

A flor de labios

Sol Astrid Giraldo



Cristo, Escuela de Tunja, Siglo XVII

En el contexto de la exposición “Falos y vaginas” del Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), quisiera hablar exactamente de todo lo contrario.¹ Convocar todo lo que oculta, disfraza y se construye imaginariamente alrededor de aquello innombrable e irrerepresentable. Todo lo que en el cuerpo rodea ampulosamente a ese par de órganos sin aspavientos que fisiológicamente son un falo y una vagina. Todo lo que se queda a flor de labios, ya sean los púbicos o los del discurso. No hablaremos pues del sexo biológico, sino del género cultural, y de la visualidad del género en algunos capítulos de la historia del arte colombiano. Vamos a hablar de imágenes de cuerpos que incluyen y excluyen, que norman y castigan, que bautizan y olvidan. Siguiendo a Sartre, vamos a hablar del tema espinoso de ser hombre o mujer como una categoría de la imaginación. Porque las imágenes

no sólo representan nuestros cuerpos, sino que los producen. Vamos a hablar del despliegue de fantasía en la construcción visual de los cuerpos en el arte colombiano alrededor de lo que, no obstante su ausencia fantasmal, estructura todo un orden simbólico: el poder del falo, la sumisión de la vagina y los cuerpos que se inauguran y desaparecen en este combate.

Corpus Christi, Corpus Mariae

Iniciaremos nuestro recorrido con la llegada espectacular del Cuerpo de Cristo y el Cuerpo de María a las tierras de Bochica y de Bachué. Una incursión simbólica que más que el alma, como creían los misioneros, trajo el cuerpo a América. Imaginemos entonces al Cuerpo de Cristo y al Cuerpo de María cayendo como balas de carne desde los cielos occidentales sobre las corporalidades imbricadas en la naturaleza, chamánicas, comunitarias, plásticas, de nuestros indígenas. Desde entonces, el Nuevo Mundo se pintó de azul y de rosa. Y sobre los cuerpos físicos americanos se impuso un sobre-cuerpo cultural y simbólico que los dividía en mundos opuestos y en compartimentos estancos: el humano, el animal y el vegetal, pero también reacomodó en formas zanjadas los registros de lo masculino y lo femenino. La rejilla categórica que impusieron repartía de maneras inéditas los dominios de los géneros, que apenas coincidían con las clasificaciones vernáculas manejadas por el pensamiento precolombino de estas sociedades, algunas matrilineales, cuyas mujeres no estaban escritas con la gramática de la debilidad, la gracia y el decoro, sino de la fuerza, el poder y la sexualidad.

Los cuerpos ejemplares de Cristo y de María, como mandatos de género, se plantearon en las antípodas.² El cuerpo masculino de Cristo en la cruz se presentaba como la imagen del verdadero cuerpo, casi desnudo, autónomo, pleno, increado. Era un cuerpo para sí. El cuerpo de María, en cambio, era un apéndice de aquel, había salido de una costilla suya y había sido creado sólo para albergar la encarnación divina. Era un cuerpo para otros.

Estos dos cuerpos inaugurales, aunque convencionales y culturales, se presentaron desde entonces como ontológicos, universales y natu-



La Dolorosa, siglo XVIII

rales. Y todo este cambio de paradigmas se daba en los dominios del arte, pues Cristo y María, más que dogmas abstractos, llegaron como pinturas y esculturas cuyo mensaje entraba por los ojos.

Estos dos cuerpos normaron las posibilidades corporales en la Colonia, desplegando visualmente todas las marcas de género que también eran replicadas en las representaciones de los mártires y las mártires. En un cuerpo que se cincelaba por el dolor como el postridentino, se realizaba una especie de *strip tease* ritual, donde los santos se despojaban de las telas para mostrar las partes de sus cuerpos heridas y por lo tanto santificadas. Emergieron así otros miembros, además de los canónicos, que eran la cara y las manos, los cuales ganaban su derecho a existir y a representarse exclusivamente por ser las orgullosas ruinas corporales de dramas divinos de enfrentamientos entre el bien y el mal, sobre el terreno siempre por conquistar de los cuerpos.

Pero no se martirizaban siempre los mismos órganos en los y las mártires. Aunque había unos órganos que sí sufrían por igual en santos y santas, quienes indistintamente eran decapitados y estigmatizados, el dolor divino, al parecer, también se administraba según los géneros. La iconografía de un cuchillo atravesando el cráneo solía reservarse para los mártires hombres como San Dionisio, las laceraciones en la entrepierna, muy cerca del innombrable órgano sexual masculino, también se restringía a santos varones como San Roque. Por no hablar de las múltiples flechas que moldeaban deliciosamente el cuerpo de San Sebastián y nunca se atrevieron a desnudar el cuerpo de ninguna santa.

Éstas preferentemente perdían los ojos, como Santa Lucía, o los senos, como Santa Úrsula y Santa Bárbara, la mártir más representada en la Colonia neogranadina. Gracias a esta simbolización, una cultura que fue tan estricta en cubrir e ignorar visualmente los caracteres sexuales permitió, sin embargo, el despliegue de los senos túrgidos de la joven doncella Santa Bárbara³ en medio de un bosque de imágenes y discursos temerosos del cuerpo. La hermosa mujer se erige en un espectacular eje vertical entre el cielo y la tierra, mientras se revuelve en un combate divino donde una fuerza maligna anónima, en forma de espada, le amputa su seno derecho. La santa, con su mirada de placer perdida en las alturas parece disfrutar de esta cercenación en la que saldrá ganando. Es que un cielo por un seno, bien vale la pena. Aunque se podría tratar también de su poder sexual por nada, si miramos el espectáculo con ojos profanos. En esta fuerte imagen la sexualidad de la mujer ha sido dominada y neutralizada por un ojo masculino, en una estrategia simbólica que recuerda las posteriores mutilaciones sádicas de un De Kooning o un Picasso sobre los cuerpos femeninos.

En el imaginario de los cuerpos masculinos de los mártires no encontramos nada equiparable. Si bien es cierto que el santo prepucio del Niño Jesús fue una reliquia apreciada durante la Contrarreforma, el pene, que sería la contraparte de los senos de Santa Bárbara, no fue invitado al espectáculo visual del martirologio católico, como sucedía por ejemplo con gran frecuencia

en las representaciones de los auto-sacrificios entre los indígenas mesoamericanos.

No hay duda de la fascinación del arte colonial por el cuerpo de la mujer, donde María fue la reina. Situación que cambia radicalmente con la mirada del arte independentista. Entonces las mujeres desaparecen del espectro visual. Después del tiempo de los santos, ha llegado el de los héroes, y éstos son invariablemente hombres, blancos y aristocráticos, quienes se erigen ahora como los nuevos cuerpos ejemplares que dan la medida de lo deseable socialmente y expulsan todas las otras corporalidades que no cumplan sus mandatos, como lo étnico, lo popular, lo femenino o feminizante.

San Bolívar, Santa Pola

Sin embargo hay una nota discordante en todo este panteón: la imagen de La Pola. Si bien hubo otras heroínas como la santandereana Antonia Santos o la misma antioqueña Simona Duque, ninguna de ellas alcanzó la categoría de mito y de patriota como lo hizo La Pola en la memoria oficial. Frente al relato patriarcal de la Independencia y el panteón masculino de héroes de la incipiente nacionalidad del siglo XIX, Policarpa Salavarrieta ha representado el punto de quiebre, aunque en la imaginería independentista La Pola, a pesar de haber abrazado la política y la revolución, no ha dejado de ser la mujer de los ideales decimonónicos y se convierte apenas en una nota de color en esta galería de héroes adustos. Así, la pareja fundadora y ordenadora del género en términos visuales de los tiempos independentistas y republicanos, sucedánea del cuerpo de Cristo y el Cuerpo de María en la Colonia, sería la formada por el Cuerpo de Héroe de Bolívar y el cuerpo de Heroína de La Pola. El Padre y la Madre de la Patria en los que se han regodeado desde entonces y hasta ahora guiones museográficos y textos escolares. Allí se les representa como los modelos de hombre y mujer incrustados en los fundamentos de la Nación.

El Señor y la Señora

Después de las guerras de independencia viene para la República el problema de la identidad nacional y del ingreso a la modernidad. En-

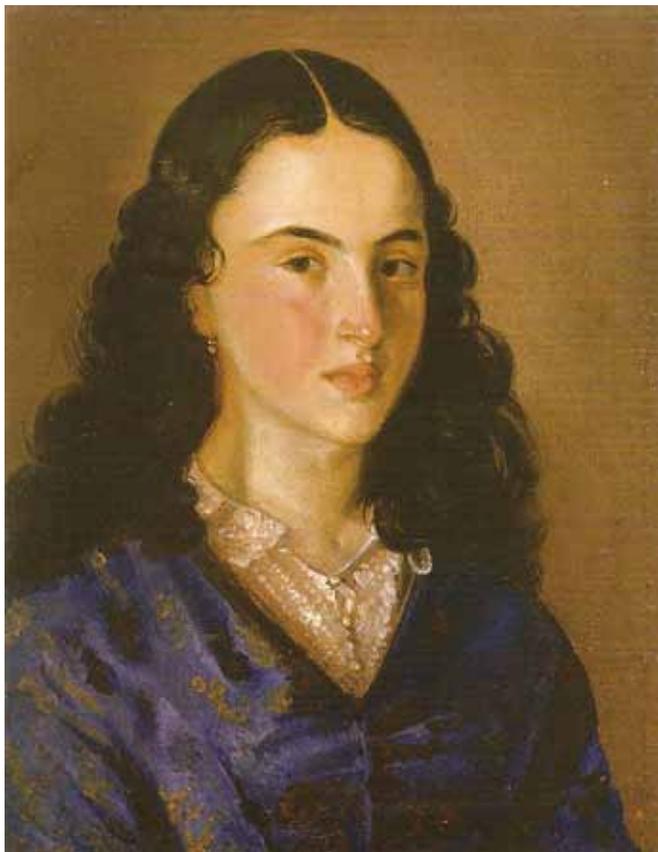


Bolívar, Pedro José Figueroa, 1819

tonces, el control del cuerpo, con mecanismos sociales como los de la urbanidad, se convirtió en la manera de enfrentar esa diversidad étnica, cultural y social. Así, se formó desde entonces una estructura de clase y géneros intransigente, a cada uno de los cuales le correspondía una semiótica corporal y unos comportamientos adecuados que se volverían los pilares del orden de la modernidad colombiana.⁴ Desde entonces se normatizaría el aspecto externo, las conductas, los comportamientos, los movimientos, los ademanes y el arreglo personal adecuados,

de acuerdo a la posición social, el género, las edades y la raza.

Estas distinciones cristalizan en comportamientos del cuerpo minuciosamente controlados, que dan como resultado los cuerpos ejemplares del niño y la niña, el caballero y la señorita, y sobre todo del señor y la señora, gran meta de la tecnología corporal que fue la urbanidad. El mayor esfuerzo se dirigió, sobre todo, a las mujeres: niñas, señoritas y señoras, a quienes se les delegaba la responsabilidad de cimentar la familia burguesa y la propagación de las buenas costumbres.



Policarpa Salavarrieta, José María Espinosa, 1855

La galería del siglo XIX, por la que desfilan estos cuerpos modelados por el discurso de la urbanidad, despliega una gramática visual del género. Aunque estos retratos no se detienen en los caracteres sexuales, tema absolutamente prohibido por la urbanidad, dejan claro de un solo golpe de vista cuándo son masculinos o femeninos. Es que sobre estos cuerpos ocultos se despliega gráficamente una férrea y directa simbología. Dibujar a una mujer entonces era hacer visible la feminidad imaginada como liviandad, quietud, gracia, interioridad, ensimismamiento, delicadeza, adorno, afectación. Se construye entonces visualmente un sobre-cuerpo donde se despliega desde lo simbólico el mundo femenino en contraposición al masculino, del cual debe estar separado tajantemente sin ningún tipo de vasos comunicantes. Es un cuerpo cultural que se impone sobre el cuerpo biológico, gracias a códigos como moños, encajes, preñes, cintas, flores, pliegues, mangas embombadas, faldas con vuelo, bucles y todo tipo de redondeces. Ellas, además, tienen el cabello largo, las mejillas sonrosadas, las

bocas finas y rojas invariablemente. Es el cuerpo imaginado y estereotipado de la feminidad que tiene su más alta expresión en “la señora”.

En contraposición al cuerpo femenino está el cuerpo del niño, el caballero y el señor, el cual se caracteriza por un imaginario visual donde se despliega el color negro en la ropa, lo recto, lo geométrico, lo despojado, lo falto de adorno. Estos son elementos que hacen visible una masculinidad imaginada como fortaleza, actividad, rudeza, agresividad y exterioridad.

Hasta este momento, en la historia del arte colombiano es un ojo masculino el que ha detentado en forma exclusiva el poder de la mirada y quien ha pintado estrictamente el panorama de rosa y azul. Al hacerlo, ha decidido qué cuerpos existen, circulan, tienen reflejos, y cuáles no. También les ha dado su forma y establecido hasta dónde llegan sus límites. No estamos hablando aquí del artista hombre o de la artista mujer como una categoría fisiológica. Nos referimos más bien a una mirada y un orden visual patriarcales, que igual puede detentar un hombre o una mujer. Porque, incluso cuando algunas artistas pioneras como Margarita Caro de Holguín (1875-1959) o Jesuita Vallejo (1904-2003) retrataron cuerpos, lo hicieron desde los dispositivos visuales patriarcales. En sus relatos el mundo masculino sigue escindido del femenino, como lo está el mundo público del privado, como lo está el sujeto del objeto. Dos mundos que, además, se encuentran en una relación jerárquica en la que el uno domina, forma y decide el otro.

Ni santas ni putas: locas

Este es el mundo armónico que revolcará el ojo volcánico de Débora Arango,⁵ donde las representaciones corporales, tal como las había construido el arte colombiano, fueron zarandeadas. Con Débora, por primera vez entre nosotros, la mujer detenta el poder de la mirada, la dirige hacia sí misma y descubre al tiempo que construye el continente inédito de su cuerpo. Débora fue pintando lo que fue viendo y lo que vio fue cuerpos de locas, borrachas amanecidas, actrices tristes, pianistas semidesnudas, adolescentes ociosas. Cuerpos femeninos que no tienen ningún valor de cambio en el mercado bursátil

del cielo, ni en el del progreso o la estética. En su obra los mitos corporales femeninos van cayendo uno a uno, mientras deshacen violentamente la gramática visual del género establecida desde la Colonia. Así, a un imaginario donde el cuerpo femenino era blanco, pasivo, asexuado, apolítico, etéreo, contraponen un cuerpo femenino étnico, activo, sexual, político y carnal.

Débora es la primera que representa lo irrepresentable en el cuerpo femenino, la primera que no se queda a flor de labios, sino que llega hasta los púbicos. Tanto las representaciones sacras como las de los cuerpos de la urbanidad habían optado por cuerpos que sólo eran una cabeza y unas manos. Con Débora aparece un cuerpo total que ya no tiene los énfasis ni las censuras de la anatomía piadosa, pero tampoco los de los discursos higienistas, deportivos o médicos. Débora representa zonas inéditas y poco valorizadas del cuerpo. Por ejemplo, el inexistente vello púbico femenino en nuestra tradición pictórica, en representaciones canónicas como las de Francisco Cano, emerge claramente. Sus desnudos le dan pasaporte a un cuerpo femenino sexual que tiene pubis, senos, caderas, entrepierna. Ha creado una nueva anatomía y una nueva visualidad para el género femenino.

El ojo gay

Se necesitarían cuatro décadas más para que se diera una revolución igual de copernicana en el ámbito de la visualidad del cuerpo masculino. En el esquema de las representaciones patriar-

cales, el hombre era proverbialmente el sujeto de la mirada mientras la mujer era el objeto. La transgresión de Débora fue haberle dado por primera vez categoría de sujeto a la mujer, quien ahora tenía el poder de mirar. En cambio, la transgresión de Luis Caballero fue redireccionar la mirada del hombre, dejando en claro que éste no tenía que mirar, natural y exclusivamente, al cuerpo femenino. También podía mirar uno masculino y construirlo en esa mirada.

El desnudo masculino ha sido tan reprimido en la historia del arte moderno, que cuando se habla de desnudo a secas, casi se sobreentiende uno femenino construido por el ojo *voyeur* del hombre. Por eso, la representación intensiva de cuerpos de hombres desnudos en el papel de objetos eróticos que realizó Caballero, rompe con la mitología establecida de la masculinidad y con sus cánones de representación. Son cuerpos de hombres que exhiben sus falos —recordando algunas esculturas precolombinas—, sus músculos, su fuerza, pero en una actitud de entrega y de juego y de belleza que hasta el momento sólo se relacionaba con las representaciones de la corporalidad femenina. Estos cuerpos íntimos, expresivos, sensuales, descontrolados, bautizados por fluidos como la sangre o el semen, rompen con lo masculino entendido como lo público, lo rígido, lo contenido, lo racional, lo productivo, lo eficiente. La anatomía del deseo de Caballero funda otros territorios corporales como torsos, penes, espaldas, nalgas que nunca habían sido pertinentes en la representación de los hombres. El cuerpo erótico ahora no le concierne solo a la mujer. Estos cuerpos inauguran la mirada del deseo homosexual en un imaginario donde esta posibilidad identitaria, discursiva y visual simplemente no existía.

En la misma década de los ochenta surgiría el trabajo de Miguel Ángel Rojas, quien más que representar el cuerpo erótico homosexual, se interesó por explorar los caminos de su identidad visual, rompiendo con una iconografía centenariamente concebida en rosa y en azul. Rojas está sobre todo interesado en observar los ritos, los gestos, la clandestinidad, los fetiches, la ropa, los símbolos y los discursos que se han construido alrededor de este cuerpo tabú. En el



Medellín: *Habitantes de la Capital*, Henry Price, 1852

autorretrato *Blue Jean* (1973) a un hombre joven se le borra el rostro y se le desaparecen las manos (los dispositivos de la expresividad y de la identidad desde el barroco), quedando apenas partes inconexas: el torso desnudo y los pantalones apretados de un cuerpo fragmentado, a las que la imagen no alcanza a restablecerle su unidad. Sólo persisten unos pedazos corporales que hablan de esa identidad difusa y del espejo roto del arte canónico, incapaz de darle una imagen o un reconocimiento a este cuerpo fuera de las casillas proverbiales del género.

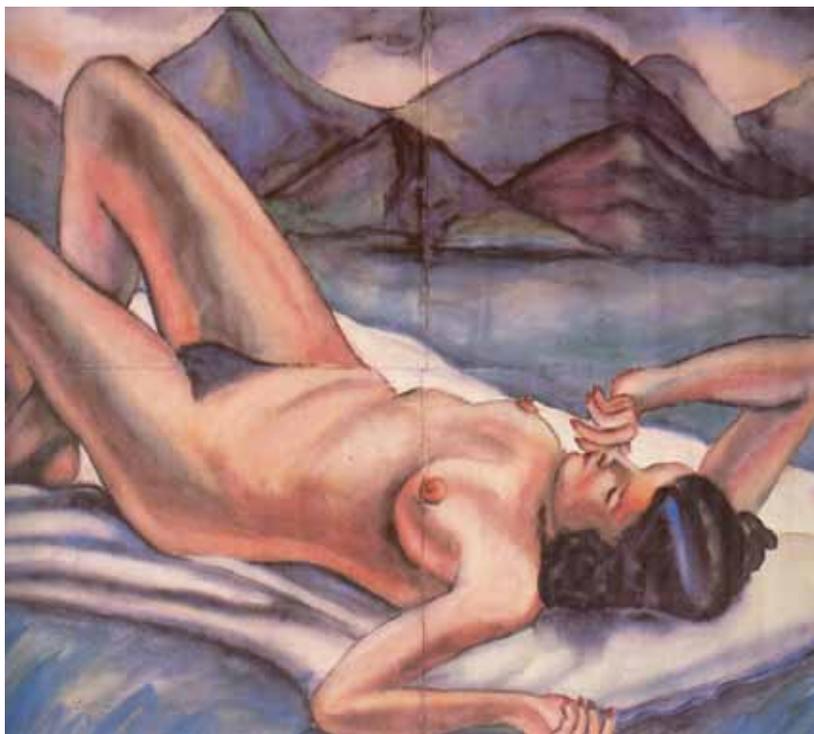
El discreto encanto de lo queer

Este código también entra en franca crisis en una imagen tan transgresora como (¿el? ¿la?) *Maja desnuda* del artista Jorge Alonso Zapata, absoluta subversión gramatical, iconográfica, corporal. Si la identidad de género tiene que ver con los falos y las vaginas, ¿cuál será la de este personaje que tiene el uno y la otra? Este ser de los márgenes sociales, económicos, culturales, también lo es de los iconográficos. Y por lo tanto debería permanecer invisible como todas las corporalidades que no encajan en los

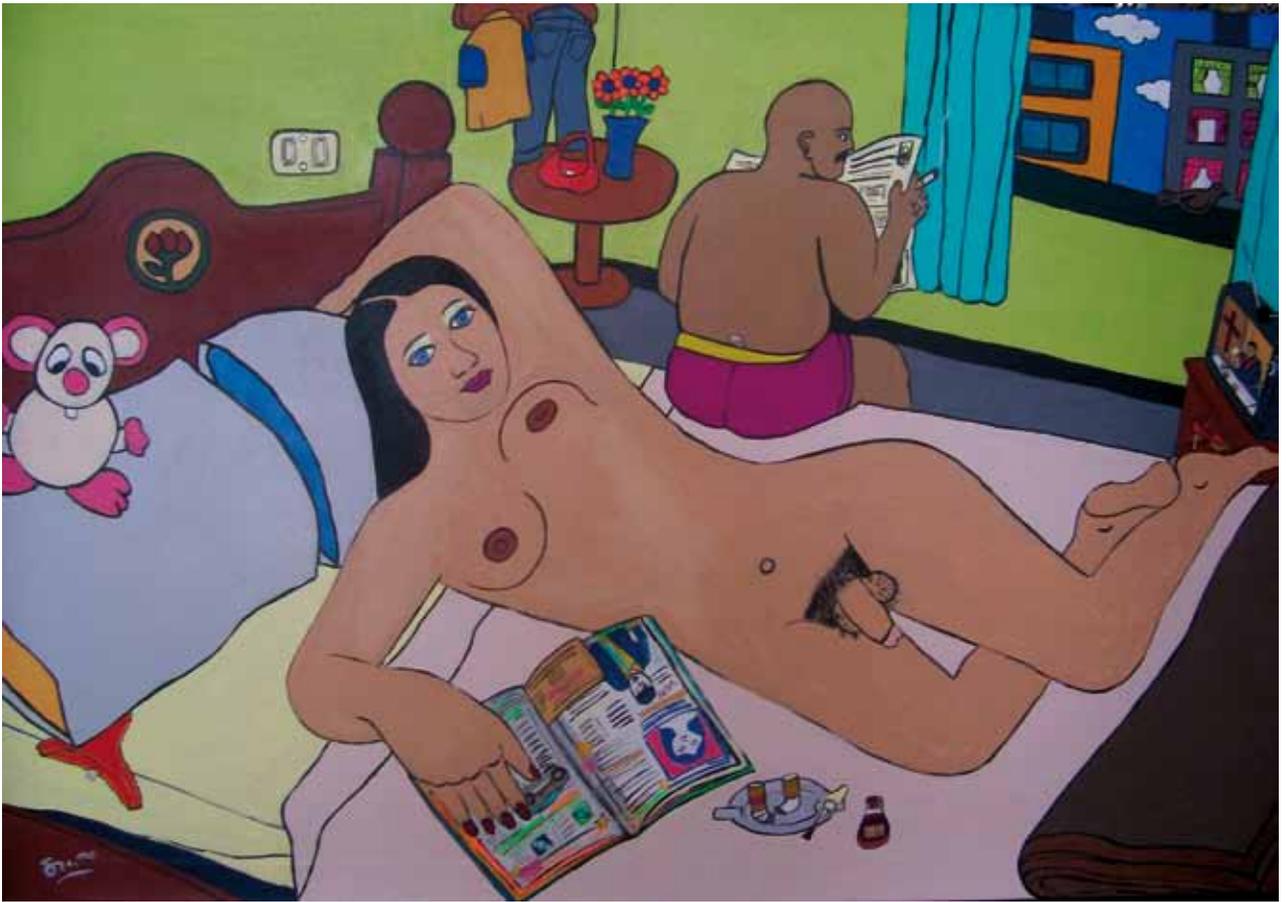
moldes ejemplares. Zapata, en cambio, aludiendo al objeto sexual femenino por excelencia que es la *Maja desnuda* de Goya, pinta a esta (e) maja (o) en toda su plenitud ambigua, provocando cataclismos no sólo visuales sino lógicos, pues interroga, además de las categorías sexuales, a las del pensamiento binario.

Los autorretratos de Santiago Monge, como *Marilyn, diva internacional*, y *Frida, diva latinoamericana*, siguen este camino de la hibridación pero desplegando ahora el concepto de travestismo, que concibe el género como una máscara y un maquillaje que se puede poner y quitar. Lo mismo que la serie de *Venus* de Liliana Correa, en donde cuerpos étnicos, híbridos, hermafroditas, explotan y desactivan los controles icónicos del género de aquel cuerpo ejemplar de la feminidad en Occidente.

Estas obras dejan atrás el concepto de la sexualidad como la determinante biológica que divide el mundo en seres naturalmente femeninos o masculinos, y relativiza la iconografía que ha ayudado a forjar estos cuerpos. Ahora se explora la zona de lo artificial y hegemónico de su construcción, observando las visualidades,



Montañas, Débora Arango, 1940



Maja desnuda, Jorge Alonso Zapata, 2006

comportamientos y actitudes, para hablar más de alteridad y diferencias que de esencias.

Ha sido este pues un sobrevuelo sobre la fábrica de cuerpos que son las iconografías que han afianzado poderes, mandatos y exclusiones desde la representación y la codificación de los gestos, el cuerpo visible, el cuerpo vestido y los atributos asociados al concepto de género. El cuestionamiento de la construcción visual de los géneros habla del desmantelamiento de una modernidad pura, patriarcal, excluyente, para dar paso a una posmodernidad híbrida, contaminada e incluyente. Tarea en la que está comprometida en primera fila el arte contemporáneo. 

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural

de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora habitual de revistas nacionales y latinoamericanas. Investigadora y curadora independiente.

Notas

¹ Conferencia presentada por la autora en la programación académica de la exposición "Falos y vaginas" del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Medellín, 2011.

² Para un análisis más extenso ver el blog "Mujer: anatomía comparada", disponible en línea en: <http://anatomia-comparadacolmexx.blogspot.com/2011/07/maria-tus-pies-anatomia-de-una-virgen1.html>. Investigación desarrollada por la autora en la Residencia México-Colombia 2011, categoría Literatura, del Ministerio de Cultura y el Fondo Nacional para las Artes de México.

³ Escultura de Pedro Laboria del siglo XVIII, inicialmente ubicada en la iglesia de su mismo nombre en Bogotá, y hoy perteneciente a la arquidiócesis de esta ciudad.

⁴ Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1999.

⁵ Para un análisis más extenso, ver Giraldo, Sol Astrid. *Cuerpo de Mujer: Modelo para armar*. Beca de Creación Ensayo de la Alcaldía de Medellín, Editorial La Carreta, 2010.