



CORPI TERRESTRI, CORPI CELESTI.

L'avventura del corpo
nella letteratura e dintorni

a cura di
Monica Farnetti e Nadia La Mantia

**Corpi terrestri, corpi celesti.
L'avventura del corpo
nella letteratura e dintorni**

Colección
ESCRITORAS Y ESCRITURAS

Eva María MORENO Lago y CaTERINA DURACCIO
Directoras

Comité científico

Antonella Cagnolati, *Universidad de Foggia, Italia*
Katjia Torres Calzada, *Universidad de Sevilla*
Patrizia Caraffi, *Universidad de Bolonia, Italia*

Ana Maria Díaz Marcos, *Universidad de Conecticut, USA*
Kostantina Boubara, *Universidad Aristotele di Tesálonica, Grecia*
Diana del Mastro, *Universidad de Secheskin, Polonia*
Rocio González Naranjo, *Universidad católica del Oeste, Angers, Francia*
Camilla Cederna, *Universidad de Lille, Francia*
Carolina Sánchez-Palencia, *Universidad de Sevilla*
Verónica Pacheco Costa, *Universidad Pablo de Olavide*
Isabel Clúa Gines, *Universidad de Sevilla*
Milagro Martín Clavijo, *Universidad de Salamanca*
Mercedes González de Sande, *Universidad de Oviedo*
Yolanda Morató Agrafojo, *Universidad de Sevilla*
Estela González de Sande, *Universidad de Oviedo*
Daniele Cerrato, *Universidad de Sevilla*

**Corpi terrestri, corpi celesti.
L'avventura del corpo
nella letteratura e dintorni**

Monica Farnetti y Nadia La Mantia
Editoras

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

Los capítulos presentes en este libro
han sido sometidos a evaluación por pares doble ciego

© Monica Farnetti y Nadia La Mantia (editoras)
© Las autoras, 2024

© Imagen de portada: Giusy Calia

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-358-2

Maquetación:

Realizada por los autores

ÍNDICE

INTRODUZIONE. L'AVVENTURA DEL CORPO NADIA LA MANTIA	15
RIMPOSSESSARSI DEL CORPO. LO STUPRO, LA PROSTITUZIONE E LA PORNOGRAFIA NEL MANIFESTO ANARCO-FEMMINISTA DI VIRGINIE DESPENTES: THE KING KONG THEORY GIULIANA ALTIERI	20
IL CORPO DELLA DONNA NEGLI ORDINAMENTI GIURIDICI DELLA LETTERATURA DISTOPICA AL FEMMINILE CRISTINA CARDIA	34
<i>CETERUM CORPUS EST TANTUM VIOLATUM, ANIMUS INSONS</i> . IL RUOLO DEL CORPO NELLA TRADIZIONE DELLA LUCREZIA ROMANA ROSANNA CAPPIELLO	49
VIRGINIA WOOLF Y LA ESCRITURA TERAPÉUTICA INMACULADA CARO RODRÍGUEZ	64
“ <i>CON VIVA VOCE DAMNATA</i> ”: AUTOESPRESIÓN FEMENINA EN LAS CARTAS DE MARGARITA PIA SANSEVERINA SARA CASCELLA ALCARAZ	77
LEONORA CARRINGTON: LA NARRACIÓN DEL CUERPO-MENTE ENCERRADO EN TIEMPOS CONVULSOS LUCIA CASSIRAGA	87
DESMITIFICANDO EL CONCEPTO DE HARÉN DESDE LA NARRATIVA DE LA ACTIVISTA EGIPCIA HUDA SHA'RAWI FÁTIMA CONTRERAS Y MARTA CONTRERAS-PÉREZ	102

CORPO E ANIMA. QUANDO ELISABETTA DI BOEMIA SFIDÓ DESCARTES EMILIO MARIA DI TOMMASO	117
CORPI MATERIALI, MESSAGGI-MERCI E PLUSVALORI ETEREI: PER UNA TEORIA UNITARIA DELLA RIPRODUZIONE SOCIALE ANDREA D'URSO	132
LA COSTRUZIONE DELLE IDENTITÀ ATTRAVERSO LE RELAZIONI: UN CONFRONTO TRA LE TEORIE QUEER DI MICHELA MURGIA, DONNA HARAWAY E LAURENT BERLANT SIMONA ESPOSITO	147
LA RAPPRESENTAZIONE DEL MODELLO CORPOREO NELLE IMMAGINI DEI LIBRI DI TESTO DI ITALIANO L2/LS SIMONA FRABOTTA	162
LA FEMME PIÊGE: SOBRE EL CUERPO EN <i>EL LUNES NOS QUERRÁN</i> MARTA GALIÑANES GALLÉN	178
EL CUIDADO DEL CUERPO DE LAS MUJERES EN LA OBRA DE ALESSIO PIEMONTESE PABLO GARCÍA VALDÉS	191
CUERPOS DESBORDADOS: ANATOMÍA Y MUTACIÓN EN LA OBRA DE MARINA NÚÑEZ MAR GARRIDO ROMÁN	204

EL CUERPO FEMENINO: UN PUNTO DE PARTIDA
DESDE EL CUAL NARRAR EL MUNDO A TRAVÉS DE LA
MIRADA DE ALGUNAS AUTORAS CONTEMPORÁNEAS

LAURA GARRIGÓS LLORENS Y MARÍA CARRASCO GUTIÉRREZ 221

ESCRIBIR EL DOLOR PARA SOBREVIVIR. MEMORIAS
DE ABAJO DE LEONORA CARRINGTON

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN 238

LA FORMACIÓN DE LA MUJER ILUSTRADA. LA
PROPUESTA FEMINISTA DE CATHARINE MACAULLAY
GRAHAM

RICARDO HURTADO SIMÓ 249

PONER EL CUERPO CONTRA EL [BIO]PODER:
VIOLENCIA Y REBELDÍA ENCARNADAS EN EL
CUERPO DE LAS MUJERES EN *FRUTA PODRIDA* (2007),
DE LINA MERUANE Y *LA VEGETARIANA* (2007) DE HAN
KANG»

PILAR IGLESIAS APARICIO 262

SUPLIZI ED ESTASI. IL CORPO NEMICO DELLE
MONACHE NELL'ITALIA DELLA CONTRORIFORMA

ALIX KAZUKEK 277

IL CORPO DELLE DONNE DI MILENA: CROCE E
DELIZIA PER RAGGIUNGERE LA FELICITÀ

NADIA LA MANTIA 292

SIBILLA ALERAMO: LA CONQUISTA DELL'IDENTITÀ
FEMMINILE NEL SISTEMA PATRIARCALE

CLARISSA MARIA LEONE 305

IL CORPO DELLA DONNA TRA PROCREAZIONE,
FRUSTRAZIONE E ALIENAZIONE: *LES MAMELLES DE
TIRÉSIAS* DI GUILLAUME APOLLINAIRE ET *LA LEÇON*
DI EUGÈNE IONESCO. LE RIVENDICAZIONI DI
THÉRÈSE E LA RISEMANTIZZAZIONE DEL CORPO
FEMMINILE

MARCELLA LEOPIZZI 317

CONTEMPLARE IL CORPO FERITO: LA CRITICA DI LEA VERGINE ALLA <i>BODY ART</i> FEMMINILE E LE CONNESSIONI AUTOBIOGRAFICHE MARTINA LÓPEZ	332
IL CORPO DELLA MADRE TRA INESSERE E FASCINAZIONE ELVIA LOPS	345
LA TRANSFIGURACIÓN DE LA MUJER EN CUALQUIER EDÉN. EL ELEMENTO SOBRENATURAL FEMENINO EN EL PARAÍSO TERRENAL DE GRAZIA DELEDDA MARÍA DEL ROSARIO MARTÍN MUÑOZ	360
LE “PASSIONI DI CORE” DI ISABELLA DI CAPUA GONZAGA ROSANNA MELLE	371
EL CORPO FELICE DE DACIA MARAINI EN <i>CLARA DE ASÍS. ELOGIO DE LA DESOBEDIENCIA</i> ALMUDENA MIRALLES GUARDIOLA	387
IL CORPO EROTICO DI MODESTA: UTOPIA NELLA REPRESSIONE ISTITUZIONALE GIULIA MURAGLIA	403
REFLEXIONES SOBRE EL TRATAMIENTO DEL CUERPO FEMENINO EN LA <i>GYNEVERA DE LE CLARE DONNE</i> , DE GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI SILVIA PACHECO	418
RICOSTRUIRE UMANITÀ ATTRAVERSO LA DEFORMITÀ. L’AVVENTURA DEL CORPO IN “ <i>VOLTAMP</i> ” DI SAVINA DOLORES MASSA ROBERTA PASSAGHE	429
DESIDERIO E IDENTITÀ: UN’ANALISI DI WRITTEN ON <i>THE BODY</i> DI JEANETTE WINTERSON COME OPERA DI LETTERATURA EROTICA PIERPAOLO PICIUCCO	440

SILENZIO E POTERE DI PAMPHILA (“ <i>DUE FELICI RIVALI</i> ”, 1513) LUDOVICA RADIF	453
SOPRAVVIVERE PER RACCONTARLO: IRENE VILLA E LE SUE MEMORIE COME VITTIMA DEL TERRORISMO MATTEO RE	464
« <i>AHIMÈ, CHE ACERBO ET AMOROSO AFFECTO ME DISNODA DA MEMBRO IN MEMBRO!</i> ». INCHIESTA SULLA CORPOREITÀ NELL’ESPRESSIONE FEMMINILE DEL DESIDERIO, XV-XVI SEC. VICTORIA RIMBERT	477
CINCO SOMBRAS ALREDEDOR DE UN COSTURERO EN EL ECO DEL SILENCIO DE BERNARDA ALBA BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	492
IL MANOSCRITTO DEL <i>LIBRO DELLE LODI</i> : PARTICOLARITÀ ECDOTICHE DI UN TESTO SULLE DONNE TRA IL SACRO E IL TERRENO. FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MESA	507
REPRESENTACIONES TEXTUALES DEL ÓRGANO SEXUAL FEMENINO EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO MARÍA ROSAL NADALAES	525
CORPO E CENSURA NELLA COMMEDIA DEL CINQUECENTO: IL CASO DI <i>LA RAMNUSIA</i> DI GIOVANNI AURELIO SCHIOPPI ALESSANDRA SANNA	539
IL CORPO COME ESPLORAZIONE DI SÉ NELLE RICERCHE ARTISTICHE CONTEMPORANEE DI MARINA ABRAMOVIC, GINA PANE, VALIE EXPORT, ANA MENDIETA, REGINA JOSÉ GALINDO ALESSANDRA SCAPPINI	549
“AL COLOR DELLA CHIOMA / SEMBRI COMETA ARDENTE”. RETRATO DEL CUERPO FEMENINO EN LA LÍRICA BARROCA ITALIANA.	

MARÍA DOLORES VALENCIA MIRÓN	563
LE DONNE COLTE ALL'OMBRA DELL'OBLIO: IL CASO DI GINEVRA NOGAROLA	
MARÍA VARDALÀ	578
IL CORPO COME SESTO SENSO NELL'OPERA DI GOLIARDA SAPIENZA	
BIANKA VESELOVSKÁ	587
ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN CORPORAL DE LAS MUJERES CHINAS DESDE FINALES DE LA DINASTÍA QING HASTA LA REPÚBLICA DE CHINA	
WAN ROU LOU	602
LA NARRATIVA DEL CUERPO FEMENINO EN LAS PLATAFORMAS DE VIDEO CORTO	
XINYI ZHAO WAN ROU LOU	617
POSTFAZIONE. BENI CORPORALI	
MONICA FARNETTI	631

CUERPOS DESBORDADOS: ANATOMÍA Y MUTACIÓN EN LA OBRA DE MARINA NÚÑEZ

OVERFLOWING BODIES: ANATOMY AND MUTATION IN THE WORK OF MARINA NÚÑEZ.

Mar GARRIDO ROMÁN
Universidad de Granada

Resumen

La obra de Marina Núñez (Palencia 1966), explora el cuerpo abordando lo oscuro, desmesurado y metamórfico para cuestionar lo establecido. Hereda del barroco sintaxis e iconografía, y del surrealismo, el cambio de escala, la descontextualización, el extrañamiento y el interés por el inconsciente. Utiliza un lenguaje polisémico para representar la otredad, provocando reflexiones sobre el impacto de las crecientes interferencias entre lo humano y lo tecnológico en nuestra percepción de la realidad.

Palabras clave: Marina Núñez, Identidad-Otredad, Corporeidad.

Abstract

The work of Marina Núñez (Palencia 1966) explores the body, addressing the dark, excessive and metamorphic in order to question the established. She inherits from baroque syntax and iconography, and from surrealism, the change of scale, decontextualisation, estrangement and interest in the unconscious. He uses polysemic language to represent otherness, provoking reflections on the impact of the growing interference between the human and the technological on our perception of reality.

Keywords: Marina Nuñez, Identity-Otherness, Corporeality.

1. INTRODUCCIÓN.

Aunque el cuerpo haya sido negado como objeto de estudio por la teoría social clásica, tras la era de la hegemonía de la razón, la corporeidad ha adquirido una relevancia inesperada. El sociólogo Bryan Turner (1994: 15) señala dos motivos que explican el descuido académico del cuerpo. En primer lugar, la teoría social heredó el dualismo cartesiano, priorizando la mente y la razón sobre el cuerpo y las emociones. La segunda razón es que el cuerpo fue tratado como un fenómeno natural en lugar de social, excluyéndolo como objeto legítimo de investigación sociológica. Pero ese largo olvido como fenómeno-objeto-proceso-sistema-cultural, actualmente se ve compensado por el esfuerzo que, desde distintas disciplinas, ha ampliado considerablemente el interés sobre sus características, significaciones, presencia, ausencia, relaciones y condiciones. Nos sumamos a esta tendencia con este texto, cuyo objetivo es examinar, desde las artes visuales, las reflexiones relacionadas con el cuerpo en las propuestas de la artista Marina Núñez. Para alcanzar estos propósitos, comenzaremos situando su obra en el contexto cultural. Examinaremos cómo sus referentes artísticos influyen y se reflejan en su producción y, paralelamente llevaremos a cabo un diálogo cruzado y abierto entre sus propuestas, las de Ángeles Agrela y las de Marina Vargas, dos artistas que comparten con Marina Núñez la representación corporal como eje vertebrador de su trabajo.

2. EL CUERPO COMO MEDIADOR DE LA IDENTIDAD.

Defendemos que nuestras experiencias y percepción del mundo están condicionadas por la corporeidad, por la carnalidad humana. Cada persona posee un cuerpo, fuente de alegría y dolor, que actúa como el mediador de la existencia en nuestras relaciones con el entorno. El cuerpo es el correlato de nuestra identidad, "el vehículo del ser-del-mundo" (Merleau-Ponty, 1993: 100). Esta idea que implica que ser (existir), es tener cuerpo, ha sido objeto de estudio y reflexión por diversas

disciplinas a lo largo de la historia, incluyendo la ética, las ciencias naturales, la medicina, la biología, la antropología o la psicología. Desde el ámbito de las artes visuales, Marina Núñez comparte y explora esta afirmación con sus propuestas artísticas. Sus obras nos adentran en la exploración del cuerpo como espacio de convergencia o conflicto, donde se entrelazan complejas pulsiones morales, biológicas, estéticas y políticas.

Marina Núñez destaca por su capacidad para sumergirnos en un mundo donde el arte se convierte en el catalizador que cuestiona los axiomas normativos. A lo largo de su trayectoria artística, ha explorado medios, herramientas y formas de expresión, para tratar temas relacionados con lo corpóreo, la identidad, el género, lo enigmático, la tecnología y lo onírico, abordando el tema desde diversas perspectivas que exploran sus dimensiones físicas, psicológicas y simbólicas. En la obra de Marina Núñez la materia corporal es un vehículo fundamental para la expresión de la identidad. Sus cuerpos desbordados, cuerpos sin medida que la artista, descompone, transforma y reconstruye, nos enfrentan con una inestabilidad que rastrea la complejidad de la identidad humana.

Núñez rompe con una de las dicotomías más arraigadas en la cultura occidental: la contraposición entre alma y cuerpo. Tradicionalmente, el ámbito del alma abarca lo inmaterial, las esencias, los noúmenos, las estructuras y el orden, asociándose con la razón. En contraste, el cuerpo se vincula con lo efímero, lo caótico, los fenómenos y lo verosímil. Esta dualidad persiste aún en nuestra percepción contemporánea.

Nunca dejará de sorprenderme hasta qué punto consideramos el cuerpo un epifenómeno. Hasta qué punto estamos convencidos de que somos esa cosa inmaterial metida dentro de un cuerpo. Como si el cuerpo fuera simplemente una especie de caja o de cárcel o incluso de tumba para lo que de verdad somos que no es el cuerpo (Núñez, 2018: 00:04:56-00:05:17).

En este sentido, recordemos que en 1872 Friedrich Nietzsche en su obra *El origen de la tragedia*, ofrece una visión del arte como producto de la tensión, alternancia y fusión de dos principios opuestos: lo apolíneo y lo dionisiaco (Nietzsche,

2002: 23). Esta concepción del arte como resultado de la unión de fuerzas contrapuestas acentúa la idea de que lo corporal y lo espiritual no son entidades separadas, sino elementos intrínsecos y complementarios de la experiencia humana, superando así una dualidad imperante en nuestra percepción cultural.

2.1. DIÁLOGO CON LOS REFERENTES

El prestigio de los espacios expositivos donde Marina Núñez muestra su obra (Museo Lázaro Galdiano, Museo Thyssen-Bornemisza; IVAM o la Sala Alcalá 31 de Madrid, entre otros), se suma a la calidad de una propuesta que dialoga con la historia del arte para trabajar el presente, contrastando lo que se dice, el discurso y lo que se hace, las prácticas culturales. La propia artista declara: "la historia de la pintura empapa toda mi obra" (Núñez, 2019), una obra que es heredera tanto de la complejidad narrativa de los maestros antiguos y algunas obras del Renacimiento, como de la voluptuosidad del Barroco, el Romanticismo Negro con su temática siniestra, o la audacia del Surrealismo. Estos elementos consolidan la relevancia de su trayectoria, donde la representación de la otredad, de aquello que existe al margen del canon, es una constante.

En el tejido conceptual de su trabajo, percibimos una herencia del Barroco que se manifiesta en el dinamismo de sus figuras, el empleo del claroscuro y especialmente a través de sus seres metamórficos que reflejan esa belleza de lo asombroso que tanto cautivó a los creadores del siglo XVII.

Si el Renacimiento valora la armonía y la proporción, el Barroco apela al mundo de los sentidos y trata de provocar sorpresa por medio de la representación de lo grotesco. Los monstruos, debido a su deformidad, hibridez y rasgos contradictorios, resultaban particularmente atractivos para la cultura barroca. Esas criaturas transgredían las reglas racionales de simetría y orden de la naturaleza, cuestionando la noción de perfección en la creación divina. Del mismo modo, en la obra de Marina Núñez, los monstruos -las monstruas-, adquieren un papel fundamental como elementos que desafían las convenciones estéticas y culturales. A través de su representación, la autora explora los límites del cuerpo humano, cuestionando las normas establecidas sobre la belleza, la

identidad y la aceptación social.

Un ejemplo paradigmático es el cuadro de José de Ribera *Magdalena Ventura con su marido* (1631), más conocido como *La Mujer Barbuda*. Precisamente esta fue la obra elegida por la artista para realizar, en marzo de 2014, una visita comentada en el Museo del Prado, como parte del III Festival Miradas de Mujeres (Núñez, 2014).



Figura 1. Ribera, J. de. (1631). *Magdalena Ventura con su marido* [Óleo sobre lienzo, 196 x 127 cm]. Museo del Prado, Madrid.

La Mujer Barbuda es uno de los cuadros más inquietantes del Barroco. Nos impacta porque representa a Magdalena Ventura, cuyas características físicas desafían las normas de género: calvicie, rostro hirsuto, manos grandes y, sin embargo, con su enorme pecho desnudo amamanta a su hijo. La disposición de la imagen y el uso de la luz desdibujan la presencia del recién nacido y del marido, guiando la atención hacia Magdalena, cuya mirada parece perdida en un espacio más allá del espectador. Esta prioridad en el orden de lectura de la imagen que establece José de Ribera sugiere una afirmación de identidad por parte de Magdalena: “Soy madre, tengo vello en el rostro y manos de hombre. ¿Y qué?”. Esta declaración establece un diálogo directo con el que la observa, instándolo a aceptar su realidad: “Sí,

puedes mirarme; sí, soy madre; sí, una barba cubre mi rostro; no, no necesito tu perdón”.

Podemos vincular este cuadro con las numerosas representaciones de la Virgen María amamantando a Jesús, conocidas como Vírgenes de la Leche, comunes en la Edad Media tardía y el Renacimiento. Artistas destacados como Donatello, Botticelli, Leonardo, Miguel Ángel, Cranach, Tiziano o Durero, recurrieron a este patrón iconográfico en sus obras. Sin embargo, la diferencia fundamental radica en que, en las Vírgenes de la Leche, se establece un vínculo mediante la mirada entre la madre y el hijo que cierra la composición de la imagen y, en la obra de José de Ribera, la atención se centra únicamente en la figura frontal de un hombre de edad avanzada, que alimenta a su hijo con un explícito seno desnudo.

En su obra *Mujeres barbudas. Cuerpos singulares*, María José Galé Moyano subraya el “llamativo contraste entre la virilidad acentuada de la figura de Magdalena y la explícita maternidad que se representa con el amamantamiento del bebé que sostiene en sus brazos. [...] Ribera logra destacar el conflicto, lo difuso y complejo de la asignación de una identidad precisa y clara” (Galé Moyano, 2016: 118).

Magdalena Ventura con su marido nos induce a cuestionar si existen de verdad fronteras entre los géneros, algo que niega Marina Núñez, que a través de sus monstruas y sus mujeres barbudas busca la transgresión. Con motivo de la exposición *La Mujer Barbuda* en la galería Pilar Serra de Madrid en el año 2017, Marina Núñez explica la causa de la elección de un tema incómodo que la sociedad pretende silenciar.

Las monstruas hirsutas, contaminadas de otredad, amplían nuestros horizontes respecto a la rigidez de la dicotomía masculino/femenino, por extensión cuestionan la firme imposición social a que escojamos una sola y prefijada identidad (de género, sexual) para toda la vida (Núñez 2017).



Figura 2. Núñez, M. (2017). *La mujer barbuda (Carmen)* [Detalle, imagen digital sobre papel de algodón, 100x130 cm].



Figura 3. Núñez, M. (2017). *La mujer barbuda (Inés)* [Detalle, imagen digital sobre papel de algodón, 100x130 cm].

Marina Núñez apuesta por una imagen atípica que rescata la belleza de lo no convencional, propiciando un desplazamiento de significados al situar en el rostro la abundante melena de sus mujeres barbudas. El cabello, considerado como arquetipo de lo femenino y fetiche sexual en muchas culturas, se transforma en símbolo de la otredad al desplazarse desde la cabeza al rostro.

Esta es también la estrategia de extrañamiento seguida por el Surrealismo, donde el pelo también es utilizado como elemento simbólico. Ejemplos notables son la icónica taza con plato y cuchara forradas de pelo de Meret Oppenheim, *Object, Le Déjeuner en fourrure* (1936); *Masculino-Femenino* de Mimi Parent, un ensamblaje presentado en la exposición internacional de Surrealismo en 1959, donde una corbata realizada con el pelo de la propia artista, descansa sobre una camisa blanca y una chaqueta de traje sin cuerpo, sin género; o las obras de René Magritte, como *L'amour désarmé* (1935) o *Le pain de nuit* (1965), que con las relaciones ilógicas de sus elementos compositivos inducen a interpretaciones ambiguas. Pero un ejemplo particularmente relevante, debido a las similitudes formales y de contenido con la obra de Marina Núñez, es *The Hand Hat* (1947) de Hans Bellmer. En esta pieza, el artista retrata a una niña cuyo cabello se convierte en dos manos que se juntan en la parte superior de su cabeza. Tanto la técnica utilizada, caracterizada por trazos curvos y repetidos que conforman la imagen, como el tema de la transformación, nos remiten a los bajorrelieves en latón lacado de la serie *Envidia* de Marina Núñez, donde unas manos -el cuerpo humano-, aspiran a convertirse en ramas de árbol -naturaleza-.



Figura 4. Bellmer, H. (1947). *The Hand Hat* (*Le Chapeau-main*) [Lámina].



Figura 5. Núñez, M. (2022). *Envidia (rama de abedul)* [Bajorrelieve en latón lacado, 30x38 cm].

2.2. DIÁLOGO CON AFINES CONTEMPORÁNEAS.

Si establecemos un diálogo entre la obra de Marina Núñez y la de otras artistas coetáneas, cuyo trabajo explora temas relacionados con la condición humana y los estereotipos de la representación, constatamos como la artista palentina comparte con Ángeles Agrela (Úbeda, Jaén 1966), no solo la temática abordada, sino también el preciosismo y la meticulosidad en la ejecución de sus obras. Además, la utilización del cabello como arquetipo de los ideales de belleza y las cuestiones definitorias de género, es también retomado por Ángeles Agrela para replantear el papel de las mujeres en la Historia del Arte.

Agrela utiliza la carga simbólica de la cabellera para crear una superficie dinámica que en ocasiones se erige como protagonista sustituyendo al rostro -centro la expresividad humana- o lo envuelve transformándose en una máscara que tanto oculta como realza la identidad, o bien se convierte en el obstáculo que la limita.

En *El peso de Sara* (2018) y en *Lucía y sus trenzas* (2016), la presencia del cabello es tan sugestiva como asfixiante. El encuadre utilizado, un primer plano muy cerrado, junto con las posturas adoptadas por las protagonistas —cuyas cabezas descansan sobre lo que podría evocar un altar de sacrificio—, remiten a temas bíblicos clásicos, como el sacrificio de Isaac, Judith y Holofernes, o el degüello del Bautista, que han sido recurrentes temas artísticos a lo largo de la historia.



Figura 6. Agrela, Á. (2016). *Lucía y sus trenzas* [Acrílico y lápiz sobre papel, 120 x 90 cm].

Ángeles Agrela desvela como resuelve técnicamente sus hipnóticas masas de cabello:

Para pintar el pelo suelo hacer un boceto previo con el Photoshop con postizos que corto y pego por aquí y por allá y que saco de peinados que encuentro o que yo misma he fotografiado a mis modelos hasta conseguir los volúmenes que busco en boceto digital. En la siguiente fase y ya con el boceto aproximado pinto los volúmenes con acrílico, pero sin apenas dibujar pelo, sólo manchando, y después utilizo lápices normalmente acuarelables para pintar con más detalle. Hay zonas que fundo con el pincel y otras las dejo tal cual. Pintar pelo requiere mucha paciencia, así que yo lo suelo hacer por etapas. Von Touceda, M. (2021).

Las bellas adolescentes de Ángeles Agrela plantean una atractiva reflexión sobre cómo se ha representado a las mujeres a lo largo de la Historia del Arte.

El cabello –y su ausencia- ha sido objeto de diversas interpretaciones, siendo una de las más recurrentes aquella que asocia el pelo con la fuerza y la identidad de una persona. Un ejemplo emblemático es el relato bíblico de Sansón y Dalila. Dalila, en connivencia con los filisteos, despliega su astucia para

seducir a Sansón y desentrañar el secreto de su invencible fuerza, asociada a su larga cabellera. Durante la noche, mientras Sansón duerme, corta su cabello, privándolo así de su poder. Este episodio emblemático de Sansón y Dalila ejemplifica cómo el cabello puede simbolizar poder y su pérdida, vulnerabilidad.

Tomamos la ausencia como el hilo conductor que nos permite vincular a Marina Núñez con otra artista multidisciplinar imprescindible, Marina Vargas.

Marina Vargas (Granada 1980), al igual que Ángeles Agrela y Marina Núñez, utiliza diferentes medios para elaborar propuestas multidisciplinarias que se desarrollan en torno al concepto de la herencia cultural y sus significados. Su obra, cargada de dramatismo y belleza, revisa el concepto de identidad, creando un modelo de estética que de nuevo cuestiona el canon clásico de la representación.

Comenzaremos con una obra que desafía a la enfermedad y a la ausencia: *Intra-Venus*, 2019-2021. Poco antes del confinamiento causado por la pandemia de COVID-19, Marina Vargas es diagnosticada de cáncer de mama, enfrentándose a un doble encierro: el interior, causado por su propia enfermedad y, el de un mundo aislado en pandemia (Vargas, 2024: 00:01'55" - 00:02'45). En el año 2021, produce una impactante escultura de mármol de Carrara a escala 1:1, donde presenta su cabeza sin cabello, su cicatriz y la asimetría de su cuerpo desnudo tras someterse a una mastectomía. El conocimiento de herramientas y los materiales conducen a la artista a seleccionar el mármol de Carrara para la realización de esta escultura. El mármol transmite simultáneamente tanto la transparencia como la densidad de su interior, y, además, sus delicadas vetas grises parecen dibujar las venas, las irregularidades y la morbidez del cuerpo herido¹. La escultura, alza el brazo izquierdo con el puño cerrado. Es el mismo brazo del que han sido extirpados los ganglios. Mantenerlo erguido implica dolor, resistencia y

¹ *Intra-Venus* ha sido seleccionada por el Museo Nacional de las Mujeres de Washington (Estados Unidos) para su programa *New Worlds: Woman to Watch 2024* (Nuevos mundos: mujeres a las que mirar). En él, 28 mujeres de diversas nacionalidades presentan nuevos enfoques relacionados con el cambio climático, cuestiones sociales o, como en su caso, desafíos sanitarios surgidos a raíz de la pandemia de COVID-19.

tenacidad. Marina Vargas tampoco pide perdón. La imagen se ha convertido en símbolo de apoyo reivindicación y lucha ².



Figura 7. Marina Vargas *Intra-Venus*, 2019-2021. Mármol de carrara. 197,5 cm x 68 cm x 66 cm.

La exposición personal y explícita del cuerpo enfermo, nos enfrenta mediante la identificación, el impacto, el rechazo y la admiración, con nuestra propia finitud. Impacto, generado por la experiencia extrema del cuerpo límite que se percibió también en *Intra-Venus*, la exposición póstuma de la artista Hannah Wilke (1940 - 1993), fallecida por complicaciones de un linfoma, de la cual el proyecto de Marina Vargas toma el nombre.

² En febrero de 2022 y bajo la presidencia de Marina Vargas, se constituye Intravenous, una asociación sin ánimo de lucro que nace para crear una red de ayuda a mujeres en procesos de cáncer activo o que lo hayan padecido. Es una Plataforma para el apoyo mutuo, la visibilización, el activismo y la comprensión de la enfermedad a través del arte y de la cultura como herramientas de transformación social. <https://intra-venus.org/que-es-intra-venus/>

Intra-Venus forma parte de un proyecto más amplio que incluye fotografías, dibujos y un video del proceso de construcción de la escultura, donde la autora establece una analogía entre su elaboración y la transformación de su propio cuerpo afectado por la enfermedad, en un ser cibernético, un cibernético.

Ahora soy canal. Una humana deseosa de transformarse en Ciborg. La enfermedad transforma mis órganos en un engranaje. *Intra-Venus* es mi nuevo cuerpo. Es un Cibernético lejos de la ciencia ficción. Difumina las líneas entre lo natural y lo artificial. Las máquinas despiertan a mi humana dormida. He nacido en nombre de las nuevas normas de feminidad que necesitamos romper para romper el canon patriarcal (Vargas, 2022: 00:45'26" - 00:45'52").

Las reflexiones de Marina Vargas, nos acercan a una corriente artística que construye su narrativa analizando la alteridad, planteando el cuerpo como el espacio de transformación e incertidumbre que instiga a cuestionarnos: ¿Quién soy?

Los últimos trabajos de Marina Núñez, con los que concluiremos este texto, siguen esta tendencia y se adentran en la convergencia humano-máquina, ofreciendo un posicionamiento acorde con el discurso de Donna Haraway, al considerar que el cibernético trasciende a las oposiciones binarias sobre las que se funda la cultura occidental: naturaleza-tecnología original-réplica o verdad-simulacro (Goodeve, Haraway, 2018: 148).

Gilles Deleuze, en *Lógica del sentido* (Deleuze, 1988: 12), cita uno de los pensamientos más conocidos de Valéry, preguntándose si lo más profundo es nuestra piel. Marina Núñez responde afirmativamente con *Nada es tan profundo como la piel*, la exposición celebrada en el Museo Lázaro Galdiano desde el 01-12-2023 hasta el 10-03-2024. La piel, no es ornamento y superficie, sino el órgano que nos conecta con mundo.

En la sala 7 del Museo Lázaro Galdiano, magníficas piezas españolas de los siglos XV y XVI, conviven con *Botánica I y II*,

dos gigantes rostros sin cabello. De su piel de encaje de oro, brotan unas esferas que, aunque parecen joyas, son en realidad esporas de las que nacen plantas, células que se expanden generando vida.



Figura 8. Núñez, M. (2023). *Botánica (I)* [Detalle, imagen digital sobre dibond, 300x132,5 cm]

En la sala 9, espacio dedicado a los retratos femeninos de la colección, destacan dos obras de una serie de seis: *Dafne I y II*. Estas piezas, que hacen referencia a los retratos de perfil de mujeres sobre fondo negro característicos del siglo XV en Italia (Maestro de la Natividad de Castello, Paolo Uccello, Antonio del Pollaiolo), muestran la integración del cuerpo con la Naturaleza. subrayando la conexión entre lo humano y lo natural. En una de ellas, la cabeza se transforma en una hortaliza, convirtiendo el cabello en hojas; en la otra, sus ramificaciones cerebrales se asemejan al crecimiento de las formas vegetales.



Figura 9. Núñez, M. (2023). *Dafne (1)* [Lápiz e impresión sobre madera (DM), 45x45 cm].

Las propuestas plásticas de Marina Núñez, describen parte del panorama del pensamiento actual. Refuerzan nuestra opinión de que, desde las artes visuales y a través de la representación del cuerpo, hay una voluntad por romper con lo normativo, indagar sobre la multiplicidad del ser, sobre los diferentes «yoes» que nos conforman y nuestra conexión con el entorno. Esta ruptura con dicotomías regladas implica, paradójicamente, apelar a una nueva dualidad entre lo bello y lo siniestro. Cuando lo cotidiano se vuelve extraño, en las apariencias se abren grietas que generan una perturbadora conmoción, planteando interrogantes que se materializarán en nuevas obras. Pero sólo si partimos de una imagen atractiva, conseguiremos atrapar la mirada del espectador para llevarla a un lugar inesperado. Este cambio de significados solo se alcanza si el punto de partida es una imagen cuya belleza perturbe nuestra percepción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles (1988). *Le pli, Leibniz et le Baroque*. Paris: Editions du minuit.
- GALÉ MOYANO, María José (2016). *Mujeres barbudas. Cuerpos singulares*. Barcelona: Bellaterra.
- GOODEVE, Thyrsa., HARAWAY, Donna (2018). *Como una hoja. Una conversación con Thyrsa N. Goodeve*. Continta Me Tienes.

- NIETZSCHE, Friedrich (2002). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Alianza.
- NÚÑEZ, Marina (2014). Magdalena Ventura con su marido (la mujer barbuda), de José de Ribera [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wtsW-7A-yME> [Fecha de consulta: 03/01/2024].
- NÚÑEZ, Marina (2017). “La Mujer Barbuda”. *Nota de prensa*. Recuperado de <http://pilarserra.com/wp-content/uploads/2017/05/MARINANU%C3%91EZ-notaprensa.pdf> [Fecha de consulta: 23/12/2023].
- NÚÑEZ, Marina (2018). Master Class. La UNED en TVE-2 [Archivo de video]. UNED. Recuperado de <https://canal.uned.es/video/5ae33bd6b1111f34558b4567> [Fecha de consulta: 10/01/2024].
- NÚÑEZ, Marina (2019). "Marina Núñez: abrir el cuerpo". *Tendencias del Mercado del Arte*. Recuperado de <https://www.tendenciasdelarte.com/marina-nunez-noviembre-2019/> [Fecha de consulta: 04/02/2024].
- MERLAU-PONTY, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- TURNER, Bryan (1994). "Avances recientes en la teoría del cuerpo". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68, pp. 11-40.
- VARGAS, Marina (2022). *Conferencia de la artista Marina Vargas sobre su trabajo artístico y la escultura "Intra-Venus"*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gyyvKfqDgK0&t=2770s> [Fecha de consulta: 16/04/2024].
- VARGAS, Marina (2024). *Marina Vargas, única española en el Museo Nacional de las Mujeres en Washington* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Qy9exPEZGFI> [Fecha de consulta: 16/04/2024].
- VON TOUCEDA, MARÍA (02 de diciembre de 2021). “Ángeles Agrela: Nos identificamos con la visión de otro ser humano y nos proyectamos en esa imagen”. *Elemental*. Recuperado de <https://elemental.com/2019/12/10/entrevista-angeles-agrela/> [Fecha de consulta: 03/02/2024].

REFERENCIAS A LAS IMÁGENES

- Figura 1. Ribera, J. de. (1631). Magdalena Ventura con su marido [Óleo sobre lienzo, 196 x 127 cm]. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mujer_barbuda_ribera.jpg
- Figura 2. Núñez, M. (2017). *La mujer barbuda (Carmen)* [Detalle, imagen digital sobre papel de algodón, 100x130 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/la-mujer-barbuda/>
- Figura 3. Núñez, M. (2017). *La mujer barbuda (Inés)* [Detalle, imagen digital sobre papel de algodón, 100x130 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/la-mujer-barbuda/>
- Figura 4. Bellmer, H. (1947). *Le Chapeau-main* [Lámina]. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/16021>
- Figura 5. Núñez, M. (2022). *Envidia (rama de abedul)* [Bajorrelieve en latón lacado, 30x38 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/envidia/>
- Figura 6. Agrela, Á. (2016). *Lucía y sus trenzas* [Acrílico y lápiz sobre papel, 120 x 90 cm]. Recuperado de <https://studioap.es/El-favor-de-las-bellas>
- Figura 7. Vargas, M. (2019-2021). *Intra-Venus* [Escultura en mármol de Carrara, 197,5 cm x 68 cm x 66 cm]. Recuperado de <https://www.rofaprojects.com/marina-vargas>
- Figura 8. Núñez, M. (2023). *Botánica (I)* [Detalle, imagen digital sobre dibond, 300x132,5 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/botanica/>
- Figura 9. Núñez, M. (2023). *Dafne (I)* [Lápiz e impresión sobre madera (DM), 45x45 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/dafne/>