



De los cuerpos graciosos a las cuerpos felices: un análisis visual y feminista

Cecilia Mc Donnell *

Natacha Scherbovsky ‡

La invitación a pensar la cuestión de la gratuidad, y algún vicio de oficio, nos llevó a pensar el concepto a partir de la etimología. El término “gratuito” proviene, tal y como puede sospecharse, del latín *gratia*, el cual, a su vez, tiene un equivalente en griego: *kháris*; noción que logró corporizarse en tres diosas. Según Hesíodo, Eurínome, en unión con Zeus, dio a luz a las tres gracias (*Kharités*): Thália (abundancia, festividad), Aglaía (belleza, esplendor) y Euphrosýne (alegría, felicidad, placer) (*Teogonía*, 910). El vínculo establecido por las tres se retrató en numerosas ocasiones formando un círculo tomadas de las manos. Esta circularidad indica un cierto progreso en espiral abierto por la generosidad de Aglaía, que producía la gratitud de Euphrosýne, posibilitando la abundancia de Thália, quien devolvía a Aglaía su don transformado. El vínculo entre las gracias abría la posibilidad a la restitución de las deudas y al término o prevención de la *stásis*. Una adecuada gratitud y una restitución graciosa, contribuía a impedir los conflictos internos y a asegurar una vida buena, placentera y feliz. El lazo social creado por las *Kharités* exponía, de este modo, tanto lo festivo de la vida en comunidad como la vulnerabilidad de la condición humana (MacLachlan, 1993: 11): las gracias nos ayudan a franquear las barreras que confinan al ser, posibilitan los lazos comunitarios y nos muestran, en ese mismo movimiento, que esos vínculos son frágiles y pueden ser vulnerados. El concepto de *kháris*, comprendido de este modo, no es un mero intercambio de favores. Los poetas también supieron describirla como un encuentro con la belleza: los objetos bellos confieren placer, y este placer, a su vez, provoca una respuesta. Lo importante es asegurarnos de que la danza circular de las gracias continúe girando: sólo mediante una adecuada restitución de lo gratuito, se mantienen

* CONICET-UNGS-UNR

‡ CONICET-UBA-UNR
cecilia.mcd@gmail.com

los lazos sociales. La gratuidad, desde esta perspectiva, hunde sus raíces en el placer, la belleza, la abundancia y la gratitud, pero por sobre todo en la comunidad. El don gratuito no pertenece al ámbito de lo privado, no se trata de un favor entre individuos, sino que es un lazo que abre el campo a la fraternidad y al placer común. Estos vínculos quedan ineludiblemente plasmados en el ámbito del rito y de la fiesta, en la que se agradece a las gracias por el movimiento continuo que abre paso a la abundancia y a la buena vida en comunidad.

Con la incorporación del latín como lengua oficial del occidente cristiano, esta noción de gratuidad ligada al don de las *Kharités* como arquetipo de los lazos comunitarios queda desplazada. La *gratia* latina se transforma aquí en una alabanza individual orientada hacia lo alto. El orden social va a encontrar su nuevo modelo en las formas contractuales que garantizan, mediante un pacto, el sostenimiento de la comunidad. Progresivamente, la justicia distributiva y fraterna que había inaugurado la danza circular de las *Kharités* terminó por confundirse con la justicia conmutativa del contrato que permite cuantificar el accionar y el mérito de les otros y determinar el monto debido para ocupar el lugar que creemos propio (Scalzo, Moreno Almárcegui, y Padilla, 2018). Es preciso, en este contexto, convertir a cada individuo en un ser responsable y capaz de cumplir promesas, con vistas a considerarlo “necesario, uniforme, igual entre iguales, ajustado a regla y, en consecuencia, calculable” (Nietzsche, 2011: 60). De este modo, toda retribución se hace de acuerdo con el mérito que tiene y de acuerdo con la cantidad de confianza, temor y respeto que imponga entre sus iguales. Cada individuo se convierte en medida de valor propia desde la cual juzga a los demás, honrándolos o despreciándolos. La gracia, por su parte, queda ligada a la relación del hombre con Dios, quien, por una elección libre y desinteresada, decide salvar a un hombre por sobre otro. Vale aclarar que, si bien el don gratuito no parece haber encontrado muchas formas de continuidad en las comunidades protestantes debido al carácter irracional de lo gratuito (si vamos a ser salvados, no es por nuestros actos, sino porque tenemos fe y recibimos a Cristo como nuestro salvador), sí continuó encontrando formas de expresión en las comunidades católicas bajo la forma de la caridad privada o del perdón, lo cual no pudo sino relegar el problema del cuidado de les otros al ámbito privado. Existe, además, una segunda forma de pensar la gracia atribuida específicamente a la representación de cuerpos femeninos, pensados a

partir de una proporción adecuada y armónica que deriva en una forma estática de concebir la belleza (Eco, 2010: 215).

A partir de esta brevísima investigación etimológica, nos encontramos con dos formas divergentes de concebir lo gratuito: por un lado, un sentido comunitario, profundamente ligado con la vida buena y placentera, permitiendo la continuidad de los lazos humanos y asegurando la abundancia. Se trata de un don gratuito celebrado en el marco de la fiesta con una risa orientada hacia lo alto. Por otro lado, un sentido individual que depende de la imposición de uno sobre otros, poniendo en evidencia la desigualdad inherente a la forma social. Gracia y caridad se encuentran aquí como formas de afirmación de la disparidad. Tomando en cuenta las dos formas desarrolladas (individual/comunitario-social), nos centraremos en las representaciones visuales de las *Kharités*: cómo aparece y reaparece esta tríada en las artes visuales a lo largo del tiempo; cómo se tensiona el aspecto individual, la imposición de unos sobre otros con el aspecto comunitario: la alegría, el placer, la solidaridad. Intentaremos revisar, entonces, estas representaciones desde su forma clásica de tres mujeres enlazadas realizada históricamente por pintores varones que, desde cierto lugar de privilegio, modelan/pintar/crean/recrean a las *Kharités*, hasta la actualidad, en donde somos las mujeres las que nos apropiamos de las imágenes de nosotras mismas y, en este caso, de “Las gracias”. Las volvemos a representar resignificándolas, dándoles otros/nuevos sentidos.

Para abordar el análisis visual de las *Kharités*, recuperamos en primer lugar, la perspectiva marxista-feminista de Federici. En *Calibán y la bruja*, la filósofa señala que “desde los comienzos del Movimiento de Mujeres, las activistas y teóricas feministas han visto el concepto de «cuerpo» como una clave para comprender las raíces del dominio masculino y de la construcción de la identidad social femenina” (Federici, 2010: 27). De acuerdo con estos estudios, los cuerpos femeninos constituyen el principal objetivo del despliegue de las técnicas y las relaciones de poder. En el campo del arte visual, este despliegue resulta claramente identificable. Como afirma Berger, la presencia social y convencional de un hombre depende de “la promesa de poder que él encarna” (Berger, 2016: 26). Si la promesa de poder es grande, su presencia es llamativa; si no, es insignificante. El poder puede ser formal, económico, sexual, etcétera, pero su objeto siempre es exterior. En palabras del autor, “se orienta hacia un poder que siempre ejerce sobre otros” (Berger, 2016: 26). En cambio, la presencia de las mu-

jeros expresa la propia actitud hacia sí mismas, pero también la definición de lo que se le puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en gestos, gustos, expresiones, opiniones, ropas, etcétera. Se establecen, así, determinadas formas y relaciones de poder, en las cuales los varones actúan, mientras las mujeres aparecen. Aparecen *para* los varones. Y ellas, mientras están siendo contempladas, se miran a sí mismas. Estas relaciones entre varones y mujeres se trasladan a la relación que las mujeres tenemos con nosotras mismas. Porque, según el autor, “el supervisor que lleva dentro de sí la mujer es masculino: la supervisada es femenina. De este modo, se convierte a sí misma en objeto y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, 2016: 27).

Existe un tipo de pintura al óleo que se caracteriza por representar a las mujeres de manera recurrente: el desnudo. En la Edad Media, los primeros desnudos representaban el mito de Adán y Eva, del que, según Berger, se desprenden dos ideas importantes: primero, la conciencia de la propia desnudez al verse distintos luego de haber comido la manzana. Gracias a este elemento, “la desnudez se engendró en la mente del espectador” (Berger 2016:27). En segundo lugar, la idea de que se culpa a la mujer y se la condena a quedar subordinada al hombre, quien se convierte en agente de Dios. Esta escena presentada, asiduamente en el Medioevo, contrasta con la representación renacentista, en la que comienza a mostrarse el momento de la vergüenza. Aparecen, así, las hojitas de higuera o los gestos de las manos tapando los cuerpos. La vergüenza, en este momento, está relacionada con el otro. Posteriormente, cuando se seculariza la pintura, se convierte en exhibicionismo. Se es consciente que al tema “mujer” la contempla un espectador. “Ella no está desnuda como es sino como el espectador la ve” (Berger, 2016: 28). Se la representa para el placer del espectador, que es el verdadero protagonista del cuadro. En este sentido, la mujer en el arte europeo aparece desnuda para otro y, en este movimiento, se convierte en objeto. Se exhibe para un sujeto que está fuera del cuadro y aún conserva su ropa.

Ahora bien, teniendo en cuenta este entramado de relaciones de poder en las representaciones visuales del arte europeo, nos acercamos a la representación de las *Kharités* en la historia del arte. Como imagen recurrente, que una y otra vez se vuelve a presentar y a producir, vamos a hacer un breve repaso seleccionando algunas imágenes icónicas para los fines de esta ponencia.



Fig. 1: *Las tres gracias* (ca. 1625-1630) de Paul Rubens

Tomaremos como punto de partida para el análisis *Las tres gracias* de Paul Rubens (Fig. 1), por ser la pintura de referencia de la cual diversos artistas se han inspirado para recrearla, replicarla, alterarla, etc. Paul Rubens realiza esta pintura al óleo entre 1625-1630 (según el fechado del Museo del Prado). En ella se ven representadas con forma de mujer a las *Kharités*, quienes se toman de los brazos con cierta distancia y, podríamos suponer, intentando expresar un abrazo. Este movimiento genera un círculo. Las

gracias están desnudas: sólo una tela, casi transparente, recorre partes de sus cuerpos y, en este recorrido, las enlaza. Sus miradas también generan un enlace (la primera diosa mira a la segunda, quien contempla a la primera y la tercera a la segunda diosa). No podemos distinguir qué mujer representa a cada Gracia, pero alrededor de ellas se observan flores, plantas; en el lado derecho vemos a Cupido volcando agua y, detrás de ellas (el fondo/contexto), encontramos un paisaje natural con animales y árboles. En virtud de este escenario, podríamos remitir tanto a la belleza como a la abundancia. Sin embargo, en esta imagen no reconocemos signos de placer ni de festividad. Las tres Gracias tienen gestos sobrios: dos de ellas esbozan una sonrisa, mientras que la que está de espaldas, permanece seria. Se tocan, se agarran, pero no se ven indicios de amor, de cariño, de placer. Es interesante la representación de los cuerpos de las mujeres-diosas: son cuerpos robustos, sus genitales no tienen vello púbico, y la tela transparente y “sugerente” atraviesa el pubis de una y el glúteo de otra. Siguiendo la perspectiva de Berger, podemos señalar que la vergüenza de la desnudez se expresa en esa tela que encubre levemente partes de sus cuerpos. A pesar de estar en círculo y en una escena que bien podría ser destinada a ellas mismas, están distantes unas de otras y, en esta distancia, sus torsos quedan mirando al frente, al espectador, quien, desde fuera del cuadro, puede apreciar mejor sus cuerpos. El placer, en todo caso, es el placer de la mirada del que está fuera, del que mira y contempla los cuerpos robustos, “deseantes”, de las gracias.

Con similitudes y algunas diferencias podemos recuperar *La Primavera* de Sandro Botticelli (Fig. 2), pintado con anterioridad a *Las tres gracias* de Rubens, entre los años 1477 y 1482. *La Primavera*, tal y como ha sido analizada con profundidad y a lo largo del tiempo, propone una narración que recorre los diferentes personajes mitológicos que allí se representan. Este recorrido (de derecha a izquierda) empieza con Céfiro y termina con Mercurio a la izquierda del cuadro. Antes de cerrar este relato aparecen “las tres Gracias”. Son mujeres, como en el cuadro de Rubens, pero en esta oportunidad se las ve tomadas de las manos, danzando. Ya no aparecen totalmente desnudas porque tienen vestidos que, si bien son livianos y transparentes, recubren sus cuerpos. Se las representa más delgadas y estilizadas, con cabellos sueltos. Las poses son similares a las Gracias de Rubens, pero en este caso la mirada de la segunda no está dirigida hacia la primera diosa sino hacia Mercurio, que se encuentra fuera del círculo



Fig. 2: *La Primavera* (ca. 1477-1482) de Sandro Botticelli

femenino. Aquí podríamos pensar que el espectador está fuera y dentro del cuadro. En esta imagen, además de las flores, las diferentes especies de plantas, la belleza y la abundancia, se representa el amor con el acto de Cupido arrojando la flecha sobre una de las gracias. Amor, abundancia, belleza... ¿y el placer? ¿placer de lo bello? ¿del amor? ¿de la fecundidad? Obsérvese que Venus, en el centro del cuadro, está embarazada, así como Flora en el margen derecho. ¿O se trata del placer de la armoniosa relación entre personajes mitológicos y la naturaleza? Probablemente se encuentre en todos estos elementos reunidos, es decir, no sólo en ver danzar a “las Gracias” con ropas livianas, sino que también en la contemplación de Venus y Flora, cuyas miradas están dirigidas al frente, hacia el protagonista masculino del cuadro.

Sin dejar de señalar, como decíamos anteriormente, que la figura de *Las tres Gracias* ha sido pintada infinidad de veces a lo largo de la historia en diferentes épocas y siguiendo diferentes estilos (surrealismo, realismo, cubismo), nos gustaría dar un salto temporal y analizar finalmente dos cuadros más contemporáneos y retratados por pinceles latinoamericanos. Elegimos estas pinturas ya que, a nuestro entender, estas nuevas/ otras imágenes quiebran ciertos patrones de representación hasta alterar



Fig. 3: *Las Tres Gracias en rosado* de Gonzalo Cienfuegos

la imagen de “las tres gracias”, y porque las mujeres ahí representadas se resisten a ser consideradas un objeto, una visión de/para otro.

Las Tres Gracias en rosado del pintor chileno Gonzalo Cienfuegos (Fig. 3), representa a tres mujeres que están vestidas, con sus cuerpos mirando al frente, con gestos serios y miradas desafiantes. Son mujeres diversas: una aparece con un corsé que deja al descubierto sus hombros y parte del torso, sus cabellos están sueltos. La Gracia del medio está representada con ropa de trabajo, una especie de uniforme, también con pelo suelto, pero levemente atado y, finalmente, a la Gracia del costado derecho se la pinta con pelo corto y vistiendo una mixtura de corsé rojo con un traje cerrado gris.

El círculo está más disuelto, a diferencia de las otras pinturas, pero permanecen cercanas, y sus manos ya no se encuentran dirigidas hacia arriba, sino hacia abajo. En el fondo del cuadro vemos un paisaje fabril con chimeneas humeando y un cielo rosa. La representación de estas *Kharités* es completamente diferente a la de los pintores europeos. Por sus gestos, la pose de sus cuerpos, el contexto y los colores elegidos, nos sugiere una sensación de potencia femenina. La Gracia del medio no está de espal-

das, tiene el torso vuelto y camina hacia adelante. La belleza, quizás, está representada en el cielo rosa, en el caminar juntas, en lo que viene, en el porvenir. Si bien permanece, por parte de la Gracia izquierda, una mirada discreta, sigilosa o sugerente hacia el espectador, la mirada de la que está en el frente pareciera ser la dominante que, en lugar de estar dirigida al espectador masculino, pareciera dirigirse hacia fuera del cuadro, al horizonte. ¿Es una mirada hacia el porvenir? Las mujeres ya no aparecen desnudas para la contemplación masculina: están vestidas. Por lo tanto, aquí notamos que algo de la representación históricamente dominante de “Las tres Gracias” está quebrada o, por lo menos, tensionada.

Por último, nos interesa recuperar una imagen muy reciente de una exposición colectiva llamada “Tomamos del paraíso” que se hizo en el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires) en 2017, donde un grupo de artistas feministas se ocupó de revisitar, una vez más, la figura de las Gracias. Si bien la resonancia al cuadro de Rubens se torna inmediatamente patente, creemos encontrar algunas diferencias sustanciales. Para empezar, aquí los cuerpos femeninos adquieren una nueva denominación: “cuerpas felices”. Estas cuerpoas tienen rasgos contemporáneos: tienen aros y tatuajes, no se encuentran rodeadas de naturaleza, sino que están tomando alcohol y a sus pies se despliegan los restos que indican que el encuentro lleva cierto tiempo transcurriendo. La mirada entre ellas parece tener cierta complicidad y el ámbito feliz y de fiesta, indicativo de que están pasando un buen momento entre ellas, las desprende de todo posible espectador objetivizante. Por contraste, las bebidas alcohólicas llaman al ojo más que el desnudo que, a su vez, queda nuevamente desplazado por la variedad de los tatuajes. Las cuerpoas ya no parecen remitir ni al ideal de belleza graciosa como tampoco al desnudo culposo, vergonzoso y deudor de Eva. Ante estas cuerpoas, no podemos más que recuperar, una vez más, la consigna LGTBQ+: “En una sociedad que nos educa para la vergüenza, el orgullo es una respuesta política”.

Como reflexión final, consideramos necesario recuperar estas nuevas imágenes que tuercen la representación hegemónica de “las tres Gracias”, ya que se pone de manifiesto lo señalado por Silvia Federici al inicio de este escrito. El cuerpo de las mujeres no solo es territorio de dominación patriarcal, sino que también puede ser campo de disputa, de tensiones y de resistencia. Las Gracias latinoamericanas dejan de ser mujeres-objetos para convertirse en mujeres-sujetos, que disfrutan en sus cuerpos y



Fig. 3: *Cuerpas felices*. Obra colectiva

disfrutan entre ellas. De este modo, la resistencia se expresa en su representación: son mujeres capaces de celebrar, de generarse placer. La resistencia también se presenta en el lenguaje (del vocablo cuerpo a cuerpos, recuperando la tradición feminista del lenguaje y de la pluralidad). De esta

manera, en los cuadros latinoamericanos resurgen características de las *Kharités* que la tradición europea “olvidó”: la felicidad, la celebración, la fiesta entre ellas, la solidaridad, la comunión. El placer, en principio, lo experimentan entre ellas mismas, dentro del cuadro. Pero, también, el placer puede aparecer en nosotras que miramos estas imágenes, en las mujeres que nos asumimos como sujetas políticas, que compartimos, disfrutamos de verlas/vernos celebrando la vida, la amistad, la alegría, la hermandad, caminando juntas, de la mano. Desde esta perspectiva, las mujeres nos convertimos en protagonistas de las pinturas y, de este modo, el afuera/dentro de cuadro se relaja y ya no se encuentra tan delimitado, porque somos nosotras mismas las que nos representamos y disfrutamos. Gracias a esta transformación, tanto las relaciones como las representaciones cobran nuevos sentidos: más emancipadores, más libres, más deseantes.

Referencias Bibliográficas

- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eco, U. (2010). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hesíodo (1978). “Teogonía”. En Hesíodo, *Obras y fragmentos* (pp. 63-113). Madrid: Gredos.
- MacLachlan, B. (1993). *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*. Princeton: Princeton University Press.
- Nietzsche, F. (2011). *La Genealogía de la Moral*. Buenos Aires: Libertador.
- Scalzo, G.; Moreno Almárcegui, A. y Padilla, M. (2018). “Rebuilding the Temple of Graces: Gift-giving as the Foundation of Care”. *CEconomía. History, Methodology, Philosophy*, vol. 8, n°2, pp. 139-55.