

Belleza a través del tiempo. El cambio de la imagen corporal femenina visto desde el arte

Alejandra Espino*

El cuerpo humano es, sin duda, uno de los principales temas y pretextos del arte occidental. Desde el principio de los tiempos, la humanidad ha buscado representarse de muy diversas formas, de acuerdo con los cambios de contexto temporal y espacial. El cuerpo es, además, uno de los principales terrenos políticos, culturales; a él se adscriben valores, jerarquías, conceptos que varían según las distintas comunidades. Y el cuerpo es el primer territorio que se reclama cuando se proponen cambios a las estructuras sociales.

En este panorama general, resalta sobre todo el uso que se ha dado particularmente al cuerpo femenino como representación de los ideales, de las necesidades, de las angustias culturales de las distintas épocas históricas. Al cuerpo femenino se le ha disociado de su cualidad de real para adjudicársele valores abstractos, para transformarlo en un símbolo antes que en una persona con particularidades: dependiendo del momento en que nos situemos, un cuerpo de mujer es la fertilidad, es la santidad, es la patria, es el dinero.

A lo largo de esta reflexión haremos un breve repaso de las distintas cargas simbólicas que se han atribuido a los cuerpos de las mujeres, de los cambios históricos que renuevan los ideales corporales de las distintas épocas, y de cómo algunas implicaciones de estas actitudes hacia lo corpóreo aún resuenan en nuestro día a día.

* Historiadora del Arte por la Universidad Iberoamericana, actualmente estudia Artes Visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Miembro y fundadora del Colectivo “Cursi”, grupo multidisciplinar con perspectiva de género.

Seminario de Sociología General y Jurídica

El cuerpo sagrado

Las primeras representaciones de cuerpos femeninos nos muestran la necesidad de hacer evidente el carácter sagrado, dador de vida; sin embargo, el proceso de la reproducción es el principal misterio, y como tal, aparejado a la capacidad de dar vida, a la mujer empieza a adjudicársele la capacidad complementaria de quitarla.

En este orden de cosas, las figuras que actualmente conocemos como Venus, cumplirían una función ritual, serían materializaciones de estas mujeres-recipientes de fertilidad, amuletos que propiciarían que la reproducción continuara sin contratiempos [Img. 1- Venus de Willendorf, 22,000 a.C.]. Por eso las formas que se resaltan en los pequeños cuerpos de piedra son todas las partes del cuerpo necesarias para este momento de la vida: grandes pechos, grandes muslos, vientres y caderas anchas. Los brazos están dibujados, y los pies sólo se sugieren. No existe un rostro, y sin embargo, se ha identificado que la cabeza lleva un tocado, reiterando el carácter mágico del embarazo y el nacimiento. Aquí tenemos una primera convención cultural sobre el cuerpo femenino que incluso hasta hoy en día hace eco al hablar de la maternidad, y que ha propiciado que cuerpos muy delgados se vean a priori como problemáticos para ello; idealmente, la mujer madre debe tener ese cuerpo ancho capaz de cargar con la cría que permitirá reproducirnos.

Por otro lado, conforme va avanzando la historia y se van estableciendo civilizaciones más complejas, surge otro modelo femenino: el de la mujer terrible, la diosa iracunda capaz de destruir, de usar su poder creador para malos fines. Particularmente lo vemos en las representaciones cretenses de sacerdotisas, con sendas serpientes en cada mano y expresión de enojo en los rostros estilizados [Img. 2 - Diosa Serpiente, Cultura Minoica, 1600 a.C.]. En este punto se genera uno de los discursos que tradicionalmente se emplean al tratar de distinguir a hombres de mujeres. La mujer se ve cegada por ese gran poder que le da ser la generadora de vida, al punto de volverse destructora. Esta fuerza irracional tiene que contrarrestarse de alguna manera, así que el hombre

III Jornadas Sociojurídicas

tiene que tomar el papel de portador de la razón que complementa la irracionalidad creadora de la mujer.

La antigüedad nos ha proveído también de alternativas visuales en la conformación corporal femenina. Uno de estos ejemplos atípicos sería el de las Venus cicládicas, figurillas de pechos pequeños y rasgos estilizados [Img. 3 - Estatuilla cicládica, 2500 a.C.]. O las Afroditas polimásticas, figuras de múltiples pechos, por lo general decoradas con relieves de animales cuya crianza y buena reproducción se consideraba necesario propiciar para la asegurar la abundancia de la comunidad [Img. 4 - "La Bella Artemisa", siglo II a.C.].

Dentro del universo de la mujer como fuerza destructora, aparece la leyenda y las imágenes de las Amazonas, una comunidad de mujeres guerreras [Img. 5 - Batalla de los griegos contra las Amazonas, Siglo II a.C.]. Esto constituye una rareza en el discurso dominante de la figura femenina en Occidente, y quedará establecido como el referente principal ante los casos posteriores de mujeres relacionadas con la actividad bélica. Y como una particularidad corporal, la manera de reconocer a estas mujeres valientes, grandes tiradoras de arco, era por la ausencia del seno derecho, que supuestamente representaba un estorbo para el desarrollo de esta actividad. Sin embargo, el trasfondo de esta imagen es el miedo a las fuerzas destructivas que se desataban cuando las mujeres abandonaban sus rol de cuidadoras y pretendían apropiarse de las actividades masculinas. El pecho ausente representaba la feminidad faltante, la justificación de los ataques masculinos contra ellas, por haber transgredido el sagrado cuerpo destinado a la reproducción.

La noción del cuerpo como entidad vinculada con el sentir religioso continúa durante el cristianismo, pero en esta etapa y bajo este sistema de pensamiento el cuerpo se visualiza como herramienta de pecado y destrucción [Img. 6 - El Demonio y la Lujuria, iglesia de Moissac, siglo XII d.C.]. La única finalidad virtuosa del cuerpo femenino era la procreación, y fuera de ello, los atributos vinculados con la sexualidad se consideraban dañinos, trampas para la templanza y la virtud. Siguiendo la línea de pensamiento de que las mujeres son seres irracionales, no podía confiarse en que supieran controlar el efecto que sus cuerpos

Seminario de Sociología General y Jurídica

tenían sobre los hombres; el cuerpo femenino se vuelve propiedad de la Iglesia, así como antes lo fue de los hombres de la familia, y las mujeres deben acudir a sus ministros para los lineamientos a seguir al respecto. Una vez más, nos encontramos ante una postura que continúa hasta el día de hoy, no es extraño escuchar o leer actualmente referencias a la maternidad como un estado divino o sagrado para la mujer, como el estado que define la esencia del cuerpo femenino y su función primigenia. [Img. 7 - Carlo Crivelli, *Madonna con Niño*, ca. 1480].

El cuerpo erótico

La representación femenina tomó otro cariz alrededor del siglo XV, cuando los aristócratas comenzaron a emplearla para mostrar los alcances de su poder. Imágenes de cuerpos femeninos desnudos, o de mujeres mostrando los senos, se volvieron parte del inventario de los señores poderosos. Retratos de las cortesanas desnudas, o de las amantes de reyes y nobles, se mostraban a ciertos visitantes para hacer evidente el sentido de posesión del patrón sobre el cuerpo de sus mujeres, además de alardear sobre su belleza, de la misma manera en que actualmente se presume la foto posando junto a una modelo, o a un auto deportivo. Las pinturas cortesanas como los retratos de Diana de Poitiers [Img. 8 - Françoise de Clouet, *Diane de Poitiers*, ca. 1570] o de Gabrielle d'Estrées [Img. 9 - Escuela de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas*, finales del siglo XVI], nos sirven además como documentos sobre las características corporales que se constituían el ideal de la época. En ellas vemos que las damas se ufanaban de sus pechos "sin estrenar", de las redondeces juveniles, y para conservar esa apariencia delegaban la responsabilidad de amamantar a sus hijos a las nodrizas, mujeres con infantes propios, cuya leche se aprovechaba para los pequeños nobles.

Esta actitud de cuidar el cuerpo de los "estragos" de la maternidad y la crianza a favor de la conservación de las características "deseables" del cuerpo de una mujer muestra que la mujer tiene que sumar a su función de madre el de la amante responsable de conservarse como objeto de deseo, y se trata de una idea que también tiene eco en ciertas

III Jornadas Sociojurídicas

actitudes contemporáneas, como podemos ver en tantos artículos de revistas femeninas que nos dan “el plan ideal” para perder los kilos de más del embarazo en el menor tiempo posible, y que lo refuerzan con los ejemplos casi milagrosos de las celebridades que en tiempos récord pasean de nuevo sus delgadeces por las playas.

El motivo del desnudo femenino como objeto de deseo para el sujeto masculino representa una de las tradiciones artísticas más arraigadas en el imaginario occidental. A lo largo de la historia del arte vemos repetirse este motivo una y otra vez, en pintura, escultura, en dibujo, y en tiempos más recientes, fotografía y medios audiovisuales. Esto nos permite hacer conciencia de los cambios de gusto y de mirada, de cómo lo que hace deseable y erótico a un cuerpo va cambiando con el paso del tiempo, depende de artistas individuales, de contextos diversos y de situaciones históricas precisas. Así, nos encontramos con casos como el de Lucas Cranach y su serie de pinturas de mujeres desnudas [Img. 10 - Lucas Cranach el Viejo, *Venus de pie en un paisaje*, 1529]; con el pretexto de ser Evas, Venus o Dianas, Cranach repite una y otra vez un modelo atípico para su momento, de mujeres flacas, de vientres abultados y pechos mínimos, de piel muy blanca y cabellos rubios, cuya desnudez se resalta a través de accesorios que se vuelven fetiches, como sombreros o zapatos tal cual hará en fotografía Helmut Newton en la segunda mitad del siglo XX [Img. 11 - Helmut Newton, *They're coming (Naked)*, 1981], y tal cual se explota en la industria pornográfica. Las rubias delgadas de Cranach encuentran su evidente contraste en la voluptuosidad casi grosera de las figuras de Rubens, cuyos modelos femeninos exhiben despreocupadamente una abundancia de carnes con tal desparpajo y evidente sensualidad, que hasta nuestros días empleamos la expresión “belleza rubensiana” para referirnos a mujeres atractivas con kilos de más [Img. 12 - Peter Paul Rubens, *Las tres Gracias*, 1636]. Lo que llama la atención, a pesar de las aparentes diferencias entre los artistas que crean figuras femeninas eróticas es que la noción de la mujer como un ser que recibe pasivamente las miradas de sus admiradores es una constante entre la mayoría de las imágenes que se insertan en esta tradición. Ellas no evidencian su capacidad de desear, sus inclinaciones

Seminario de Sociología General y Jurídica

sexuales, simplemente está ahí para despertar las fantasías de alguien más [Img. 13 - Diego Velázquez, *La Venus del Espejo*, ca. 1650].

El cuerpo político

El pensamiento Ilustrado representa un parteaguas en la historia de la cultura occidental, y su influencia puede verse incluso en la forma en la que se utiliza la representación del cuerpo femenino. Una de las herencias visuales de esta etapa de revoluciones intelectuales y militares es la puesta de los cuerpos femeninos al servicio de la Patria; la mujer debía hacer evidente su compromiso con las nuevas ideas políticas a través de acciones como amamantar a los propios hijos, de la misma manera en que las naciones como Francia se preocupaban por el bienestar de sus habitantes. Los pechos femeninos se volvieron un símbolo de los ideales republicanos, y en imágenes como *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix podemos presenciar claramente que, lejos de buscar una respuesta erótica en el espectador, el gesto deliberado de mostrar los senos tiene una connotación eminentemente política, y se transforma en una exigencia de libertad [Img. 14 - Eugène Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo*, 1830].

A partir de este momento, veremos cómo las imágenes de mujeres representando a la Madre Patria, a la República, y a toda una serie de valores patrióticos, se suceden en grandes cantidades, particularmente en los períodos de guerra, es necesario llamar la atención sobre el peligro que corren ante los diversos enemigos [Img. 15 - Yevgeny Vuchetich, *La Madre Patria llama*, 1967]. Es necesario despertar en los hombres la intención de proteger todo lo que estas mujeres representan.

En los carteles o volantes de propaganda política, en distintos momentos del siglo XX vemos repetirse el motivo de la mujer en peligro ante el enemigo caricaturizado como salvaje, acompañado de las imágenes de las mujeres comprometidas con el avance de la nación, cuidando hijos o trabajando mientras los hombres se encontraban en guerra [Img. 16 - *Destroy this Mad Brute*, cartel de propaganda para el reclutamiento, ca. 1917]. Complementando estas representaciones positivas, encontra-

III Jornadas Sociojurídicas

mos, muy específicamente entre ciertos sectores militares alemanes, la difusión de propaganda precautoria ante las malas mujeres, las comunistas ávidas de sexo, que ignoraban su rol de mujeres abnegadas y que por querer igualarse a los hombres debían morir sin misericordia: la versión política de una *femme-fatale*, la amenaza al orden establecido.

Durante la Segunda Guerra Mundial aparecerá una figura, también arraigada en la visión patriótica del cuerpo femenino, pero con un toque de coquetería heredado de la ilustración publicitaria y del naciente *star-system* norteamericano: la *pin-up*. [Img. 17 – Ilustración de Gil Elvgren, ca. 1940]. Estas ilustraciones y fotografías tenían la finalidad de acompañar a los soldados en el frente, y representaban tanto aquello por lo que se estaba luchando, como la promesa de lo que se obtendría al regresar victoriosos. Estas mujeres sonrientes, de grandes pechos y cinturas de avispa, eran la materialización del amor y la intimidad que una guerra inevitablemente destruye; estas fotografías y pinturas eran el material para soñar con lo que estaría disponible para ellos al regresar a casa [Img. 18 - Fotografía autografiada de Carole Landis, enviada al frente de batalla, ca. 1942]. A las mujeres, de forma complementaria, se les transmitía el mensaje de que debían ser lo más cercanas al ideal posible; al no ser ellas las encargadas de proveer el pan en sus futuros hogares, debían aportar la belleza, la voluptuosidad, la feminidad, y posteriormente, la maternidad perfectas. La recompensa para todo el trabajo de mantenimiento personal, para la pertenencia sin chistar al status quo, sería un marido, una casa, y todos los enseres domésticos, tan populares en la posguerra. Una mujer comprometida con su país tendría la estabilidad familiar como premio.

El cuerpo comercializado

Como hemos visto, a lo largo de la historia de la cultura occidental, la figura femenina se ha usado para representar un sinnúmero de ideas, para darle una imagen reconocible a diversos conceptos positivos y negativos. Así que no resulta extraño que, al hacerse común el uso de catálogos y darse la explosión de la publicidad en medios impresos -de

Seminario de Sociología General y Jurídica

manera similar a como la conocemos ahora– el paso lógico para los anunciantes fuera apropiarse de la imagen femenina para vender. ¿Vender qué? Pues en principio, a mediados del siglo XIX, la ropa interior que permitiría que la mujer tuviera la figura ideal: corsés para todas las edades, y para cualquier actividad imaginable, corsés para dormir, para andar a caballo, para el embarazo y para hacer deporte [Img. 19 - Publicidad para corsés *Good Sense*, “aptos para todas las edades”, 1886]. Acompañada de anuncios de rellenos para las copas del sostén, de cremas milagrosas y desarrolladores del busto, la publicidad de ropa interior hacía evidentes las modas y los cambios de gusto, a los que las mujeres tenían que irse adaptando. Por fortuna, siempre habría (como sigue hoy) la posibilidad de comprar algo que prometiera acercarnos al cuerpo deseado.

Contemplando los cambios en la publicidad podemos percatarnos del vaivén de ideas acerca de los rasgos que hacen bello a un cuerpo femenino: de las figuras acinturadas y de amplios bustos que daba el corsé, pasamos a una etapa en la que se exaltan los pechos planos y las figuras delgadas, así que tocaría vender brassieres reductivos que aplastaran el busto, para conseguir el *look flapper* [Img. 20 - Imagen en una revista que muestra las características de las *flappers*: pelo corto, figuras muy delgadas, vestidos sueltos]. Posteriormente vendría otra época de cinturitas y pechos grandes, de la cual son un ejemplo claro las pin-ups anteriormente mencionadas. No sería sino hasta la década de los sesenta, en esta búsqueda generalizada de alternativas que rompieran con los estándares impuestos socialmente, que hubiera lugar para la androginia, por un lado, y para la “mujer natural”, que abandonaría toda clase de convenciones sobre el arreglo femenino, y que se ha caricaturizado fácilmente como la mujer que no se afeita ni se maquilla.

El otro lado de la imagen comercial del cuerpo femenino es uno al que estamos expuestos todos los días, en todos lados, y que igualmente tuvo su origen en la explosión publicitaria de la segunda mitad del siglo XIX: la presencia de una mujer semivestida para hacer deseable cualquier producto que se quiera vender. Ya sea una bebida, un destino turístico, fruta, revistas, libros, o más recientemente autos, películas y

III Jornadas Sociojurídicas

videojuegos, parecería que el único límite a la presencia de cuerpos femeninos en la publicidad es la imaginación del creador de la campaña. Desde las orgánicas ilustraciones *Nouveau* de Alphonse Mucha [Img. 21 - Alphonse Mucha, *Carriage Dealers*, publicidad para la feria de Philadelphia de 1902] hasta las edecanes en minifalda de las exposiciones de automóviles, el cuerpo femenino - perfecto de acuerdo al estándar marcado en cada época - ha sido el accesorio por excelencia para atraer al comprador masculino.

Con la rápida propagación del cine como el principal entretenimiento del siglo XX, surgió otro matiz a esta comercialización de las mujeres, una vez más vinculada con las atribuciones extra-corporales que se dan a las características físicas. Hollywood se ha encargado de vendernos estereotipos como el de la rubia platinada, de voluptuosidad casi animal, pero con pocas entendederas, en contraposición a la sofisticada morena espigada, de elegancia e inteligencia natas - los ejemplos más claros serían Marilyn Monroe [Img. 22 - Bert Stern, Marilyn Monroe, 1964] y Audrey Hepburn [Img. 23 - Audrey Hepburn en el papel de Holly Golightly en *Desayuno en Tiffany's*, 1961], respectivamente. La contundencia de las imágenes cinematográficas nos ha transmitido el prejuicio de la rubia tonta y sexual y de la morena inteligente pero fría, perdiendo en el camino, una vez más, los deseos particulares de cada rubia y cada morena. Eso sin contar a las mujeres no blancas, clasificadas según su raza en asiáticas sumisas, latinas de fuego y negras violentas. Para la industria del cine, las mujeres no son individuos sino ideas que deben encarnarse de acuerdo a los parámetros y convenciones dictados por ella misma.

El cuerpo liberado

Un cambio fundamental sucedería a principios del siglo XX. Incluido en los territorios de los que las mujeres iban exigiendo formar parte, con los mismos derechos que los hombres, estaba el del arte. Con una nueva conciencia de sus posibilidades, de su valor como individuos independientes y no sólo como apéndices de padres, maridos e hijos,

Seminario de Sociología General y Jurídica

las mujeres tomaron cámaras, pinceles, bronce y telas, y comenzaron a construir su imagen desde ellas mismas. Había que dejar a un lado la necesidad de complacer a otro, deshacerse de las convenciones patriarcales en la representación y manifestar claramente que había otras posibilidades de representación, otras posibilidades de feminidad. Y que las decisiones sobre cómo ser mujer las tomarían las propias mujeres.

Uno de los ejemplos más evidentes de esta toma de postura es la obra de Frida Kahlo. El universo de su obra es principalmente autobiográfico, y en sus autorretratos Kahlo muestra de manera explícita el sufrimiento de su cuerpo torturado, pero no se presenta como una víctima, sino como una mujer orgullosa [Img. 24 - Frida Kahlo, *La columna rota*, 1944]. Es común el comentario, al comparar las fotos de la época con las pinturas, de que “era más guapa de lo que se retrataba”; lo interesante es que Kahlo decidió construir su imagen sin ceñirse a las convenciones de su época acerca de cómo debía ser una mujer, de cómo debía mostrarse a los demás. Ella conscientemente desafiaba la forma de vestir de la alta sociedad mexicana al presentarse en exquisitos huipiles y peinarse con trenzas y listones, o vistiendo pantalones en una época en que era impensable. Kahlo construyó, tanto en su pintura como en su persona, una nueva posibilidad de ser mujer en México, a partir de sus propios deseos y sin importar lo que se pensara o se dijera de ella.

Otro ejemplo que resultará bastante influyente es el de la artista Claude Cahun, que a través de *collages* fotográficos juega con la ambigüedad de su nombre y de su fisonomía, haciendo de su identidad un enigma polimorfo [Img. 25 - *Claude Cahun, I.O.U (Self Pride)*, 1929-1930], exaltando la androginia de sus rasgos, creando un lugar en el imaginario para las mujeres que no quisieran ajustarse a la convención corporal de que entre más curvas, tacones y maquillaje, más se acerca la mujer al ideal. Artistas posteriores como Patti Smith hicieron de este tipo de imagen masculina y desenfadada su carta de presentación [Img. 26 - Robert Mapplethorpe, *Retrato de Patti Smith para la portada del disco Horses*, 1975].

III Jornadas Sociojurídicas

Al mismo tiempo, diversas artistas comenzaron a reclamar a partir de su obra la posibilidad de imperfección, poniendo en el centro de la escena todo lo que se ocultaba para crear la imagen de la mujer divina favorecida anteriormente. Los fluidos corporales, la menstruación, el dolor físico, la automutilación. Todo esto se hizo evidente como una manera de cuestionar esa estructura de pensamiento que exige que una mujer no huela, no sude, no se ensucie. Esa forma de pensar que pide a las mujeres que no sean individuos sino ideales. Artistas como Hannah Wilke [Img. 27 - Hannah Wilke. *So Help Me Hannah: What Does This Represent / What Do You Represent* (Reinhart), 1978-1984], Carolee Schlee-mann, Kiki Smith, usaron los cuerpos femeninos, sus propios cuerpos, para ofrecer otras alternativas de corporeidad femenina.

El cuerpo tecnológico

Finalmente, una posibilidad de cuerpos femeninos, otorgada por la ciencia ficción, es la que se nos presenta con la figura del *cyborg*, una criatura mitad humana, mitad máquina. Concebida como “la descendencia ilegítima del militarismo y del capitalismo patriarcal, así como del socialismo de estado”, la imagen del *cyborg* es un punto de partida nuevo para la representación femenina [Img. 28 - Portada de revista con Daryl Hannah como Pris, una *cyborg* de la película *Blade Runner*, 1982]. Por primera vez lo femenino se deslinda simbólicamente de lo orgánico y lo natural pues éstos se han mostrado incapaces de otorgar la seguridad que prometían. Igualmente, una *cyborg* se reconoce como huérfana, y reconoce que sus padres le son innecesarios. El *cyborg* vive en un mundo sin dioses, sin esperanzas; no hay refugios. A cambio, tiene de su parte la fuerza de la tecnología, y la noción de que las distinciones de género ya no tienen importancia: se ha sustituido el sexo con la ingeniería genética [Img. 29 - Fotograma del video de Chris Cunningham para la canción de Björk *All is full of Love*, 1999], dándonos una alternativa, una salida posible frente a nuestra visión dualista para explicar tanto los cuerpos como la aparente oposición entre tecnología y vida natural.

Seminario de Sociología General y Jurídica

La mayoría de las imágenes de estos cuerpos tecnológicos provienen de canales no académicos, de medios insertos en el universo de la cultura popular, como los cómics o las películas, de animaciones y videos musicales [Img. 30 - Fotograma de *Ghost in the Shell*, anime de Mamoru Oshii que adapta el manga de Masamune Shirow, 1995]. Esta existencia al margen de las altas esferas del arte ha permitido que los creadores jueguen con las posibilidades de cuerpos todavía inexistentes, de sociedades derivadas de la nuestra, pero movidas por otros sistemas de reglas. Y tanto como los modelos artísticos, o quizá más, debido a su popularidad, han afectado nuestra manera de ver al cuerpo, de interactuar con él. En nuestros días ya no nos parece nada del otro mundo que alguien tenga una prótesis que le ayude a caminar mejor, a ver mejor, e incluso, como es el caso de los implantes mamarios, a verse mejor. La tecnología ya forma parte de nuestros cuerpos. El futuro ya nos alcanzó.

A manera de conclusión

Como hemos visto en este breve repaso por las distintas maneras en las que se ha conceptualizado el cuerpo femenino desde diversas manifestaciones culturales, es sólo desde tiempos muy recientes que la mujer ha tomado control sobre cómo quiere ser vista. Resulta de gran importancia conocer esta historia y reconocer cuántas de estas actitudes del pasado siguen ejerciendo su poder en la vida de las mujeres actualmente. Cuántas de estas exigencias de ser la más bella, la más virtuosa, la más trabajadora, la más inteligente, la mejor madre, todo al mismo tiempo, nos son impuestas por decisiones que se tomaron hace cientos, quizá miles de años, desde sistemas para los que la mujer era poco más que una propiedad.

Es importante, también, aprender a ver todas las imágenes a nuestro alrededor, e identificar las que son dañinas para nuestra autoestima, por irreales, por misóginas, porque simplemente no se ajustan a lo que queremos ser. Y, cuando sea el caso, llamar la atención de los demás al respecto. No podemos seguir recibiendo sin chistar tantos mensajes

III Jornadas Sociojurídicas

acerca de lo malo que es tener celulitis, o ser chaparro, o tener la piel morena -mensajes que, por si fuera poco, equiparan las “imperfecciones” corporales a fallos morales- cuando lo cierto es que se trata de imposiciones y preferencias generadas por momentos y lugares que no son los nuestros.

Pero sobre todo, es fundamental considerar que nuestro cuerpo puede tener todas las implicaciones vistas. Para comprender esto a cabalidad es necesario deshacernos de la visión de la mujer como un absoluto, como la personificación de La Maternidad, de La Pureza, de La Belleza. Una mujer no es un concepto universal, sino un individuo, con todas las variables y complejidades que esto conlleva. La manera de presentar mi cuerpo puede ser política, puede ser erótica, incluso puede ser sagrada. Puede ser todas estas cosas al mismo tiempo. Puede ser muchas más. Pero cada persona tiene el derecho de decidir cómo será su propio cuerpo, de todas las formas que considere pertinentes. [Img. 31 - Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989]

Ciudad de México, 2009 - 2010









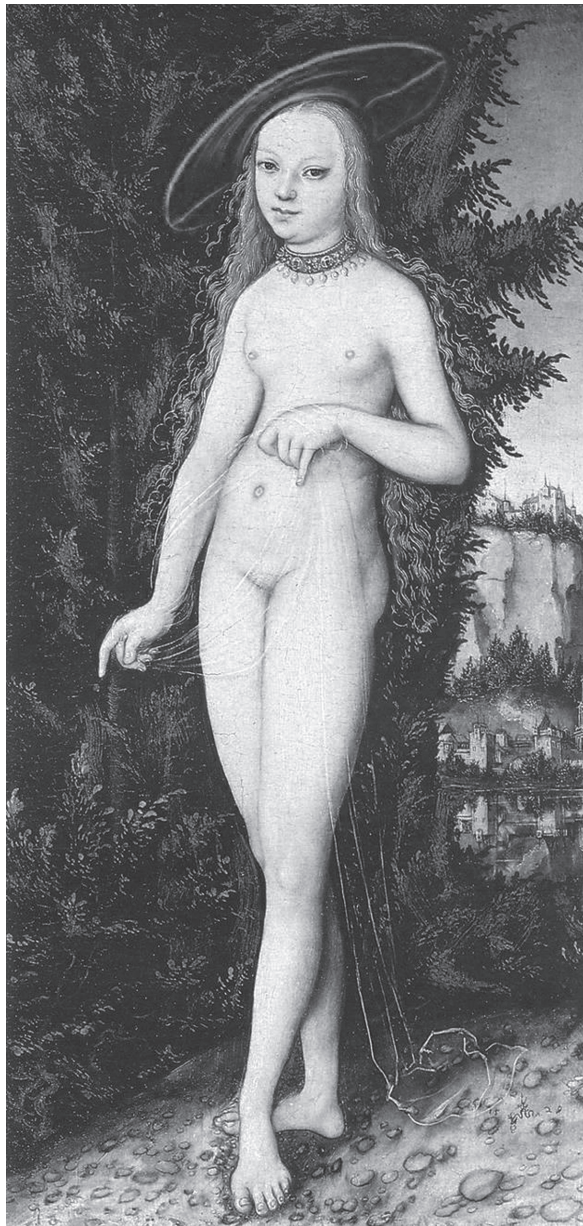












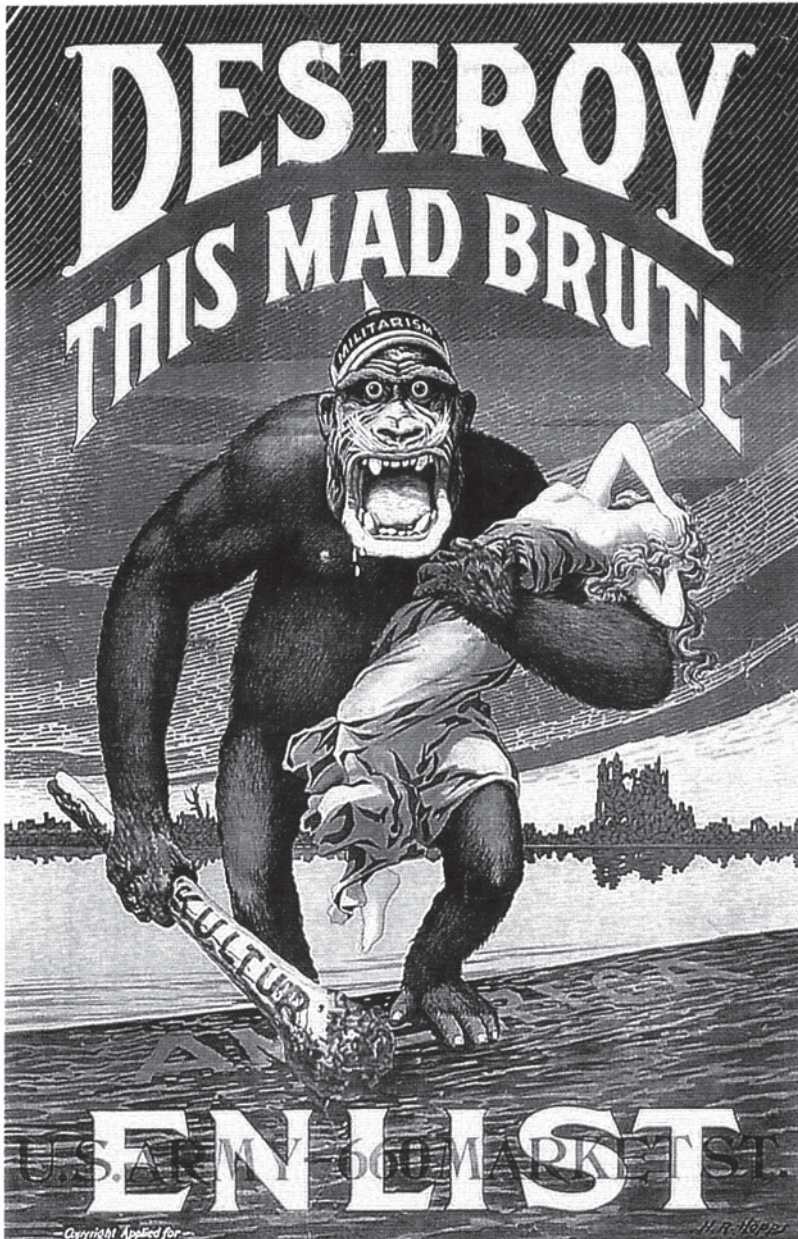














"Sleepy-Time Girl"



GOOD SENSE CORSET WAISTS



BEST FOR HEALTH, COMFORT, WEAR AND FINISH.
 MADE OF BEST MATERIAL THROUGHOUT. PERFECT IN FIT.

Style 215 for Infants.
 Style 216 Children 1 to 5.
 Style 217 for 218, Measure 1 to 18.
 Style 219, Measure 15 to 17.
 Style 216, for Ladies.

Buttons front instead of clasps. **"GOOD SENSE."**
 Be sure your Corset is stamped
BLOOMINGDALE BROS. and all other first-class corset makers.

FOR SALE BY
FERRIS BROS. Manufacturers, 51 White St., New York.





















