

# EL ARTE EN TIEMPOS DEL CUERPO MUTILADO: DE LA ESTÉTICA MECANICISTA A LAS DESAPARICIONES DE LA ÚLTIMA DICTADURA EN ARGENTINA

**Gabriela Puente**

Maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas  
Universidad Nacional de Avellaneda, Avellaneda, Argentina  
puente14@yahoo.com.ar

Recibido 18/08/2015  
Aceptado 15/09/2015

**Resumen:** Este artículo es un análisis acerca de un conjunto de imágenes, “Autorretrato fusilado” de Adrián Brodsky de 1979, “El hombre de Vitruvio” de Leonardo Da Vinci pintado alrededor de 1500, “Crucifixion” de Francis Bacon de 1933 y un grabado anónimo acerca de la cacería y quema de brujas. En todas estas imágenes encontramos un hilo conductor; ellas nos permiten ver con nitidez la lectura del cuerpo que se ha llevado a cabo en Occidente desde el Renacimiento hasta la fecha. El cuerpo es representado como pasible de las vulneraciones más extremas; y esto es así tanto en la concepción cristiana que intenta llevar a cabo una anulación del cuerpo, como la moderna-mecanicista que entiende al cuerpo como una máquina. Indagaremos acerca de esta concepción del cuerpo y su vinculación con la violencia racial y la misoginia. Y por último, Esta concepción de fondo permite trazar un paralelo entre los grandes genocidios como el llevado a cabo por la inquisición, el genocidio judío y el perpetrado por el terrorismo de Estado en Argentina durante la última dictadura militar.

**Palabras clave:** estética, cuerpo, desapariciones, cuerpo femenino, normalización.

**Abstract:** *The aim of this article is to analyze certain pictures such as “Autorretrato fusilado” by Adrián Brodsky, “Vitruvian man” by Leonardo Da Vinci, “Crucifixion” by Francis Bacon and a medieval image that represents the witchcraft persecutions. All of these images show an occidental conception of the body from Renaissance to nowadays in which the body is conceived as a suffering entity capable of withstand the most horrid tortures. The relations among this conception and the racial violence and misogyny will be considered on this article. At last but not least, this background conception allows us to draw a parallel among several genocides such as the one against witches -and women in general- performed by the inquisition, the Jewish genocide, and the Argentine disappearances during the last dictatorship.*

**Key words:** *aesthetic, body, disappearitions, feminine body, normalization.*

**Para citar este artículo:** Puente, G. (2015). El arte en tiempos del cuerpo mutilado: de la estética mecanicista a las desapariciones de la última dictadura en Argentina. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* (V), pp. 46-54. Recuperado de <http://iberoamericasocial.com/el-arte-en-tiempos-del-cuerpo-mutilado-de-la-estetica-mecanicista-a-las-desapariciones-de-la-ultima-dictadura-en-argentina/>



Imagen 1: “Autorretrato fusilado” Adrián Brodsky, 1979



Imagen 3: “Crucifixion” Francis Bacon, 1933

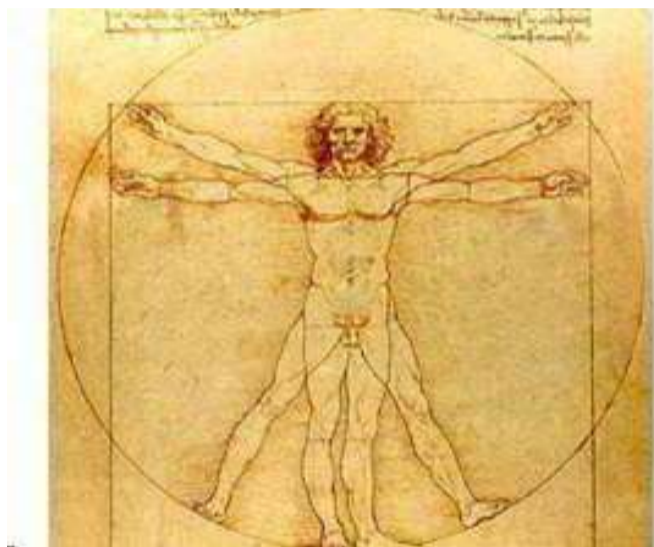


Imagen 2: “El hombre de Vitruvio” Leonardo Da Vinci, 1490



Imagen 4: Tres mujeres son quemadas vivas en el mercado de Guernsey Inglaterra. Grabado anónimo, siglo dieciseis.

### Autorretrato del genocidio

En este artículo nos proponemos desplegar los elementos presentes en la fotografía de Adrián Brodsky “Autorretrato fusilado” (Imagen 1) que conectan el genocidio llevado a cabo en Argentina por la última dictadura militar con diversos genocidios perpetrados a lo largo de la historia de Occidente. El hilo conductor entre los elementos de la imagen de Brodsky y entre las diferentes imágenes que elegimos consiste en la concepción occidental acerca del cuerpo como un objeto pasible de destrucción.

El “Autorretrato fusilado” es para nosotros un claro ejemplo de lo que Jacques Rancière (2010) llama imagen intolerable, esto es, un juego entre lo visible y lo invisible en una imagen que captura algún acontecer trágico. Encontramos esta imagen intolerable por múltiples razones de las cuales nos detendremos en dos. Por un lado, la fotografía captura un invisible que se torna visible. Lo que se visibiliza en esta imagen son todos aquellos símbolos a los que ésta alude -la cruz, la estrella de David, la pira sacrificial, el paredón de fusilamiento-.

Nuestra hipótesis de trabajo es que la imagen nos dice que para entender el genocidio llevado a cabo en Argentina por la última dictadura militar de 1976 debe comprenderse que este no es un hecho aislado, sino que, por el contrario, se emparenta con otros genocidios de Occidente: aquellos perpetrados en nombre de la religión -aquí la alusión a la cruz conecta el genocidio argentino con masacres como las de Las Cruzadas, la cacería de brujas y la conquista de América, por nombrar sólo algunos casos-, en nombre de una supuesta supremacía étnica -la alusión a la estrella de

David no puede dejar de remitirnos al holocausto judío y genocidios políticos a los que parece aludir el paredón de fusilamiento. En pocas palabras, lo que se visibiliza en esta imagen es la profunda violencia que Occidente perpetra contra el cuerpo.

Por otro lado, también resulta intolerable lo invisibilizado que se mantiene invisible en la fotografía: el rostro de Brodsky oculto detrás del árbol de su casa de la infancia, en este rostro velado confluyen los de todos los desaparecidos. Doble invisibilización, la de las desapariciones y la del ocultamiento de ese rostro ya desaparecido. Veremos más adelante que esta doble negación se plantea como una afirmación de resistencia política.

Por último, debemos mencionar que nuestra metodología de trabajo consistirá en un análisis estético de los elementos presentes en las imágenes, lo cual implica poner en relación estos elementos con conceptos que nos permitan hechar luz sobre ellos. Una mirada estética significa, para nosotros, interpelarnos acerca de las condiciones histórico-sociales que permiten una determinada manera de experimentar el mundo; recordemos que la palabra estética proviene de la griega *aísthesis* que refería a la percepción sensible, o más específicamente a la sensación. Este análisis estará guiado por conceptos tales como la ya referida imagen intolerable de Jacques Rancière y la noción de hiperrepresentación presente en *La representación prohibida* de Jean-Luc Nancy (2006), también serán tomados en cuenta los aportes realizados por Susan Sontag (2006) en su libro *Sobre la fotografía*. Las nociones de estos dos últimos autores nos alertan acerca de los peligros de la sobreexposición de las imágenes de cuerpos lacerados, mutilados, en pocas palabras, sufrientes, y su conversión en acontecimientos vaciados de todo contenido político.

### **“El hombre de Vitruvio” germen de la concepción mecanicista acerca del cuerpo**

Pasemos, sin más preámbulo a analizar las imágenes asociadas al autorretrato de Brodsky. Una de ellas es el “Hombre de Vitruvio” de Leonardo Da Vinci (Imagen 2). Esta asociación se nos impone con tal fuerza que incluso podríamos concebir el autorretrato de Brodsky como una especie de negativo de la obra renacentista, es decir, éste sería algo así como la imagen que se esconde detrás del ideal de belleza clásico.

Con relación al primer punto, como sabemos, el “Hombre de Vitruvio” pertenece a uno de los estudios sobre anatomía del cuerpo humano llevados a cabo por Leonardo. Pero lejos de ser sólo un tratado de anatomía consiste también en una exposición de la concepción renacentista acerca de la estética y su relación con la cosmología. Entre sus principios directrices aparecen la proporción áurea y la relación armónica entre el todo y sus partes. En este sentido, en la concepción clásica griega de la que es heredero el Renacimiento:

Todas las partes del cuerpo han de adaptarse recíprocamente según relaciones proporcionales en el sentido geométrico A es a B, como B es a C. Más tarde, Vitruvio [arquitecto del siglo I ac.] expresará las proporciones corporales correctas en fracciones de la figura entera: el rostro ha de constituir 1/10 de la longitud total, la cabeza 1/8 de la longitud del tórax y así sucesivamente (...). (Eco, 2010, p. 74)

Este es el principio estético retomado por Leonardo en su célebre obra de fines de siglo XV.

El concepto de belleza está íntimamente vinculado, en la visión clásica basada en el platonismo, a la idea de bien y de verdad. Esta tríada que excluye -hasta llegar a la destrucción- lo diferente por considerarlo feo o anómalo, malo o falso es en gran medida el fundamento de los grandes regímenes fascistas europeos y sus versiones latinoamericanas.

La fotografía de Brodsky, por su parte, resignifica las relaciones armónicas entre el micro y el macrocosmos clásico y las expone en su versión mutilada. En su autorretrato, el mundo se reduce a un paredón de fusilamiento, el único objeto natural es un árbol de copa ausente, esta ausencia permite que la naturaleza en su totalidad sea transformada en escenario de perpetuo castigo. Otra cuestión acerca de esta imagen nos llama la atención: algo de claustrofóbico



hay en ella. El hecho de que no está bien delineado el límite entre el paredón y el suelo, el hecho de que el piso parece extenderse hacia arriba o la pared se difumina y confunde con el piso, genera una sensación de encierro inusual en una fotografía que fue tomada al aire libre.

Por su lado, también el cuerpo sufre una transformación. Allí donde Leonardo exponía un cuerpo vital y una armonía matemática entre las diferentes partes del mismo<sup>1</sup>; Brodsky expone su propio cuerpo, sin rostro, en una posición incómoda, como si tratara ya de un cuerpo muerto. Esto último es importante, volveremos sobre ello a la brevedad, pero antes debemos decir sintéticamente que lo que parece decirnos la fotografía es que ya en la estética renacentista, caracterizada por esta necesidad de encontrar relaciones matemáticas entre las diferentes partes del cuerpo, podíamos encontrar el germen del mecanicismo que alcanzará su cenit con la ciencia y técnica modernas. Detrás de este ideal de belleza ya se hallaba en su germen la transformación del cuerpo en una máquina de trabajo y obediencia. La armonía entre las diferentes partes del cuerpo y su medición precisa supone ya una división del cuerpo en elementos articulables. La belleza del hombre de Vitruvio reducido a un cuerpo esbelto, proporcionado, perfecto, canónico y normalizador de los cuerpos se emparenta demasiado con la idea expuesta por Adorno (2007) en sus “Apuntes y esbozos”; allí podemos leer de qué manera el fascismo se apropió con gran efectividad de esta normalización del cuerpo mediante el ideal de belleza, que oculta el odio de la civilización hacia el cuerpo. Escribe Adorno:

No es posible liberarse del cuerpo y, cuando no se lo puede golpear, se lo exalta. (...). Los que exaltan el cuerpo, los gimnastas y los deportistas al aire libre, han tenido siempre la máxima afinidad con el homicidio (...). Operan con el cuerpo, manejan sus miembros como si ya estuvieran separados. La tradición judía encuentra repugnante medir al hombre con el metro porque a los muertos siempre se les mide -para construirles el ataúd-. (p. 254)

De manera que podemos pensar que la armonía entre las partes del cuerpo del hombre de Vitruvio ocultaba la separación de las mismas, su capacidad para ser pensadas y usadas de manera dissociada anuncia la alienación al interior del cuerpo. Todo esto queda en evidencia en el cuerpo de Brodsky, expuesto como un cadáver. Así, vemos en la fotografía cómo las piernas y los brazos ya no parecen unidos sino por el eje vertical del árbol, de manera que sólo algo externo parece propiciar la única conexión entre las partes del cuerpo.

Otra diferencia importante consiste en el hecho de que mientras que Leonardo dibuja un cuerpo desnudo, lo que ayudaba a eternizar sus formas a la vez que a naturalizar la imagen del cuerpo considerado bello por el Renacimiento; Brodsky está vestido situándose claramente en un determinado momento histórico, la imagen impele a que ese preciso momento histórico no caiga en el olvido.

Seguimos a Rancière (2010) cuando afirma que “(...) la ficción (...) no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre la palabra y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (p. 102). Por tanto, podemos decir que, en la fotografía que analizamos, Brodsky toma una posición contra un determinado tipo de visión estética y política del mundo. Y pone en relación el presente de la fotografía, horadado por las desapariciones, con el pasado de una tradición que une indisolublemente la belleza estética con el bien y la verdad unívoca, sistema fuertemente cerrado sobre sí mismo y destructor de lo otro.

<sup>1</sup>Lo cual redundaba en una armonía con las distintas partes del cosmos. Recordemos que en la posición corporal del Hombre de Vitruvio se opera una síntesis entre el cuadrado -representante del orden terrestre- y el círculo -considerado, desde el platonismo, como la figura perfecta y por ello representante del orden celeste-. En este sentido, el hombre parado, desde los pies hasta su cabeza forma un cuadrado cuyo centro se halla en los genitales; mientras que con sus piernas y brazos extendidos forma un círculo cuyo centro es su ombligo.

### El cuerpo a la usanza mecanicista y el cuerpo negado del santo

Antes de continuar con nuestra argumentación debemos precisar algunos elementos de la concepción mecanicista del cuerpo. Para Descartes (1981) el cuerpo humano es *autómata*, esto es, aquello que tiene en sí mismo el principio del movimiento; este autor define las características del cuerpo como: “todo aquello cuya existencia experimentamos en nosotros y que vemos que puede existir también en cuerpos completamente inanimados” (p. 102).

Este último punto es importante dado que el cuerpo es asociado, en la concepción mecanicista, con lo muerto. El cuerpo es lo inanimado y en éste tiene lugar el movimiento por medio de una acción meramente mecánica iniciada por la fricción entre las partículas materiales de la superficie de un cuerpo con las de otro; al interior del cuerpo humano, la máquina reacciona al contacto, de manera que las partículas de la piel excitadas por el movimiento de un agente externo se mueven, el movimiento pasa por el interior de los nervios -y sus espíritus animales- y llega hasta el cerebro que reacciona por medio de movimientos de dichos espíritus. Todo lo relacionado con el movimiento sucede sólo en el plano del *automatón* del cuerpo.

A su vez, de esta manera, Descartes se deshace de un plumazo de los otros tres tipos de causas que desde Aristóteles explicaban el movimiento, a saber, la formal, material y final; reduciendo el fenómeno del cambio y el movimiento a la injerencia de una causa eficiente que será estudiada por las ciencias físicas modernas.

Por otro lado, esta máquina está sometida al tiempo y a la descomposición, es decir, a la improductividad. De manera que debe ser afinada y controlada, en pocas palabras, normalizada; es por esto que la concepción mecanicista acerca del cuerpo es indisociable de algún tipo de ascetismo.

El cuerpo-máquina productiva debe negar su propia materialidad que lo corrompe. Es por esto que el cuerpo incorrupto del santo deviene canónico. Es el cuerpo de Cristo aquel que eleva a modelo la vulnerabilidad, el laceramiento y el suplicio del cuerpo. Y esta es la gran paradoja corporal de la modernidad; el cuerpo material para subsistir debe ser llevado a su destrucción.

En este punto, la imagen tomada por la cámara de Brodsky remite, como mencionamos, a la crucifixión; el momento por excelencia en el que el cuerpo de un hombre se transforma en el cuerpo negado de un santo. En el punto *culmine* de los sufrimientos corporales, la humanidad se entrecruza con la divinidad. Este proceso ancla en el cuerpo el origen de todo mal y define al ascetismo cristiano como un conjunto de técnicas tendientes al dominio de sí mismo en tanto que negación de la sexualidad y en última instancia del cuerpo. En “Crucifixion” de Francis Bacon (Imagen 3) se ve claramente este proceso: el punto en que lo corporal se va transformando en plena luminiscencia. Una fuerza parece salir del interior del cuerpo, quebrarlo y duplicarlo en una réplica lumínica. El cuerpo sólido es finalmente destruido para ser volatilizado. En la imagen, sólo las maderas horizontales de la cruz parecen tener una cierta consistencia; la estaca horizontal de la cruz -aquella que en el autorretrato de Brodsky consistía en una especie de eje del cuerpo además de su condición de ocultamiento- se desdibuja y confunde con el cuerpo de Cristo devenido luz.

En este proceso de volatilización es imposible distinguir partes corporales. Los brazos, como dos chorros de luz, pueden sólo deducirse por su posición en relación a los maderos horizontales de la cruz. Las piernas son hilos blancos y brillantes que se multiplican, el rostro está velado. Sin embargo, una característica del cuerpo mecanicista se mantiene en la obra de Bacon; podemos observar en la pintura partes de unos anillos concéntricos que remiten al esqueleto de una parca, a su tórax desnudo de carne que acecha la pureza de la figura blanquecina del crucificado. Así, nuevamente, el cuerpo aparece asociado a lo muerto de la máquina.

## La hoguera, instrumento del genocidio femenino

Otro de los cuerpos que aparecen en nuestra selección de imágenes es el cuerpo femenino tomado en el punto justo en el que la inquisición está llevando a cabo un brutal proceso de normalización mediante la quema de brujas (Imagen 4). En este punto no podemos dejar de referirnos, aunque sea sintéticamente, a este proceso. Durante el juicio inquisitorial el cuerpo femenino, invariablemente devenido cuerpo de la bruja, soportaba dos cruentos martirios: la localización de la llamada “*stigmatadiaboli*” -la marca supuestamente producida por el demonio como signo del contacto carnal con él-; y su destrucción en la hoguera.

El primero de los procesos, la localización de la marca, era la principal tarea del inquisidor. Gracias a ésta se recodificaba mediante signos cristianos el cuerpo de la bruja. Brevemente podemos decir que antes de la localización de la marca, el cuerpo de la bruja se halla aun inmerso en los diferentes flujos que conforman el aquelarre.

Recordemos que el aquelarre es un ritual satánico que toma diversos elementos pertenecientes a ritos paganos antiguos. La bruja tenía una importancia vital en este ritual ya que era ella la que procuraba la manifestación material del diablo. El aquelarre es concebido como un momento de contacto y pacto entre los cuerpos, las prácticas orgiásticas tienen su fundamento en este proceso de contacto.

Pero ¿por qué el cuerpo femenino y no el masculino es esencial para que exista el ritual del aquelarre? Para responder esta pregunta debemos mencionar que el cuerpo de la mujer en sí mismo está conformado por una fluidez intrínseca, en este sentido, en el *Malleus Maleficarum* (2006) se explica cómo desde el siglo I se caracterizó al cuerpo femenino como un cuerpo en cuyo interior contenía a otro cuerpo, a saber, el útero, que migraba constantemente dentro de la mujer. De manera que el cuerpo de mujer no es otra cosa que humores en constante devenir.

Es por esto que podemos trazar un paralelo entre el aquelarre como ritual y la concepción del cuerpo femenino. Ella, gracias a esta característica de su cuerpo permite el pasaje orgiástico de fluidos seminales y la alianza con el demonio; en esto último, como adelantamos, consiste la esencia del aquelarre.

En un aquelarre ¿dónde termina una bruja y empieza otra? es una pregunta relevante para el inquisidor, que debe poder contabilizar los pecados que cada alma llevó a cabo en dicho ritual para así poder imputárselos a ella y reorientar la parte de la bruja que verdaderamente importa, su alma, en dirección a Dios. Por eso es necesario llevar a cabo una codificación del cuerpo de la mujer bruja y la inquisición lo hará tomando en cuenta los pecados de la misma.

Así ante este cuerpo fluido y orgiástico de la bruja del aquelarre el inquisidor debía “otorgar” un cuerpo a la mujer; proceso que cuenta con diferentes momentos: primero se debe llevar a cabo una clasificación de ciertos demonios que pueden localizarse en distintas zonas del cuerpo -estos demonios fueron vinculados de antemano, por medio de una ley de correspondencia a ciertos pecados-. El siguiente paso es imputarle diversos pecados a la bruja de manera que las partes del cuerpo femenino queden así fijadas, por medio de estos pecados, a diferentes zonas. Así, durante los dilatados procesos de tortura se fragmentaba el cuerpo femenino transformando la multiplicidad vital en un conjunto de partes laceradas. Ejemplos de este proceso pueden encontrarse en Summers (1997).

El cuerpo femenino canónico es el de la virgen, un cuerpo santo que fue sede de un proceso de volatilización que le permitió ascender a los cielos. El modelo es un cuerpo que no es tal. El cuerpo femenino es mediante el castigo de la hoguera obligado a evaporarse, convertirse en humo y cenizas, mediante esta conversión, la mujer se vuelve incorpórea para ser destruida.

La hoguera también cumple con otro fin. Es considerada un verdadero espectáculo donde las multitudes llevan a cabo una catarsis colectiva de sentimientos largamente reprimidos por el cristianismo. Sin embargo, todo esto no

deja de ser un caos controlado, el hecho de que sea un espectáculo mantiene la pasividad del creyente devenido observador. Podemos, por tanto, afirmar que el único acto caótico-rebelde sigue instaurado en el cuerpo de la bruja. Este cuerpo es sede de una batalla feroz entre los mecanismos de control impresos mediante la tortura llevada a cabo con infinita precisión por el inquisidor y una última resistencia vital. Adorno (2007) resume esta rebelión corporal:

(...) en los gestos convulsivos de los martirizados aparece aquello que en la vida indigente no puede, a pesar de todo ser controlado: el impulso mimético. En la agonía de la criatura, en el polo opuesto al de la libertad, aparece irresistible la libertad como la vocación contrariada de la materia. (p. 198)

Sobrevive así en el cuerpo destruido y receptor de los martirios más terribles un resto de invulnerabilidad impenetrable por el torturador y por los fuegos de la hoguera. Esto no es del todo desconocido por el inquisidor, más aun, su consciencia se veía asediada por el hecho de que la brujería se reprodujera descontroladamente -sin importar la extensión de las matanzas, el inquisidor siempre encontraba más y más brujas, por lo que se llegó a considerar a la brujería como un mal indestructible-. La negación continua y mecánica pone en evidencia una afirmación de aquello que se pretende negar. Así, esta masividad compulsiva del crimen de la hoguera y la necesidad de constante repetición del mismo proceso de tortura y destrucción del cuerpo femenino hablan de una imposibilidad y una verdadera derrota de la inquisición y del sistema represivo cristiano.

En el grabado de quema de brujas que elegimos se conjugan todos los elementos a los que nos venimos refiriendo: el fuego, la pira sacrificial, la multitud expectante. Está íntimamente relacionada con la fotografía de Brodsky, aparecen también una estaca a la cual son atadas las brujas. La diferencia con la fotografía es que en ésta la estaca adquiere un lugar fundamental: atraviesa como un eje vertical el cuerpo de la foto y oculta su rostro. Mientras que, por el contrario, esto no ocurre en la quema de brujas, la estaca es desplazada de la escena y tiene simplemente un valor instrumental. Es el cuerpo de la mujer el que debe ser visibilizado: las convulsiones miméticas de su evidente sufrimiento deben mantenerse en el centro de la mirada de todos los presentes.

### **Consideraciones finales**

Pese a las innegables semejanzas, debemos trazar una diferencia central entre los casos de quema de brujas, las crucifixiones y el caso argentino. Los dos primeros son claros ejemplos de espectáculos colectivos, mientras que durante la dictadura se generó un sistema clandestino de torturas y desapariciones. El martirio y la muerte debían permanecer ocultos. Esto último nos lleva al otro punto a partir del cual organizamos este artículo: la cuestión de lo invisible invisibilizado, quisiera retomar la tesis de Jean-Luc Nancy (2006); para este autor Auschwitz permite acceder a la lógica que se esconde detrás de los genocidios; lo característico del holocausto es que éste no puede ser reducido a una aniquilación por motivos religiosos o étnicos; sino que, por el contrario, lo que se intenta es destruir es a ese otro, que amenazante, se sustrae a la presencia auténtica. Aquel otro que siempre mantiene un resto que escapa a la representación total, llamada por Nancy “hiperrepresentación”. Así, los campos de concentración fueron, en la lectura de este autor, la puesta en escena total, en el sentido de la absoluta exhibición de aquel a quien se debía exterminar. La sobreexposición del otro es también la hiperexposición de la muerte de ese otro. Este tipo de exposición redundante en una saturación de la misma que se traduce en un vacío de todo sentido, de toda representación de la muerte. Y la muerte queda así vaciada de antemano de cualquier posible significación trágica, romántica o liberadora.

La extinción de la muerte se produce en el caso de la última dictadura militar argentina no por su sobreexposición sino por su ocultamiento; como ejemplo de este proceso podemos citar la macabra frase del dictador Jorge Rafael Videla “no están vivos ni muertos, están desaparecidos”. De lo que se trata aquí, como ocurrió en la sobreexposición



de los cuerpos muertos en los campos de concentración nazis, es de ocultar la característica de apertura de la muerte. de apertura a un sentido; que en el caso de los militantes argentinos desaparecidos fue el intento de una reconfiguración de la realidad política-económica y de un cambio de la estructura social. La intención es negar la muerte para ocultar su verdadero potencial subversivo y revolucionario.

Brodsky, como dijimos, plantea un doble negación-ocultamiento de un rostro que representa a los desaparecidos- que se parece profundamente a una afirmación. La afirmación consiste en revelar aquello que la dictadura por esa misma época quería ocultar. Es allí, en el ocultamiento de ese rostro, donde el autorretrato deviene obra estético-política crítica del pensamiento occidental que vulnera al cuerpo hasta su desaparición.

Por último, debemos mencionar algo acerca de la normalización del cuerpo femenino en la actualidad; podemos afirmar que los medios masivos de comunicación han reemplazado en gran medida al Estado en el ejercicio del control impuesto sobre éste. El cuerpo femenino sufre una doble normalización, por un lado, es compelido a la invisibilidad, mediante un inclemente mandato de disminución física -trastornos como la anorexia son una marca de este proceso-. Por otro lado, es expuesto como objeto del deseo. Esto último tiene importantes consecuencias a nivel político, una de ellas es que la mujer aparece en la esfera pública en tanto que objeto, cuya única acción permitida y estimulada por el mercado consiste en el consumo exacerbado de aquellos insumos que la retendrán en este rol. Estas cuestiones trascienden los objetivos de este artículo, y son mencionadas como una posible línea de investigación para futuros trabajos.

## Referencias

- Adorno, Th. (2007). *Obras completas*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Descartes, R. (1981). *Las pasiones del alma*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, (2007). *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Kramer, H. & Sprenger, J. (2006). *Malleus Maleficarum*. Buenos Aires: Reditar.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Le Goff, J. & Truong, N. (2006) *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J.L. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Naughton, V. (2005). *Historia del deseo en la época medieval*. Buenos Aires: Quadrata.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.



Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F: Santillana.

Summers, M. (1997). *Historia de la brujería*. Buenos Aires: M. E. Editores.

Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.