

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

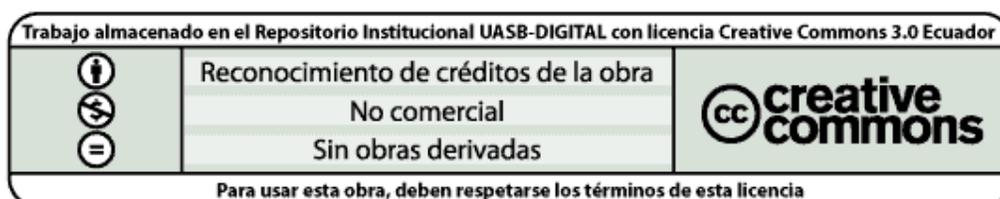
Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Artes y Estudios Visuales

Mirada masculina en la representación del cuerpo femenino
en los cuadros del artista visual ecuatoriano
Pedro Herrera

Freddy Ayala Plazarte

2013



**CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE
TESIS/MONOGRAFIA**

Yo, Freddy Leonardo Ayala Plazarte, autor de la tesis intitulada “Mirada masculina en la representación del cuerpo femenino en los cuadros del artista visual ecuatoriano Pedro Herrera” mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura con mención Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Artes y Estudios Visuales

Mirada masculina en la representación del cuerpo femenino
en los cuadros del artista visual ecuatoriano
Pedro Herrera

Freddy Ayala Plazarte

Tutor: Edgar Vega Suriaga

Quito
2013

RESUMEN

El presente es un estudio de la mirada masculina sobre la representación del cuerpo femenino en los cuadros del artista visual ecuatoriano Pedro Herrera, en los cuales se realiza una reflexión en torno al rol protagónico de la mirada como una construcción discursiva, que puede ser codificada social y culturalmente, en un ambiente religioso.

Se problematiza la mirada en la representación del cuerpo femenino, y se reconoce en la masculinidad jerarquías de poder inscritas socialmente, por cuanto el cuerpo femenino es el recipiente donde confluye un deseo masculino.

Así, en el primer capítulo, se analiza la construcción de la mirada masculina en la representación del cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*; se considera lo homosocial, el deseo, la mirada hurtada, la vigilancia y la dominación como modelos culturales a los que se subordina el cuerpo femenino. Luego, en el segundo capítulo, se plantea el análisis de la mirada masculina en la representación del desnudo femenino en los cuadros *Ninfa delirante de los sueños 1*, *Ninfa delirante de los sueños 2* y *Persistencia Noctámbula 1*, a partir de relaciones entre el erotismo y la religiosidad, para entender que en el espacio sagrado y el cuerpo profano se codifica una mirada social, que puede conllevar a la culpabilidad y la vergüenza dentro de un ámbito religioso.

Dedicatoria.

A mi madre, incondicional mujer, que hizo una vigilia de sonrisas, y acompañó los sueños de la maestría.

A mi padre (+) yhermanos: Anita, Mary, Wilson.

A los compañeros de la maestría, todas las inquietudes del “yo”, al menos ellos saben lo que fuimos.

A ti Nadia, insular metáfora, sol naciente, en 19 y E; 17 y D; 23; el muelle; La Lisa.

A todos mis alumnos, quienes refugiaron el párpado en el camino del Zen.

A mis Apus; Aláquez, el andino hábitat de los antepasados, y a Sumpa, tierra marítima donde se levanta la infancia.

Agradecimientos.

A Pedro Herrera Ordoñez, la alquimia y la mística de los diálogos, por sus cuadros y el empuje en la distancia.

A Edgar Vega, la imaginería y dirección de la tesis.

A Alicia Ortega y Santiago Cevallos, y los demás maestros, que construyeron una interminable línea de visiones.

A Raúl Serrano, sencillamente la amistad, y los caligramas de la vanguardia.

A Luis Rivadeneira, la paciencia y el regazo de su sabiduría.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	
MIRADA MASCULINA EN LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO	13
1. La mirada masculina y el canon corporal en el arte.....	14
1.2 Vigilancia masculina en el espacio representado.....	17
1.3 Significación y mitología en el búho.....	20
1.4 ¿Temor y dominación?	22
1.5 Mirada hurtada que interpela la mirada masculina	25
1.6 El acto deseante: entre el falo y la pulsión	28
CAPÍTULO II	
EROTISMO Y RELIGIOSIDAD	32
2. Edificaciones coloniales y cuerpo femenino en los cuadros de Pedro Herrera.....	32
2.1 Una perspectiva conceptual del desnudo femenino.....	34
2.2 Erotismo en el cuerpo femenino.	36
2.3 Cuerpo profano en el espacio sagrado.....	39
2.4 Erotismo y religiosidad en la mirada de Herrera: el código sexual masculino proyectado hacia el cuerpo femenino y la muerte simbólica de Dios.....	45
2.5 Violencia divina en el cuerpo femenino.....	48
2.6 El cuerpo femenino-masculino como espacio-objeto donde se disputa lo sacro y lo profano.....	53
2.7 Culpabilidad colectiva en los cuerpos representados.....	58
CONCLUSIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	64
ANEXOS	67

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se realiza un estudio de la mirada masculina en la representación del cuerpo femenino, en cuatro cuadros del artista visual Pedro Herrera (La Paz, Carchi-1956), con el fin de analizar el papel protagónico de la mirada en las formas de representación del cuerpo femenino, como estrategia de significación cultural y social.

Para este estudio se ha seleccionado los cuadros: *Ninfadelirante de los sueños 1*, *Ninfa delirante de los sueños 2*, *Ninfa delirante de los sueños 4*, *Ninfa Persistencia Noctámbula I*. Al margen de que estos cuadros de Herrera pueden ser motivo de diversas apreciaciones estéticas, se presentan como un relato visual para ser codificados por la mirada; es decir, el planteamiento de la mirada en la representación del cuerpo femenino como una construcción cultural, surge de reflexiones en torno a modelos, jerarquías de poder, inscritas socialmente, en las cuales, se puede identificar discursos étnicos, genéricos, raciales.

Dichos discursos son fundamentales para comprender la importancia que adquiere, contemporáneamente, la representación del cuerpo en una obra de arte. De hecho, en el contexto histórico del arte, las representaciones del cuerpo son de amplio registro. De ahí que uno de los retos más importantes del presente trabajo sea registrar la jerarquía de una mirada masculina que el artista construye en la representación del cuerpo femenino.

Nuestra investigación enfatiza que la mirada es una construcción cultural, y probablemente, en la representación del cuerpo femenino, responde a modelos de dominación en la mirada masculina. Más aún, al abordar el estudio desde la perspectiva masculina, se debe considerar que el cuerpo femenino y el desnudo femenino son

representados como repositorios de exploración de la mirada, donde se codifican prácticas sociales, y sus nexos con contextos culturales.

La obra de Herrera aún no ha sido abordada desde la perspectiva sugerida, por ello, el cuerpo femenino y el desnudo femenino pueden ser vistos como objetos de una mirada masculina, lo cual permite debatir el lugar que ocupa el cuerpo femenino en la representación. En este sentido, se distinguen relaciones de poder en torno a la primacía y subordinación como pretensiones de la mirada masculina cuando excluye el lugar de lo femenino.

Esta relación discursiva entre la mirada masculina y el cuerpo femenino, además, permite abrir un debate social y simbólico en la perspectiva del orden patriarcal. Históricamente la masculinidad es un discurso reconocido en ámbitos sociales y culturales, como es el caso de la representación artística.

En este campo, dicho orden patriarcal ha priorizado la representación del cuerpo femenino en la obra de arte, de modo que el cuerpo femenino es el objeto que erotiza a la mirada masculina; puede decirse que ante la atracción masculina constituye un dispositivo de poder en la representación. Al respecto, en *La dominación masculina*, Bourdieu plantea que el cuerpo femenino “[...] es una combinación de poder y atracción, y de seducción conocida y reconocida por todos, hombres y mujeres, y adecuada para honrar a los hombres”.¹

El postulado de Bourdieu establece que el cuerpo femenino se convierte en un modelo que identifica a hombres y mujeres; sin embargo, hace hincapié en que es adecuado para honrar a los hombres. Esto sugiere que en las relaciones sociales de poder se privilegia a una mirada masculina y, culturalmente, se puede decir que en la representación artística, el cuerpo femenino es modelizado para un orden patriarcal.

¹Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 45.

La perspectiva masculina que observamos en los cuadros de Herrera, *Ninfadelirante de los sueños 1*, *Ninfa delirante de los sueños 2*, *Ninfa delirante de los sueños 4* y *Persistencia Noctámbula I* pretende ser un análisis e interpretación crítica de la representación del cuerpo femenino (desnudo) como un recipiente que refuerza y erotiza el deseo masculino.

En el recorrido de la investigación, también me refiero al desnudo como una respuesta a discursos que interpelan su representación en edificaciones coloniales y religiosas, lo cual me permite formular una interpretación entre el espacio sagrado y profano.

A manera de relación dicotómica, propongo debatir entre regímenes como el erotismo y la religiosidad, si la desnudez en una edificación religiosa atenta contra los valores sociales; además, en una representación artística, la codificación del cuerpo desnudo parte de un marco social, por lo que el cuerpo femenino se constituye como un cuerpo social de exploración y consumo.

La representación del desnudo femenino permite problematizar el ejercicio protagónico de la mirada en una obra de arte, pues la plasmación artística se interconecta con las percepciones o visiones de un entorno social; en la representación corporal se puede rastrear los modos de vestir, pensar, apreciar el cuerpo.

En líneas generales, este trabajo propone una teorización y reflexión, desde un campo interdisciplinario, que se apoya en los estudios culturales de la visualidad, sobre la problemática de la representación del cuerpo femenino; si bien tomo como referencia regímenes visuales o modelos culturales como la mirada, el cuerpo, la masculinidad –como he indicado–, donde convergen prácticas sociales, simbólicas, culturales, políticas de representación, en torno a la mirada masculina. Respecto al régimen visual, el catedrático Edgar Vega en el apartado señala:

Un régimen visual estaría conformado por dispositivos de visualidad, que serían las condiciones constitutivas que marcan la subjetivación, la adhesión e incluso la resistencia a la realidad. Vemos, entonces, lo que estamos habilitados para ver. Y si ver supone intervenir activamente en la construcción de imaginarios, la visualidad nos permite reconocernos, distinguimos, excluimos, como resultado de la articulación entre procedimientos fisiológicos y perceptivos: la visualidad es el momento *en sí* de lo visual.²

Dichos regímenes o modelos culturales (mirada, cuerpo, masculinidad), que configuran las prácticas visuales, me permiten realizar el análisis de una inclinación por lo patriarcal como rasgos sociales y simbólicos que atraviesa la mirada en la representación del cuerpo femenino, a partir de cuatro preguntas básicas: ¿Qué mirada se construye en la representación del cuerpo femenino? ¿Cómo intervienen los códigos culturales en la mirada? ¿El desnudo femenino se inscribe en marcos aceptables o prohibidos de la mirada social? ¿Cómo se articula la mirada masculina sobre el cuerpo femenino, cuando se erotiza en un espacio sagrado?

En consecuencia, este estudio comprende dos capítulos. El primero examina el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4* (Mirada masculina en la representación del cuerpo femenino), y plantea nociones y conceptos en torno a la mirada masculina y el canon corporal del arte como regímenes que construyen el cuerpo femenino. Entre las nociones está la de lo homosocial, asociado a una práctica masculina, que discursivamente sitúa a un tipo de varón hegemónico; esto me permite problematizar la representación del cuerpo femenino en regímenes como la dominación y la vigilancia, para comprender la mirada del búho sobre la corporeidad representada.

En este mismo capítulo, la línea reflexiva de la mirada masculina en la representación del cuerpo femenino se formula desde una posible mirada hurtada y un acto deseante en el cuadro. En el caso de la mirada hurtada, considero en el desarrollo metodológico una tipología de miradas masculinizantes (hurtadas, autorizadas y de

²Edgar Vega S., “Desenganche...Urgente...Hoy”, en Alex Schlenker, coord., *Desenganche, visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal, 2010, p. 14.

intromisión) propuestas por el teórico Beneke, que me permite articular una problemática visual del cuerpo femenino, como imagen de aceptación o de prohibición social.

Por último, he considerado situar un acto deseante en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*, a propósito de la postura del rostro de la modelo, que está inclinado hacia el pico del búho. En este detalle, propongo analizar un acto simbólico, es decir, el deseo como un acto fantasioso, visible en la mirada penetrante del búho. Así, pretendo dar cuenta que la mirada se interpela a ella misma cuando confluyen deseos y fantasías en la representación del cuerpo femenino.

En el segundo capítulo indago el erotismo y la religiosidad en los cuadros: *Ninfa delirante de los sueños 1*, *Ninfa delirante de los sueños 2*, *Persistencia Noctámbula 1*, en los que Herrera coloca al cuerpo femenino en edificaciones religiosas y coloniales. Interesa conceptualizar el desnudo femenino como un modelo de la representación artística que se tensiona en el ámbito religioso. Cabe recalcar que la relación entre el desnudo femenino y las edificaciones religiosas se trabaja desde nociones del erotismo, entiendo como un sentimiento interior (deseo) que al exteriorizarse asume conductas permitidas o prohibidas de la mirada. La tarea es ensayar nociones y conceptos del erotismo entre el espacio sagrado y el cuerpo profano.

En los cuadros de Herrera, de este capítulo, interesa abordar el conflicto religioso y sexual que contiene la representación de la desnudez en una edificación colonial. Se trata de reflexionar si, en la relación espacio sagrado y cuerpo profano, el silenciamiento femenino imposibilita su reconocimiento.

Finalmente, en los anexos se encuentran obras de artistas de otros contextos culturales, junto con los cuadros seleccionados de Herrera, que apoyan con material visual a este trabajo.

CAPÍTULO I
MIRADA MASCULINA
EN LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO



Ninfa delirante de los sueños 4 (2002), de Pedro Herrera Ordoñez,
fotografía en color sepia y negro, con medidas 154, 8 x 102 cm, impresa sobre lienzo.

Vale apuntar que el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*, de Pedro Herrera, realizado en 2002, es una fotografía en color sepia y negro, con medidas 154, 8 x 102 cm, impresa sobre lienzo, que utiliza la técnica de fotomontaje y fotocomposición.

Este cuadro ubica en el centro a una mujer, cuya cabeza, inclinada hacia su hombre izquierdo, muestra un rostro con los ojos cerrados; lleva una malla transparente y tiene las piernas recogidas. Una de sus manos cubre la parte posterior del muslo de la pierna izquierda y sobre la parte posterior se posa una libélula. Tras su cabeza sobresale la cara de un búho de grandes ojos que domina la parte superior del cuadro.

En este capítulo se problematizará la mirada masculina en la representación del cuerpo femenino, la construcción social y cultural en el espacio representado de la obra *Ninfa delirante de los sueños 4*. Se hará una revisión de significados mitológicos, a propósito de la representación del búho. Además, se propondrá una posible mirada hurtada, porque la mujer lleva una malla transparente. Finalmente, se recuperará aportes psicoanalíticos para formular si en el cuadro se exhibe un acto deseante. De modo que la problemática de la mirada estará orientada a formular qué lugar ocupa la mirada masculina en la representación del cuerpo femenino, y si en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4* se codifica la dominación masculina y subordinación por el cuerpo femenino.

1. La mirada masculina y el canon corporal en el arte

Un canon corporal hace referencia a reglas, modelos y patrones establecidos social y culturalmente para construir y mirar al cuerpo. En este sentido, el canon corporal aglutina perspectivas visuales que, en el campo artístico, modelan el cuerpo, como es el caso de las representaciones escultóricas del mundo griego, o la idealización y perfección anatómica renacentistas.

Un canon artístico se construye y legitima en un marco social y cultural, ya que ahí están contenidas estrategias y políticas de representación; por ello, una obra puede reflejar las visiones de un artista con respecto a su época. Dicho canon artístico ha mantenido adhesiones con modelos científicos, matemáticos y anatómicos que se inscriben en el pensamiento Occidental, como el ver con “el ojo de la mente”, de Platón; “la perspectiva”, de Alberti; la *ratio* o el cálculo en la “razón moderna”, de Descartes.

Así, en las representaciones pictóricas del Renacimiento o del Barroco, los pintores incorporaron dichos modelos para estandarizar normas corporales. Estos factores han sido determinantes en el canon artístico, porque han configurado visiones del mundo y de la realidad que han afectado a modelos culturales, sociales, económicos y científicos.

La razón moderna surgida de la ilustración genera un canon corporal que subsiste hasta la actualidad³. Cabe señalar que la razón moderna se inscribió como un modelo que descentralizó, por ejemplo, la imagen divina en el canon Occidental del arte, dominado por representaciones bíblico-mitológicas. Entonces el canon contemporáneo se constituyó como régimen visual que reguló y desacralizó la imagen divina porque reconfiguró las representaciones del cuerpo.

A diferencia de los estilos pictóricos del Renacimiento y el Barroco, que centraron varias de sus representaciones en temáticas de lo mítico-religioso, la representación del cuerpo en el arte plástico y visual contemporáneo se caracteriza por una desacralización mítico-religiosa y, por lo mismo, se muestra heterogénea. Al

³RégisDebray hace una importante observación respecto de la construcción de la “mirada” en Occidente: “Hay un momento en la historia en el que el ojo interviene en la fiesta; entonces el hombre, creado a imagen de Dios, se pone a recrear la naturaleza a imagen del hombre”.Y agrega: “[...]Entonces, cristaliza esa mezcla de racionalismo y voluntarismo que ha secularizado la mirada occidental más que ninguna otra. [...]Y cuando una sociedad ama un poco menos a Dios, mira un poco más a las cosas y a las personas. Al distanciarse de aquél se acerca a éstas. [...]la *desacralización del mundo pasa por su liberación óptica*”.R. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 168.

parecer, los artistas plásticos y visuales se preocupan por representar en el cuerpo temas relacionados con lo genérico, lo urbano, lo étnico, lo racial. Sin embargo, en la mayoría de los casos, dichas representaciones todavía continúan reproduciendo los modelos o normas del canon corporal.

Se debe considerar que la representación del cuerpo, más allá del discurso heterogéneo, identifica modos y hábitos de la mirada porque refuerza ideales de perfeccionamiento y atracción visual.

Entonces, en el marco de este canon artístico y corporal como régimen visual, es pertinente efectuar una interpelación: ¿Cómo se construye este canon corporal? O acaso, ¿obedece a una problemática de la mirada masculina en torno al cuerpo femenino en el espacio representado?

Es importante apuntar que la masculinidad se inscribe histórica y socialmente como un modelo discursivo que refuerza, en lo visual, las nociones de lo viril, lo productivo, lo patriarcal, lo autoritario, lo musculoso; es decir, en la perspectiva visual se puede asumir que la práctica masculina está asociada al protagonismo de un prototipo de varón reconocido socialmente.

Dicha masculinidad se inserta a partir de regímenes de la mirada masculina contruidos social y culturalmente, y que se proyectan en la representación tradicional del arte. Estos modelos regulan y administran la mirada en un determinado entorno socio-cultural, mediante una dominación y jerarquización para, en cada época, vigilar el cuerpo femenino, a través de los modos de verla, el cuerpo de la mujer, al punto de evanecerlo como sujeto de representación.

La representación del cuerpo femenino y el desnudo femenino han sido temas recurrentes por parte de los artistas, lo que permite referir a un canon corporal femenino regido por una mirada masculina. En el marco de esta mirada, la mujer ha sido

históricamente silenciada, imposibilitada de reconocimiento propio, sometida a la representación masculina; esta circunstancia invita a problematizar la mirada masculina, puesto que contemporáneamente han proliferado otros nexos sociales y culturales al insertarse en la publicidad y la moda en el ámbito de la representación.

1.2 Vigilancia masculina en el espacio representado

En el primer apartado propuse indagar la mirada masculina a partir de un canon corporal en el marco del arte de Occidente. Ahora, para ilustrar la teoría expuesta, me acercaré al cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*, de Pedro Herrera, para reflexionar sobre la mirada masculina desde nociones como lo homosocial, por tanto, centramos el análisis en la vigilancia latente del búho como portador de significados mitológicos.

En cuanto a la vigilancia como una representación estratégica de la mirada, que construye significados en la vida cotidiana del sujeto; es decir, visiones que configuran un contacto con el mundo de los objetos y de las cosas. Así, en el caso de las imágenes religiosas, se tiene la vigilancia del orden divino; o en las imágenes o monumentos de próceres, que son parte de la memoria, la vigilancia del orden heroico.

De tal manera que al proponer una vigilancia en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*, es pertinente sintonizar con la mirada del búho en el cuadro. Si bien Herrera representa el cuerpo femenino, una libélula y un fondo oscuro, negro; también es importante resaltar que en la mirada del búho se pondera los ojos, que atrae a quien está observando el cuadro.

¿Acaso la mirada del búho se relaciona con la vigilancia en perspectiva masculina? Es tan representativa la mirada del búho que domina la parte superior del cuadro, incluso la figura de la mujer; más aún, los ojos del búho vigilan el espacio

nocturno del cuadro, de manera que cumplen un rol protagónico sobre el cuerpo de la *Ninfa* y la libélula.

Cabe mencionar que en un marco social, la mirada se contamina, porque obedece a construcciones, discursos y regímenes; además, la mirada es inseparable de un contexto cultural, responde a una época y a un momento histórico. Del mismo modo, la mirada en la representación artística se construye desde regímenes o modelos; en el caso del cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*, hemos sugerido que la mirada del búho se relaciona con regímenes visuales como la vigilancia y el control.

En este sentido, la mirada del búho problematiza la vigilancia y el control en la representación del cuerpo femenino, debido a que en dichos regímenes se articulan prácticas de la masculinidad; la vigilancia y el control son reconocidos socialmente en un orden dominante. El búho con su mirada domina la postura del cuerpo femenino, por lo que es posible asumir una perspectiva masculina de representar al cuerpo femenino.

En concordancia con lo expuesto, la mirada del búho permite sugerir una perspectiva homosocial de representar al cuerpo femenino. Si bien la práctica homosocial asume una forma de mirar masculinamente lo femenino y masculino.

Michael Kimmel, en “Cuando DarthVader sustituye al falo: la masculinidad como deseo reprimido”, argumenta: “[...] la masculinidad se define de manera homosocial, es decir, no tanto en relación con las mujeres, sino en relación con otros hombres”. Por su parte, Joanne N. Aertselaer advierte que lo homosocial se inserta “[...] para asegurar que la conducta social siempre defienda la masculinidad hegemónica”.⁴

De acuerdo con la propuesta de Kimmel y Aertselaer, se puede precisar que lo homosocial es una construcción discursiva que se inscribe como una política de la visión masculina. Por tanto, la masculinidad que simboliza la mirada del búho se torna

⁴ Michael Kimmely Joanne N.Aertselaer, “Cuando DarthVader sustituye al falo: la masculinidad como deseo reprimido”, en C. Sánchez-Palencia, J. Hidalgo, eds., *Masculino plural; construcciones de la masculinidad*, Lleina, Universidad, 2001, pp. 79-80.

en una mirada de vigilancia y de control en la representación del cuerpo femenino. Y si se considera que la vigilancia y el control son discursos constitutivos del poder, confirmamos nuestra propuesta de que la masculinidad que simboliza la mirada del búho domina en el espacio representado.

Ahora, si es verdad que un varón o una mujer miran masculinamente a la *Ninfa* como práctica homosocial, también se puede decir que mitológicamente el búho representa lo enigmático y la sabiduría. Pero lejos de estas referencias, la mirada del búho se adhiere al ejercicio de la vigilancia, de la fascinación por el cuerpo femenino. Y dentro de la escena representada, que es un juego visual de miradas y deseos, el búho reproduce la fuerza y la hegemonía porque en el cuadro debe adueñarse de la mujer, dominar lo representado con sus ojos, sin dejar de inspeccionar al cuerpo femenino.

Precisamente, en el cuadro, el cuerpo femenino problematiza lo homosocial como un deseo masculino que socializa una conducta de ser espejo de su propia conquista. La mirada del búho domina a través del silenciamiento femenino. En tal sentido, la representación del cuerpo femenino construye una mirada que socialmente vigila a la mujer como objeto representable.

Por lo señalado, es pertinente señalar que, en el marco artístico, la representación del cuerpo femenino contamina socialmente la mirada, como se ha visto, pues en nociones como lo homosocial confluyen regímenes de control y vigilancia que configuran el poder. En otras palabras, la mirada no solo se construye bajo un orden social sino que, en la representación del cuerpo femenino, sintoniza con juegos visuales como el deseo. Por otra parte, al proponer la perspectiva masculina (búho) de mirar al cuerpo femenino en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*, se ha sugerido que la mirada en la representación norma el cuerpo de la mujer, lo que se problematiza en la tradición del canon corporal.

1.3 Significación y mitología en el búho

En esta parte, se examinará el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4* en torno a la representación del búho como portador de significados mitológicos. Y se prestará atención a la mirada del búho, por su poder de fascinación y atracción visual.

Para tratar de entender el sentido y valor mitológico que representa Herrera en la mirada del búho, partiremos de lo que dice Stuart Hall en *El trabajo de la representación*: “el sentido *no está* en el objeto o persona o cosa, ni está *en* la palabra. Somos nosotros los que fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable”.⁵

Al parecer, en la perspectiva masculina que rige la vigilancia en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*, el búho transforma la mirada desde el sentido social hasta el mitológico, si se toma en cuenta a los elementos que están en la escena: el búho, el cuerpo femenino, la libélula, el fondo nocturno.

En el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*, la mirada del búho, los ojos del búho no duermen. Mitológicamente, el búho simboliza la sabiduría, la inteligencia, asociado a lo nocturno. Raquel Barja Montoya explica desde la mitología griega y romana:

[...] estas rapaces se las asocia con el conocimiento y la cultura. Tiene su origen en la figura de *Palas Atenea*, diosa de la sabiduría y del conocimiento, representada con una lechuza como su fiel compañera. En la fábula esópica de situación “La lechuza y los pájaros” es considerada como un ave inteligente y por ello estaba consagrada a Atenea.” Roma heredará esta diosa con el nombre de *Minerva* y la representará, igualmente, con la figura de una lechuza. Si bien, algunos escritores como Ovidio en sus *Fastos* también la relaciona con la brujería o Virgilio en *La Eneida* ve en el canto de un búho a la fatalidad: “Sobre su techo un búho solitario /con su funesto canto se quejaba, /y su largo quejido se rompía en el lloro”.⁶

⁵ Stuart Hall, *El trabajo de la representación*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2002, p. 7.

⁶ Raquel Barja Montoya, “El búho, símbolo de saber”, artículo publicado en: <http://suite101.net/articulo/el-buho-simbolo-de-saber-a24421>.

Como lo anota Stuart Hall, el sentido es un valor agregado al objeto, o persona o cosa. Desde esta formulación, el búho representado en *Ninfa delirante de los sueños 4* se lo puede relacionar con los significados mitológicos que señala Barja Montoya, y adquirir un valor cultural, social. En lo anotado por Barja Montoya, destaca que el búho es portador de conocimiento, sabiduría e inteligencia, y se lo relaciona con la brujería, la fatalidad, además, lo solitario, lo enigmático. Ciertamente, al considerar al búho como símbolo de la diosa Minerva, se lo puede asociar con lo nocturno, en el espacio cósmico que revela el cuadro; además, si el búho remite a la oscuridad, también al silencio nocturno. En el cuadro de Herrera, a más de la representación del cuerpo femenino, el búho porta la sabiduría, el conocimiento, la fatalidad, es decir, el búho obedece a modelos y visiones construidos socialmente.

Por otra parte, ¿será que el valor mitológico del búho problematiza nociones de masculinidad? Paradójicamente, el búho simboliza a una diosa (Minerva) con un rasgo de feminidad; sin embargo, se ha dicho que la mirada se problematiza en la representación.

Recordemos que la masculinidad se ha inscrito histórica y socialmente como un discurso que reconoce al varón, como protagonista de lo patriarcal, musculoso, productivo. En ese sentido, la mirada del búho sobre el cuerpo femenino tiene una perspectiva masculina de vigilancia, puesto que esa mirada organiza el silenciamiento de la mujer; en la representación de Herrera, incluso la mujer cierra sus ojos e inclina el mentón.

De esta manera, en *Ninfa delirante de los sueños 4*, la significación mitológica del búho como Minerva contamina socialmente la mirada; en la representación del cuerpo femenino, la mujer es sometida a la vigilancia y el control. En el cuadro de Herrera, si bien el cuerpo femenino es un modelo privilegiado para la mirada, más allá

de una mirada social, interpela a una mirada mitológica, por el grado de feminidad que simboliza Minerva, y porque el búho está sobre el cuerpo femenino, en postura de dominio.

Para Herrera: “el búho simboliza la sabiduría, el valor; esta ave estaba consagrada a Minerva símbolo de la prudencia, inteligencia y agudeza para moverse en la noche sin ser detectada gracias a su plumaje”.⁷Es decir, que Herrera agrega una significación mitológica a su cuadro, explota referentes míticos en conexión con lo propuesto por Barja Montoya, por lo cual, en la representación; el búho se adhiere a otros contextos culturales.

Ahora bien, en el espacio representado del cuadro, el fondo cósmico y nocturno permite problematizar la mirada⁸del búho, por el sentido mitológico que Herrera considera en referentes como Minerva: la sabiduría, el valor, la inteligencia y la prudencia. En la representación, el búho invoca el aspecto de que *sabe todo* y posee el *sentido de la presencia*. Esta noción de lo omnipresente (sentido de la presencia) en la mirada del búho, que vigila al cuerpo femenino (de ahí su rostro inclinado en dirección al hombro), tiene un rasgo hipnótico que identifica a la mirada. La mirada (los ojos del búho) ratifica el sentido de presencia en relación al silenciamiento de la *Ninfa*.

1.4 ¿Temor y dominación?

Además de lo dicho, en el marco de la mirada masculina conviene hablar del temor y la dominación. De cierta manera la dominación es constitutiva del temor, dominar implica establecer parámetros de superioridad de un sujeto sobre otro. En el

⁷Entrevista a Pedro Herrera, Quito, septiembre, 2011.

⁸Regis Debray anota que “la mirada puede reducir la vigilancia e incluso hipnotizar suavemente [...] palpa o acaricia, cala o resbala, roza o penetra”. R. Debray, *op. cit.*, p.97.

planteamiento hegeliano, en la *Fenomenología del espíritu*, cuando se habla de la relación amo-esclavo, se señala que para que haya un proceso de identificación en el reconocimiento debe haber autoconciencia. Hegel anota: “La autoconciencia es *en sí y para sí* en tanto es *en sí y para sí* otra autoconciencia, sólo en cuanto se la reconoce”.⁹

La propuesta de Hegel apunta al reconocimiento en torno a una relación social de poder, una relación dialéctica en la que el uno depende del otro para que se articule el mutuo reconocimiento entre el dominante y el dominado. En este sentido, en la representación del cuerpo femenino, la perspectiva masculina del arte problematiza lo masculino y lo femenino en términos de dominación y temor, tal como la dicotomía amo y esclavo.

De hecho, lo femenino se ha representado de acuerdo a la dominación y la satisfacción masculina. Al respecto, Pierre Bourdieu argumenta que la dominación masculina responde “[...] a unos modos de pensamiento que ya son el producto de la dominación”.¹⁰ En el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4: ¿acaso la mirada del búho*—que desoculta Herrera— actúa como una imagen social de poder en torno al reconocimiento de una dominación masculina?

Puesto que el búho es el que mira de forma activa, inquisitorial, mientras la mujer en silencio inclina la cabeza a su lado izquierdo en postura de subordinación, se puede afirmar que la mirada del búho sintoniza con el patrón de dominación, reconocimiento que sugiere la satisfacción masculina, el deseo que la mirada masculina exhibe sobre el cuerpo femenino.

Bourdieu también plantea que el cuerpo femenino “[...] es una combinación de poder y atracción, y de seducción conocida y reconocida por todos, hombres y mujeres,

⁹ Georg. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 113.

¹⁰ P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 17.

y adecuada para honrar a los hombres”.¹¹ Por consiguiente, en el marco de este discurso dicotómico: dominador-dominado, se funda una relación social de poder, porque la mirada del búho representa el poder, el adueñamiento del cuerpo mediante el deseo.

De cierta manera, problematiza el deseo masculino cuando se lo transfiere al cuerpo femenino. En el cuadro de Herrera, el juego visual entre la mirada del búho y el rostro femenino codifica un deseo masculino. La subordinación obedece a un deseo de dominación, ya que la postura y la malla que porta la *Ninfa* seduce a la expectativa de una mirada masculina.

En términos de Bourdieu, la dominación masculina es resultado de una economía de la dominación histórica. Según esta propuesta, hay un *orden social* dispuesto a un consumidor, por eso el cuerpo femenino es explotado para una mirada masculina. Cabe decir también que la dominación se erotiza y funciona en la medida que ratifica la relación dominador-subordinado. En esta dialéctica, la mirada del búho socializa el deseo masculino a la representación del cuerpo femenino.

Ciertamente, estos postulados permiten observar las problemáticas y disputas del discurso dicotómico en torno a la hegemonía, en el cual se mira masculinamente el cuerpo femenino. Y como lo sugiere Bourdieu es un “[...] deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como el deseo de la dominación masculina reconocimiento erotizado de la dominación”.¹²

Desde esta formulación, se puede establecer que en el ámbito de la representación artística, el cuerpo femenino es reconocido a partir del deseo masculino. En este sentido, el deseo masculino evidencia la dominación masculina y la subordinación femenina que se inscriben como una mirada social.

¹¹P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 45.

¹²Ibíd., p.35.

1.5 Mirada hurtada que interpela la mirada masculina

El cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4* me ha permitido realizar enfoques analíticos en torno a modelos y significados que se codifican en la mirada. En este subtema abordaré, en el cuadro de Herrera, la representación del cuerpo femenino construido y modelizado desde la mirada masculina. Para lo cual, desarrollaré un análisis de la representación del cuerpo femenino, siguiendo la propuesta del teórico Beneke, en torno a los tipos de miradas masculinizantes.

Se sabe que el cuerpo está constituido por componentes biológicos, fisiológicos, estímulos químicos, fluidos, como también por componentes psicológicos, somáticos y de conducta, además, por componentes sociales. De hecho, el cuerpo responde a disciplinamientos y construcciones culturales, que son regulados por órdenes sociales.

En *Deshacer el género*, Judith Butler precisa: “el género y la sexualidad se exponen a otros, que se implican en los procesos sociales, que son inscritos por las normas culturales. En cierto sentido, ser un cuerpo es ser entregado a otros aunque como cuerpo sea, de forma profunda, el mío propio”.¹³

En este sentido, el cuerpo es el lugar de la diferenciación, poder, vulnerabilidad, heterogeneidad; más aún, el lugar desde el cual el sujeto piensa y genera conocimiento, donde también se da el reconocimiento de identidades de género, ideología, raza; escenario para manifestar los límites y excesos como los fluidos corporales, la enfermedad o la vejez.

Ahora bien, ¿cómo incide el deseo en la mirada, si en la representación de Herrera el cuerpo femenino porta una malla transparente? En este punto, es pertinente partir del desarrollo metodológico del teórico Beneke, en el acápite “La mujer como

¹³ Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 40.

amenaza”, sobre los tipos de imágenes; tipología de la cual se desprenden tres posibles formas de miradas masculinas.

Para Beneke las imágenes son: autorizadas, hurtadas y de intromisión: “Las imágenes autorizadas son las que encuentran aceptación social, por ejemplo, observar un cuadro de una mujer desnuda en un museo. Hay dos tipos de imágenes hurtadas: mirar algo no permitido, por ejemplo, la ropa interior que una mujer revela de forma inadvertida; y mirar algo permitido pero con lujuria, por ejemplo, los pechos de una mujer que lleva un vestido escotado”.¹⁴ Aertselaer hace una observación respecto de esta forma de hurtar imágenes, y señala que Beneke describe como:

[...] una actividad estresante que invade la experiencia social de los adolescentes. [...] Las imágenes son de intromisión cuando algo aparece dentro del campo visual y se registra de forma consciente, por ejemplo, un letrero luminoso. Dentro de este tipo de imágenes, Beneke describe imágenes de intromisión que provocan un sentimiento erótico, como cuando un homosexual ve los pezones de una mujer a través de su blusa.¹⁵

En el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4* se recrea un juego visual; a partir de los elementos representados, el cuerpo de la mujer que porta una malla transparente y muestra sus pezones, hay un deseo que sintoniza con la mirada masculina en la mirada del búho. Esto me permite sugerir que es la sensualidad femenina reconocida mediante el deseo.

También se dijo que en *Ninfa delirante de los sueños 4* la mirada del artista se inscribe en el circuito de la masculinidad. Así pues, en la representación, el cuerpo femenino es vigilado por una mirada masculina, como es el caso de la mirada del búho. Sin embargo, es importante interpelar, ¿se podrá considerar el deseo masculino, frente al cuerpo femenino, como un tipo de mirada hurtada?

¹⁴Beneke, en su argumentación de las miradas masculinizantes, afirma que “Debido a que no se les permite a los hombres observar fijamente estas situaciones, ellos las miran de forma furtiva y luego las imágenes captadas pueden entrar a formar parte de un “repertorio visual” que puede ser utilizado en otro momento para estimulación sexual, por ejemplo, en la masturbación.” Beneke, citado por J.Aertselaer, “Cuando DarthVader sustituye al falo: la masculinidad como deseo reprimido”, en C. Sánchez-Palencia, J. Hidalgo, eds., *op.cit.*, pp. 84-85.

¹⁵Beneke, citado por J.Aertselaer, *Ibíd.*, p. 84.

Al examinar la tipología sugerida por Beneke, respecto de la *imagen hurtada*: “[...] mirar algo no permitido, por ejemplo, la ropa interior que una mujer revela de forma inadvertida; y mirar algo permitido pero con lujuria, por ejemplo, los pechos de una mujer que lleva un vestido escotado”, se observa que, en un marco social, la mirada hurtada da cuenta de discursos que articulan lo permitido y lo no permitido.

En el cuadro de Herrera, la mujer porta una malla transparente, a través de la cual se miran sus pezones, tiene una de sus manos sobre parte de su muslo izquierdo, mientras las piernas están recogidas y en una de ellas descansa una libélula. En esta escena se sitúa la sensualidad femenina, puesto que, muy a pesar de la vigilancia masculina del búho, es la mujer la que proyecta la escena deseante con su gesto y la caricia sobre parte de su cuerpo. Además, es posible sugerir el grado de sensualidad femenina que codifica un deseo masculino cuando objetualiza su “yo” en el cuerpo femenino.¹⁶ En este proceso de identificación convergen fantasías y deseos en la representación del cuerpo femenino. Sobre este aspecto, vale agregar la valoración que, en torno a *Ninfa delirante de los sueños 4*, realiza Herrera:

La mujeres sinónimo de fertilidad, es la dadora de vida en este lugar terrenal; la posición de esta nos induce a la sensualidad, la mano es una intención conductora de las formas femeninas. Nuevamente utilizo una forma triangular como figura geométrica en el espacio artístico que nos orienta a la libélula. Desde lo que he revisado en ciertas mitologías, la libélula pasa por un proceso de metamorfosis antes de consolidar su forma; en el mundo prehispánico de México simbolizó la pureza del agua, para los italianos simbolizan a Satanás porque piensan que son venidas del infierno a causar desgracias. En mi cuadro, la libélula es la orientación entre el búho y la mujer.¹⁷

En definitiva, la representación del cuerpo femenino, en *Ninfa delirante de los sueños 4*, es la sensualidad femenina que viene orientada por la libélula, el espacio donde se interpela la mirada masculina como mirada hurtada; pues ahí se problematiza

¹⁶Por su parte, Gabriela Buzzatti problematiza la corporeidad femenina al decir: “[...]el cuerpo femenino no es sólo el lugar donde se estancan contenidos psíquicos irrepresentables de otra manera, ni el objeto espantoso y terrorífico que contamina y rechaza, ni el continente oscuro inexplorado que transmite y absorbe sentimientos fóbicos”. G. Buzzatti y Anna Salvo, *El cuerpo-palabra de mujeres*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 21.

¹⁷Entrevista a Pedro Herrera, Quito, septiembre, 2011.

lo permitido y no permitido socialmente, cuando se mira el cuerpo femenino desde un deseo masculino que fantasea, debido a la malla transparente que porta la *Ninfa*.

En tal perspectiva, en la sensualidad femenina fantasea una mirada masculina, por lo cual el deseo hurta al cuerpo (de la mujer) en la representación. Y por ello, el cuerpo femenino es el modelo elegido en la representación de Herrera, por ser el objeto propio de la mirada masculina; ciertamente, es la exteriorización del deseo y genera atracción ante la mirada masculina.

Así, la mirada hurtada que propongo en el cuadro de Herrera, adquiere reconocimiento mediante el deseo y la idealización del cuerpo; y de acuerdo con la mirada hurtada propuesta por Beneke, problematiza la representación del cuerpo femenino en marcos sociales de lo aceptado o prohibido.

Además, contemporáneamente, los cánones de la moda vigilan y estandarizan al cuerpo femenino, por ejemplo, a través de la ropa que deberá utilizar la mujer. Por tanto, la moda se plantea como una estrategia que norma los modelos de representación, para exhibir lo permitido y no permitido ante la mirada social.

1.6 El acto deseante: entre el falo y la pulsión

En este apartado indagaré la mirada masculina como un deseo interno, que se observa entre el pico del búho y el rostro de la modelo en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 4*. Para lo cual, apoyaré el análisis en los aportes psicoanalíticos sobre la pulsión y el falo.

Es preciso enfatizar que el deseo masculino se problematiza cuando en una representación se muestra un cuerpo femenino; sin embargo, el deseo mismo es un impulso interno que se proyecta al exterior, ya sea en un objeto, persona o cosa.

Uno de los aspectos que caracteriza al deseo es que, al exteriorizarse en una persona o cosa, tiende a objetualizar lo representado, dicho reconocimiento se da entre el objeto y quien mira. Por tanto, en el cuadro de Herrera, ¿es posible sintonizar el deseo como un acto fantasioso entre el pico del búho y el rostro de la modelo? Creo que es posible ya que el rostro inclinado de la modelo y el pico del búho sugieren un acto deseante, de penetración masculina.

Acto deseante que, como Bourdieu explica en *La dominación masculina*, “[...] en sí mismo está pensado en función de primacía de la masculinidad”.¹⁸ De manera que el acto deseante es a la vez un acto simbólico, modelizado para la mirada masculina. Así, el pico del búho se podría problematizar como un símbolo fálico y penetrante; pero antes, es preciso señalar lo que se entiende por *falo*.

En las teorías psicoanalíticas, el falo es una construcción simbólica que está inscrita discursivamente en las instituciones de significación cultural como el matrimonio, lo jurídico y la educación, en las que se mantiene el vínculo masculinizante con el miembro viril asociado al genital femenino, que simboliza la castración.

Por lo tanto, el falo se relaciona al deseo, al goce, al placer (libido), a lo eréctil. Freud considera que la función fálica del sujeto empieza en la infancia, en el apartado sobre *Complejo de castración y envidia del pene* señala:

El supuesto de que todos los seres humanos poseen idéntico genital (masculino) es la primera de las asombrosas teorías sexuales infantiles, grávidas de consecuencias. De poco le sirve al niño que la ciencia biológica dé razón a su prejuicio y deba reconocer al clítoris femenino como un auténtico sustituto del pene. En cuanto a la niña, no incurre en tales rechazos cuando ve los genitales del varón con su conformación diversa. Al punto está dispuesta a reconocerla, y es presa de la envidia del pene, que culmina en el deseo de ser un varón, deseo tan importante luego.¹⁹

¹⁸P. Bourdieu, *op.cit.*, p. 28.

¹⁹ Para Freud: “El varoncito se aferra con energía a esta convicción, la defiende obstinadamente frente a la contradicción que muy pronto la realidad le opone, y la abandona sólo tras serias luchas interiores (complejo de castración). Las formaciones sustitutivas de este pene perdido de la mujer cumplen un importante papel en la conformación de múltiples perversiones”. S.Freud, “La sexualidad infantil, las exteriorizaciones sexuales masturbatorias”, en *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), *Obras Completas* de Sigmund Freud, Standard Edition. Ordenamiento de James Strachey / Volumen 7 (1905 [1901]), en: <http://es.scribd.com/doc/7071841/Freud-Tres-Ensayos-de-Teoria-Sexual>.

Por su parte, Lacan asocia el *falo* con la represión y advierte que “pensar el falo en términos de ‘función fálica’, permite entonces inscribir precisamente este hiato entre hombre y mujer”.²⁰ Tomando en cuenta lo propuesto por Freud y Lacan, se puede señalar que el falo opera simbólicamente como un discurso en la política de la masculinidad, además establece los vínculos y diferencias entre lo femenino y masculino.

Estas afirmaciones del psicoanálisis ayudan a entender los aspectos internos que contiene el deseo masculino y femenino, además, plantean un reconocimiento que se da en la carencia, la represión, la envidia, la falta, que sintoniza con el impulso de la mirada que busca en lo representado satisfacción (pulsión)²¹. En tal perspectiva, en el cuadro de Herrera, interesa rastrear un acto deseante entre el rostro inclinado de la mujer y el pico del búho, que provoca una mirada deseante, penetrante.

Es pertinente considerar el aporte psicoanalítico, porque me permite plantear la mirada masculina que discursivamente se adhiere al pico-falo del búho, que prevalece sobre el rostro de la *Ninfa*; en gran medida, el deseo de mirar como el deseo del otro “yo” (impulso interno). El cuadro de Herrera es un recipiente propio de la mirada, donde se efectúa la exploración del deseo, como un impulso interno que se codifica en el rostro de la *Ninfa* y el pico del búho.

En *Ninfa delirante de los sueños 4*, el deseo entre el rostro de la modelo y el pico (falo) del búho revela pulsiones de satisfacción, que sintonizan con la mirada masculina; una mirada penetrante, fálica que objetualiza al cuerpo femenino. La representación del cuerpo femenino se convierte, así, en un objeto de la mirada que se interpela cuando

²⁰S. Freud, citado por RolandChemana, en “Diccionario del psicoanálisis”, *Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*, Buenos Aires, Larousse, 1995, pp. 153-154.

²¹ Freud escribe: “La pulsión es el representante psíquico de una fuente continua de excitación proveniente del interior del organismo.” S. Freud, citado por RolandChemana, “Diccionario del psicoanálisis”, *op. cit.*, pp. 362-364.

desea y fantasea y, en general, el cuadro es un espacio para la transformación y realización de la mirada masculina.

Este vínculo del pico (falo) y el rostro relata un impulso interno (deseo). Se debe tomar en cuenta que, metafóricamente, el búho practica el rito de la penetración al mirar; esa mirada penetrante que desea al cuerpo femenino, es un deseo proyectado sobre el cuerpo femenino. Es una mirada fálica, una pulsión que se desprende de la interioridad del propio “yo”, y retorna sobre la misma mirada, pulsión *voyeurista* que según Freud: “[...] consiste en el retorno de la pulsión sobre la propia persona. Explica así la génesis del exhibicionismo. Habría primero una mirada dirigida sobre un objeto extraño (pulsión *voyeurista*). Luego el objeto es abandonado y la pulsión retorna sobre una parte del cuerpo propio”.²²

La propuesta freudiana sugiere que la pulsión (satisfacción) necesita exteriorizarse en el objeto para retornar al mismo sujeto, es el deseo un impulso interno, ciertamente la mirada penetrante del búho interpela a la mirada masculina, interrelación que se efectúa en el cuerpo femenino, puesto que al objetualizarlo se adhiere a los regímenes de representación artística de la representación corporal.

En consecuencia, en la obra de Herrera, la experiencia de la mirada masculina es un relato que se codifica simbólicamente en el deseo, porque de alguna manera se problematiza cuando interactúa con la representación del cuerpo femenino.

²² “Diccionario del psicoanálisis”, p. 297.

CAPÍTULO II

EROTISMO Y RELIGIOSIDAD

2. Edificaciones coloniales y cuerpo femenino en los cuadros de Pedro Herrera

En este capítulo trabajaré la mirada masculina y el desnudo femenino en torno al erotismo y la religiosidad. Para ello, examinaré los cuadros de Herrera: *Ninfa delirante de los sueños 1*, *Ninfa delirante de los sueños 2*, *Persistencia Noctámbula 1*. Enfocando la reflexión en la representación del cuerpo femenino en un escenario colonial; es decir, de cuerpos desnudos ubicados en los pasillos, corredores o pasadizos de iglesias.

De manera que el análisis considera dicotomías como el erotismo y la religiosidad, como construcciones discursivas que configuran una mirada social (masculina) en la representación del cuerpo femenino, sobre todo en un marco religioso. En tal perspectiva el escenario colonial y religioso, donde se muestra el cuerpo desnudo, puede ser entendido y codificado desde modelos o normas sociales²³.

Cabe mencionar que estas edificaciones religiosas remiten a un pasado colonial; cuya arquitectura aún se mantiene en varias ciudades de Latinoamérica. Este régimen colonial se hegemonizó y jerarquizó después de la conquista y dominio español durante los siglos XVI y XVII, y tuvo como impacto la extirpación de los monumentos y dioses aborígenes.

La inmediata construcción de iglesias, en varias ciudades latinoamericanas, los convirtió en centros de poder y de control ideológico-social. Este proceso dio como resultado la inserción de iconografía religiosa, el culto al Dios del cristianismo, mientras la evangelización funcionó como mecanismo de alfabetización-educación, lo cual facilitó la adhesión de fieles al catolicismo. A este fin contribuyeron también los

²³Cabe apuntar que me refiero a la norma social como un sistema de reglas establecidas que definen una conducta y comportamiento en un determinado marco social y cultural.

conventos bajo la tutela de las órdenes religiosas que llegaron desde España. Así, poco a poco, la arquitectura colonial y la religiosa, en especial, se caracterizó por la sublimación de lo divino, y estilos como el barroco y el rococó fundaron una iconografía del catolicismo en Latinoamérica.

Ahora bien, a más de estas referencias culturales e históricas, que explican lo religioso en nuestras sociedades, y para centrar el análisis, se debe tomar en cuenta la representación del cuerpo desnudo en los cuadros de Herrera, dentro del escenario lúgubre y frío de los corredores de una iglesia, que posiblemente tensionen prácticas y hábitos de la mirada social.

Al considerar la mirada masculina como un producto socialmente reconocido, dentro de un régimen o modelo discursivo, en el cual se entrecruzan formas y modos de ver al cuerpo femenino, se puede decir que la representación de la desnudez y el cuerpo femenino en un ámbito religioso inscribe lo prohibido, porque transgrede la norma de lo aceptado culturalmente.

A partir de lo dicho: en la representación corporal y religiosa de los cuadros de Herrera, ¿se puede problematizar un comportamiento social? ¿Qué regímenes confluyen en la representación del cuerpo desnudo, cuando el cuerpo femenino está en lugar de imagen divina? ¿La representación del cuerpo femenino en un entorno colonial atenta valores morales religiosos?

Además, indago la sustitución de la imagen divina, cuando el cuerpo femenino se mimetiza con la postura del crucificado, como es el caso del cuadro *Ninfa delirante de los sueños 1*; del mismo modo en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2*, que ubica en su parte central el cuerpo desnudo de una mujer, en el claroscuro de un corredor religioso.

En *Persistencia Noctámbula I*, Herrera continúa lo anticipado en *Ninfa delirante de los sueños 1 y 2*, para adentrarse en la experiencia corporal y religiosa, emplaza hacia el interior de una iglesia la representación de dos cuerpos desnudos, de una mujer y un hombre, en estado de languidez; esta escena recuerda y convoca a pensar en la expulsión del paraíso, los cuerpos de Adán y Eva del Génesis bíblico.

Debo enfatizar que la mirada social obedece a perspectivas de una mirada masculina, en la cual se jerarquizan modos y conductas de ver el cuerpo femenino, en torno a lo aceptado y lo prohibido culturalmente. En este sentido, lo sagrado y lo profano, la violencia, la religiosidad, la genitalidad, la impureza, la desnudez, el deseo, en la representación del cuerpo femenino, son referencias que empleo para establecer relaciones con el erotismo.

2.1 Una perspectiva conceptual del desnudo femenino

El desnudo femenino ha sido la representación más recurrente del cuerpo de la mujer a lo largo del tiempo; así, en registros del paleolítico se tiene a la Venus de Willendorf, o en las culturas precolombinas de América, la Venus de la cultura Valdivia. También en la época griega con esculturas como *Venus de Milo* o en el período renacentista con cuadros como *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Contemporáneamente, en el período impresionista, el cuadro *El origen del mundo* de Courbet; y en el surrealismo la referencia es *La pubertad* de Max Ernst o *Las muñecas* de Hans Bellmer.²⁴

Lynda Nead, en el apartado “El cuerpo femenino enmarcado”, considera al cuerpo de la mujer idealizado en la tradición del arte Occidental: “[...] Mediante los

²⁴Representaciones del desnudo femenino, Ver anexos, cuadros N.1.

procedimientos del arte, la mujer se puede convertir en cultura; vista a través de la pantalla, está enmarcada, se vuelve imagen y la materia lasciva del cuerpo y de la sexualidad femenina puede ser regulada y contenida”.²⁵

El planteamiento de Nead asume que el cuerpo femenino, en el arte, se convierte en un objeto cultural y simbólico de exploración de la mirada en un entorno social, pues el cuerpo femenino en la representación está sometido a la idealización de la mirada, en el mejor de los casos, a la realización de un deseo social. Por esto, el cuerpo femenino en varias representaciones artísticas es visto desde una mirada masculina, es el objeto donde se recrea la mirada. Pero no solo el deseo interactúa entre el cuerpo y una mirada social, es la desnudez ofrecida al gusto de una mirada (masculina) la que sostiene la hegemonía, en la medida que el cuerpo observado es el de una mujer.

En ese orden de ideas, el cuerpo desnudo de la mujer es idealizado y modelizado por una mirada masculina, que fantasea con el cuerpo femenino; es la mirada del deseo que examina al cuerpo (desnudez), un impulso donde la mujer desaparece como sujeto. Sin embargo, al situarlo en perspectiva religiosa, el desnudo femenino es considerado impuro, indecente porque carece de gracia, representa lo prohibido, atenta contra los valores morales.

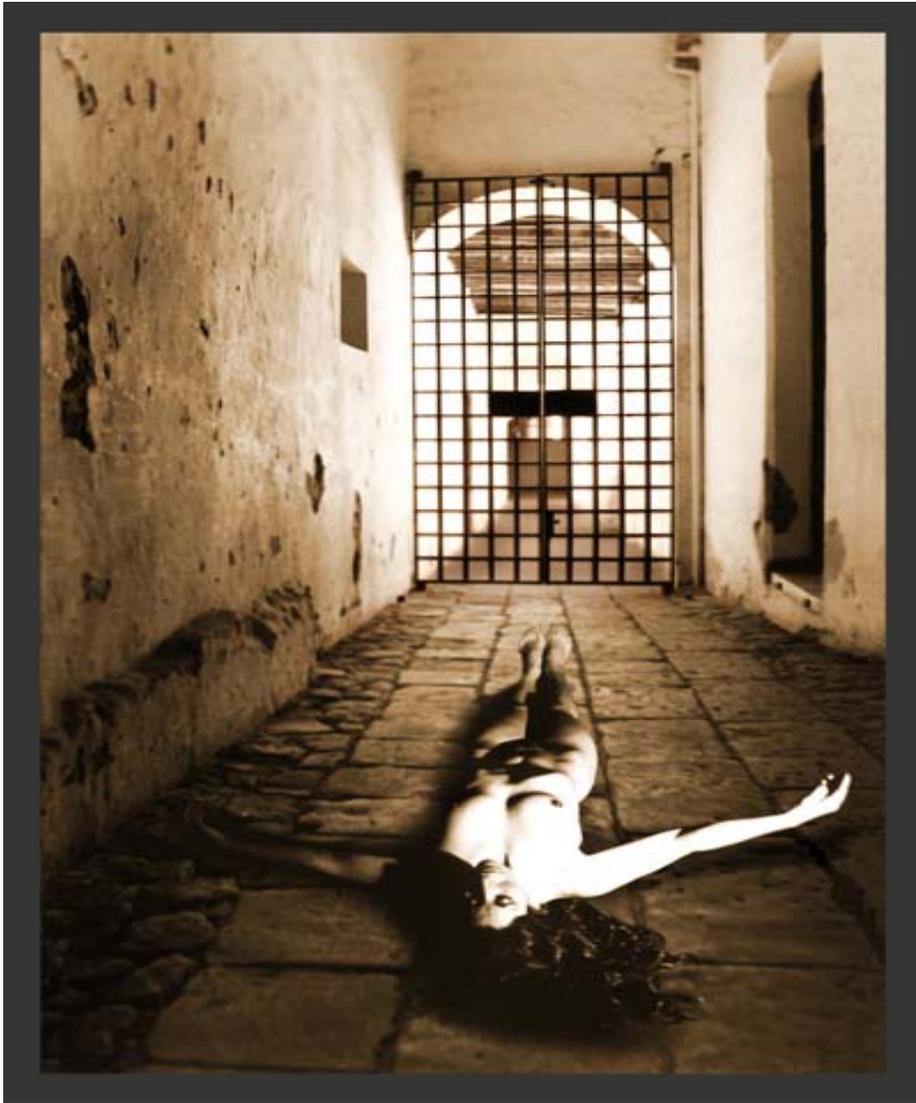
En el caso del Ecuador, a inicios del siglo XX, el desnudo femenino, en su mayoría realizado e idealizado por hombres, es un tema recurrente en la plástica, dentro de la corriente artística denominada realismo social.²⁶ Si bien, durante este período se problematizaron temas como la raza, la pobreza, la miseria, el dolor del indígena en la serranía o se contaron los mitos y formas de vida del montubio en la costa ecuatoriana, se comenzó a evidenciar una preocupación más política por el desnudo femenino.

²⁵Lynda Nead, *El desnudo femenino*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 26.

²⁶El Realismo social tuvo auge en los años 30, y adquirió relevancia en la literatura con escritores como Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra; se caracterizó por transmitir lo que sucedía con el habitante indígena, rural y urbano. Estas visiones que fundaron la literatura de los 30 también tuvieron relación con las representaciones pictóricas de este período.

Y la tradicionalista sociedad quiteña, que a regañadientes aceptaba en salones y salas los violentos cuadros del que hemos llamado “realismo social”, no transigía con el desnudo, porque a más de subversivo era pecaminoso. Sin embargo se pintó desnudo –aunque algo más tarde –y por desnudo de artistas de esa generación se abre esta gran muestra del desnudo contemporáneo en el Ecuador: Leonardo Tejada, Bolívar Mena Franco, Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín.²⁷

2.2 Erotismo en el cuerpo femenino



Ninfa delirante de los sueños 2 (1996), de Pedro Herrera Ordoñez,
fotografía en color sepia y negro que mide 96 cm x 126 cm, impresa sobre lienzo.

²⁷Hernán Rodríguez Castelo puntualiza de este desnudo contemporáneo: “Especialmente sugestiva la sensualidad y humanidad de los desnudos de Kingman, la morfología personalísima de los óleos, los dibujos de Mena Franco y el hieratismo de los desnudos de Guayasamín”. H. Rodríguez Castelo, *El desnudo en la pintura contemporánea del Ecuador*, Quito, CiladInterpharm, 2008, p. 10.

El cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2*, realizado en 1996, es una fotografía en color sepia y negro que mide 96 cm x 126 cm, impresa sobre lienzo, que utiliza la técnica de fotomontaje y fotocomposición.

Evoca una edificación religiosa y muestra el pasadizo de una arquitectura colonial lúgubre y sombría, dominada por el color blanco y con paredes de adobe deterioradas; al fondo y cerrada, se aprecia una puerta de rejas que ocupa todo el espacio, del pasadizo. Sobre el piso de piedra está una mujer desnuda, recostada boca arriba con sus piernas unidas en dirección hacia la puerta de rejas; tiene sus brazos desplazados casi en forma horizontal, su cabello suelto sobre el piso y sus ojos entornados. La luminosidad resalta gran parte de su torso y sus pechos.

¿Es posible problematizar una conducta social de la mirada en la representación del desnudo femenino? Si se considera, las representaciones artísticas mítico-religiosas, se observa que la desnudez y el espacio sagrado cohabitan como modelos contradictorios. Así mismo, cuando en su momento, gran parte del arte europeo compuso obras sobre asuntos religiosos-bíblicos, se aceptó la desnudez en la medida en que la representación tuviera relación con un tema bíblico.

Sin embargo, la desnudez adquirió una dimensión polémica cuando el cuerpo femenino –especialmente– fue utilizado estratégicamente para transferir los deseos de varios artistas a nombre de temas religiosos. De ahí que el cristianismo viera a estas representaciones como algo impuro, prohibido, por atentar contra las normas morales y de conservación patrimonial dentro del orden divino y sagrado.

Por ser la mirada una construcción cultural, con una dimensión colectiva (mirada social) y otra individual (mirada del artista), está sujeta a los modelos culturales de cada tiempo que, a la vez, determinan formas de valorar la desnudez. Así, para Erik Peterson, un teólogo moderno, en el ensayo “Teología del vestido”: “Se da desnudez sólo después

del pecado. Antes del pecado había ausencia de vestidos (*Unbekleidetheit*), pero ésta aún no era desnudez (*Nacktheit*). La desnudez presupone la ausencia de vestidos”.²⁸ Según esta propuesta, la ausencia de vestidos, desde el Génesis bíblico de Adán y Eva, está asociada al pecado e implica la revelación de la carne. Por ello, la exposición de la carne (cuerpo) en un marco religioso se codifica en la mirada como una signatura de lo no permitido.

En este sentido, la composición en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2* se concentra en el desnudo femenino y en la arquitectura religiosa. La mujer, con los brazos extendidos, parece levitar sobre el piso de piedras de una celda. Sin embargo, la desnudez de ella en un andamiaje colonial (pasadizo de una edificación religiosa) permite que el cuerpo femenino adquiera una dimensión erótica, y que la mirada desee socialmente al cuerpo y desee patrimonialmente la arquitectura. Esto es, que el cuerpo femenino erotiza la mirada porque revela su desnudez y genitalidad, y también porque la estructura colonial y la religiosa evocan el pasado, la memoria, lo patrimonial, la antigüedad de una ciudad, la conservación arquitectónica. En consecuencia, es posible sugerir que en la representación del cuerpo desnudo y la arquitectura colonial se inscribe una mirada patrimonial (social) y una mirada deseante.

De este modo, en el cuadro de Herrera, la arquitectura es el espacio sagrado para que la mirada erotice la desnudez, interactúe con el deseo; más aún, cuando el cuerpo femenino es vigilado desde una mirada masculina, la mujer se convierte en el objeto de la representación, el modelo para cifrar una conducta social-deseante de la mirada. En otras palabras, en *Ninfa delirante de los sueños 2* el cuerpo tiene una dimensión objetual, la desnudez de la *Ninfa* codifica un rasgo de masculinidad en la mirada.

²⁸ E. Peterson, citado por Giorgio Agamben, en *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 79.

Al respecto, el teórico Kenneth Clark advierte que “[...] el desnudo es una extensión de los atributos elevados masculinos, asociados con la mente”.²⁹ Ciertamente, la definición de Clark sintoniza con la masculinidad que está inscrita en términos de conducta social que practica la mirada. Por tanto, la mirada masculina es el rasgo de una mirada social que desea la desnudez y la genitalidad, tal como en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2*.

En la representación de Herrera, además, se debe considerar que el cuerpo femenino es un dispositivo de poder, porque atrae a una mirada masculina que se erotiza por la desnudez de un cuerpo que es prohibido en el marco de una arquitectura religiosa. La mirada masculina es reconocida colectivamente e individualmente en la sociedad, de ahí que se sitúe visualmente en torno a la representación del cuerpo femenino.

Está claro que la representación del cuerpo desnudo en *Ninfa delirante de los sueños 2* inscribe lo patrimonial y lo erótico a partir de una mirada social, pues no solo la arquitectura colonial y religiosa inquietan a la mirada, es la representación de la desnudez donde se problematiza la mirada masculina.

2.3 Cuerpo profano en el espacio sagrado

Quisiera iniciar con una pregunta clave: ¿será que el cuerpo es profano para la mirada social cuando interviene en un espacio sagrado? Para ilustrar el planteamiento entre el cuerpo profano y el espacio sagrado en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2*, se debe enfatizar que el grado de sacralidad que adquiere socialmente una edificación colonial, es mucho mayor en una sociedad donde se tiende a valorar un pasado arquitectónico. Y si a esto se añade que para la mirada pública y para los principios

²⁹K. Clark, citado por LyndaNead, *op.cit.*, p. 31.

morales del catolicismo, colocar el cuerpo desnudo de una mujer en uno de los pasillos de una de sus iglesias es atentar contra el patrimonio de una ciudad o la religiosidad característica de un escenario colonial, se puede afirmar que, en la representación de Herrera, la mujer, a más de que ha silenciado su reconocimiento femenino, tal vez porque se considera que está encerrada, atenta contra el espacio sagrado que constituye lo patrimonial.

Paradójicamente, en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2*, el cuerpo desnudo cumple un rol profano y sagrado, pues, mientras la desnudez de la *Ninfa* atenta (profana) lo patrimonial al insertarse en una arquitectura colonial; la mirada social sacraliza e idealiza la desnudez femenina. Más concretamente, la mirada masculina, al sacralizar es idealizar el cuerpo femenino, desea la desnudez en un espacio sagrado, como sucede en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2*, para rastrear el deseo y lo religioso en un marco social.

Cabe señalar que en una sociedad donde se prioriza una memoria colectiva, se fundan celebraciones cívicas y religiosas, lo patrimonial y lo monumental se constituyen como espacios sagrados. Por su parte, la desnudez en el marco de una mirada social plantea una mirada individual, deseante; se puede precisar que en la representación del cuerpo femenino (desnudo) se tensiona la masculinidad porque mira colectiva e individualmente al cuerpo, pero es en la individualidad donde se reconoce el deseo, cuando se representa el cuerpo desnudo de una mujer. Teniendo en cuenta lo dicho, en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2*, el cuerpo femenino adquiere una dimensión profana, puesto que la edificación colonial y religiosa evidencia que socialmente la mirada incide entre lo prohibido y lo aceptado. Por ello, en la representación de Herrera, la desnudez es un componente erótico y profano vinculado al espacio sagrado.

Y cuando se revisa lo que dice Georges Bataille, en el capítulo sobre “La Transgresión”: “El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses”.³⁰Se observa que lo sagrado y lo profano, lo aceptado y prohibido, abren cuestionamientos en torno a los valores sociales que se entrecruzan con lo colonial, lo religioso, lo patrimonial.

De esta manera, el desnudo halló aceptación, por ejemplo, en el arte religioso (sagrado), cuando el cuerpo femenino fue representado dentro de temas relacionados con el cristianismo; fuera de dicho marco, la desnudez era prohibida (profano). Lo que confirma en *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Bataille cuando apunta que “[...] las imágenes eróticas o religiosas introducen esencialmente en algunos las conductas de la prohibición, en otros, unas conductas contrarias”.³¹

Estas dicotomías entre lo sagrado y lo profano, obedece, sin duda, a construcciones discursivas que caracterizan a la mirada, a conductas establecidas en un entorno cultural. Así, en *Ninfa delirante de los sueños 2*, el cuerpo femenino, colocado en un espacio de piedras, paredes deterioradas y puerta de rejas, que remontan a un pasado religioso, profana a una mirada sagrada, porque la edificación colonial encierra y aprisiona la feminidad.

De allí que el cuerpo femenino, en el cuadro de Herrera, sitúa una perspectiva de mirar a la mujer desde arriba, que visualmente recorre el cuerpo femenino desde la cabeza hasta encontrarse con el encierro de la puerta; la mirada (masculina) sacraliza y profana el cuerpo desnudo de la mujer, pues en dicho recorrido toma importancia la representación de la genitalidad femenina (profanada por la mirada), que seduce y erotiza en el espacio deteriorado de la arquitectura.

³⁰ George Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 72.

³¹ G. Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004, p. 347.

Según Bataille en el acápite sobre “El cristianismo”, lo profano emergió a partir de la impureza en el régimen cristiano: “El cristianismo no podía rechazar hasta el extremo la impureza, no podía rechazar la mancha. Pero definió a su manera los límites del mundo sagrado; y en esa definición nueva, la impureza, la mancilla, la culpabilidad, eran expulsados fuera de esos límites. A partir de entonces lo sagrado impuro quedó remitido al mundo profano”.³²

El cuestionamiento de Bataille en torno a lo sagrado y lo profano se articula como una problemática de la mirada religiosa, porque es el cuerpo desnudo, el objeto o repositorio al que se transfiere lo impuro; de ahí que la desnudez desestabilice la memoria de un espacio sagrado, o los modelos de conservación de un escenario patrimonial.

Respecto a la valoración de las edificaciones coloniales, a propósito del cuadro *Ninfa delirante de los sueños 2*, Herrera expresa: “[...] Estas construcciones hacen una regresión al trabajo y mano de obra de miles de hombres [...] la piedra es sinónimo de la presencia del hombre, es en sí la memoria del pasado [...] Aquí la mujer está *en*, mas no flotando, sobre las piedras; su cuerpo terrenal invertido con las puertas cerradas denotan que el *ser* en sí es prisionero del mundo exterior”.³³

Sin embargo, se puede precisar que la relación entre el espacio sagrado y cuerpo profano, de acuerdo a la valoración de Herrera, se plantea desde una mirada patrimonial del pasado; incluso el cuerpo femenino es visto como el escenario para introducir una problemática de la condición humana: el encierro. Y al quedar la desnudez encerrada en el cuadro de Herrera, también la mirada encierra al cuerpo femenino representado.

Para Bataille, el erotismo “pone en cuestión al ser” porque es la experiencia interior (sexual). Aunque Herrera no lo diga abiertamente, su emancipador análisis le

³²G.Bataille,*El erotismo*, p.127.

³³Entrevista a Pedro Herrera, Quito, marzo, 2012.

lleva a plantear que el “ser” es prisionero del mundo exterior e interior. Pero también que la mujer se ha convertido en objeto (exterior) para explorar las propias preocupaciones internas del artista, aprisionando al sujeto en el cuerpo.

Cabe mencionar que la edificación colonial de Herrera y la representación del cuerpo femenino, ratifica valores sociales en torno a dicotomías como lo permitido y lo prohibido. Sobre todo porque el cuerpo femenino aparece como un componente erótico, aceptado por la mirada cuando el deseo interior (impulso) se transfiere al exterior; esta experiencia que visualiza el deseo infringe el marco de la religiosidad. Además, porque la postura del cuerpo femenino es provocadora: direccionado hacia la puerta de rejas encerrada y sobre un piso de piedra, el desnudo, a la vez que invita a recorrerlo desde la cabeza, los pechos, el sexo hasta sus piernas juntas, se muestra a la intemperie dominado por una mirada que la vigila sexualmente. Es decir, la mujer es vigilada por una mirada masculina que interpela el deseo (interior) en la representación de la desnudez.

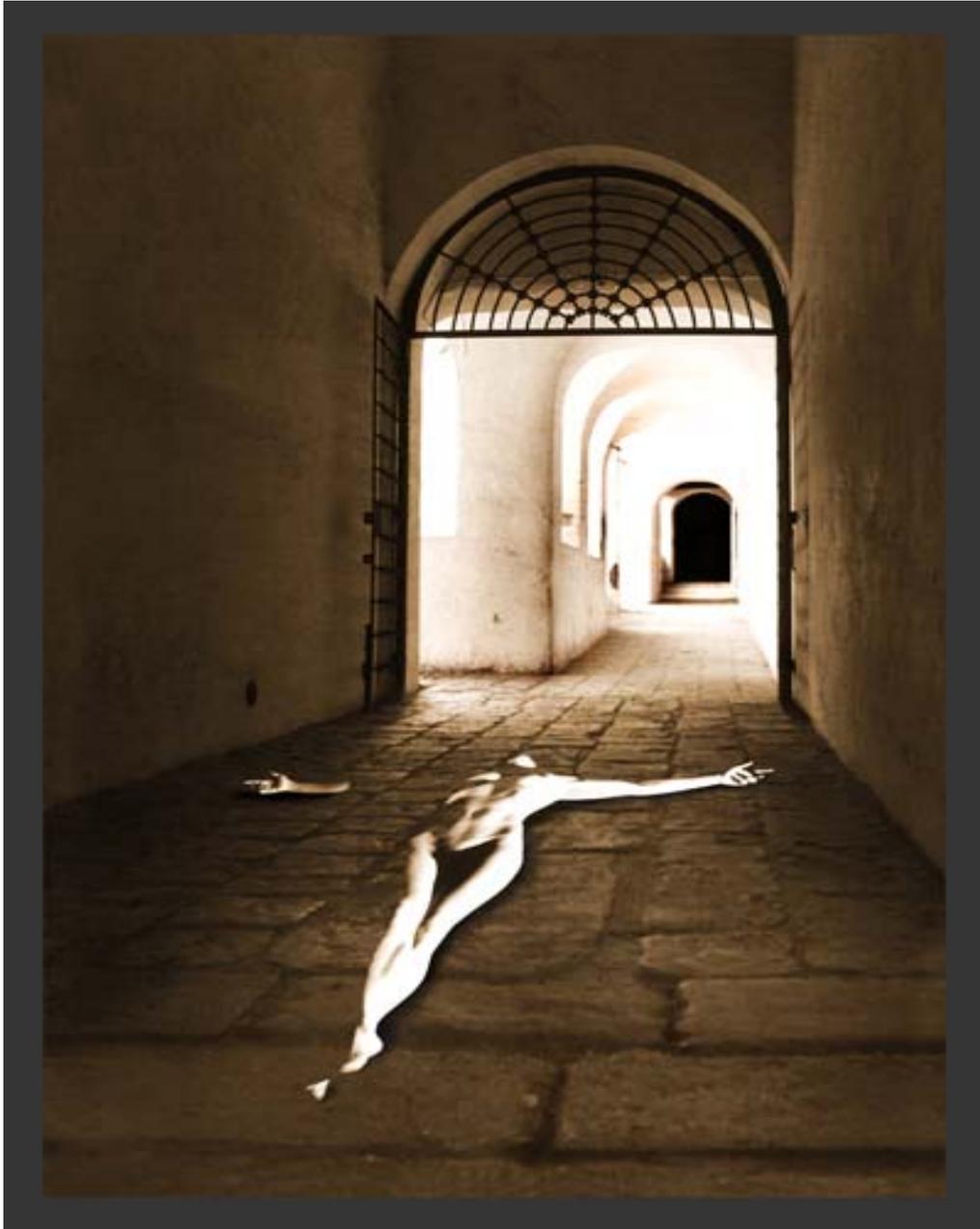
Al parecer, la representación femenina de Herrera, como el corredor religioso, es sombría. Por ello, la religiosidad de un lugar colonial y la sexualidad del cuerpo pueden ser vistos como dos regímenes que en Occidente han llevado al borramiento humano del cuerpo femenino, es decir, a un cuerpo que carece de sujeto y es habitado por la mirada social (masculina) que cuestiona su interioridad sexual (deseo) en el cuerpo desnudo.

En el erotismo que plantea Herrera, la *Ninfa* representa el cuerpo femenino en torno a un deseo sexual enclaustrado, que no ha podido liberarse. Es decir, el cuerpo femenino, en un escenario de tinte lúgubre, claroscuro, muestra que la mujer carece de identidad propia; es más bien el que mira quien erotiza el cuerpo en el espacio sagrado. De cierta manera, se podría decir que la representación que utiliza Herrera inscribe la

contradicción social y prohibida entre religiosidad y sexualidad, pues, como dice Bataille, ahí donde hay prohibición hay transgresión.

Un elemento adicional que se desprende del análisis de este cuadro de Herrera es que la sexualidad masculina solo se representa como imagen mas no como cuerpo, porque, como ya se ha sugerido aquí, la mujer está representada para consolidar un deseo masculino, donde la mirada social me ha permitido codificar sentidos simbólicos de una conducta permitida o prohibida.

2.4 Erotismo y religiosidad en la mirada de Herrera: el código sexual masculino proyectado hacia el cuerpo femenino y la muerte simbólica de Dios



Ninfa delirante de los sueños I (1996), de Pedro Herrera Ordoñez, fotografía en color sepia y negro que mide 154,8 x 102 cm, impresa sobre lienzo.

En este punto propongo un análisis del cuerpo femenino en torno al erotismo, la sexualidad y la religión en *Ninfa delirante de los sueños I*, una fotografía realizada en 1996, en color sepia y negro, que mide 154,8 x102 cm, impresa sobre lienzo, que utiliza la técnica de fotomontaje y fotocomposición.

En este cuadro se muestra un extenso corredor colonial y religioso, que hacia el final tiene una curvatura en su parte superior y las paredes blancas, destaca en el fondo una pequeña entrada oscura. En la parte intermedia, dominada por el color escarlata, hay una puerta de rejas abierta; el piso deja ver su estructura de piedras. Y en primer plano, de tono oscuro, en la parte central-inferior yace boca arriba sobre el piso el cuerpo desnudo de una mujer, cuya postura evoca la crucifixión de Cristo, sobre todo, por tener las piernas cruzadas una sobre la otra y sus brazos extendidos con las manos semicerradas y los dedos índices extendidos. Miméticamente recuerda a la imagen del crucificado. Vale señalar que su cabeza, de la que solo se mira el mentón, parece ubicarse en dirección hacia la entrada oscura del fondo.

¿Por qué es provocadora la construcción erótica y religiosa en la representación del cuerpo femenino por parte de la mirada de Herrera? ¿Cómo se inscribe un código sexual y un código religioso en la mirada cuando en la representación el cuerpo femenino se mimetiza el cuerpo de Cristo? Como punto de partida, debo recalcar un concepto fundamental de Edward Lucie-Smith cuando referente al orden sexual que se imprime a una obra de arte: “Una obra de arte puede estar llena de sentimiento sexual sin representación de actividad sexual”.³⁴

La propuesta de Lucie-Smith me permite fijar cuál es el ejercicio de la mirada en la representación de la desnudez; ya que, como un ejercicio de reacción erótica que se inscribe en una obra de arte, la mirada reproduce implícitamente un acto sexual al

³⁴ Edward Lucie-Smith, *La sexualidad en el arte Occidental*, Barcelona, Destino, 1992, p. 7.

observar una representación de carácter erótico, a pesar de que en la imagen no se explicita una actividad sexual.

En este sentido, *Ninfa delirante de los sueños 1* muestra una escena religiosa: un crucificado pero con un cuerpo femenino (desnudo), que permite entender que la mirada, en la representación, construye lo divino y lo erótico como modelos culturales. Razón por la cual propongo que la reacción erótica de la mirada, en la representación del cuerpo femenino en el cuadro de Herrera, se da cuando se mimetiza en una mirada divina que sintoniza el mundo de lo sagrado con lo profano.

Este tipo de mirada religiosa y erótica en *Ninfa delirante de los sueños 1*, problematiza también la mirada masculina, pues la enfrenta a la postura del crucificado en la representación del cuerpo femenino. Así, el cuerpo desnudo (femenino) contendría dos escenarios: por una parte, la mirada divina que recuerda la crucifixión, y por la otra, el cuerpo femenino como repositorio de los deseos de una mirada masculina.

Cabe mencionar que la dicotomía entre lo religioso y lo sexual, en el cuadro de Herrera, provoca a la mirada, creando una ambivalente de lo sagrado en la imagen: se mira sacralmente el cuerpo femenino en lugar del “cuerpo sagrado” de Cristo. Sin embargo, en este cuadro, el erotismo sugiere una dimensión mundana y profana por cuanto el cuerpo femenino devora al cuerpo divino (como reacción erótica); además, porque la imagen resalta al cuerpo femenino como objeto privilegiado (de lo masculino) que atenta a una mirada divina; el deseo es devorador porque la desnudez incita un sentimiento sexual a partir de otro modelo: el cuerpo de Cristo como sentimiento de lo divino.

Por otra parte, en la representación de Herrera, hay una relación mimética entre un modelo divino y otro erótico, como plantea el antropólogo René Girard, a propósito del objeto modelo, como deseo mimético, en el apartado “Del deseo mimético al doble

monstruo”, donde dice que “[...] el deseo es esencialmente *mimético*, se forma a partir de un deseo modelo; elige el mismo objeto que este modelo”.³⁵

Entonces, se puede señalar que, en el modelo religioso y erótico de *Ninfa delirante de los sueños I*, la provocación y atracción que genera, para la mirada, la representación del cuerpo femenino como en lugar del cuerpo sagrado de Cristo son códigos reconocidos socialmente. De ahí que la mirada contenga una reacción erótico-sexual en una obra de arte, cuando la desnudez (divina o profana) es objeto de representación.

2.5 Violencia divina en el cuerpo femenino

Para profundizar en esta problemática de la mirada entre un código sexual y un código religioso, analizaré en *Ninfa delirante de los sueños I* la violencia divina (crucifixión) que se recuerda a través de la representación del cuerpo femenino. Como se ha visto, aunque yace en el piso de piedras con los ojos, al parecer, en dirección al fondo oscuro del corredor, el cuerpo femenino está crucificado por el deseo y la mirada masculina; y la mujer ocupa un lugar sagrado y profano en el espacio de la edificación religiosa, puesto que es una feminidad extirpada por el deseo masculino.

Sin duda, la representación de Herrera propone un juego visual entre el código religioso y el exhibicionismo de un deseo sexual, pues en el cuerpo femenino confluyen una mirada religiosa y una mirada deseante. Mediante la representación se recuerda una violencia divina en el cuerpo femenino porque se entrecruza con el símbolo religioso de la cruz. Es cierto que, en *Ninfa delirante de los sueños I*, a simple vista no hay el cuerpo de Cristo clavado en una cruz de madera, tampoco hay fluidos o vestigios de sangre que

³⁵ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 152.

remitan a un grado violencia, pero ante la mirada se representa un cuerpo femenino “crucificado” que recuerda una violencia colectiva como fue la crucifixión.³⁶

Ahora bien, en esta ambivalente postura de crucifixión que invoca el cuadro *Ninfa delirante de los sueños I*, la mujer está construida como un objeto profano de lo religioso, no solo por el sexo y la genitalidad ofrecida a la mirada, sino por los referentes a los que conduce, como el claroscuro de las paredes que remonta a un tiempo de encierro y recogimiento religioso. Así también la postura del cuerpo femenino, en semejanza al sacrificio del cuerpo de Cristo, que históricamente, en el marco del cristianismo, es un símbolo de la violencia divina.

Si bien es cierto, en la representación del cuerpo femenino (desnudo) se recuerda una violencia divina, también se debe puntualizar que la sexualidad femenina está encerrada, privada y silenciada en su mismo cuerpo. Según lo señala Herrera:

La puerta abierta es sinónimo de libertad y el negro siempre será lo cósmico, la postura de los dedos son formas acusatorias de los dos extremos, a más de responder a una forma compositiva triangular que, en conjunto con todos los elementos permite que cambien los ejes visuales de la mujer de acuerdo al ángulo de visión del observador, llegando a volverse un cuerpo imposible de poseerlo.³⁷

Por otra parte, en la mitología de la cruz (donde se dice que la cruz fue realizada con la misma madera del arca de Noé), la misma cruz y el monte Moria (como lugar de la crucifixión) han sido signos de represión y de muerte, pero también de salvación, renacimiento y gloria. Sin embargo, el crítico Gubern, en el acápite “Embrillos cristianos”, dice que “[...] la desnudez de Cristo en el crucifijo puede inducir pensamientos deshonestos en los fieles”.³⁸

³⁶Debo recalcar la importancia que adquiere la crucifixión en el pensamiento religioso, pues fomenta la creencia en el mundo cristiano y católico: al decir judeo-cristiano me refiero a que el cristianismo como práctica religiosa devino del judaísmo fundada en la creencia de Dios, mientras en el mundo católico, práctica religiosa que mediante la iglesia proliferó la doctrina teológica de Cristo, históricamente el arte construyó una iconografía religiosa en torno a la pasión de Cristo: crucifixión.

³⁷Entrevista a Pedro Herrera, Quito, marzo, 2012.

³⁸Roman Gubern, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 139-143.

En tal perspectiva, este símbolo pone en cuestión la representación de la desnudez (cuerpo-objeto) con el recuerdo espiritual del crucificado. La *Ninfa* está “crucificada” y recuerda al cuerpo flagelado de Cristo; pero como es una desnudez profana la que maneja Herrera induce a la impureza, el horror. Visualmente, la mirada de Herrera construye una culpabilidad en el cuerpo de la mujer, el sujeto evanesce porque el cuerpo carga una culpa social, la de la violencia sagrada.

Dicha mirada pretende erigirse en profana porque erotiza al cuerpo femenino dentro del código religioso de la crucifixión. Al acometer en esta representación, la mujer muere simbólicamente, pero se vuelve eterna, etérea; cumple un ideal mesiánico como el sucedido con el crucificado. En este sentido, se puede argumentar que la mirada asiste a una posible muerte simbólica del deseo masculino, introyectado en el objeto femenino, por el encierro que evidencia la representación de Herrera.

Ciertamente, en *Ninfa delirante de los sueños I*, la mujer carga una violencia divina y una culpabilidad colectiva, por lo que el cuerpo femenino se borra en la representación y hace del sujeto algo imposible de existir; la mirada divina y la mirada masculina son las que rigen sobre la mujer. En esta problemática sexual y religiosa que se construye sobre el cuerpo, la culpabilidad colectiva refleja una culpabilidad individual. Como lo dice Bataille, el erotismo lleva una “culpa solitaria” que el artista la revela como una culpa colectiva, arquetípica; lo cual conduce a pensar que el sujeto contemporáneo ya no carga una cruz sino un erotismo objetualizado del cuerpo femenino.

En la representación de Herrera, el cuerpo femenino exhibe su genitalidad pero, en cierta forma, oculta bajo una sombra “generada” por la parte oscura del corredor. En el ámbito religioso se habla de una relación entre lo oscuro y el sexo femenino. Y a propósito de símbolos sexuales en representaciones artísticas, en el apartado

“Iluminación profana”: la exposición surrealista de 1938”, AlyceMahon afirma; “Se presenta el sexo de la mujer como la puerta de entrada a un laberinto, a lo maravilloso, a un mundo subterráneo de deseo desbocada”.³⁹

En este contexto, en el cuadro *Ninfa delirante de los sueños I*, la desnudez (cuerpo femenino) se tensiona con la violencia divina, que dentro de la tradición judeo-cristiana es violenta como imaginario cuando se recuerda la muerte de Cristo. De acuerdo con Girard, la violencia suscitada en la crucifixión es parte del proceso histórico en Occidente: “El pensamiento religioso regresa sin cesar a la maravilla de las maravillas, a esta última palabra de la violencia que aparece tan tarde y se paga tan caro, casi siempre, que aparece ante los ojos de los humanos como la cosa más digna de ser conservada, recordada, rememorada, repetida y reanimada de mil maneras diferentes [...]”.⁴⁰

De manera que, en la perspectiva religiosa, la crucifixión como imagen simboliza muerte y renacimiento, ya que recuerda el dolor, el flagelamiento, el pecado, la culpa, lo siniestro, pero también la salvación. Así pues, en la mirada erótica y religiosa de Herrera, la muerte simbólica de la mujer atrapada en el cuerpo femenino, y también la muerte simbólica de Dios, ha dado paso para que la mujer sea el objeto desde el cual se organiza la provocación visual y se pase al estado de la “violencia colectiva”, sacrificial.

Como Girard sostiene: “la violencia es a la vez el instrumento, el objeto y el sujeto universal de todos los deseos. Esta es la razón de la imposibilidad de cualquier vida social [...] El hecho de que, en la crisis sacrificial, el deseo no tenga otro objeto

³⁹ AlyceMahon, *Surrealismo Eros y Política (1938-1968)*, Madrid, Alianza, 2009, p. 48.

⁴⁰ R.Girard, *op.cit.*, p. 132.

que la violencia, y que, de una u otra manera, la violencia vaya siempre mezclada al deseo”.⁴¹

De acuerdo con esto, la imagen del cuerpo femenino “crucificado” en el cuadro de Herrera, en cierta manera, es parte de una violencia que recuerda lo divino, porque desde la mirada religiosa se retorna a un estado de violencia colectivo. La relación mimética entre el cuerpo del crucificado y el cuerpo de la mujer plantea el conflicto social de la religiosidad, por cuanto la desnudez representa lo prohibido.

Por otro lado, en un marco social, el símbolo religioso-sagrado de la crucifixión parte de arquetipos ligados al sacrificio de la carne. De ahí que la representación del cuerpo femenino en *Ninfa delirante de los sueños I*, conserva un sentimiento de culpa, porque transfiere al cuerpo de la *Ninfa* la exposición exterior de un “yo”. En tal perspectiva, la representación de la carne en el arte (cuerpo desnudo) arrastra una culpabilidad colectiva, pues en dicho cuerpo es donde se problematiza lo religioso.

En el apartado “Del sacrificio religioso al erotismo”, Bataille apunta: “Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la *carne*”, además que “La *carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo [...]”, y finalmente que la violencia “[...] se da *en la carne*: en la carne que designa el juego de los órganos reproductores”.⁴² Esta propuesta, permite sugerir que la representación del cuerpo desnudo (carne) amenaza y provoca al régimen del cristianismo, como el caso de un acto sacrificial donde se recuerda una violencia divina en la crucifixión. En este sentido, el cuadro *Ninfa delirante de los sueños I* revela un sacrificio para la divinidad con la corporeidad femenina, a pesar de que no hay sangre ni órganos dispersos en la superficie.

⁴¹Ibíd., p.151.

⁴²G.Bataille, *El erotismo*, p. 97.

En síntesis, la mujer representada en la edificación religiosa de Herrera muestra la carne, que es lo prohibido ante la mirada religiosa; el cuerpo es un objeto erótico que funda un deseo prohibido. De que la mirada vaya al encuentro de lo maravilloso, al encuentro erótico del cuerpo donde se cuestiona su deseo e interioridad.

2.6 El cuerpo femenino-masculino como espacio-objeto donde se disputa lo sacro y lo profano



Persistencia Noctambula I (2010), de Pedro Herrera Ordoñez, fotografía en color azulado y aceitoso, soporte lienzo con medidas 154,8 x 102 cm, impresa sobre Gicleé.

En este acápite trabajaré con el cuadro *Persistencia Noctámbula I*, de la producción más contemporánea de Herrera, realizado en 2010. Es una fotografía en color azulado y aceitoso, soporte lienzo con medidas 154,8 x 102 cm, impresa sobre Giclee⁴³, que utiliza la técnica de la fotocomposición y en el cual se representa la “desnudez” de un cuerpo masculino y femenino en un espacio religioso.

Persistencia Noctámbula I muestra el interior de una iglesia dominada por una cromática azulada, dos filas de bancas vacías, sobre un piso cubierto de piedras, forman entre ellas un corredor en el que aparecen en primer plano, en color aceitoso, un hombre y una mujer desnudos. El primero (lado izquierdo) está sentado en el suelo; tiene el torso inclinado hacia atrás, sostenido por sus brazos; la cabeza con el rostro dirigido hacia arriba; su pierna derecha encogida en forma triangular, y la otra estirada. La mujer (lado derecho) parece recostada sobre una de las bancas y está apoyada en sus brazos sobre el piso; cuelgan sus senos que quisieran terminar en sus pezones, mientras dirige su rostro hacia arriba. Al fondo de la iglesia, en la parte superior, está el coro y, un poco más atrás de una puerta en forma de arco, dos ventanas; en la parte inferior, un portón a modo de arco con rejillas de madera contiene una pequeña puerta abierta que filtra una luz aceitosa, como la de los cuerpos, que resalta en el azul del piso.

Es pertinente decir que en *Persistencia Noctámbula I* se destaca el espacio religioso y la representación de la desnudez, lo que permite a la mirada adentrarse en una experiencia religiosa (mística) y sexual. En efecto, la mirada codifica religiosamente la desnudez, mientras inspecciona los cuerpos representados (masculino y femenino) en el interior de una iglesia; es la revelación de la carne en el mundo judeo-cristiano.

En tal perspectiva, inquieta conocer en dicha representación la disputa entre una mirada religiosa y una mirada (masculina), que prioriza la desnudez de los cuerpos en la

⁴³Para Jaume Ymbern, en la tecnología de impresión se utiliza la copia Giclee, ya sea como “[...]reproducciones de arte con impresión digital de alta calidad basada en impresoras a chorro de tinta”. J.Ymbern, *La reproducción Giclee*, en: <http://www.spanishprintmakers.com/spanish/gic-esp.htm>.

estructura religiosa. Para ello, se puede formular preguntas como: ¿Los cuerpos que Herrera representa en el escenario religioso construyen una culpabilidad individual o colectiva, en torno a la disputa de lo sacro y lo profano? ¿Quién mira desde el altar de la iglesia: es la mirada de Herrera, la de un sacerdote o el aspecto mirón que rige en la sociedad? ¿En la desnudez que se exhibe en *Persistencia Noctámbula I*, es posible encontrar nexos con la desnudez del mito de Adán y Eva?

Históricamente, la desnudez fue objeto de varias representaciones míticas en cuanto tuvo relación con motivos bíblicos, como es el caso de obras pictóricas que ilustran la expulsión del paraíso de Adán y Eva. En varias de estas representaciones se observa la importancia que adquiere la desnudez en el ámbito religioso. En el apartado “Embrollos cristianos” respecto de *El problema del cuerpo*, Gubern dice que “En el mito de Adán y Eva la desnudez pasa de representar un estadio de inocencia, antes de la caída, a representar después un estadio vergonzante [...]”.⁴⁴

Por lo dicho, la desnudez representa una amenaza en el modelo religioso (cristianismo) cuando se considera el relato de Adán y Eva, porque en este relato la carne evadió la espiritualidad, y lo prohibido atentó contra lo que se consideraba –en el pensamiento religioso– como decente. Si bien, los relatos mítico-bíblicos en torno a la desnudez han sido motivo de representación a lo largo del arte religioso; y la desnudez, parte de un mundo sagrado asociada a lo divino, a las deidades, de cierta manera, inscrita en una iconografía religiosa. Paradójicamente, en el caso de *Persistencia Noctámbula I*, los cuerpos desnudos en el interior de una iglesia, que posiblemente distan mucho del relato mítico de Adán y Eva, por estar precisamente en un entorno religioso, su desnudez adquiere una dimensión profana, ya que el cuerpo desnudo se ofrece en un espacio sagrado a la mirada.

⁴⁴ R.Gubern, *Patologías de la imagen*, p. 160.

En consecuencia, es posible relacionar la desnudez de los cuerpos representados en *Persistencia Noctámbula I* con el relato bíblico de Adán y Eva, en el momento que fueron expulsados del paraíso, salvo que los cuerpos masculino y femenino (en el cuadro de Herrera), en términos metafóricos, están expulsados de sus interioridades y quedan desprovistos de humanidad porque yacen en el piso, mientras la mirada sacraliza desnudez desde el altar religioso.

Sin duda, la mirada inspecciona a los cuerpos desde la centralidad del cuadro (el espacio religioso-ceremonial: el altar), las bancas, el piso de piedras, la arquitectura colonial que muestra la iglesia, el espacio sagrado. Pero presta más atención al hombre y mujer desnudos en el piso y ritualiza el deseo, pues dichos cuerpos intervienen provocadoramente en el mundo religioso del cuadro.

De cierta manera, la desnudez en el mundo religioso provoca y atenta a una mirada social; es decir, la representación de dos cuerpos desnudos en el interior religioso, me permite sugerir que se mira de forma religiosa y profana. Pero el deseo profana la humanidad de quien habita el cuerpo, ¿será acaso que los cuerpos desnudos de *Persistencia Noctámbula I* están despojados de sus rasgos de humanidad, han sido extirpadas sus interioridades?

El hecho de sugerir que los cuerpos desnudos de *Persistencia Noctámbula I* están despojados de su humanidad o extirpados de sus interioridades, obedece a que las prácticas de una mirada social pugnan por conservar una jerarquía en la representación; es decir, la mirada codifica primero la religiosidad y luego la sexualidad en los cuerpos masculino y femenino dentro de la iglesia, una jerarquía cifrada en el poder religioso y el poder de la corporeidad en el marco de una mirada masculina. En efecto, este exhibicionismo –en los cuerpos representados– apunta a un lugar jerárquico de la mirada, sobre todo cuando corresponde a una objetualización de los cuerpos.

Entonces, se puede reflexionar que la mirada sobre la representación del cuerpo masculino y femenino, en el espacio sagrado y religioso de la iglesia, problematiza las disputas históricas entre lo sacro y lo profano, como la vigencia de lo religioso en torno a la conservación de un espacio (sagrado) y la intervención de la desnudez (profano).

Ahora bien, en la *Desnudez*, Giorgio Agamben nota que “[...] la desnudez, en nuestra cultura, es inseparable de una signatura teológica”.⁴⁵ Este planteamiento sugiere el nexo permanente que ha existido entre la desnudez y la religiosidad, como regímenes contrarios y reconocidos socialmente que, como se ha visto, han convivido entre tensiones culturales y sociales en los modos y prácticas de la mirada.

Por lo tanto, se puede decir que la desnudez en el cuadro de Herrera es inseparable del espacio religioso; de hecho, los cuerpos desnudos yacen en el interior de una iglesia y proyectan un grado de inestabilidad y despojado de su humanidad debido a que el exhibicionismo del cuerpo desnudo, en una edificación religiosa, obedece a una profanación de lo sagrado; el sujeto es desplazado y asumido como objeto: el cuerpo desnudo se convierte en el recipiente de lo excluyente teológicamente. Si bien, pensar en dos cuerpos desnudos en un espacio religioso, como el de una iglesia, profanaría la mirada religiosa.

Por otra parte, en la mirada de Herrera, la desnudez es efectiva cuando codifica la objetualización de los cuerpos, pues no solo la mirada desacraliza el espacio religioso cuando observa el cuerpo masculino y femenino que exhiben la desnudez, sino también el espacio noctámbulo del cuadro: la noche, la oscuridad azulada, que hace propicio el ambiente para representar la desnudez. De manera que la mirada desea a los cuerpos representados en *Persistencia Noctámbula I* desde una experiencia ambivalente, mística y sexual, que se refuerza con el ambiente nocturno del interior de la iglesia. Es así que

⁴⁵ G. Agamben, *Desnudez*, p. 77.

el deseo –si es el caso de una mirada masculina– se reproduce en la medida que la mujer muestra sus pezones, aunque su rostro se difumina de manera similar al del cuerpo masculino, pues es como si miraran hacia la parte superior de la iglesia, por lo que entre los dos cuerpos representados parece evanescer un reconocimiento, el uno y el otro no parecen asumir una identificación.

En este sentido, acaso la desnudez propuesta en el cuadro de Herrera manifiesta la inoperatividad sexual con la tradición del cristianismo, por cuanto la distancia que mantiene el cuerpo masculino y el cuerpo femenino parece discordante, es como si ninguno quisiera reconocerse en el otro; pero solo quien mira es capaz de reconocer que la corporeidad está fragmentada, que el sujeto se ha evanecido en la representación. Así pues, se debe precisar que la sexualidad y la religiosidad se han caracterizado por su mutua dependencia y conflictividad.

2.7 Culpabilidad colectiva en los cuerpos representados

¿Es posible que en la mirada social se construya una culpabilidad colectiva en torno a la desnudez de los cuerpos representados en *Persistencia Noctámbula 1*? A partir de esta inquietud, conviene decir que la desnudez está asociada a regímenes como la culpa y la vergüenza en el mundo del cristianismo. Por ello, la desnudez en el relato bíblico de Adán y Eva se asocia al pecado, a la impureza, como consecuencia de que se ha revelado la carne.

En el relato bíblico de la expulsión del paraíso (Adán y Eva) se transfiere la culpabilidad al cuerpo (desnudo), por lo que carga socialmente con la vergüenza de estar desprovisto de vestimenta, sobre todo en representaciones donde se exhibe la genitalidad masculina o femenina. De allí que la desnudez signifique prohibición, en

modelos culturales como la culpa y la vergüenza; y el cuerpo desnudo altere un orden religioso, de creencias y prácticas sociales.

En tal perspectiva, interesa proponer un enfoque de culpabilidad y vergüenza en el cuadro *Persistencia Noctámbula I*, por cuanto los cuerpos representados son vigilados por una mirada religiosa. Dicha mirada codifica la representación del cuerpo (masculino-femenino) desde el espacio sagrado de la iglesia, ya que el cuerpo carga con el tabú social de lo desnudo, como un atentado al mundo religioso. Sin embargo en el marco de la mirada religiosa, la desnudez es reconocida cuando está sujeta a normas y órdenes entre lo aceptado y lo permitido.

¿Acaso la vergüenza es un problema moral que parte de una colectividad en base a una aceptación o rechazo social? Al respecto, Martha Nussbaum anota que “[...] la vergüenza está por lo general relacionada con ideales o normas serias y, por lo tanto, es siempre moral en un sentido amplio del término”.⁴⁶

De acuerdo con lo planteado por Nussbaum, la vergüenza obedece a una colectividad, en la que hay un orden socialmente aceptado. En gran medida, en el cuadro *Persistencia Noctámbula I*, la desnudez presente en el interior de una iglesia problematiza la conducta moral de la mirada, que responde a una colectividad. En todo caso, en el marco de la mirada social, los cuerpos representados en el cuadro deben ser valorados desde un sentido moral y profano, porque socialmente la iglesia es reconocida como un espacio sagrado, y la desnudez sintoniza con lo prohibido. Ciertamente, en *Persistencia Noctámbula I*, la identidad de los cuerpos se perturba, porque la desnudez representada parte ya del inconsciente colectivo y religioso de la sociedad. Por ello, ante la mirada religiosa, sería vergonzoso ubicar el cuerpo desnudo (sin ropas, sin vestido) de un hombre y una mujer, en un espacio religioso.

⁴⁶ Martha Nussbaum, *El ocultamiento de lo humano*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 241.

La desnudez en un espacio sagrado no es permitida por la mirada religiosa, avergonzaría al patrimonio de lo divino, pues transgrede los límites aceptados. En “El cristianismo”, Bataille dice que “[...] el cristianismo rechazó la impureza. Rechazó la culpabilidad, sin la cual lo sagrado no es concebible”.⁴⁷ De acuerdo a lo dicho por Bataille, el mundo sagrado es el espacio donde confluyen órdenes morales y sociales, y la culpabilidad, discursivamente, se rige desde el mundo cristiano. Culturalmente, la desnudez ha codificado la culpabilidad y vergüenza en el marco de la representación artística como una problemática moral en un orden social.

Cabe mencionar que la representación de Herrera disfraza la mirada en un espacio sagrado, a nombre de un espacio erótico. *Persistencia Noctámbula I* relata la culpabilidad histórica del cuerpo desnudo en el marco religioso, muy a pesar de lo que Herrera sostiene:

La elección del espacio interior de una iglesia no tiene nada que ver con referentes del bien y del mal, este espacio fue el ideal para desarrollar uno de los principios del hermetismo: el de la polaridad, en donde todo es doble. Todo tiene dos polos; todo, su par de opuestos; los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado. Todas las verdades no son más que semiverdades. Por otra parte, los reflejos que produce la filtración de luz, en esa fracción de segundo ayuda a que una vez que el observador ingresa al camino ya no tenga escapatoria, el camino irá al lado que vaya quien lo mire.⁴⁸

Es posible reflexionar que la representación de la desnudez en el espacio religioso asume perspectivas de la mirada inscritas, socialmente, entre lo sacro y lo profano, la religión, la sexualidad, que fundan el pensamiento Occidental, como contradicciones que forman parte de un orden social y de la vida cotidiana de las personas que forman la sociedad.

Sin duda, en el cuadro de Herrera se manifiesta el desencanto del sujeto moderno, pues los cuerpos se convierten en objetos y son sometidos a una mirada que los vigila desde órdenes normativos. Adicionalmente, en *Persistencia Noctámbula*

⁴⁷G. Bataille, *El erotismo*, p. 127.

⁴⁸Entrevista a Pedro Herrera, Quito, marzo, 2012.

I, tanto el hombre como la mujer teatralizan el poder y la visión hegemónica como conducta de una mirada masculina. Al parecer, entre el cuerpo femenino y masculino no hay reconocimiento (ni siquiera se miran); el cuerpo femenino (que aparece para erotizar la mirada) exhibe sus pezones cuando el cuerpo masculino, un poco más atrás, yace en el piso. Entonces, es posible decir que son cuerpos expuestos a miradas estereotipadas de marcos sociales como la religión o los valores tradicionales y morales de la sociedad.

Sin embargo, Bataille ha dicho que “[...] el erotismo cayó en el territorio de lo profano al mismo tiempo que fue objeto de una condena radical. La evolución del erotismo sigue un camino paralelo al de la impureza”.⁴⁹ Lo señalado por Bataille abre un debate histórico que se ha reproducido en Occidente entre el erotismo y la religiosidad como regímenes que se construyen socialmente a partir de la contradicción.

⁴⁹G. Bataille, *El erotismo*, p.130.

CONCLUSIONES

Al inicio de esta investigación me propuse analizar el problema de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino, como un problema tradicional y contemporáneo en el modo de mirarla y de representar el cuerpo (desnudo) en el campo artístico. En este sentido, la obra de Herrera me permitió ubicar visiones masculinizantes en la representación modelizada, apta para la circulación y el consumo de la mirada, que el artista realiza.

He podido evidenciar que, en la mirada de Herrera, el cuerpo femenino es el objeto donde confluyen deseos y fantasías masculinas. Así, la mirada codifica culturalmente (lo representado) e interacciona con la obra, a medida que reconoce su deseo en la representación del cuerpo, es decir, lo reconoce como el lugar donde prevalecen modelos de vigilancia y de dominación. (Posiblemente, la mirada consume cuerpos en las imágenes artísticas.)

La problemática de la mirada masculina se pudo trabajar en dinámicas como el erotismo y la religiosidad, sobre todo cuando la representación del desnudo se realiza en el espacio sagrado de las edificaciones religiosas que son parte de un patrimonio social y cultural, donde se prioriza la conservación de lugares arquitectónicos y religiosos. De cierta manera, en la representación artística de Herrera, *Ninfa delirante de los sueños 2*, el cuerpo desnudo es el modelo al que se recurre para intervenir en el espacio religioso, donde la exhibición de la desnudez asume conductas de prohibición y aceptación en la mirada social.

En el caso del cuadro *Ninfa delirante de los sueños 1*, se pudo trabajar el erotismo y la religiosidad a partir de interpelaciones en torno a la relación mimética de la desnudez del cuerpo femenino y el cuerpo de Cristo. Se problematizó una mirada divina y otra profana de construir el cuerpo, que desde la mirada social se traduce en

la religiosidad y la profanación del cuerpo en una representación. Por lo demás, en el cuadro de Herrera, la desnudez representada en un espacio sagrado ancla paradojas en la mirada social como problema moral versus el impulso de un deseo individual.

En el cuadro *Persistencia Noctámbula 1*, Herrera hace un uso profano del espacio sagrado, cuando sitúa a quien mira en la experiencia religiosa de estar en el interior de una iglesia, a la vez que la mirada entra en contacto con la experiencia erótica de cuerpos (de hombre y mujer) desnudos, como recreando la caída de la primera pareja del paraíso. De hecho, Herrera pondera en los cuerpos la sexualidad masculina y femenina en perspectiva sacra y profana, al punto de plantear que la desnudez, en un escenario religioso, se carga con estigmas sociales como la culpa y la vergüenza.

En las obras de Herrera, el cuerpo femenino ocupa un lugar silenciado y subordinado, no hay un reconocimiento propio; y si la mujer reconoce su cuerpo es por una mirada masculina en la representación artística. De modo que la mirada, situada en la centralidad del cuadro, domina la postura corporal de la mujer; y ve el cuerpo femenino como el repositorio de los regímenes que modelan esa mirada, en la cual se reconoce a un cuerpo femenino donde el sujeto evanesce.

El cuestionamiento y el debate que se plantea en torno a la construcción de una mirada masculinizante en la obra de arte es una indagación que debería ser analizada permanentemente. Pues, como se ha estudiado, en el marco del arte Occidental, la obra de Herrera viene a reforzar las políticas de la mirada en el cuerpo. Además, contemporáneamente, la representación artística es uno de los tópicos para continuar la tradición de la mirada masculina en la representación del cuerpo femenino, que también está presente en los ámbitos de la moda y la publicidad, que son espacios de consumo y apropiación visual, económico y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Aertselaer, Joanne Neff Ven, “Cuando DarthVader sustituye al falo: la masculinidad como deseo reprimido”, en C. Sánchez-Palencia, J. Hidalgo, eds., *Masculino plural; construcciones de la masculinidad*, Lleina, Universidad, 2001.

Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011.

Barja Montoya, Raquel, *La figura del búho como símbolo de sabiduría ha llegado hasta nuestros días de la mano de la Filosofía y la Literatura*, en <http://suite101.net/article/el-buho-simbolo-de-saber-a24421>.

Bataille, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007.

_____, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Quito, Rayuela, 2010.

Bonino, Luis, “Los varones hacia la paridad en lo doméstico: discursos sociales y prácticas masculinas”, en C. Sánchez-Palencia, J. Hidalgo, eds., *Masculino plural; construcciones de la masculinidad*, Lleina, Universidad, 2001.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Butler, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.

Buzzatti, Gabriela y Anna Salvo, *El cuerpo-palabra de mujeres*, Madrid, Cátedra, 2001.

Chemana, Roland, *Diccionario del psicoanálisis, Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*, Buenos Aires, Larousse, 1995.

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1992.

Diario El Norte de Castilla, *Herrera Ordoñez invita a traspasar los sueños en sus fotografías*, Sección Cultura, Segovia, España, Martes, 20 de agosto, 2002.

Eliade, Mircea, *Imágenes y Símbolos*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Flegetanis, “Oda a Príapo”, en <http://www.viajesconmitia.com/2010/06/13/oda-a-priapo/>

Entrevista a Pedro Herrera, Quito, marzo, 2012.

_____, mayo, 2012.

_____, septiembre, 2011.

Foster, Hal, Rosalind Kraus, Yve-Alain, Benjamin Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

Freud, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

———, “La sexualidad infantil, las exteriorizaciones sexuales masturbatorias”, en *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), Obras Completas de Sigmund Freud, Standard Edition. Ordenamiento de James Strachey / Volumen 7 (1905 [1901]), <http://es.scribd.com/doc/7071841/Freud-Tres-Ensayos-de-Teoria-Sexual>.

———, “Las aberraciones sexuales”, en *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), Obras Completas de Sigmund Freud, Standard Edition. Ordenamiento de James Strachey / Volumen 7 (1905 [1901]), <http://es.scribd.com/doc/7071841/Freud-Tres-Ensayos-de-Teoria-Sexual>.

Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Gubern, Roman, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Hall, Stuart, *El trabajo de la representación*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

Hegel, Georg. W. F., *Fenomenología del Espíritu*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

Herrera Ordóñez, Pedro, *La imagen perdida*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2010.

Juanes, Jorge, *Los suicidados del surrealismo. Artaud/ Dalí (y Jackson Pollock y Andy Warhol como remate)*, México, Ítaca, 2006.

Kimmel, Michael, Masculinidades globales: restauración y resistencia, en C. Sánchez-Palencia, J. Hidalgo, eds., *Masculino plural; construcciones de la masculinidad*, Lleina, Universidad, 2001.

Lacan, Jaques, *El deseo y su interpretación*, Seminario 6, 1958-59, Biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Lucie-Smith, Edward, *La sexualidad en el arte Occidental*, Barcelona, Destino, 1992.

Mahon, Alyce, *Surrealismo Eros y Política (1938-1968)*, Madrid, Alianza, 2009.

Nead, Lynda, *El desnudo femenino*, Madrid, Tecnos, 1998.

Nussbaum, Martha, *El ocultamiento de lo humano*, Buenos Aires, Katz, 2006.

Osborne, Raquel, *La construcción sexual de la realidad*, Madrid, Cátedra, 1993.

Peterson, Erik, “Teología del vestido” en Giorgio Agamben, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011.

Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.

Rodríguez Castelo, Hernán, *El desnudo en la pintura contemporánea del Ecuador*, Quito, CiladInterpharm, 2008.

Salvador López, Luis, *La cara oculta de Salvador Dalí*, Madrid, Síntesis, 2004.

Steinberg, Isabel, Extracto de la conferencia “A propósito de la masculinidad en la clínica actual”, pronunciada el 10 de junio de 2003 en el hospital Alvear, en:<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-32207-2004-03-06.html>

Vega Suriaga, Edgar, “Desenganche...Urgente...Hoy”, coord. Alex Schlenker, en *Desenganche, visualidades y Sonoridades*, Quito, La Tronkal, 2010.

Ymbern, Jaume, *La reproducción Gicleé*, en:
<http://www.spanishprintmakers.com/spanish/gic-esp.htm>.

ANEXOS

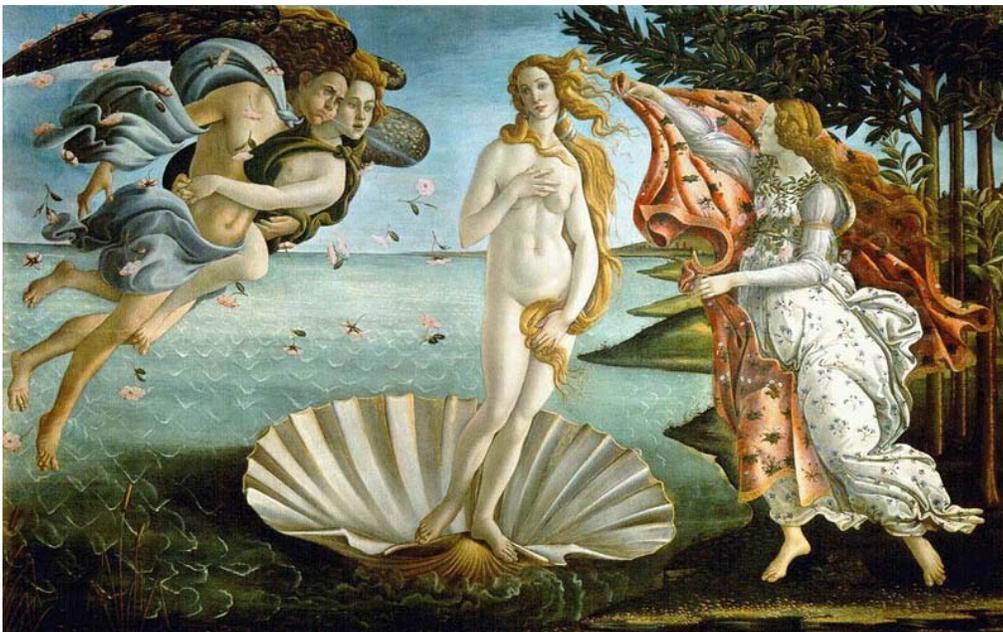
Cuadros N.1

Representaciones del desnudo femenino



Venus de Willendorf

Venus de Valdivia



El nacimiento de Venus (1482-1484), de Sandro Botticelli



El origen del mundo (1866), de Gustave Courbet



La pubertad cercana (1921), de Max Ernst



La muñeca (1933), de Hans Bellmer