

Imagen del cuerpo desnudo femenino en el arte, un signo de larga duración. Análisis desde la sociología de Norbert Elias y el feminismo

Image of the female nude body in art, long-lasting symbol. An analysis based on the sociology of Norbert Elias and feminism

INÉS MARISELA LÓPEZ BETANZOS*

 doi.org/10.29043/liminar.v21i1.963

Resumen: Desde la sociología de Norbert Elias y el feminismo se reflexiona sobre el cuerpo desnudo de la mujer como un signo de larga duración, cuyo origen como tradición discursiva preponderante en el arte comienza en el Renacimiento. Esto lleva a buscar entender la manera en que permanece en las artes visuales como signifiante de deseo, pecado y maldad, anclado a la subjetividad propia del contexto social. La reiteración del uso de la imagen del cuerpo desnudo de la mujer requiere una comprensión holística sobre la manera en que se han moldeado las conductas del cuerpo, lo cual forma parte del proceso de civilización de la sociedad occidental desde el siglo XVI, que conlleva la disciplinamiento de los instintos. El cuerpo desnudo, ocultado en sociedad, se convierte en un signifiante de deseo, pecado y maldad en el arte. El cuerpo es donde se inscribe la relación entre sujeto y sociedad.

Palabras clave: cuerpo humano, desnudez, mujer, creación artística, Norbert Elias.

Abstract: The sociology of Norbert Elias and feminism reflect on the naked bodies of women as a long-lasting symbol, whose origin as a preponderant discursive tradition in art dates from the Renaissance. We seek to understand the way in which women's naked bodies remain in the visual arts as a signifier of desire, sin, and evil; whose meanings are anchored to a subjectivity typical of a social context. The reiteration of women's naked bodies requires a holistic understanding of the way in which the behavior of the body has been shaped, which is part of a process of civilization in Western society that involves the disciplinarity of the instincts. The naked body, hidden in society, becomes a signifier of desire, sin, and evil in art. The body is where the relationship between subject and society is indiscernibly inscribed.

Keywords: human body, nudeness, woman, artistic creation, Norbert Elias.

Introducción

El cuerpo desnudo femenino es un signo recurrente en el arte, una tradición discursiva que se puede observar en obras de arte visual, por ejemplo en *El origen del mundo*, de Gustave Courbet (1866), y en cine, como en la película *Nostalgia*, dirigida por Andréi Tarkovski (1983). Esto lleva a dar cuenta de su permanencia de larga duración, la cual es posible comprender desde dos vertientes: la teoría sociológica de Norbert Elias para definir el concepto de cuerpo, y un posicionamiento feminista que determina que el desnudo femenino no es un elemento que sea exclusivo del arte, porque el imaginario que construye es parte de la identidad de las mujeres.

El cuerpo se encuentra en el centro de la cultura. Hablamos constantemente de cuerpos al referirnos a una persona, la criticamos por lo que visualizamos en lo que nos transmite su corporalidad —por su vestimenta, ademanes, gestos, miradas, movimientos, comportamientos— pero no vemos el alcance de lo que esto puede decirnos sobre nosotras mismas. El cuerpo es el lugar donde se asientan expresiones que compartimos con los demás individuos de una sociedad, como la utilización de los cubiertos para comer, ademanes que muestran ideología, modos de vestir. En el caso de la mujer, la forma en que se ha ejercido poder sobre su cuerpo es parte del proceso de civilización.

El cometido es entender que el cuerpo desnudo de la mujer se ha moldeado en el arte visual —particularmente pintura, escultura y cine— en un proceso de larga duración; sobre el hecho corroborado del que habla John Berger en *Modos de ver* (2016), Laura Mulvey en “Placer visual y cine narrativo” (1988), Teresa de Lauretis en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1992) y Román Gubern en *Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea* (1984), la mujer desnuda es representada desde una perspectiva masculina y para el deleite de los mismos hombres. Una aseveración sobresaliente es que “el desnudo es una forma más de vestido”, pues “para que un cuerpo desnudo se convierta en un desnudo es preciso que se lo vea como un objeto” (Berger, 2016, p. 30), lo cual parece incidir en la polémica constante de la cosificación del cuerpo de la mujer. Pero ¿por qué este significante es permanente?

Podemos constatar el inicio de este significante sobre la desnudez femenina en el trabajo *El desnudo* de Kenneth Clark (1996), quien desde una perspectiva de la historia del arte permite ver sus inicios en la Antigüedad griega, cuando el desnudo masculino era más común. Entonces existía un tabú con respecto a este tema, pues las mujeres principalmente se debían a los quehaceres de la casa, no podían mostrar sus cuerpos. En la época clásica, el desnudo femenino no era algo normalizado, como lo sería en épocas posteriores:

Aún en el siglo IV, la Afrodita desnuda estuvo embarazosamente vinculada a los cultos orientales, y fue porque la belleza de su cuerpo parecía una invitación a la herejía, y no por motivos morales, por lo que Friné, la modelo de Praxíteles, fue objeto de desaprobación clerical. Socialmente las restricciones eran igualmente fuertes. Mientras los jóvenes se desnudaban para intervenir en los ejercicios y habitualmente no llevaban más que una túnica corta, las mujeres griegas iban vestidas de pies a cabeza y estaban confinadas por la tradición a sus deberes domésticos (Clark, 1996, p. 78).

Esto en una época en que el desnudo era parte de una mentalidad:

Los griegos concedieron mucha importancia a su desnudez. Tucídides, al consignar las fases por las que se distinguieron de los bárbaros, da especial importancia a la fecha en que se impuso como regla en los juegos olímpicos, y sabemos por las pinturas de los vasos que los competidores de las fiestas panateneas actuaron desnudos desde principios del siglo VI. Aunque la presencia o ausencia de un taparrabo no afecta mayormente a cuestiones de forma, y yo en este estudio voy a incluir figuras ligeramente vestidas, psicológicamente el culto griego a la absoluta desnudez es de gran importancia. Representa la conquista de una inhibición que oprime a todos los pueblos, salvo a los más atrasados; es como una negación del pecado original (Clark, 1996, p. 36).

Lo anterior lleva a constatar que la idea de desnudez se relaciona directamente con la percepción del grado cultural que una sociedad tiene de sí misma. Más adelante veremos que ocultar la desnudez también puede significar lo mismo.

La reflexión sobre el cuerpo desnudo femenino se sostiene en la aportación del libro *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (2016) de Norbert Elias, lectura que, si bien no muestra explícitamente el momento originario en que el cuerpo de la mujer se convierte en el signo de deseo, sí permite ver cómo ese cuerpo ha caído en un campo de significados sociales que tienen una causalidad en la conformación de los Estados modernos y que lleva a una generalización sobre su significado. El cuerpo de la mujer se ha afianzado con ciertas obligaciones en el centro de la familia, pero —como se puede constatar en épocas más actuales— no constituye una naturalización de sus aptitudes corporales, sino una naturalización de la idea de que su cuerpo corresponde al núcleo familiar porque es apto para concebir, o porque el hombre ha ejercido la fuerza bruta en épocas primitivas y aún actuales. Recientemente, el acto de ser madre ya no es visto como parte de ese quehacer de la mujer. Tanto el aspecto biológico como la cuestión cultural son partes inherentes de los significantes sobre el cuerpo de la mujer, algo que se ha cuestionado dentro del feminismo y que es muy complicado disociar. Por ello, es importante la perspectiva de Gayle Rubin, quien evidencia el cuerpo de la mujer como un signo de intercambio:

Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas, vendidas. Lejos de estar limitadas al mundo de lo “primitivo”, esas prácticas parecen simplemente más pronunciadas y comercializadas en sociedades más “civilizadas” [...] Y si los hombres han sido sujetos sexuales —intercambiadores— y las mujeres semiojetos sexuales —regalos— durante la mayor parte de la historia humana, hay muchas costumbres, lugares comunes y rasgos de personalidad que parecen tener mucho sentido (entre otras, la curiosa costumbre de que el padre entregue a la novia) (Rubin, 1986, p. 111).

El surgimiento del “deber ser” civilizado

Norbert Elias explica los controles del cuerpo que se vuelven indispensables en la configuración de la mentalidad de la sociedad occidental a partir del siglo XVI, cuando se conforma el Estado moderno con la reconfiguración del poder central del rey. La cortesía era propia de un grupo de personas distinguidas de la sociedad que trataba de adquirir la gracia del rey, por lo tanto, tenía ciertas maneras de actuar.

En el siglo XVI va desapareciendo lentamente el empleo del término *courtoisie* entre la clase alta, mientras que el concepto de *civilité* va haciéndose más frecuente y, por último, acaba predominando en el siglo XVII, al menos en Francia. Ello constituye un signo de un cambio de comportamiento de magnitud considerable y que, además, no se produce a través de una sustitución repentina de un ideal del buen comportamiento por otro radicalmente opuesto (Elias, 2016, p. 149).

En esta investigación, como eje central se pretende explicar que en la conformación del Estado están involucradas otras cuestiones. Norbert Elias hace referencia a subjetividades que se tratan de moldear con el origen del Estado moderno, lo que se ve reflejado en las actitudes del cuerpo. Es en el cuerpo donde se pueden identificar ideas que entrecruzan los motivos de una sociedad particular, y que hacen permanecer algunas actitudes del cuerpo en otras culturas posteriores como la nuestra. Esto cobra sentido si se toma en consideración la homogenización de ciertas ideas que comienza en el siglo XVI,¹ como la idea del mundo como algo representable en un mapa. Las buenas maneras del cuerpo, como usar un pañuelo, no hablar cuando se come, usar pijama, ver a las mujeres prostitutas como algo oscuro y pecaminoso, no hurgarse la nariz, hablar apropiadamente, no hablar de sexo en público y menos aún con niños, son actitudes que comienzan a establecerse justo en esa época y que emergen en la clase cortesana, pero que eventualmente terminan por ser entendidas como parte de un proceso de civilización que va arraigándose poco a poco en todas las clases.

La idea del cuerpo en Norbert Elias es adyacente a su teoría sobre la comprensión de la sociedad, una idea que lleva a ver al individuo como parte de la comprensión de la totalidad social. En tal sentido, este sociólogo propone estudiar las configuraciones psicológicas que llevan a adquirir actitudes corporales que van de acuerdo con una forma de pensar moderna. ¿De dónde viene esta idea del “deber ser” civilizado? Esta es la pregunta que incita la teoría sociológica de este autor. El ser civilizado es pensado desde el punto de vista de las buenas maneras, una persona que es consciente y controla los instintos de su cuerpo, que siente pudor y vergüenza de lo que emana su cuerpo naturalmente y de mostrarlo desnudo. Es notable la influencia del psicoanálisis en el estudio de Norbert Elias, pues apela a entender el control de los impulsos, justamente como hace Freud en su obra de 1930 *El malestar de la cultura*.

El cuerpo no constituye la idea central de la teoría de Norbert Elias, pero recurre a él constantemente cuando habla de la relación indiscernible entre sujeto y sociedad como dos procesos constituyentes uno del otro, y no como entidades ajenas que en algún punto se interrelacionan. Así lo muestra cuando pregunta: “¿Es el cuerpo un recipiente en cuyo interior se encuentra encerrado el auténtico yo? ¿Es la piel la línea fronteriza entre el ‘interior’ y el ‘exterior’?” (Elias, 2016, p. 58). Con estas preguntas incita el interés del lector, y sirven para dar cuenta de que el cuerpo es uno mismo con la sociedad.

Lo que aparentemente se encuentra dentro de cada persona como el ego, que se podría entender como una supuesta esencia que nos separa de pensar que somos parte de un todo social, esto que creemos contener como algo particular, según Norbert Elias, da cuenta de la contención de los impulsos a favor de establecer en nosotros medidas de control para la construcción del Estado y la conforma-

¹ Por ejemplo, la idea de John Berger, quien afirma que en el Renacimiento el motivo de la desnudez femenina como objeto de contemplación y de sumisión en las obras de arte se convierte en algo reiterado desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, cuando tiene su esplendor en el arte académico; esta imagen de la mujer como objeto pasivo y seductor para la mirada del hombre es comparada con las imágenes de la mujer en revistas actuales.

ción de la civilización, la cual va en sentido supuestamente ascendente y de progreso. Se establecen estructuras y normas para la sociedad, mientras que a la par existen múltiples grupos sociales que no corresponden con los esquemas que señalan estas. Así lo ilumina Norbert Elias en la siguiente frase: “La expresión ‘la interioridad del ser humano’ es una metáfora cómoda pero una metáfora que induce al error” (Elias, 2016, p. 67).

El núcleo del que parte para hablar del tema es la idea del filósofo como un sujeto observador de lo que lo rodea, pero que al llegar a establecer algún vínculo de entendimiento con la causa de las cosas, no se toma en cuenta como parte de aquello que lo rodea, y es que:

[...] aquello que puede observarse como un proceso de hecho, como una evolución del macrocosmos multihumano y el microcosmos individual en el interior del primero queda reducido a una situación: a un solo acto cognoscitivo que se realiza aquí y ahora. Aquí tenemos un ejemplo de la estrecha relación que se da entre los procesos sociales a largo plazo, esto es, entre los cambios estructurados de las composiciones que constituyen muchos seres humanos interdependientes, así como los individuos que las integran, con un cierto tipo de imagen de los individuos y de las experiencias propias (Elias, 2016, p. 57).

Es decir, Norbert Elias explica que es necesario aclarar si existe la idea de un interior del sujeto, y finalmente dice que en filosofía es posible que se haya explicado, pero que en sociología tendría que haber una explicación empírica de ello para saber que dentro del ser humano es posible encontrar un punto de partida objetivo desde el cual se estudian los hechos. Mas, todo lo contrario, el sujeto que observa es parte de ese hecho que intenta estudiar objetivamente. Somos cuerpos que se modelan conforme a la cultura en que nos toca existir, momento que solo constituye un espacio de tiempo de su gran conformación. Esto sucede con el cuerpo desnudo de la mujer, conlleva un proceso en el que se ha arraigado a la cultura de tal manera que es un signo cotidiano y permanente.

La intención de poner como un centro de definición del cuerpo la teoría sociológica de Norbert Elias tiene como cometido entender que el cuerpo, en sus maneras de comportamiento, ha sido configurado en un período de largo alcance que este teórico analiza en una investigación de archivo desde el siglo XIII hasta el XVIII; muestra, a través de manuales del buen comportamiento, cómo deben ser los modales en la mesa y a la hora de vestir. Cuestiones que ahora nos parecen tan naturales son solo expresiones que se han ido metiendo en nuestro inconsciente como una manera de estar en sociedad. Este cambio de comportamientos surge y alcanza un relieve importante con la publicación en 1530 del libro de Erasmo de Rotterdam *De civilitate morum puerilium*.

Este libro de Erasmo, que menciona Norbert Elias como un parteaguas importante en el siglo XVI, trata del “decoro externo del cuerpo. Está dedicado a un muchacho noble, a un hijo de un príncipe, para su adoctrinamiento” (Elias, 2016, p. 132). El malestar mayor o menor que producen en nosotros las personas que mencionan o que hablan abiertamente de sus funciones corporales o que ocultan o reprimen menos que nosotros tales funciones es una de las sensaciones dominantes que se expresan en los juicios de “bárbaro” o “incivilizado” en dicho libro:

[...] como ya se ha dicho, *De civilitate morum puerilium* de Erasmo [...] se mantiene en gran parte dentro de la tradición medieval. Casi todas las reglas de la sociedad cortés reaparecen en ella. Todavía se come la carne con las manos, aunque Erasmo señala que debe cogerse con tres dedos y no

con toda la mano. Reaparece la norma de no abalanzarse sobre la comida como un glotón; también el mandato de lavarse las manos antes de comer, así como la forma de los esputos sobre la forma de sonarse la nariz, sobre el empleo del cuchillo y muchas otras. Es posible que Erasmo haya leído algunos de los libros sobre compostura en la mesa o bien alguno de los escritos de los clérigos en los que se trataban tales problemas (Elias, 2016, p. 150).

De forma general, los hallazgos de Norbert Elias dan cuenta de la conformación del pudor y de la vergüenza que se crea en relación con las actitudes instintivas de nuestros cuerpos; se busca aplacar los instintos y lo bárbaro, lo que significa cortar con las costumbres anteriores que representan una etapa anterior civilizatoria. Norbert Elias rompe con la idea del “interior del sujeto”, la cual no es una categoría que desde un enfoque social sea adecuada para entender la relación indiscernible entre individuo y sociedad, pues necesariamente son dos cuestiones que coexisten, ninguna está sobre la otra.

El cuerpo desnudo femenino como discurso de la cultura occidental: su ocultamiento como “deber ser” en sociedad y objeto de deseo en el arte

El cuerpo no es una especie de contenedor de nuestra esencia particular, sino que es en el cuerpo donde vemos la manera en que los instintos son controlados por el Estado para la obediencia de los sujetos; el buen comportamiento de la clase cortesana ameritaba los favores del rey. La vergüenza y el pudor que sentimos debido a la desnudez no son inherentes a nuestra naturaleza, sino parte de un proceso que se va dando poco a poco desde la antigua Grecia y que comienza a solidificarse en el Renacimiento. Tiene que ver con los escrúpulos, con la repugnancia que va surgiendo en relación con el cuerpo en general. John Berger cita el Génesis para ilustrar la causa cristiana que lleva a comprender la pena por la desnudez:

“Y dijo Dios a la mujer: multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor los hijos, y buscarás con ardor a tu marido. Que te dominará.”

¿Qué es lo más notable de esta historia? Que cobran conciencia de su desnudez porque se ven al otro de manera distinta por culpa de haber comido la manzana. La desnudez se engendró en la mente del espectador [...] En la Edad Media se ilustra a menudo esta tradición, escena por escena, como en las historietas ilustradas. En el Renacimiento desapareció la secuencia narrativa y se presentó únicamente el momento de la vergüenza. La pareja viste hojas de higuera o luce un pudoroso gesto con las manos (Berger, 2016, p. 28).

Estas connotaciones sobre el cuerpo de la mujer hacen de las manifestaciones de su corporeidad, significados particulares que pueden ser apreciados posteriormente. La mujer es un *signo para ser visto*,² que se sabe observado, y esto constituye su comprensión como objeto de deseo.

² Esta noción del cuerpo, según John Berger, surge en el Renacimiento, época en la que se pintaron muchos desnudos femeninos como elemento principal de tal forma que el espectador del cuadro apreciara el cuerpo. A veces se ven elementos que corroboran esto, como la mirada de la mujer que se sabe vista por alguien más, o la utilización de un espejo que deja ver que la mujer se mira sabiendo de su belleza. Esos cuadros fueron pintados con un fin erótico. La mirada masculina es un elemento que Laura Mulvey identifica en la manera en que los cuerpos femeninos son representados en películas de Hollywood para el placer de los hombres.

Estas cuestiones son paradójicas, y no en un sentido que nos sorprenda, pues actualmente el cuerpo desnudo de la mujer representa por sí mismo una contradicción entre lo que no se debe mostrar en público y lo que se desea. Y es este un punto a resaltar, en cuya representación podemos visualizar lo que se encuentra escondido en el inconsciente. Esto es fácilmente comprensible dentro de ámbitos simbólicos del psicoanálisis, del que han retomado elementos Norbert Elias, Slavoj Žižek y feministas como Laura Mulvey para entender cómo funciona la relación de lo real con lo simbólico. Ciertamente, salir de esos imaginarios o realidades donde la mujer ocupa un papel inferior en la escala económica no parece una tarea tan sencilla porque representa una consciencia colectiva milenaria. La mujer ha jugado el mismo papel desde Eva.

También aquí se repite, como suele suceder en el curso de la historia, aquel proceso psíquico que ya aparece en la Biblia (“y vieron que estaban desnudos y se avergonzaron”) como un avance que es de los límites de la vergüenza, como un adelanto en la represión de los impulsos. Desaparece, por tanto, la naturalidad con que la gente se muestra desnuda, como también desaparece la naturalidad con que hace sus necesidades en público. A consecuencia de ese cambio generalizado en la apreciación social de la desnudez, también la representación del cuerpo desnudo en el arte alcanza un significado nuevo: pasa a convertirse en ilusión y realización de un deseo. Para expresión de Schiller, a diferencia de las formas naífs de la época anterior, ahora el arte se hace “sentimental” (Elias, 2016, p. 254).

Es difícil escapar de ideas reiteradas sobre el cuerpo de la mujer que aún nos son otorgadas por papeles históricos, en este caso lo interesante es cuestionarlas o verlas con otra perspectiva. Las formas de vestir o de actuar permanecen, se siguen acoplando a nuestra cotidianidad, pero ahora somos más conscientes de ellas, por lo que es necesario entender el largo alcance de su conformación. Virginie Despentes, en su libro de teoría feminista *Teoría King Kong* (2020), cuenta que cuando era joven ella y una amiga hicieron autostop para acudir a un concierto y terminaron siendo violadas por cuatro jóvenes. Este suceso lo mantuvo en secreto durante mucho tiempo, como una mancha oscura que la perseguía, pero a la que no daba nombre ni mención. Una mancha que significaba el estigma de ser una mujer que recibió su merecido por meterse donde no debía. Al volverse prostituta por una necesidad económica, resignificó ese recuerdo violento, su sexualidad y la percepción de lo masculino, pues sus clientes son personas con quienes se siente segura:

La prostitución ocasional, con la posibilidad de elegir los clientes y el tipo de escenario, es también para una mujer una manera de echar un vistazo al lado del sexo sin sentimientos, de experimentar sin tener que pretender que lo hace por puro placer y sin esperar beneficios sociales colaterales (Despentes, 2020, p. 83).

También señala que ser prostituta está implícito en la sociedad de formas ocultas y aceptadas porque se adaptan a un “deber ser” del proceso civilizatorio:

Aún no veo bien la diferencia entre la prostitución y el trabajo asalariado legal, entre la prostitución y la seducción femenina, entre el sexo pagado y el sexo interesado, entre lo que conocí durante aquellos años y lo que he visto después. Lo que las mujeres hacen con su cuerpo, desde

el momento en que hay hombres que tienen pasta y poder alrededor, me parece todo bastante parecido al final (Despentes, 2020, p. 84).

La representación del desnudo femenino es un tema importante en el arte, pero es más comprensible si entendemos que el desnudo en general empezó en el siglo XVI a ser un tema tabú, a la vez que se consolidó el tema del cuerpo de la mujer en una significación contradictoria, entre lo que debe esconder, pero al mismo tiempo como signo de deseo en el arte.

Esta naturalidad va desapareciendo lentamente en el siglo XVI y, de modo más decidido, en los siglos XVII, XVIII y XIX; primeramente, en la clase alta y, luego, en todas las demás de la sociedad. Hasta ese momento el estilo general de vida y la distancia menor entre los individuos hacen que la visión del cuerpo humano desnudo, al menos en los lugares apropiados, sea incomparablemente más natural que en la primera fase de la Edad Contemporánea. Así, se ha podido decir, al menos con referencia a Alemania, que “tenemos el resultado sorprendente de que la visión de la desnudez completa era algo cotidiano hasta el siglo XVI. Todo el mundo se desnudaba por completo para ir a dormir y, además, no había ningún tipo de tapujos en los baños calientes”. Y esto no solamente era válido para Alemania. Los seres humanos tenían una relación mucho más natural con su cuerpo que con muchas de sus funciones corporales (Elias, 2016, p. 253).

El siglo XVI es una época de referencia para hablar de un origen de la cultura del cuerpo porque el artista sostiene una comprensión de este con base en estudios detallados de sus proporciones. Incluso en la ciencia, es una época en la que se busca un lenguaje propio para nombrar aquello que aparentemente pertenece al ámbito de lo sobrenatural, como lo que se muestra en la investigación *La posesión de Loudun* (2012) de Michel De Certeau. En esta obra el autor presenta el estudio del caso de poseídas que solo habían sido percibidas desde la óptica de la religión como mujeres cuyos cuerpos habían sido tomados por el diablo. Desde la ciencia era complicado nombrarlas, pues se intentaba partir del lenguaje científico para nombrar un acontecimiento que se desconocía por completo. En el ámbito del arte se tiene constancia de estudios matemáticos detallados para reconocer medidas del cuerpo. Particularmente el cuerpo desnudo es una expresión que se desarrolla:

El desnudo había florecido de manera exuberante durante los primeros cien años del Renacimiento clásico, cuando el nuevo apetito por la imaginaria antigua se superpuso a los hábitos medievales de simbolismo y la personificación. Pareció entonces que no había idea, por sublime que fuese que no pudiera expresarse mediante el cuerpo desnudo, ni objeto útil por trivial que fuera, que no mejora al conferírsele forma humana. En un extremo de la escala estaba el juicio final de Miguel Ángel; en el otro, las aldabas, los candelabros e incluso los mangos de cuchillo o de tenedor. Al primero podría objetársele —y se le objeta a menudo— que la desnudez era impropia de una representación de Cristo y de sus santos (Clark, 1981, p. 37).

En el siglo XVI, en las representaciones de arte la mujer desnuda surge como un tema. En esta dirección, John Berger dice que la mujer desnuda surge en la cultura occidental como motivo recurrente y objeto pasivo de contemplación, y agrega que:

[...] en otras tradiciones no europeas —el arte hindú, el arte persa, el arte africano, el arte precolumbino— la desnudez nunca es pintada de ese modo. Y si el tema de alguna obra es la atracción sexual, lo más probable es que muestre un amor sexual activo entre dos personas, la mujer tan activa como el hombre, las acciones de uno absorbiendo al otro (Berger, 2016, p. 30).

Eso no significa que en culturas pasadas no haya existido machismo o patriarcado. Partir de la idea de la mujer como un signo de lo intercambiable en las sociedades primitivas, o de la mujer en su papel ínfimo en la estructura de trabajo, o del desnudo femenino en la época del Renacimiento, suena anacrónico, pero estos contextos dieron paso a todo un proceso en la cultura occidental.

De esta misma época, Carlo Ginzburg tiene un ensayo titulado “Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI” (2008), en el cual explica la representación de temas míticos griegos como motivo de lo erótico en una época de persecución, la Contrarreforma, en la que se censuraban esa clase de expresiones. Este historiador señala el erotismo en el arte elevado, en un contexto italiano y de evangelización de bárbaros. Las imágenes en esa época eran usadas como vínculo para acercarse a los iletrados. Por otro lado, tras el surgimiento de la imprenta también comenzaron a circular en libros impresos algunas imágenes como la Andrómeda desnuda, que se ve en la versión del italiano vulgar de las *Metamorfosis*.

En ese contexto, cuando en las iglesias y los palacios públicos se mostraban imágenes para los creyentes, también se reconocen otras imágenes en los espacios públicos; por ejemplo, se exhibían “imágenes deshonestas” en lugares como “carboneras y mesones”, pero dice este historiador: “En qué iconografía se inspiraban, dentro de qué registro estilístico podría inscribirlas, son cosas que, por desgracia, no sabemos” (Ginzburg, 2008, p. 160). El autor más bien se dedica a analizar la relación entre lo erótico en el arte de élite y el mito griego. En otra dirección, la Iglesia católica trajo a colación un pensamiento de San Agustín, quien afirmaba que lo lascivo podía afectar de manera funesta. Alrededor de 1540, junto con la Contrarreforma empezó la represión sexual, contexto en el que el factor religioso es importante para entender la represión del cuerpo.

Por otro lado, lo curioso es que algunas imágenes sagradas también tienen cierto grado de erotismo, sin haberlas creado con esa intención, como “un caso como el que relata Vasari, de religiosas perturbadas por la imagen de un San Sebastián pintado por Bartolomeo” (Ginzburg, 2008, p. 160); esto da la idea de que el cuerpo masculino también ha sido motivo de placer para las mujeres.

Las imágenes intencionalmente eróticas inaccesibles a las masas, con la excepción ya apuntada, estaban ampliamente representadas en el circuito icónico privado, reservado a una élite, se multiplicaron las Dianas y las Venus. En su mayoría, esas imágenes estaban formuladas en un código de gran altura cultural y estilística, el código mitológico (Ginzburg, 2008, p. 160).

Ginzburg menciona las obras pictóricas *Diana sorprendida por Acteón mientras se baña* y *Perseo y Andrómeda*, de Tiziano (ver Figura 1), que paradójicamente, según demuestra, están influenciadas por escritos en lengua vulgar del italiano, no del latín de Ovidio. Estos cuadros se encontraban en casas de personas de las élites para el deleite de las miradas masculinas. Fue una época en la que se pintaron más Dianas y Venus que nunca.

Figura 1. *Perseo y Andrómeda* (Tiziano, 1556)



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Perseo_y_Andr%C3%B3meda,_por_Tiziano.jpg .
Original en Colección Wallace.

La iconografía de estas dos diosas es aún vigente, incluso en el contexto cotidiano, como las fuentes idénticas de la Diana cazadora que se encuentran en rotondas de Ciudad de México, Ixmiquilpan, Hidalgo y Tuxtla Gutiérrez, la capital de Chiapas, que fueron elaboradas en la primera mitad de siglo pasado. Lo anterior no solo representa la perdurabilidad de dicha iconografía, sino que, siguiendo la teoría de Norbert Elias, refleja una comprensión inconsciente y colectiva de la naturalidad con que se puede mostrar el cuerpo de la mujer en diferentes representaciones. La permanencia de esta iconografía no es gratuita, y hace referencia al permanente tabú del cuerpo desnudo de la mujer. Sobre esta iconografía de lo mítico es curioso dar cuenta de que en ella se reconoce el motivo de la belleza, además de que puede identificarse que pertenece a una cultura antigua. Su sentido ha quedado de manera unívoca relacionado con esto, y pierde el sentido de poder que estas diosas míticas representaban.

Aún con anterioridad puede observarse, en las primeras representaciones de la mujer, el desnudo con otra interpretación significativamente diferente a la del deseo, más relacionada con la comprensión de

la mujer como ente poderoso. En el trabajo *El mito de la diosa* de las historiadoras Anne Baring y Jules Cashford (2005) esa es justamente la finalidad, identificar estatuas del Paleolítico en países europeos 20000 a. n. e. En esta obra las autoras específicamente revisan figuras que son interpretadas como diosas, y son denominadas así al equipararlas con representaciones de animales que eran hechas siguiendo una mimesis precisa. En cambio, estas figuras son particulares por la sobredimensión de los cuerpos que exaltan los senos y las caderas (ver Figura 2).

Figura 2. *Venus de Lespugue* (20000-18000 a. n. e.)



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Lespugue. Original en Museo del Hombre, París.

Estas dimensiones dan cuenta de la relación de la mujer con la tierra; las puntas en los pies permitían atorar la estatuilla en la tierra. Esta dimensión exaltada del cuerpo de la mujer se debe a una relación con el tiempo en una época en la que mediante los cambios lunares se identificaba la repetición de ciclos. El proceso del útero se relacionaba con aquellos cambios celestiales, y en el nacimiento se hallaban parte de esos procesos, que se vinculaban entre sí por sus repeticiones. En el suceso del nacimiento se entendía la relación del cuerpo de la mujer con las cuestiones celestiales. El cuerpo de la mujer se tomaba como algo

poderoso porque desde su naturaleza de dar a luz se explicaban fenómenos que no tenían explicación. La permanencia de imágenes de ese tipo posteriormente ofrece nuevas interpretaciones, como la Virgen María, quien en épocas actuales es representada completamente vestida, inmaculada y pura:

Imágenes de parto, del acto de amamantar, y de recibir al muerto de nuevo en el útero para su renacimiento, se sucede tanto en el Paleolítico como en el Neolítico, 10,000 años más tarde, y 5,000 años después en la Edad del Bronce y la de Hierro. Se hallan presentes incluso en la cultura occidental, en los cultos que rodean a la Virgen María. No causa sorpresa que es imágenes de la diosa aparezcan a lo largo de la historia humana: todas ellas expresan una visión similar de la vida en la tierra, en que la fuente creativa de la vida se concibe en la imagen de una madre y en que la humanidad siente que ella misma, y el resto de la creación, son hijos de la madre (Baring y Cashford, 2005, p. 28).

El cuerpo femenino no deseado, obsceno y abyecto

De esta manera, una imagen contraria a la que representa usualmente el “deber ser” de la mujer es un cuerpo “no deseado”, como el que muestra María Teresa Garzón Martínez (2018) en su libro *Hacerse pasar por la que una no es. Modernización, criminalidad y no mujeres en la Bogotá de 1920*. En su investigación, la autora empieza por hacer un recuento de la historia nacional de Colombia en la década de los años veinte del siglo pasado, momento de crecimiento de la ciudad y de la llegada de personas como mano de obra. Este escrito termina con el caso de una mujer asesinada cruelmente, brutalmente despedazada; el hecho es público pues sale en múltiples periódicos de Bogotá, en los que los discursos emparentan las características físicas de Eva Pinzón, la asesinada, con lo deplorable y no deseado.

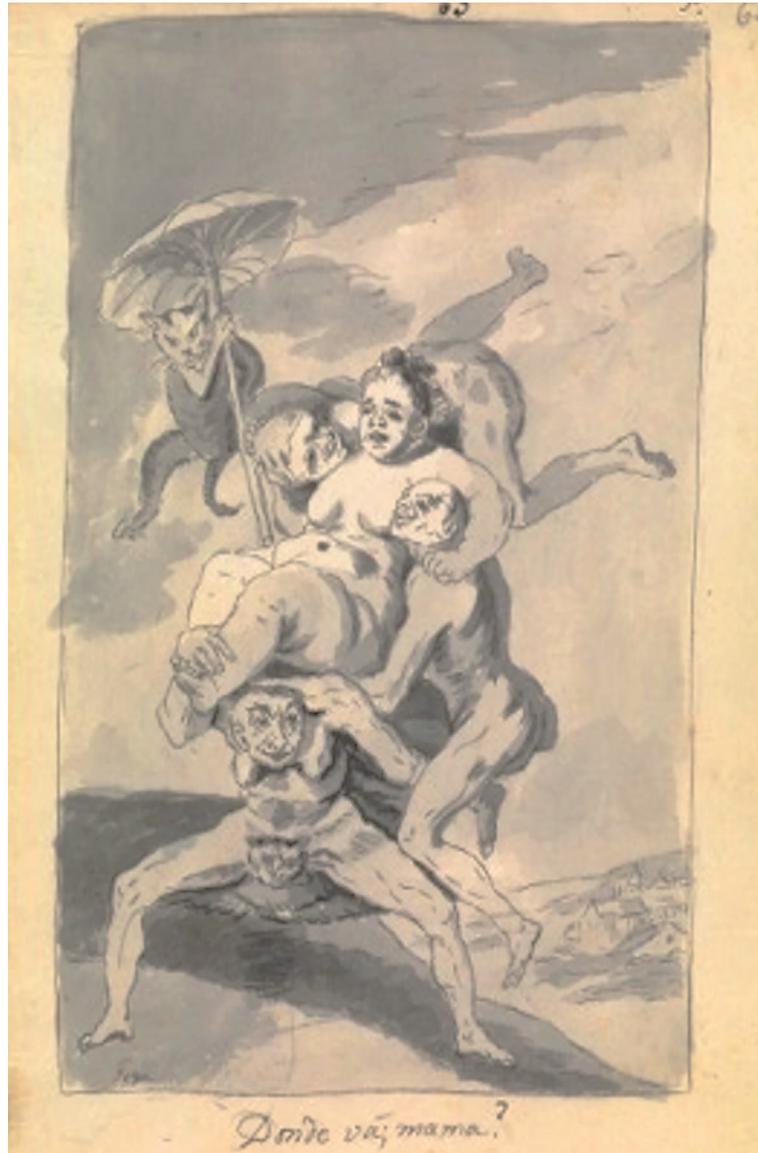
Lo que hace María Teresa es la deconstrucción de los imaginarios, de las representaciones simbólicas de lo que es el “deber ser”, que contrapone a lo no deseado, lo abyecto, lo negado, la no mujer; esto último es lo que se le atribuye a la mujer asesinada, también refleja la construcción de un imaginario a partir de mostrar que ciertas actitudes (tomar chicha, ir a salones de baile, prostitución) y formas del cuerpo (moreno, rasgos indígenas) son correspondientes y tienen sus consecuencias (el castigo):

Indudablemente, no es de extrañar que la idea de la raza degenerada permee las explicaciones que se le dan, en particular, a este homicidio y la forma como se va construyendo la representación del cuerpo de la víctima, desde sus rasgos más íntimos. Esto causa un efecto doble, porque así como el cuerpo moldea el mundo simbólico, el mundo simbólico moldea el cuerpo (Muñiz, 2002). Por ello, cuando se habla del cuerpo de Eva Pinzón se detallan ciertos rasgos sobre otros, siempre asociados con determinada condición “socio-racial”: “Eva Pinzón, según el decir de algunas mujeres, era una muchacha de clase baja del pueblo, morena y de cara medianamente insinuante y expresiva” (*El Tiempo*, 29 de abril de 1929, s.p.). Es interesante que en las narraciones del crimen se destaquen estos rasgos corporales —una mujer joven, morena, de cara insinuante y expresiva, algo chata, de pómulos salidos, de estatura baja— y no otros, pues son los síntomas somáticos de la degeneración. En consecuencia, varias crónicas rojas hacen eco de los argumentos de Georges Louis Leclerc, conde de Buffon (*Historia natural*, 1749), y de Cesare Lombroso (*El genio y la locura*, 1872), y ubican a Eva Pinzón en una escala más cercana a la naturaleza y al estado simiesco de la evolución (Garzón, 2018, p. 100).

Esto se menciona para dar cuenta de la importancia de lo que se ve en medios de comunicación, redes sociales, cine y arte plástico para la conformación de imaginarios sociales.

Una representación del cuerpo desnudo femenino que no es objeto de deseo y muestra la maldad y lo pecaminoso en el cuerpo de la mujer se encuentra en la obra *¿Dónde va mamá?* de Francisco de Goya (1799).

Figura 3. *¿Dónde va mamá?* (Francisco de Goya, 1799)



Fuente: Serie “Los Caprichos”. Original en el Museo del Prado, Madrid. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/donde-va-mama/51e38a80-2597-4df8-8ab1-3f03134c489e>

La mujer desnuda vieja pertenece a lo abyecto que Pilar Pedraza menciona para reflexionar esta representación. Esta autora también cita a Julia Kristeva, quien considera lo abyecto como “algo absolutamente prohibido, desterrado, que tiene que ver con la madre prohibida y con la muerte” (Pedraza, 1999, p. 6). Asimismo, identifica que la imagen de la mujer desnuda vieja es justamente un signo de lo indeseable, que se ha utilizado en el arte para definir temas particulares de esta índole:

La imagen de la vieja desnuda, aunque su desnudo sea parcial, mínimo, es un tabú, un significante diabólico, emparentado con lo negativo, lo inestable y evocador de los aspectos más siniestros de lo dionisiaco. La vieja desnuda, en los pocos lugares en que se representa, suele ser una bruja. Su imagen es heredera en gran medida de entidades mitológicas como las Erinias y de figuras emblemáticas de la Envidia y el Hambre, de cuerpo enjuto y largos senos vacíos.

Mientras la mujer desnuda es una imagen ideal de la amada, de la madre imaginaria o de la diosa; mientras es deseable y se encuentra en época fértil, es tolerada públicamente como objeto artístico y erótico, tiene cabida incluso en el arte religioso, o más bien se disfraza de tal para romper la barrera de la censura, a veces, como en el caso de la Magdalena penitente del Barroco, rayando en la lascivia. Pero cuando se apaga el esplendor de la flor y el fruto seco, se convierte en objeto abominable y es retirado en silencio de la escena. La vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino también maligno, contaminante. Hay pocas viejas en el arte del Renacimiento y el Barroco, y menos desnuda. Sin embargo, artistas dotados de un fuerte interés hacia los misterios de la naturaleza, no temieron representar las carnes ajadas como Durero, Rembrandt y Ribera (Pedraza, 1999, p. 6).

En *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Lynda Nead (1998) hace referencia a los límites y fronteras en la crítica y representación de la mujer desnuda a lo largo del arte; la pornografía sería un contrario. Define el concepto obscenidad para referirse a aquello que es irrepresentable, que no respeta las coordenadas esperadas en el arte. Para ello critica el trabajo del historiador del arte Kenneth Clark sobre el desnudo:

Clark dedica un tiempo considerable a tratar de especificar el grado de fisicalidad que puede integrarse dentro del desnudo femenino sin perturbar la unidad e integridad del arte. Así, la figura de Antíope en Júpiter y Antíope de Corregio es descrita como “todo lo seductora que es posible”, pero “lo contrario a obscena (Nead, 1998, p. 40).

El cuerpo desnudo en el arte tiene que ver con el cometido de contemplación de este cuerpo, de acuerdo con las funciones de arte desde la época kantiana:

Kant se ingeniaba para distinguir “lo que agrada” de “lo que produce placer” y, de manera más general, para discernir “el interés, única garantía de la cualidad propiamente estética de la contemplación, del “interés” de los sentidos, que define “lo agradable”, y del “interés de la Razón”, que define “lo Bueno”, los miembros de las clases populares, que esperan de cualquier imagen que desempeñe una *función*, aunque sea la de signo, manifiestan en todos sus signos la referencia, con frecuencia explícita, a las normas de la moral y del placer (Bourdieu, 1998, p. 38).

Por otra parte, Lynda Nead describe lo que sucede cuando el ideal del cuerpo desnudo sale de esas fronteras de lo ideal, de lo bello. Menciona las obras de George Rouault y de Willem de Kooning como un ejemplo de lo obsceno. El desnudo como representación tendrá como asunto a confrontar en diferentes épocas la poca aceptación de la sexualidad desinhibida de la mujer, como en la pintura de Manet *Olimpia* (1865). Clark se refiere a *Olimpia* como un encuentro de discursos entre el arte y la sexualidad femenina.

El cuerpo femenino presentado en *Olimpia* rechaza los signos permisibles de sexualidad femenina. El tratamiento que da Manet a las convenciones pictóricas del desnudo femenino y su factura de la superficie pintada transgredieron las expectativas de los críticos del Salón del año 1860, que leyeron la imagen en términos de suciedad y enfermedad, de identidad de clase obrera y sexo descaradamente convertido en moneda de cambio. El análisis de Clark se basa en la percepción de un margen borroso entre el cuerpo sin ropa y el desnudo de la presentación del cuerpo femenino de Manet. Estar sin ropa, para Clark, es un signo de la identidad de clase (o, más exactamente, de clase obrera) (Nead, 1998, p. 34).

El cuerpo desnudo de la mujer como propuesta feminista: *cine de mujeres*

De esta manera, podemos verificar que el cuerpo desnudo de la mujer en el arte es un cuerpo que tiene ciertas cualidades de belleza y de permisividad para ser mostrado. Esta imagen ha sido superada dentro del realismo y el feminismo en el cine llamado *de mujeres*, como se puede ver en los desnudos que muestran dos películas: la inglesa *Sin relación —Unrelated—* (Hogg, 2008) y la mexicana *El placer es mío* (Miller, 2015).

Joanna Hogg es una de las pocas mujeres directoras europeas que han hecho cine en el marco de la estética realista, algo que ha señalado la crítica periodística sobre su cine: “Tal apreciación crítica se ha basado en gran medida en un vínculo entre la estética perceptiblemente realista de Hogg y un canon de directores de arte europeos predominantemente masculinos” (Barrett, 2015, p. 1).³ Ciara Barrett argumenta que el cine de Joanna Hogg requiere ser analizado desde una perspectiva feminista, pues identifica que:

A través de su trabajo, hasta la fecha, Hogg subvierte ciertos tropos narrativos falocéntricos, incluyendo el héroe-protagonista masculino, la linealidad del argumento (como una extensión del realismo narrativo clásico) y el empleo de la mirada subjetiva/identificatoria, lo que distingue en conjunto su trabajo de las formas tradicionales (falocéntricas) de la cinematografía-narrativización y, por extensión, confunde los métodos tradicionales (metanarratológicos) de la crítica autoral (Barrett, 2015, p. 2).⁴

El artículo de Ciara Barrett nos muestra que en el nuevo cine de Joanna Hogg el realismo, emparentado con el melodrama, permite mostrar las problemáticas propias de una experiencia femenina, y emparentado con el realismo permite evadir una “mirada masculina” a la hora de representar a la mujer.

³ Texto original: “Such critical appreciation has largely been based on a linkage between Hogg’s perceptibly realist aesthetic and a canon of predominantly male European arthouse directors”.

⁴ Texto original: “Through her work to date, Hogg effects the subversion of certain phallogocentric narrative tropes, including the male hero-protagonist, plot linearity (as an extension of classical narrative realism), and employment of the subjective/identificatory gaze, which taken altogether distinguish her work from traditional (phallogocentric) forms of film-narrativisation and, by extension, confound traditional (metanarratological) methods of auteurist critique”.

Elisa Miller, quien se incluye entre en las nuevas generaciones de cineastas mexicanas identificadas dentro del cine de mujeres, hace hincapié sobre el hecho de crear con una perspectiva de género, desde un cuerpo que socialmente está condicionado, lo que le lleva a hacer cine que representa ciertas experiencias particulares. Así lo citan Gallegos y Rivera:

[...] apuntaría hacia un tipo de cine que ofrece un conjunto de experiencias similares, pero no idénticas. En el que, en muchas ocasiones, habitar dentro de un cuerpo femenino condiciona tanto su comportamiento como el de quienes colaboran en su proyecto cinematográfico [...] Estos conjuntos de experiencias son los mismos que han ido configurando y haciendo pensar en la existencia de un cine de autor femenino propio de las realizadoras mexicanas (Gallegos y Rivera, 2018, p. 15).

Conclusiones

El cuerpo de la mujer como imagen en el arte comúnmente se corresponde con la tradición discursiva de lo deseable y con una dimensión más amplia que lo conecta con la sociedad. El arte refiere el contenido ambivalente y lleno de prejuicios en el que puede caer el cuerpo de la mujer socialmente. Incluso un cuerpo que no representa el mensaje principal —bello, erótico— cae en significaciones que suponen a la mujer como un ente maligno que, si bien no invita a pecar, y aun con un cuerpo viejo y feo según esa definición, es pecadora.

El hecho de relacionar a la mujer con la naturaleza es perceptible desde el inicio de las primeras representaciones de la mujer en el Paleolítico, cuando se comienza a mostrar su cuerpo desnudo como algo divino. Sin embargo, el cuerpo que en un principio era representativo de la mujer como fuerte y conectada con ciclos naturales, con el tiempo fácilmente adquirió otras connotaciones con relación a la naturaleza —maldad, oscuridad, locura y desequilibrio mental—, además de ser bello y objeto de deseo. Dar cuenta de ello ayuda a que se resignifiquen signos que son parte de nuestra identidad de larga duración. Palabras como “histórica”, “puta”, “vieja”, “gorda” o “fea” reflejan estigmas que la mujer ha cargado durante mucho tiempo. Ver estos estigmas de diferente manera, apropiarse de ellos, puede dar pauta para resignificar el cuerpo de la mujer. Da la posibilidad de cuestionar si en ese mismo signo se encuentran otros significados posibles que hagan ver a la mujer como un sujeto histórico, resignificar el contenido de su imagen.

El presente artículo demuestra que la desnudez femenina es una tradición discursiva en el arte que sitúa este cuerpo como bello, deseable, sexualizado. Esta tradición surge en el Renacimiento de manera paralela al ocultamiento en sociedad del cuerpo desnudo femenino como parte de un proceso civilizatorio. Si bien la imagen en el arte del cuerpo desnudo de la mujer ha mutado de acuerdo con las corrientes artísticas y los contextos sociales, perdura como un elemento que significa a la mujer como inferior al hombre al posicionarlo como *cuerpo para ser visto*. Esta cuestión se supera en el marco de ciertas formas de crear arte como en el *cine de mujeres*.

La reiteración del cuerpo desnudo de la mujer requiere una comprensión holística sobre la manera en que se han moldeado las conductas del cuerpo, lo cual forma parte de un proceso de civilización de la sociedad occidental desde el siglo XVI. Más atrás en el tiempo, el ser humano dejó atrás su individualidad primitiva para conformar una sociedad civilizada; sin embargo, en este transcurso la diferencia biológica entre mujeres y hombres ha llevado a una diferencia radical y desigual entre los

dos géneros. El cuerpo es donde se inscribe de forma indiscernible la relación entre sujeto y sociedad. Y en el arte es posible constatar los significantes culturales del cuerpo desnudo de la mujer, lo que lleva a comprender la construcción de imaginarios. Lauretis argumenta que, a pesar de que en el cine se perciben ficciones, también en la sociedad se construyen ficciones sobre la mujer:

Del mismo modo, la mujer, lo-que-no-es-el-hombre (Naturaleza y Madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social masculino) es el término que designa a la vez el punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones. Pues no habría mito sin una princesa por casar o una bruja que vencer, ni cine sin la atracción que ejerce la imagen sobre la mirada, ni deseo sin objeto, ni parentesco sin incesto, ni ciencia sin naturaleza, ni sociedad sin diferencia sexual (De Lauretis, 1992, p. 15).

Este texto, donde se identifica aquello que incide en la identidad de las mujeres desde la visualidad, constituye un posicionamiento feminista de crítica hacia las imágenes de la mujer que son normalizadas a fuerza de su duración.

Referencias

- Baring, A. y Cashford J. (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Siruela.
- Barrett, C. (2015). The feminist cinema of Joanna Hogg: melodrama, female space, and the subversion of phallogocentric metanarrative. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (10), 1-16. <http://www.alphavillejournal.com/Issue10/HTML/ArticleBarrett.html>
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Santillana.
- Clark, K. (1996). *El desnudo*. Alianza.
- Coubert, Gustave (1866). *El origen del mundo* [pintura]. Museo d'Orsay.
- De Certeau, Michel (2012). *La posesión de Loudun* (L. Giard, ed.). Universidad Iberoamericana.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra.
- Despentes, V. (2018). *Teoría King Kong*. Random House.
- Elias, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Gallegos, J. L., y Rivera I. R. (2018). Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano. En *X Congreso virtual sobre la historia de las mujeres* (pp. 265-280). Archivo Histórico Diocesano de Jaén.
- Garzón Martínez, M. T. (2018). *Hacerse pasar por la que una no es. Modernización, criminalidad y no mujeres en la Bogotá de 1920*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Ginzburg, C. (2008). Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI. En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (pp. 157-185). Gedisa.
- Goya, F. de (1799). *¿Dónde va mamá?* [grabado] (Serie Los Caprichos). Museo del Prado.
- Gubern, R. (1984). Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, 33-40. <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n9/02112175n9p33.pdf>
- Hogg, J. (2008). *Unrelated* [película]. Raw Siena.
- Manet, E. (1865). *Olympia* [pintura]. Museo d'Orsay.
- Miller, E. (2015) *El placer es mío* [película]. Cinepantera.
- Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. En *Episteme* (pp. 365-377).
- Nead, L. (1998). *El desnudo femenino Arte, obscenidad y sexualidad*. Alianza.
- Pedraza, P. (1999). La vieja desnuda. Brujería y abyección. En A. Cancellier y R. Londero (coord.), *Atti del XIX Convegno, Associazioni Ispanisti Italiani* (pp. 5-18). Unipress. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_011.pdf

- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología*, VIII(30), 95-145. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nueva-antropologia/article/view/15478/13814>
- Tarkovski, Andréi (1983). *Nostalgia* [película]. Opera Film Produzione, Rai Due.
- Tiziano (1556). *Perseo y Andrómeda* [pintura]. Colección Wallace.