

# Venere dei Medici. Poéticas de lo femenino, desde el pensamiento anatómico al pornográfico

VENERE DEI MEDICI. POETICS OF FEMININE, FROM THOUGHT ANATOMICAL TO PORNOGRAPHIC

Miguel Arturo Mejía-Martínez\*

**Resumen:** Se propone una revisión de la construcción cultural de la feminidad a partir de tres ejes de convergencia: el ideal de belleza, la ideología anatómica y la teatralidad genital, desde el desarrollo de la anatomía en el Alto Renacimiento italiano hasta el surgimiento de la industria pornográfica en el cine, a comienzos del siglo XX. Para tal empresa, el análisis se centra en la *Venere dei Medici*, un molde anatómico femenino en cera usado para el entrenamiento médico a finales del siglo XVIII, con el fin de demostrar que tanto el pensamiento anatómico como el pornográfico apologizan la misma verdad sobre el cuerpo humano: el devenir ontológico de la carne lo determina el falo y su ausencia (o complementariedad).

**Palabras clave:** historia del arte; investigación médica; mujer; anatomía; psiquiatría; arte antiguo; escultura; pintura; cine; pornografía

**Abstract:** xA review of the cultural construction of femininity is proposed from of three axes of convergence: the ideal of beauty, anatomical ideology and theatricality genital, from the development of anatomy in the Italian High Renaissance to the emergence of the pornographic industry in the cinema, at the beginning of the 20th century. For such an undertaking, the analysis focuses on the *Venere dei Medici*, a female anatomical cast in wax used for medical training at the end of the 18th century, in order to demonstrate that both anatomical and pornographic thought justify the same truth about the human body: the ontological becoming of the flesh is determined by the phallus and its absence (or complementarity).

**Keywords:** art history; medical research; women; anatomy; psychiatry; ancient art; sculpture; painting; cinema; pornography

\* Universidad Autónoma del Estado de México, México  
Correo-e: miguel.mejiama@gmail.com  
Recibido: 2 de junio de 2021  
Aprobado: 14 de diciembre de 2021



*Las mugeres se representarán siempre  
con actitudes vergonzosas,  
juntas las piernas, recogidos los brazos,  
la cabeza baja, y vuelta hácia un lado*  
Leonardo da Vinci

## INTRODUCCIÓN

Para una mujer, mirarse desde la niñez temprana conlleva una experiencia traumática porque su cuerpo se le presenta como algo más que ella misma, un objeto perfectible y pesado de cargar. Al menos así lo relató la escritora canadiense Nelly Arcan en su breve ensayo “L’enfant dans le miroir” (2011), en el que concluyó que verse en un espejo es un acto de canibalismo o de desecación para quien está sumida en una era numérica que privilegia la imagen como puro intercambio.

No obstante, esta brutal deducción a la que llegó Nelly Arcan no es exclusiva de una vacua [des]personalización de la edad informática actual, más bien constituye el resultado de un largo proceso histórico en el que las mujeres han aprendido a llevar el locus de la belleza en la carne. Desde las afirmaciones de Platón en *El Banquete* (2007), en donde adjudicó el encanto divino y sensual a Afrodita, una mujer antes que diosa, hasta sus repercusiones en el Renacimiento, cuando la figura femenina fue dividida en *Venus Caelestis* y *Venus Naturalis*, las mujeres se han vinculado con “la naturaleza obsesiva e irrazonable del deseo físico [que] ha buscado alivio en las imágenes”, como manifestó el historiador Kenneth Clark (1987).

El culto a la imagen de Venus durante el Renacimiento fue la ideal complementación de deseo erótico y fuerza mística en un afán de reivindicar las potencias y beldades de lo humano. De la mano de los nuevos aportes de la anatomía médica y del pensamiento filosófico humanista, la carnalidad de esta diosa despojada de su ascetismo cristiano se convirtió en el paradigma moderno de la feminidad: belleza, sensualidad y un sexo hábil para la concepción. Como ejemplo

de esto, el arte renacentista italiano adoptó la mitología de la deidad pagana como un tema de experimentación plástica recurrente, inspirándose en la pintura y estatuaria de las antiguas Grecia y Roma. Entre las múltiples interpretaciones de la sucesora de Afrodita, el pintor castellano Giorgio Barbarelli, mejor conocido como Giorgione, trazó una osada y novedosa composición en la que mostró a la divinidad en un momento masturbatorio.<sup>1</sup> Esta referencia al ímpetu sexual, desde un punto de vista obstétrico, funcionaba como un importante suplemento durante la cópula para conseguir un embarazo exitoso, de ahí que fuera considerado un peligro y una virtud que debía controlarse.

A pesar de que desde el siglo XV Giovanni Michele Savonarola llegó a la conclusión de que el orgasmo femenino es fundamental para la salud y lozanía de las mujeres, el imaginario médico continuó pregonando su carácter nocivo e impetuoso, herencia de los postulados aristotélicos. Esto siguió sucediendo, incluso después de finales del siglo XVI, cuando Realdo Colombo describió, en su *De re anatomica*, el funcionamiento del clítoris por primera vez: un órgano sin equivalencia masculina, destinado únicamente a la experiencia del placer sexual.

Al tiempo que artistas como Leonardo y Mondino de Luzzi se inspiraban en la iconografía de Venus para diseñar los modelos anatómicos femeninos, se gestaba una visión más brutal y lúdica sobre el cuerpo, lo humano condicionado a su espectacularidad y arrebatos carnal: la pornografía. Con este nuevo montaje ideológico, las mujeres pasaron de ser ‘el sexo utilitario’ al espectro genital, de lo contemplado a lo complaciente, y se fijó su impasibilidad como aptitud social y no como defecto biológico. Este hecho se institucionalizó en los años previos a la Revolución francesa, cuando la noción de individuo

1 La obra (Giorgione, 1477/78-1510; Tiziano, alrededor de 1488/90-1576) forma parte del acervo de la Gemäldegalerie Alte Meister (Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos), y puede consultarse en el link <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/294844#>

prescindió de la dicotomía cuerpo-alma para asumir una postura mecanicista, es decir, todo cuanto compete a la experiencia humana pertenecía a su naturaleza orgánica. De este modo, la sacralidad o sustancia del sexo femenino se redujo a la materialidad obsesiva de sus genitales, o mejor dicho, a su ausencia, si se considera que este rasgo fisonómico, hasta bien entrado el siglo XX, se veía como una atrofia, lo que a su vez legitimó la incompetencia de la mujer para asumir roles de poder.

Entendido esto, en el presente artículo planteo que tanto el pensamiento anatómico como el pornográfico proponen un paradigma similar para (re)presentar a la(s) mujer(es) o interpretar la feminidad, para lo cual dirijo mi atención al análisis de la *Venere dei Medici* (que, irónicamente, podríamos traducir como la ‘Venus de los médicos’), un punto de intersección histórico-epistemológico entre la construcción social del sexo femenino y la pantomima genital en la que se tipifica el ideal de belleza, entendida en su acepción ficiliana como un intento por asir lo divino mediante de lo corpóreo, o en este caso, lo visceral. Diseñada en 1782 por el escultor y anatomista Clemente Susini, esta Venus médica era un molde anatómico que representaba a una mujer encinta, provista de un erotismo mordaz, con una expresión en el rostro que conjuga angustia y placer, respetando a la perfección el mito de Hesiodo en el que la diosa, la mujer divinizada, transita de lo espiritual a lo mundano, carente de calor o histérica a ojos contemporáneos: diseccionada para el goce morboso de sus espectadores.

#### MIRAR A UNA MUJER

En 1887, el pintor francés André Brouillet presentó en el Salón Independiente un óleo de gran formato intitulado *Una lección clínica en*

*la Salpêtrière*,<sup>2</sup> donde representó al icónico neurólogo y jefe de dicho hospital parisino, Jean-Martin Charcot, durante una de sus sesiones de hipnosis para atender los ataques de histeria de su paciente más famosa, Blanche Wittman. La escena bien podría funcionar como una alegoría sobre el modo de observar la feminidad: el todo sapiente líder explica a su congregación los padecimientos de su sujeto experimental, quien yace desvanecida entre los brazos de un colaborador de Charcot, Joseph Babiński, que la mira sobrecogido, con una devoción parecida a quien otorga su contemplación a una imagen sacra o a una escultura en un museo. La mujer, el objeto, es analizada por la audiencia para tratar de desentrañar los males que la aquejan y entender las alternativas que el doctor Charcot tenía para ofrecerle, en sesiones rutinarias y pantomímicas. Blanche Wittman es la protagonista de la puesta, mas su papel es permanecer inmóvil, silente; la desnudez de sus hombros, que extiende su vestido vaporoso y blanquecino hasta rozar sus pechos, le da a la exhibición neurológica el toque perfecto de sensualidad.

Las asambleas multitudinarias de Jean-Martin Charcot fueron muy conocidas en París durante el último cuarto del siglo XIX. Una de las innovaciones de sus métodos de enseñanza radicó en emplear exploraciones *in vivo*, es decir, a pacientes y no a cadáveres o maniqués, como solía hacerse hasta el siglo XVIII. Sin embargo, rivales, colaboradores y asistentes llegaron a mencionar que la clínica de hipnosis montada por el equipo médico de Charcot mostraba más histrionismo que otra cosa. Sus histéricas, atracción principal en ese teatro científico, engañaron antes que mostrar la enfermedad, algunas veces por conveniencia, si se considera que la mayoría de las mujeres recluidas en La Salpêtrière eran mendigas e indigentes que tendrían

<sup>2</sup> La obra se encuentra actualmente en el Musée d' Histoire de la Médecine, en la Universidad Descartes (París, Francia).

ahí una mejor calidad de vida; o por oportunismo, como se aseveró que actuó Blanche Wittman (Pérez-Rincón, 2015).

Sea cual fuera la razón por la que Jean Martin Charcot exhibió como artículos zoológicos o circenses a las mujeres de las que era responsable, su intención principal radicaba en demostrar que la histeria, aquella afección que según los antiguos egipcios y griegos tenía su origen en el útero, era una especie de posesión incontrolable que exigía a sus poseedoras calor sexual a cierta edad (Pérez-Rincón, 2015). En 1878, un compendio del tratamiento y descripción de este mal médico fue publicado bajo el título de *Iconografía fotográfica de La Salpêtrière* que, para el pensador francés Michel Foucault, buscaba en primera instancia producir placer visual, similar al generado en el teatro o la prisión:

era un inmenso aparato de observación, con sus exámenes, sus interrogatorios, sus experiencias, pero también era una maquinaria de incitación, con sus presentaciones públicas, su teatro de las crisis rituales cuidadosamente preparadas con éter o nitrito de amilo, su juego de diálogos, de palpaciones, de imposición de manos, de posturas que los médicos, mediante un gesto o una palabra, suscitan o borran, con la jerarquía del personal que espía, organiza, provoca, anota, informa, y que acumula una inmensa pirámide de observaciones y expedientes (Foucault, 2007: 70).

Esta teatralización de la histeria montada por Charcot que, vale la pena mencionarlo, casi echa a perder su reputación médica, fue un eslabón más en una larga tradición cultural a la que le interesaba develar secretos científicos tanto como examinar la carne femenina, a veces diabólica y otras, sacra, pero siempre en un ejercicio controvertido y morboso.

Desde la Grecia clásica hasta las *leçons du mardi*, en las que Jean-Martin Charcot trató de

atenuar, por no decir empañar la existencia de una 'histeria masculina', no era distinguible un punto de inflexión entre el juicio médico y la contemplación artística al momento de "mirar a una mujer" porque ambas perspectivas partían de la misma verdad epistemológica (Laqueur, 1990). Esta última, aunque traslúcida con filtros diferentes, emana del mismo haz de luz. Para muestra de ello, cito una experiencia personal que tuve cuando era un joven estudiante de arte.

Durante dos horas, habían posado frente a la clase de dibujo anatómico un hombre y una mujer de alrededor de 25 años. La instrucción principal del profesor había sido capturar los claros oscuros de la figura, evitando el trazo de contornos con la finalidad de comprender su volumen. Ambos modelos alternaban posiciones diferentes cada diez minutos, a veces de pie, otras, sentados en un banco o recostados sobre sábanas que complejizaban la composición. Al finalizar la sesión, noté en mis esbozos al carbón una notoria diferencia entre ambos modelos. Él había permanecido más veces de pie, al sentarse colocaba uno de sus brazos en línea paralela a la posición de su espalda, siempre erguida; otro detalle singular que pude distinguir en mi cuadernillo fue el hecho de que el muchacho mantenía el mentón hacía arriba o al menos a 90 grados del piso, instrucciones explícitas del titular del curso.

Situación diferente sucedió al contemplar los trazos de la figura femenina. La modelo solo había realizado una pose de pie, en la cual juntó sus manos y con ellas cubrió la parte superior de su pecho, su rostro estaba inclinado hacia abajo y la mirada se dirigía al piso, casi en una señal de oración. Cuando se recostaba, delineaba líneas curvas con sus brazos, a veces se le ordenaba rozar diferentes partes de su cuerpo con sus manos, su cabeza permanecía por lo general en reposo. No había tensión muscular mayor en sus poses. En ocasiones elevaba una pierna para formar un triángulo irregular en la parte inferior de su cuerpo, y en otras, colocaba un muslo sobre el

otro, al tiempo que giraba su torso para acentuar el hueso de la pelvis y así lograr un efecto visual en el que sus caderas se notaran más anchas, el clásico *déhanchement* de la estatuaria griega.

Mientras que con el modelo masculino las posiciones sugeridas eran más rígidas y con menos variantes, las de la joven poseían dinamismo, además de un sensualismo implícito. Si bien esto no fue un descubrimiento, pues en el taller había revisado constantemente obras pictóricas de diferentes estilos y épocas, el hecho me convenció de que la diferencia de roles de género era prácticamente un *leitmotiv* en el canon de la historia del arte desde la época clásica, la mayoría de las veces imperceptible a ojos entrenados.

El instructor intuye que a la mujer le corresponde una posición de reposo que suavice las líneas de sus extremidades, de sus pechos y caderas. Fuera del mundo del arte, en medios como la publicidad, la fotografía y el cine actuales, las modelos adoptan los movimientos gráciles o incluso eróticos que bien podrían encontrarse en una pintura barroca de Venus o en los de una escultura romántica del siglo XVIII. La representación del rostro también ha sido estandarizada y las emociones de los personajes femeninos se expresan mediante sonrisas sutiles, labios entreabiertos, miradas fijas, o bien, perdidas en un horizonte desconocido, mejillas satinadas, cabelleras abundantes y sedosas, incluso la industria cosmética alimenta este estereotipo. La imagen de lo femenino tiene características al parecer inmutables al paso de los años, y de alguna forma ha encarnado la belleza, tal cual cita el historiador Georges Vigarello:

La belleza valoriza el género femenino hasta el extremo de parecer su culminación, lo que profundiza el nuevo auge de lo sensible y del gusto. Lo que, también, confirma un cambio de cultura: el fortalecimiento del estatus de la mujer en la modernidad, a pesar de que ese fortalecimiento no pueda superar la oscura y reiterada certeza de una inferioridad. [...] En la

Europa del Renacimiento, el segundo sexo se convierte en el bello sexo. Por primera vez, la mujer se acerca a la perfección, parcialmente liberada de una tradición que la diabolizaba. El prestigio de Venus en la iconografía, el prestigio de la 'corte de damas' que rodeaba a los príncipes, el predominio de la belleza femenina en los tratados de belleza se parecen a una rehabilitación (2005: 28-29).

No obstante, esta 'rehabilitación' cultural ha sido un arma de doble filo, pues en la exaltación de la figura femenina como protagonista de la belleza yace la oscuridad de la complacencia, es decir, ese hábito contemplativo y de regocijo con el que suele revestirse la representación de las mujeres, el cimiento perfecto de su pasividad, tal cual lo proyecta el cuerpo desvanecido de Blanche Wittman en el punto áureo del cuadro de Brouillet, o en los trazos que dan vida al rostro sugestivo de la anónima modelo de mi clase de dibujo anatómico.

Esta mirada clásica sobre lo femenino, en mi opinión, tiene dos medios que se han encargado de institucionalizarla con una estrategia similar: la representación anatómica y la pornografía, ambas con el objetivo claro de mostrar el cuerpo como una maquinaria en cuyas potencias orgánicas florece un extraño misticismo que incita en el espectador un ejercicio de desentrañamiento.

#### LO FEMENINO COMO UNA MIRADA ANATÓMICA

Mientras me encontraba revisando documentos y bibliografía sobre los orígenes del canon de representación del cuerpo humano y el origen histórico de la diferencia sexual, me encontré con una compilación ilustrada de modelos anatómicos realizados en cera durante el siglo XVIII, pertenecientes al Museo di Storia Naturale de Florencia, mejor conocido como La Specola. Gracias a este hallazgo, descubrí que existe una extensa

estatuaria en cera realizada por anatomistas desde el siglo XIV, época cercana a las investigaciones de Andreas Vesalius, el llamado Padre de la anatomía, y de sus discípulos más próximos, quienes trataron de organizar el conocimiento médico previo, de notable influencia galénica.

De entre el catálogo que se encontraba en mis manos, una imagen en particular captó mi atención, la *Venere dei medici*, un molde anatómico realizado por el artista italiano Clemente Susini: la escultura de una mujer desnuda, recostada sobre unas sábanas finamente confeccionadas, con una larga cabellera que alcanza a rozar sus caderas, los ojos entreabiertos, perdidos. Lo más perturbador fue sin duda la expresión de su rostro; en una primera impresión no alcancé a notar si estaba en una especie de trance, de agonía o, incluso, de gozo.

El 'cadáver' exuda un erotismo incisivo que no solo inquieta a miradas contemporáneas, también provocó un escándalo en su tiempo (Sánchez Ortiz, Moral y Ballestrero, 2013). Quizás la versión más aceptada en torno a la belleza incipiente que reviste al maniquí es que obedece a una intención de matizar el horror provocado por la muerte, además de que permitía tener un material disponible para múltiples estudios y requería un mantenimiento más sencillo que si se tratase de un cadáver real. No obstante, la única verdad que sale a la luz es que el cuerpo de cera de la *Venere dei medici* fue diseñado siguiendo los lineamientos idealistas de la época respecto a la mujer, atenuando así la aparente objetividad científica. Al igual que los modelos en mi clase de dibujo al natural, dentro de la colección de La Specola las esculturas femeninas estaban destinadas a mostrar los órganos blandos, internos, y las masculinas dejaban ver la firmeza de los músculos y los huesos.

La Venus encinta de Susini sugiere una mirada más artística o lúdica que médica, lo cual queda demostrado en la morbidez del trazo de cada parte de su cuerpo: labios entreabiertos y

rosados, ojos vidriosos sometidos a la voluntad de un sopor desconocido, la textura nacarada de su piel y la posición de sus extremidades, que reciben al espectador con lúcido júbilo para mostrar sus órganos internos y un feto. La disección realizada por el escultor está cuidadosamente situada para que la línea superior no transgreda la distancia del cuello, aun cuando ese detalle entorpezca la observación de la clavícula y la parte superior del esternón en un primer plano, y de la aorta y la vena cava superior en su nivel más profundo. El corte sobre la piel de cera de la mujer continúa su recorrido sin tocar los hombros ni los pechos, prosigue por el filo de la caja torácica, la cintura y la parte baja del abdomen, para que al ser desmontada para su observación, los estudiantes, profesionales y curiosos puedan tener una percepción completa de su silueta.

De la misma forma en que la ilustración anatómica, principalmente femenina, desde el Quattrocento mostraba los cuerpos representados en posiciones influenciadas por el arte gráfico, véanse los ejemplos de Mondino de Luzzi y Leonardo, la *Venere dei Medici*, construida dos siglos después aunque con el mismo hieratismo, articula a la perfección el argumento del historiador uruguayo Rafael Mandressi, quien señala que el conocimiento del cuerpo desde la Alta Edad Media posee una carga cultural que sobrepasa cualquier intento de objetivarla; antes que el bisturí corte la carne, el ojo del médico ya interfiere lo que habrá de encontrar:

La anatomía estableció horizontes epistemológicos, secretó una estética e irrigó doctrinas filosóficas. Instituyó una iconografía, proporcionó metáforas a toda clase de discursos, se volvió en sí misma un lugar retórico y se insinuó en las ideologías. Instauró, en suma, lo que propongo llamar una 'civilización de la anatomía': esto es, una vasta red de prácticas, discursos y conocimientos que van desde la mesa de disección a las áreas más diversas del

imaginario, todos ellos impregnados por una manera específica de percibir y de aprehender la naturaleza, la organización y el funcionamiento del cuerpo humano (2012: 16).

La mirada del anatomista engendra 'sus verdades' sobre el cuerpo, ningún conocimiento existe *ipso facto* sino que obedece a un imaginario específico. Los órganos, en este sentido, desempeñan un papel similar al de las palabras con las cuales una multitud de argumentos es posible, todo depende de las intenciones de su interlocutor. Para el historiador estadounidense Thomas Laqueur, la diferencia sexual formó parte del proyecto institucional de la medicina renacentista. En su texto *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, establece que durante la Edad Media y hasta bien entrado el siglo XVI el cuerpo humano poseía un sexo único, vinculado a un ejercicio de poder:

El hombre era la medida de todas las cosas y la mujer no existía como categoría ontológica distinta. No todos los varones son masculinos, potentes, honorables ni ejercen el poder, y algunas mujeres superan a algunos hombres en cada una de esas categorías. Pero el patrón del cuerpo humano y de sus representaciones sigue siendo masculino (Laqueur, 1990: 120).

Como ejemplo de esto, los órganos genitales femeninos fueron considerados equivalencias internas de los masculinos. En su *Isagoge brevis*, de 1522, el anatomista prevesaliano más importante, Jacopo Berengario, realizó un par de ilustraciones en las que equiparó el cuello del útero con un pene seccionado. En un dibujo más específico, propuso una similitud entre la estructura y vasos sanguíneos del útero y los hallados en los testículos. Por su parte, Andreas Vesalius, en su *De humani corporis fabrica libri septem*, de 1543, hizo un par de diagramas del aparato genitourinario femenino apoyado en los postulados de

Berengario. En ambos casos, el escrutinio ginecológico fue más un ejercicio intuitivo sostenido por un conocimiento profundo de la anatomía masculina que resultado de disecciones hechas a su objeto de estudio. Además, es importante mencionar que en gran parte de las imágenes que retrataban la fisiología de las mujeres, estas se encontraban rodeadas de paisajes agrestes o dispuestas sobre pedestales, como si se tratara de esculturas prestas a ser observadas.

La ideología anatómica de comparación genital entre sexos, heredada de los postulados del médico Galeno de Pérgamo, justificaba de algún modo la inferioridad femenina al considerar que sus órganos habían permanecido dentro del cuerpo porque, durante el parto, no habían recibido suficiente calor, o 'humor' en palabras de Aristóteles, para emerger. En otras palabras, se trataban de hombres incompletos. No obstante, un descubrimiento estaba a punto de transformar este prejuicio, alimentado por la necesidad política de asignar roles sociales: el nombramiento del clítoris.

En 1559 fue publicado de manera póstuma *De re anatomica*, compilación de las investigaciones de un reconocido médico de Padua, Mateo Realdo Colombo. En dicha obra, el estudio describió una extraña protuberancia bajo el labio superior externo de la vulva a la que denominó *amor veneris*, la sede del placer de la mujer. De acuerdo con la versión del escritor argentino Federico Andahazi (1997), Colombo descubrió el clítoris gracias a una persistente búsqueda cuyo principal objetivo era hacerse del amor de una prostituta, Mona Sofía. Al desentrañar las claves biológicas del deseo femenino para gobernar en él, el paduano se encontró accidentalmente con el caso de una muchacha española que sufría un enigmático padecimiento. Tras realizar el tacto entre los muslos de la joven enferma, esta sacudió su cuerpo e inmediatamente después le regaló una amplia sonrisa al anatomista. Si bien el clítoris ya había sido referido por médicos como

Hipócrates o Avicena siglos atrás, fue Realdo Colombo quien señaló su importancia y describió su función fisiológica.

Para Rafael Mandressi (2012), el descubrimiento del clítoris implicó una epistemología histórica, es decir, reconfiguró la visión cultural que reinó durante siglos en torno al cuerpo humano y se comprobó que no poseía una contraparte orgánica masculina y estaba destinado exclusivamente al placer. En este sentido, la noción de un sexo único perdió verosimilitud, con ello, la idea de que la mujer era una especie de hombre biológicamente menos desarrollado fue más difícil de sostener. Sin embargo, explica Thomas Laqueur (1992), el hallazgo adquirió nuevos matices dentro de los principales círculos científicos europeos, donde lejos de concluirse que existiera una sola 'sede del placer' se inventó el orgasmo

vaginal, considerado como 'el más normal' hasta el siglo XX gracias, entre otros aportes, a los *Tres ensayos sobre teoría sexual*, de Sigmund Freud, publicado en 1905.

#### [NADA] MÁS ALLÁ DE LA CARNE

La *Venus dei Médici*, una escultura helenística del siglo I de autor desconocido, se exhibe en la actualidad dentro de la Galería de los Oficios, en Florencia, Italia, Kenneth Clark mencionó que además de personificar la idealización de la belleza femenina, la posición de la figura, cubriendo sus pechos y su vulva, se remonta a la *Afrodita de Cnido*, realizada alrededor del año 330 a. C. por Praxíteles. Lo que podría representar en religiones del Medio y Lejano Oriente un gesto que denotaba poder y misticismo, en la Grecia clásica



La espera (2021). Tinta sobre papel: Paola Saldaña.  
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

adquirió una connotación distinta, de serenidad y dulzura, pues la diosa cubre pudorosamente su cuerpo desnudo.

En 1508, el pintor Giorgione fue invitado, junto a otros artistas reconocidos de la época, entre ellos Tiziano, a decorar los muros del recién terminado *Fondaco dei Tedeschi*, en Venecia. Para emprender tal encargo, el oriundo de Castelfranco Véneto decidió ejecutar una representación de Venus, basándose en el mármol de la ciudad de Médici, el cual había tenido la oportunidad de contemplar tiempo atrás. Casi a la par, le fue encomendado por Girolamo Marcello, un político veneciano, el retrato de la misma figura divina como regalo para su próximo enlace matrimonial, pues en aquel tiempo se pensaba que Venus proveía bonanza y fertilidad a la futura pareja, por lo cual era un obsequio de nupcias recurrente.

Como resultado nació la *Venus dormida*, quizás el óleo más conocido de Giorgione debido a su innovadora composición que, por única vez en el Renacimiento italiano, representó a una mujer desnuda en aparente masturbación. La imagen tenía sus orígenes en *Ishtar*, antigua diosa babilónica de la vida y la belleza que utilizaba el poder de su sexualidad para sanar el espíritu y a quien desde siglos atrás los antiguos mesopotámicos asociaban con el planeta Venus. Otro aspecto a resaltar fue el conocimiento obstétrico legado por el médico Michele Savonarola, muy socorrido entre los principales galenos de la época, que resaltó la importancia del orgasmo femenino como vehículo para un embarazo exitoso (Alexson, 2013). A sabiendas de esta herencia histórica, Giorgione pintó una mujer moderna de lujuriantes sensualidad y el aplomo de su atractivo físico se convirtió, paulatinamente, en el locus de su santidad.

Tal como señala Thomas Laqueur en su artículo "*Amor Veneris, vel dulcedo appetetur*", la presunción del placer femenino movió los tabúes más primitivos y enraizados de la sociedad occidental. El nombramiento del clítoris por Colombo

fue inoportuno para los proyectos de la medicina por venir, la ciencia no podía negar su existencia, pero sí desestimar su importancia e, incluso, relegarlo a ser un órgano de segunda. Para Freud, el clítoris es tan solo la antesala de la excitación en las mujeres, la cual culmina dentro de la vagina (o en otras palabras 'la ausencia del pene', su contraparte):

Toda vez que logra transferir la estimulabilidad erógena del clítoris a la vagina, la mujer ha mudado la zona rectora para su práctica sexual posterior. En cambio, el hombre la conserva desde la infancia. En este cambio de la zona erógena rectora, así como en la oleada represiva de la pubertad que, por así decir, elimina la virilidad infantil, residen las principales condiciones de la proclividad de la mujer a la neurosis, en particular a la histeria. Estas condiciones se entran entonces, y de la manera más íntima, con la naturaleza de la feminidad (Freud, 1992: 202).

Para el pionero del psicoanálisis, la estimulación del clítoris es la consecuencia de la envidia del pene por parte de las niñas, la negación de una sexualidad propia, no viril,<sup>3</sup> pero al mismo tiempo indispensable para 'incendiar' sus zonas erógenas internas, aquellas que solo pueden estimularse con el contacto fálico (Freud, 1992). Con esto, Sigmund Freud no solo estandariza la relación heterosexual en la cual están basadas las ideas de familia y sociedad, sino que admite que toda mujer es una histérica en potencia, condenada a un deseo sexual furibundo que necesita ser domado con la procreación, tal cual lo había esbozado siglos atrás Platón en *Timeo o de*

3 "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" (Freud, 1992: 177-178).

*la naturaleza* (1992),<sup>4</sup> y que Jean-Martin Charcot clasificó, definió y trató por primera vez durante las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XIX en La Salpêtrière de París.

Negar o transmutar el placer femenino es un claro indicativo de que, hasta entrado el siglo XX, las mujeres aún eran consideradas meros objetos de contemplación, veneración y deseo. El recelo, el terror persistente en el imaginario popular sobre lo que las mujeres fueran capaces de sentir entre sus piernas, desde lo diabólico e insano hasta lo curioso, se convirtió en el tabú preferido de la pornografía, medio que a comienzos del siglo XX se posicionó como influyente industria gracias al perfeccionamiento de la técnica fotográfica y el surgimiento de la cinematografía, los cuales expandieron su mercado de forma exitosa.

No es ninguna casualidad que tanto los primeros asentamientos del conocimiento anatómico como la pornografía moderna hayan surgido en el mismo contexto, la Italia de los siglos XV y XVI. Ambos pensamientos limitan la experiencia femenina a la complementariedad, a ser-observada como una obra de arte efímera que, al perder su lozanía, su lucidez o extrañeza, corre el riesgo de quedar obsoleta, como una maquinaria cuyos engranes para producir cualquier regocijo se oxidaran rápidamente. En su trabajo literario, Pietro Aretino, considerado el primer pornógrafo, retrató a mujeres pobres e ignorantes que no tenían otra elección que hacer uso del erotismo de su juventud para adquirir una posición social superior o no morir de inanición (Hunt, 1996). La

misma fantasía continuó alimentando la trama pornográfica durante más de tres siglos, llegando al cine como un *leitmotiv*: el gurú, el héroe, el protagonista, introduce a una incauta muchachita dentro del universo de las artes amatorias para satisfacer su propio ego (o quizás, aminorar el horror que trae consigo el saber que una mujer puede ser la creadora de deleites inimaginables sin una intermediación fálica, tal cual evoca el clítoris).

Representar el acto sexual reducido a una lógica genital a modo de entretenimiento y considerar a las mujeres como detonantes del deseo masculino han sido dos características inmutables dentro del porno. Su éxito radica en la repetitividad y la dinámica activo-pasiva que aun la pornografía *queer* o inclusiva continúa perpetuando. Si para Galeno y Freud la feminidad componía el lado siniestro de lo humano, lo oscuro, peligroso o innombrable, para el teórico de cine Christian Metz, la mujer, en tanto belleza proyectada dentro de una pantalla, es exculpada de ser portadora de la lascivia y se convierte en un producto perfecto, cuyo cuerpo estilizado y fragmentado por los acercamientos de la cámara se convierte en el contenido del filme en sí, el recipiente directo de la mirada del espectador, un fetiche estático y unidimensional (Metz, 1979). Ninguna otra lógica cinematográfica explota este afán de disección de la carne femenina como la pornografía: está disponible, como dentro de la vitrina exhibidora de una charcutería, para quien desee engullirla con la mirada.

4 “Los así llamados úteros y matrices en las mujeres —un animal deseoso de procreación en ellas, que se irrita y enfurece cuando no es fertilizado a tiempo durante un largo periodo y, errante por todo el cuerpo, obstruye los conductos de aire sin dejar respirar— les ocasiona, por la misma razón, las peores carencias y les provoca variadas enfermedades, hasta que el deseo de uno y el amor de otro, como si recogieran un fruto de los árboles, los reúnen y, después de plantar en el útero como en tierra fértil animales invisibles por su pequeñez e informes y de separar a los amantes nuevamente, crían a aquellos en el interior, y, tras hacerlos salir más tarde a la luz, cumplen la generación de los seres vivientes. Así surgieron, entonces, las mujeres y toda la especie femenina” (Platón, 1992: 259-260).

## EL ETERNO RETORNO DE LA LUZ

En 1896, entusiasmado por el cinematógrafo recién creado por los hermanos Auguste y Louis Lumière, Georges Méliès, director de teatro e iluminista con cierto reconocimiento en París, decidió experimentar con dicho medio formas de ofrecer a su público espectáculos innovadores.

Esta curiosidad constante y su tino artístico llevaron al futuro realizador a emprender su obra máxima, *Le voyage dans la lune*, en 1902, un diálogo visual sobre la literatura de Jules Verne, en la que combinó por primera vez la narrativa, la actuación y la escenografía, convirtiéndose así en el pionero del montaje cinematográfico. Pero la mente creativa del 'mago', como sería llamado por sus contemporáneos, no evitó que cayera en el encanto del erotismo y la pornografía, en los que conservó con celo la fría distancia entre el obturador y su objetivo.

*Après le bal*, de 1897, fue una de las primeras películas en identificarse como *stag film*, cintas cortas de no más de quince minutos, realizadas en blanco y negro, sin sonido y desprovistas de narrativas complejas, que presentaban escenas de estriptis, desnudos completos o escenas sexuales (Williams, 1989).<sup>5</sup> En dicho trabajo, Méliès expuso, con un hálito documental, el momento en el que la actriz Jeanne d'Alcy se asea en su dormitorio con ayuda de su mucama. Si bien la protagonista nunca aparece completamente desvestida, la pantomima ejecutada solía representarse en teatros de burlesque y bares del París de la época en distintas formas. Otro aspecto a resaltar es que el cine pornográfico aún no existía como tal, así que los ejercicios que se desarrollaron durante los últimos cuatro años del siglo XIX tuvieron una influencia notable de las puestas en escena propias del cabaret. Pero, a diferencia del teatro, el séptimo arte dirigía la atención de la audiencia hacia un marco perfectamente delineado, no daba lugar a la improvisación o a la interacción entre el intérprete y el público. Se trataba de una imagen aislada en la que el mirón permanecía

5 "Las cualidades primitivas más evidentes de las *stag film* son su corta duración, que generalmente llenan un solo carrito (mil pies, hasta quince minutos) o menos; silencio y falta de color; además de su frecuente falta de coherencia narrativa, asemejándose a las películas de la primera época del cine (aproximadamente 1896-1911)" (Linda Williams, 1989: 60) [la traducción es mía]. He evitado traducir la expresión '*stag film*', pues considero que su carga masculina, incluso machista, perdería cierto sentido.

'omnipercibiente', en palabras de Christian Metz, ontológicamente dissociado de lo que transcurre en pantalla, de ahí su virtud y potencia.

No obstante, esta penetración del espacio íntimo femenino era una larga fantasía que había recorrido miles de páginas de la literatura desde el siglo XVI. Pensemos en los diálogos entre prostitutas de Pietro Aretino, los obsesos sexuales del Marqués de Sade, las libertinas de Jean-Baptiste de Boyer, Fougeret de Monbron y John Cleland, y las fotografías impresas de mediados del siglo XIX, que evocaban con toda su altivez la desnudez de la mujer dentro de su espacio de experiencia personal o, al menos, su artificialidad. Con la llegada del cinematógrafo, este cuadro mental de voyerismo se convirtió en una imagen unívoca, como si repentinamente el maniquí cadavérico de Susini devolviera una sonrisa a su observador y el médico a su lado pudiera reconocer también el movimiento de sus labios: una pintura reservada a los caprichos de lo onírico paulatinamente se mimetizaba con el exterior, al grado de abstraer a su audiencia, misma que aumentaba conforme lo hacía la tecnología de la imagen en movimiento.

El crítico de cine francés André Bazin (2018) señala que, en sus orígenes occidentales situados en la Grecia helenística, la pintura tenía una labor de embalsamamiento que buscaba violar los mandatos de lo efímero, ser una especie de repuesto de la naturaleza condenada a la muerte. Cuando llegó la fotografía, con su imitación técnica más sofisticada en realismo, liberó a la expresión plástica de su afán puramente reproductivo y le devolvió el misticismo que había permanecido sepultado desde los antiguos egipcios y que titilaba en el arte medieval. El cine, por su parte, dotó al realismo mecanicista de la fotografía de esa exploración espiritual y estética de la pintura: quien se despojaba de sus amplias ropas en aquella habitación parisina no era Jeanne d'Alcy, la actriz preferida de Méliès que años después desposó; su desnudez, su sensualismo breve y sobrecogedor fueron la perfecta articulación entre una labor imitativa y sexual (o cultural, si

se entiende que el corpus de la sexualidad humana está alimentada por su contexto), amotinada dentro de una pantalla lumínica, luz en lugar de carne o viceversa.

El porno cinematográfico asimiló y depuró las preocupaciones freudianas en torno a la nocividad del placer femenino, las colocó en una mampara o en una proyección eléctrica y las convidó entre la multitud, sin el riesgo latente del tacto o la intromisión, parecidas a un sueño del que puede despertarse cuando se desee y que al mismo tiempo articulan un lenguaje, o mejor dicho, un relato que el espectador al lado puede entender. No hay sexo ni vida en la pornografía, la brillantez de la imagen no refleja nada, es pura sustracción, duelo; constituye la expresión erótica de la *Venere dei Medici*, la misma que posee los labios incendiados en carmesí, los pezones endurecidos y el cabello sedoso, como los tendría una mujer en estado de excitación, pero que a final de cuentas no es carne ni su evocación, más bien su ausencia, que habrá de alimentar el mirón con su imaginación de la misma forma que aprehende (o juega a encarnar) la belleza.

## CONCLUSIÓN

En 1890, Jean-Martin Charcot publicó el tercer tomo de sus *Obras completas*, en el que mencionó por primera vez la histeria masculina. Aunque no fue el primero en llegar a esta conclusión, pues en el siglo XVII el médico inglés Thomas Sydenham esbozó esta condición nombrándola ‘hipocondría’ y en 1859 el francés Paul Briquet la consideró una ‘neurosis del encéfalo’, fue Charcot quien la definió como un mal psíquico y no una patología del sistema nervioso. Esta aseveración, además de romper con el paradigma milenario que consideraba el útero como el origen de la histeria, fue una propuesta inoportuna en un tiempo en el que los roles masculino-femenino se encontraban en plena gestación.

Sin que haya un consenso histórico en torno a las razones del porqué los aportes del médico de La Salpêtrière en este campo pasaron desapercibidos y actualmente se vinculen más con los trabajos de Freud, quien le devolvió a la enfermedad su estatus de feminidad, su caso recuerda mucho al de Realdo Colombo cuando describió el *amor veneris*: la ideología es una veladura que puede trastocar el matiz de deducciones biológicas y culturales, tan peligrosa e íntimamente, que la mayor parte de las veces ni siquiera es perceptible.

Así, de la *Venus dormida* de Giorgione, la *Venus dei Medici* de Clemente Susini y los diagramas de Jacopo Berengario a los *stag film* de principios del siglo XX, la representación de lo femenino se labró como un ejercicio taxidérmico, brutal. La mirada que suele posarse sobre el cuerpo de las mujeres no es distinta de la que posee el artista al momento de acercarse con su carboncillo al papel o la del escultor al delinear con sus manos la arcilla húmeda; demanda minuciosidad, una precisión obsesiva. Tampoco difiere de la del anatomista al decidir si alguna función orgánica puede prescindirse o al menos jerarquizarse, en comparación con el cuerpo de los hombres. Por su parte, el cineasta gusta de explorar con su prótesis ocular la carne femenina hasta que esta pierde su nombre y se convierte en una planicie ocre anónima; después de Méliès, fueron miles (por no decir más) los que hicieron de este espectáculo en primer plano la máxima de su trabajo, que derivó en la pornografía que al día de hoy inunda a raudales la web.

Por su parte, la belleza también se convirtió en un territorio feminizado, *speculum* visceral que obedece a cabalidad el principio físico de la luz que tiñe de color y da forma de acuerdo con las capacidades orgánicas oculares de quien mira; es un ejercicio de idolatría que en lo sacralizado llevaba inherente un terror súbito inmutable al paso de los años y las idiosincrasias. Antes de inventarse lo femenino en el último cuarto del siglo XIX, aquellos seres histéricos asaltados por

el bullir indómito de su sangre y sus entrañas no eran más que hombres incompletos o no desarrollados que la selección natural (otra propuesta biológica de la época) había delegado a labores de segunda: la fecundidad, la crianza de los hijos y los quehaceres del hogar. De ahí que, culturalmente hablando, a las mujeres no les quedaba más opción que ofrecer la imagen de su cuerpo con la promesa de una descendencia sana y hermosa, o bien, alquilar el precio de dicho encanto para quien tuviera el poder de pagarlo, sea con el matrimonio o mediante la prostitución.

De esta manera, puedo concluir que, antes de entrar en los ojos de los hombres y devenir en el germen de su lujuria, o simplemente poner en crisis su género, como sugirió Simone de Beauvoir (2016), justo en el momento previo a pasar de lo clitoridiano a lo vaginal en la pubertad y perder la noción de lo que mira en el espejo, la niña se saluda a sí misma, por última vez, con una nostalgia que habrá de perseguirla hasta el final de sus días: la femineidad nace, no como parte de un proceso orgánico sino como un complejo epistemológico e historicista.

## REFERENCIAS

- Alexson, Kendra (2013), "Giorgione's *Sleeping Venus*: Function, influences and inspiration" Washington State University, disponible en: <https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/458/2013/05/Kendra-Alexson-Research-1.pdf>
- Andahazi, Federico (1997), *El anatomista*, Buenos Aires, Planeta.
- Arcan, Nelly (2011), "L'enfant dans le miroir", en *Burqa de chair*, París, Éditions de Seuil.
- Bazin, André (2018), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Clark, Kenneth (1987), *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza.
- De Beauvoir, Simone (2016), *El segundo sexo*, México, DeBolsillo.
- Foucault, Michel (2007), *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, México, Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (1992), *Obras completas. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, y con la colaboración de Anna Freud*, t. VII, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Giorgione (1477/78-1510) y Tiziano (alrededor de 1488/90-1576), *Schlummernde Venus* [óleo sobre tela], Gemäldegalerie Alte Meister, disponible en: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/294844#>
- Hunt, Lynn (1996), *The Invention of Pornography (1500-1800), Obscenity and the Origins of Modernity*, Nueva York, MIT Press.
- Laqueur, Thomas (1990), *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra.
- Laqueur, Thomas (1992), "Amor veneris, vel dulcedo appetitur", en Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 3, Madrid, Taurus, pp. 90-131.
- Mandressi, Rafael (2012), *La mirada del anatomista: disecciones e invención del cuerpo en Occidente*, México, Universidad Iberoamericana.
- Metz, Christian (1979), *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Barcelona, Paidós.
- Pérez-Rincón, Héctor (2015), *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricas*, México, FCE.
- Platón (1992), *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos.
- Platón (2007), *Diálogos: Gorgias o de la retórica; Fedón o de la inmortalidad del alma; El banquete o del amor*, Madrid, Espasa.
- Sánchez Ortiz, Alicia, Nerea del Moral Aranza y Roberta Ballestriero (2013), "Anatomía femenina en cera: Ciencia, Arte y espectáculo en el siglo XVIII", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 2, núm. 25, pp. 603-622.
- Vigarello, Georges (2005), *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Williams, Linda (1989), *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press.

MIGUEL ARTURO MEJÍA MARTÍNEZ. Artista y teórico. Es Doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana (UIA), México. Obtuvo la Maestría en Estudios de Arte con mención honorífica por la misma institución y es Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México. Como artista, ha presentado exposiciones en diferentes puntos de México, así como en Cuba, Lituania y Francia. Como académico, ha publicado textos de crítica y análisis del arte contemporáneo en revistas especializadas y ha dictado ponencias y conferencias en diferentes foros sobre estudios del arte y la imagen. En 2009, recibió una beca de la UAEM para completar su formación académica en los departamentos de Estudios Cinematográficos y de Historia del Arte de la Universidad Lumière-Lyon 2 (Francia). En 2013, colaboró como asistente de investigación en el Laboratoire NT2 de la Universidad de Quebec en Montreal (Canadá), especializado en el estudio y práctica del arte multimedia. Fue galardonado con el Premio Municipal de la Juventud Toluca 2011, en la modalidad Obra artística (Dibujo).