

ABANDONO DE UNA MASCULINIDAD RÍGIDA

ARIEL FLORENCIA RICHARDS

OTT

ESCALA - DESNUDO - MASCULINIDAD - FIGURA HUMANA

ESTE ENSAYO SE PREGUNTA SI EL CONCEPTO DE MASCULINIDAD COMO MANDATO CON EL QUE TRABAJA LA ANTROPÓLOGA RITA SEGATO TENDRÍA UNA TRADUCCIÓN FORMAL A LA RIGIDEZ, FRONTALIDAD Y SIMETRÍA EN LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DEL CUERPO HUMANO. MEDIANTE EL ANÁLISIS DE UNA SERIE DE ESTATUAS DE JÓVENES DESNUDOS QUE HAN ENCARNADO (Y POSTERIORMENTE ABANDONADO) LA RECTITUD COMO VALOR. PROPONGO TRAZAR UN RECORRIDO DESDE LOS APOLOS QUE ESTUDIA EL HISTORIADOR DEL ARTE KENNETH CLARK HASTA LOS MUCHACHOS RECLINADOS QUE CREÓ EL ARTISTA GEORGE MINNE PARA VISLUMBRAR UN TRÁNSITO ENTRE LAS FORMAS DE UNA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA Y UNA ALTERNATIVA.

Para la programación especial de las primarias presidenciales del 18 de julio de 2021, los canales CHV y CNN transmitieron en vivo las actualizaciones de los resultados de las votaciones nacionales desde un estudio virtual en que los animadores interactuaban con avatares escala 1:1 de los precandidatos (figura 1). Los políticos aparecían –simulando estar ahí– en el centro del estudio, vestidos con camisa y de brazos cruzados, con una rectitud implacable. Los seis, además, hombres. Por lo común se dice que una persona “es recta” cuando se trata de alguien justo moralmente, alguien en quien se puede confiar. Y es que como “valor”, la rectitud es en términos morales señal de coherencia y, particularmente para los políticos, garantía de probidad.

Esta asociación entre una línea recta –que traza la distancia más breve entre dos puntos– y su valor moral proviene de la antigua Grecia, cuando se creía que un cuerpo simétrico y recto era bello porque expresaba su templanza y moderación interior. Basta observar cómo las estatuas griegas encarnaban un ideal de belleza perpetuado en cuerpos jóvenes y atléticos, los que con su musculatura evocaban tanto equilibrio como mesura ante los impulsos. Históricamente, la masculinidad ha sido asociada al control, al control de los hombres sobre sí mismos y sobre los demás. Así, esas antiguas estatuas griegas no son un retrato subjetivo de hombres en particular, sino un reconocimiento a las formas que

requiere la dominación. Pero astutamente, el historiador del arte Kenneth Clark apunta que los primeros desnudos del arte griego –genéricamente Apolos– hoy no nos parecen bellos: “Vigilantes y confiados, son rígidos. Con una especie de rigidez ritual, las transiciones entre sus miembros son bruscas y toscas, y tienen una extraña lisura, como si el escultor pudiese pensar en un plano a la vez”.¹

A pesar de ser anacrónicos, estos toscos y poco subjetivos desnudos todavía parecen referir a ciertas características asociadas a una idea hegemónica de ser hombre en la sociedad contemporánea como la estoicidad, la dureza y la implacabilidad, todas, además, interpretadas como valores en la política. La manera en que se presentan públicamente los precandidatos durante las campañas electorales, tiende a destacar sus virtudes y moderar sus defectos, por lo que los aspirantes al poder se suelen convertir en una versión ideal de ellos mismos, y en particular los hombres que encarnan a un sujeto masculino efectivo como estereotipo: quien llama al orden. La antropóloga argentina Rita Segato dice que lo masculino es un mandato que funciona como exigencia y que supone una comprobación constante

1. Kenneth Clark, *El desnudo* (Madrid: Alianza editorial, 1996), 41.



Figura 1. Transmisión televisiva de la actualización de votos de las primarias presidenciales del 18 de julio de 2021. Imagen rescatada de www.chvnoticias.cl.

de su jerarquía para actualizar su vigencia.² Es a la luz de su definición que me pregunto si formalmente el mandato de la masculinidad podría traducirse a la rectitud que encarnan los cuerpos de los hombres, en especial en quienes aspiran al control.

No pienso en la rectitud como una característica anatómica ni moral, sino como una impostura física. Bajo la perspectiva de la agotadora validación social que detecta Segato, y entendiendo que para los griegos –creadores de la democracia, la república y la ciudadanía– la escultura fue también el idioma del poder, no es raro comprobar que incluso, a más de dos mil años, todavía resuena el recurso visual con que en la Grecia arcaica se reconocía el equilibrio y se intentó replicarlo. Si bien en el caso del programa televisivo se trata de proyecciones bidimensionales que no sustituyen la presencia del sujeto político, responden a una manera pública de presentarse. Aunque los reduce, esa imagen los muestra irrevocablemente frontales, simétricos y estoicos, políticos que encarnan en su actitud corporal valores tradicionalmente asociados a la dominación masculina.

Más que el uso de las formas geométricas para representar los estereotipos de un género, me pregunto

cuál es la vigencia del recurso de la rectitud y cómo desde la crítica feminista se la puede subvertir. Vuelvo a la Antigüedad para recordar el momento en que las estatuas masculinas dejaron de ser frontales e incorporaron un sutil principio de movimiento. En su estudio de los Apolos, Kenneth Clark dice que este movimiento de una pierna hacia adelante de los héroes griegos destruyó la vieja y rígida simetría de la exacta correspondencia³ y desplazó los ejes de equilibrio en los que se sostenían los cuerpos. Para efectos de este ensayo, propongo pensar ese abandono de la rigidez como la transición hacia otro tipo de masculinidad, más flexible que la comúnmente idealizada por los antiguos griegos.

La incorporación de un principio de movilidad también supone la activación de un movimiento en quienes se enfrentan a la estatua. Un atleta, con un pie hacia adelante, no solo desarma la ley arcaica de representación matemática, sino que apela directamente al otro cuerpo que se ubica frente a la escultura: el del espectador. Esta incorporación es una de las primeras claves para desarmar el bloque quieto y fijo de materia pesada que eran las estatuas, para incorporar en su propio movimiento la invitación a compartir el espacio circundante con el cuerpo de quien lo observa.

2. Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018).

3. Clark, *El desnudo*.

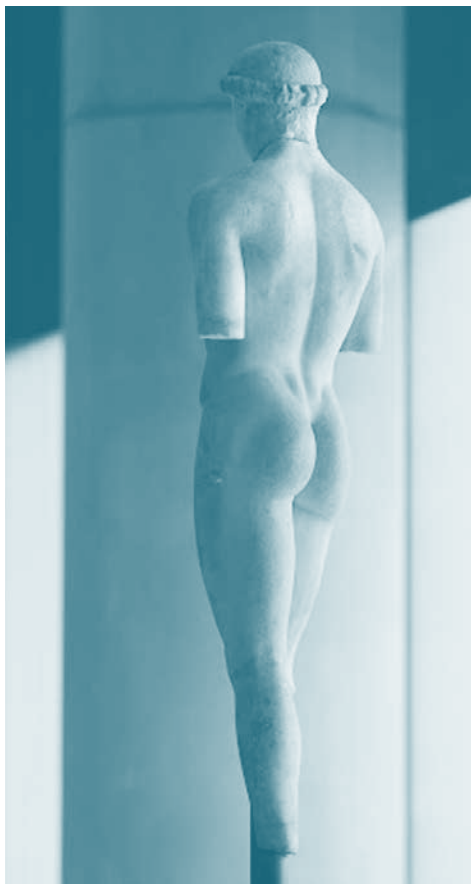
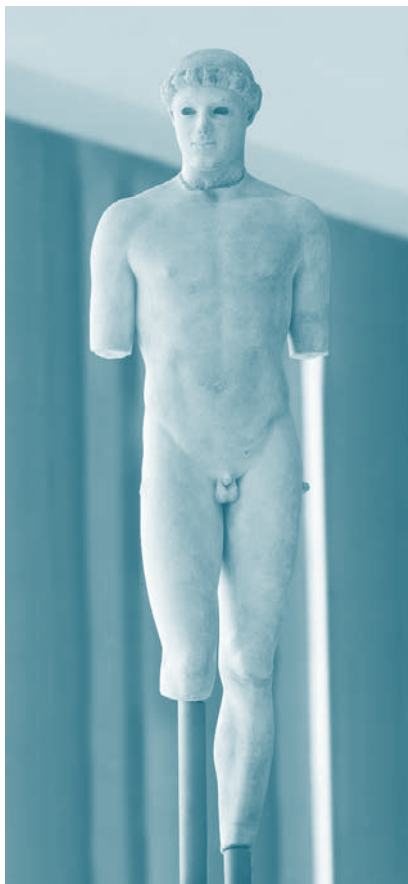


Figura 2. *Efebo de Kritios* (480 antes de nuestra era), estatua de mármol. Imagen rescatada del Museo de la Acrópolis.

Figura 3 (derecha). *Apolo Sauróctono* (Segundo cuarto de siglo después de nuestra era, período Claudio posterior a Preisshofen), estatua de mármol. Imagen rescatada del Museo del Louvre.

A ese desajuste de la verticalidad simétrica le siguió el *contrapposto* o giro de eje producido por la inclinación del cuerpo, un recurso que “sugiere relajación con un sutil movimiento orgánico interno que denota vida”.⁴ Es decir, un asomo de subjetividad. Los cuerpos esculpidos dejaron de ser la encarnación de un valor abstracto para acercarse a representar a alguien concreto. Uno de los primeros desnudos que se conocen en usar este recurso fue el *Efebo de Kritios* (figura 2), escultura realizada el año 480 antes de nuestra era y encontrada en una excavación en el Museo de la Acrópolis. Su cuerpo, aunque todavía idealizado y semirrígido, esconde una potencia altamente subversiva en relación a sus antecesores, pues dibuja una curva imperceptible

desde su vista frontal, que únicamente aparece de lado como si se reservara el avance para el espectador que recorre su volumen.

Con esto, además de incorporar un movimiento, la idea de hombre se complejiza: aparecen nuevas capas de subjetividad asociadas a esos cuerpos. Al *contrapposto* como recurso le siguieron la profundización y particularización de las expresiones faciales y gestos en las estatuas. Todas esas estrategias apuntaban a quebrar la verticalidad y rectitud iniciales, y a hacer aparecer personas reales. Por ejemplo, los Apolos Sauróctonos –atribuidos a Praxíteles y a sus posteriores copistas– extremaron este anhelo de ruptura, torciendo radicalmente la forma vertical. El Apolo del Louvre (figura 3) y el del Museo de Cleveland (figura 4) abandonaron explícitamente la rigidez: sus cuerpos parecen desafiar las leyes de la

4. “Contrapposto”, Britannica, publicado en 2020, <https://www.britannica.com/art/contrapposto>.





Figura 4. *Apolo de Cleveland* (Cuarto siglo antes de nuestra era), atribuida a Praxíteles, escultura de bronce. Imagen rescatada de Cleveland Scene.

gravedad para mostrarse suspendidos en una curva pronunciada que forma un arco entre sus torsos y el otro elemento que compone la estatua, el tronco de un árbol a sus costados.

Asimismo, están rodeadas de contexto y por ello de complejidad. Ambas estatuas retratan un momento íntimo del dios Apolo en que lo vemos joven, abstraído de su deber, coqueteando con la idea de herir a un pequeño lagarto que trepa a su lado. Hay algunas lecturas que han apuntado a que esta escena es una parodia del mito en que Apolo se enfrenta a Pitón, pero más que un enfrentamiento bélico, es un encuentro íntimo en el que el sujeto (joven, vulnerable, distraído) se plantea la posibilidad de inferirle la muerte a algo vivo. Ese algo es un curvilíneo lagarto que trepa por un árbol, el que es a la vez sostén del gesto y receptáculo de la antigua verticalidad. Apolo, el mismo dios masculino que antes fue representado como un bloque frontal y simétrico,

se nos presenta seductor, curvilíneo y desatento al mandato masculino. Propongo ver en esta escena un encuentro del joven hijo de Zeus con un conflicto: el lagarto como reflejo (anfíbio, ambiguo) de la manera en que se ve Apolo a sí mismo cuando está solo y el tronco como huella de la antigua verticalidad escultórica. Esta visión secreta entre “ser y deber ser” estaría amenazada por un elemento faltante: la flecha con la que Apolo apuntaba al lagarto.

Clark apela a que en el medio de la escultura existe una ley interior de armonía, la que se ve reflejada en lo que él denomina la arquitectura del cuerpo. Es decir, un traspaso directo de las inquietudes interiores al exterior a través de la forma y el gesto. A mí me parece que habla de la facultad que tiene el cuerpo –aunque un dios– de expresar a través de su desnudez algo humano. A esto se refiere el autor cuando dice que los héroes reclinados o recostados abandonan



Figura 5. *Apolo o David Apolo* (1530), de Miguel Ángel, escultura de mármol. Imagen rescatada de The National Gallery of Art.

definitivamente su indignación heroica⁵ y son capaces de mostrarnos y ocultarnos al mismo tiempo algo suyo. Uno de los más enigmáticos ejemplos es el Apolo de Miguel Ángel (figura 5), que exagera su *contrapposto* en un giro pronunciado sobre su propio eje, al punto de que hace serpentear cualquier verticalidad. Además de incitarnos a recorrerlo, el Apolo de Miguel Ángel pareciera ser consciente del recurso del desplazamiento del eje como una reserva. Si bien nos invita a recorrerlo, hay una porción de su intimidad de la que como espectadores jamás seremos parte: su brazo izquierdo oculta el lugar que ocupa su corazón.

A pesar de que este Apolo se nos devela vulnerable, no vemos realmente ninguna crisis interior, pues mantiene su monumentalidad y algo de su gesto heroico. Es decir, pareciera ser consciente de una mirada externa

5. Clark, *El desnudo*.



Figura 6. *The Relic Bearer* (1987), de George Minne, escultura en mármol. Imagen rescatada de Dickinson Private Advisors & Fine Art Dealers.

y nos priva de conocer lo que lo hace humano. En su capítulo dedicado a los Apolos, Kenneth Clark arma una genealogía de estatuas que avanzan en el tiempo desde la Antigüedad al Renacimiento, manteniéndose siempre desnudos, con gestos "sosegados y solemnes",⁶ pero como él mismo afirma: los mitos no mueren sino que atraviesan un largo período de retiro y luego regresan. Propongo ver en la obra del escultor belga George Minne (1866-1941) una recuperación tardía de la figura de Apolo, esta vez desprendida de cualquier heroísmo y monumentalidad.

El trabajo de Minne se inscribe en la corriente simbolista de finales del siglo XIX y se vale de figuras menos abordadas por las tradiciones escultóricas grecorromana y renacentista. Minne vio en los hombres a verdaderas víctimas de intensos conflictos existenciales,

6. Clark, *El desnudo*, 63.



Figura 7. *Fountain with Kneeling Youths* (1898), de George Minne, escultura en yeso. Imagen rescatada del Museum of Fine Arts in Ghent.

y en sus esculturas la masculinidad aparece en crisis. Aunque no se trata exactamente de Apolos, uno de sus motivos recurrentes fueron jóvenes adolescentes desnudos que parecen estar abstraídos de su entorno, que bien pueden ser leídos como la versión humana de esa deidad solar.

Si los Apolos arcaicos y clásicos eran sosegados, implacables en su postura y seguros del poder de su belleza física,⁷ en Minne vemos a muchachos que poco tienen de triunfales y sin embargo, son tremendamente bellos. Al igual que los Apolos clásicos son templados, pero su serenidad no es olímpica, sino melancólica. Se sabe que a Minne le gustaba recluirse: era un artista silencioso y meditativo. La investigadora Andrea Vagianos cuenta que a finales del siglo XIX, paseando por un bosque, Minne vio a un adolescente de entre 14 y 15 años bañándose en un río y quedó maravillado por las formas imprecisas del joven que ya no era niño ni aún un hombre. Vagianos afirma que Minne se deslumbró por la “frágil belleza de este ser que cobraba vida, en el

que apenas estaba haciendo su obra la maduración”.⁸ Esa imagen de un niño-hombre en transformación fue el inicio de una serie de esculturas de muchachos desnudos, cuya primera versión fue *The Relic Bearer* (1887), una obra en que un joven arrodillado (figura 6) arrastra un bloque sólido en sus hombros. Al igual que en el Apolo de Miguel Ángel, la antigua rigidez del torso aparece subvertida por el movimiento de sus brazos, que ocultan la parte superior de su pecho.

A esta figura le siguieron estudios posteriores que Minne hizo en bronce y mármol del “portador de reliquias”, cuyas variaciones dieron origen a *Fountain with Kneeling Youths* (1898), hecha en yeso. En esta obra, monumental y trágica, Minne replicó la postura del joven arrodillado y acentuó su melancolía y fatalismo al multiplicarlo (figura 6) en cinco cuerpos idénticos, todos desnudos y sumidos en sus propios pensamientos, abrazándose a sí mismos alrededor de una fuente. El

7. Clark, *El desnudo*.

8. Andrea Vagianos, “The Sculpture of George Minne,” *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, n° IX (otoño/primavera 1988-1989), 57.

poeta Karel van de Woestijne llamó a esta escultura “la fuente de Narciso”,⁹ y aunque la dinámica entre los jóvenes y su reflejo es innegable, en ellos no hay una fascinación ante la belleza de su propio espejismo, sino abandono y desasosiego. En ese sentido el momento íntimo, introspectivo, en el que han sido retratados estos cinco muchachos, se parece más a ese en que el joven Apolo Sauróctono de Praxíteles se abstrae del entorno para perderse en la contemplación de un ambiguo lagarto que trepa por un árbol.

El cuerpo de estos jóvenes no es atlético, sino alargado, andrógino y en transición. Es un cuerpo que se dobla sobre sí mismo en una actitud de duelo y desconsuelo, y que descansa sobre el bloque sólido del mandato de la masculinidad. En su detallado ensayo sobre la fuente de Minne,¹⁰ Lynne Pudles relata que durante la adolescencia del autor en Gantes, este asistió a un colegio jesuita, pesimista y represivo, donde se incitaba a una castidad hermética. Ahí los jóvenes estudiantes se daban baños en el verano con pesados trajes de lana que los cubrían hasta las rodillas. Sin embargo, lo que vemos en los seres solitarios de Minne es que, a pesar de estar aislados del mundo, se acompañan. A diferencia del estudio de televisión donde cada avatar de los precandidatos presidenciales se elevaba independiente de los demás y le sonreía a la cámara, en la obra de Minne parece haber una pista de cómo se puede experimentar hoy una masculinidad alternativa ante el mandato del deber ser. Una en la que los hombres son capaces de exponer sus vulnerabilidades y acompañarse en ese proceso.

Dice Andrea Vagianos: “La fuente a la que se asoman las cinco figuras es el inminente peligro que enfrentan los jóvenes, y al apoyarse uno a otro con su presencia evitan sucumbir a la amenaza de caer en ‘un charco de olvido’”.¹¹ Si Segato nos dice que ser hombre “es siempre un poco ser soldado: duro ante el dolor propio o ajeno, poco sensible ante la pérdida”,¹² Minne nos presenta una masculinidad que en vez de exorcizar lo femenino, lo incorpora. No es casual que los muchachos estén reunidos en círculo en torno a un espejo de agua. Una masculinidad alternativa no se trata de disminuir la fuerza física de un cuerpo, sino de transformarla en una exploración de la propia vulnerabilidad como fortaleza ante los demás.

9. Karel van de Woestijne, *Kunst Geest en Vlaanderen* (Bruselas: C.A.J. van Dishoeck, 1911), 116.

10. Lynne Pudles, “The Symbolist Work of George Minne”, *Art Journal*, nº 45 (enero 1985), 120.

11. Vagiano, “The Sculpture of George Minne”, 59.

12. Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*.

FUENTES

- Britannica. “Contrapposto”, publicado en 2020. <https://www.britannica.com/art/contrapposto>.
- Clark, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- Pudles, Lynne. “The Symbolist Work of George Minne”. *Art Journal*, nº 45 (enero 1985): 120.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- Vagiano, Andrea. “The Sculpture of George Minne”. *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, nº IX (otoño/primavera 1988-1989): 52-64.