



V Congreso Internacional de Ciencias,
Artes y Humanidades
"El Cuerpo Descifrado"

25 al 28 de Octubre de 2011
Ciudad de México

EL CUERPO
DESCIFRADO



Casa abierta al tiempo
UNIDAD XOCHIMILCO

**Memorias del V Congreso Internacional de
Ciencias, Artes y Humanidades
“El Cuerpo Descifrado”**

*Las prácticas corporales
en la búsqueda de la belleza*

**Elsa Muñiz García
Mauricio List Reyes**

Coordinadores



Índice

Abril Violeta Zarco Iturbe	6
Adrián Muñoz García	16
Aída Nadi Gambetta Chuk	28
Alba del Pozo García	36
Ana María del Gesso Cabrera	47
Ana María Saloma Gutiérrez	57
Antonio del Rivero Herrera y Edith Aurora Rebolledo Garrido	70
Antonio Padilla Arroyo y Concepción Álvarez Omaña	83
Araceli Pérez Damián	101
Camille Couvry	111
Camille Couvry	121
Carlos González Domínguez	131
Carlos Humberto Arredondo Marín	144
Cinthya Karina Castro García	155
Claudia Doroteo Osorio	165
Claudia Kerik	176
Constanza Eugenia Trujillo Amaya	181
Cristina Baca Zapata y Graciela Baca Zapata	192
Edgar León Mena	202
Edith Molina Carmona y José Manuel Ramos Rodríguez	212
Eduardo de la Fuente Rocha	223
Eduardo de la Fuente Rocha	234
Elia Nora Arganis Juárez	245
Ernesto Licona Valencia y Gabriela Ruiz Velázquez	255
Gloria Armida Tirado Villegas	265
Gustavo Aviña Cerecer	276
Gustavo Reyes Gutiérrez	289
Hans Saettele	298
Héctor Miguel Salinas Hernández	317
Hortensia Moreno Esparza	335
Itzel Amparo Velázquez Rodríguez	346
Janeth Cabrera Bravo	356
Jéssica Faciabén Lago	369
Jesús Eduardo Oliva Abarca	377
Jorge Luis Peralta	387
Jorge Quintero Martínez	400
José Alberto Rivera Márquez y Concepción Díaz de León Vázquez	426
José Rodolfo García Cuevas	436
Juan de la Cruz Bobadilla Domínguez	449
Juan Luis Ramírez Torres	468
Kharla García Vargas	478
Laura Elena Sanjuan Pérez	487
Lourdes Pacheco Ladrón de Guevara	509
Luis Mauricio Escalante Solís y David Carrillo Trujillo	519
Luz María Moreno Tetlacuilo y Nelly Yared Alvarado León	531
Maidier Tornos Urzainki	539
María Carmela Malaver Narváez	553
María del Carmen Hilda Schleske Morales	566

María del Carmen Quintero Romo	582
María del Mar Marcos Carretero	594
María del Rocío Figueroa Varela y Gloria Careaga Pérez	603
María del Socorro Sánchez Velez	615
María Guadalupe Rosete Mohedano	624
María Isabel Vázquez Nieto	635
María Luis Ortega Hernández	647
María Margarita de Haene Rosique	660
María Patricia Domínguez Echeverría	671
Meri Torras Francés	683
Metztlí del Mar Bautista Puga	694
Michelle Gama Leyva	705
Miguel Ángel López Rendón	720
Morella Alvarado Miquilena	731
Nashyeli Figueroa Galván	767
Nayelhi Itandehui Saavedra Solano	777
Nízia Villaca	787
Noemí Luján Ponce y María Antonieta Vélez Gutiérrez	798
Olga Grijalva Martínez	808
Óscar Salvador Torres	819
Paula Rondinelli	835
Paula Soto Villagrán	845
Perla Dolores Soto García	857
Roberto Carlos Valencia Ambriz	869
Rosa Estruch Puig	882
Rosa María González Victoria y Rosa María Valles Ruiz	894
Rose de Melo Rocha	906
Selen Catalina Arango Rodríguez	919
Sofía Gabriela Menoyo	930
Sonia Cejudo Escamilla	942
Tania Hernández Chetirquin	953
Tania Hoff	964
Tania Hoff y Eilei Franco	974
Víctor Hugo Valencia Giraldo	986
Simposio: Lo explícito como belleza: pornografía, cine de arte hardcore y pospornografía	996
Alejandra Díaz Zepeda	997
Fabián Giménez Gatto	1005
Iván Mejía	1015
John Martín Cordero Peralta	1029
Juan Soto Ramírez	1039
Simposio: Tecnologías deportivas y la belleza ofertada	1049
Felipe Nery Rivero	1050
Fernando Torres García	1063
Gilberto Daniel Cruz Vega	1075
Jéssica Lizbeth Garín Peña y Sandra Deyanira Medina González	1086
Macario Molina Ramírez	1099
Mirza Cruz Jiménez	1113

Rafael Adrián Suárez Cortes	1124
Simposio: El dominio del cuerpo en la educación para el arte	1131
Alma Rosa Suárez e Irma Fuentes Mata	1132
Benjamín Cortés Tapia	1143
Irma Fuentes Mata y Pablo Parga Parga	1152
Pablo Parga Parga	1159
Pamela Jiménez Draguicevic	1164
Ricardo Leal Velasco	1174

La “Cultura del *Fitness*”: el nuevo “*Beauty Trend*”

Abril Violeta Zarco Iturbe¹
El Colegio de México

Según el *Diccionario básico del Deporte y la Educación Física*, la palabra *fitness* es un “anglicismo aceptado dentro del lenguaje común para expresar ‘estar en forma’, término relacionado con el conjunto de atributos que un individuo posee en relación con su desempeño físico y que está directamente relacionado con las características de salud” (Silva, 2002: 117). A pesar de que esta definición sitúa a la salud como el factor básico de este concepto, en la cotidianeidad de ciertos sectores de nuestra sociedad la “cultura del *Fitness*”, como una red de empresas, productos, servicios, consumidores e intermediarios culturales, está fundamentada en la adquisición de la belleza y la capacidad de provocar el deseo de los y las demás.

La belleza: elemento primordial del *fitness*

En las sociedades contemporáneas caracterizadas por el hedonismo, el consumo salvaje y el narcisismo, el principio de división social más efectivo es el de *la discriminación estética* (Ventura, 2000): sólo quien encaja en los patrones estéticos establecidos por los medios de comunicación masiva y el libre mercado podrá sobrevivir. Así, la belleza se convierte en una “tiranía”, en un *must*² para encajar e intentar sobresalir en cualquier ámbito de la sociedad.

En *Historia de la belleza*, Georges Vigarello apunta que en un momento histórico donde la crisis de las instituciones y los meta-relatos devuelven la responsabilidad al individuo de su propia vida, el cuerpo, su apariencia -y por tanto, su belleza- se erigen como los principales objetos a dominar: “El individuo, y sólo él, es hoy responsable de sus maneras de ser, de sus ‘imágenes’” (2005: 243). Según este autor, es a partir de esta nueva configuración social que el enfoque del individuo sobre el propio cuerpo se ha intensificado; esto es especialmente cierto para las mujeres, para quienes “no ser bella” se convierte en un estigma social. En las sociedades “occidentales”, la belleza femenina se ha

¹ El presente escrito está basado en la investigación realizada para mi tesis de grado: Zarco Iturbe (2009) “*PARA SER BELLA, HAY QUE VER ESTRELLAS...*” *Cuerpo, Género y Construcción de un Estilo de Vida “Fitness” en un Gimnasio de la Ciudad de México*. Maestría en Estudios de Género. El Colegio de México.

² En la jerga común dentro del *fitness*, se utiliza el anglicismo “*must*” como sinónimo de “obligación”.

constituido como un mandato: “una mujer debe ser bella” y si no lo es “debe hacer todo para llegar a serlo”.

Dentro de este contexto, se inserta el *fitness* como una “maravillosa oportunidad” para los sujetos de convertirse en “*algo mejor*”, una *mejor* persona con un *mejor* cuerpo y una *mejor* salud y, por tanto, una *mejor* vida. A través de programas televisivos, carteles espectaculares en las calles y anuncios publicitarios insertos en decenas de revistas de circulación nacional, esta nueva “tendencia” (*trend*)³ nos propone la posibilidad de convertirnos en *algo* más, *algo* diferente, en seres deseables y deseado/as, seres que los demás quieran tener, seres que los demás quieran *consumir*.

Así, podemos definir al *fitness* como un *conjunto de prácticas* orientadas al “*estar en forma*” y que comúnmente se relaciona con un *estilo de vida* específico en donde se enaltecen la salud y la belleza como signos de bienestar y distinción, además de privilegiar la apariencia del cuerpo (*cuerpo-para-los-demás*) como un fin a alcanzar. A nivel global, esta “cultura” se ha convertido en un negocio creciente y altamente exitoso, las grandes marcas de la moda y la belleza en el mundo han volteado la mirada hacia este nuevo campo que día a día les provee de nuevas consumidoras y consumidores.

La “cultura del *fitness*” en México

En México, como en la mayoría de los países, las pautas y modelos a seguir en cuanto a la construcción del cuerpo y la belleza son principalmente difundidos por los medios de comunicación y muy específicamente por las revistas femeninas y ahora también masculinas. *Vanidades*, *Cosmopolitan*, *Men’s Health*, *Veintitantos*, *Vogue*, *Marie Claire*, *GQ* entre muchas otras publicaciones, exhiben en sus portadas cuerpos esbeltos y musculosos, mujeres que posan sensualmente con vestidos de los diseñadores de moda y hombres semidesnudos que muestran los músculos de su abdomen. Más del 50 por ciento de las páginas interiores de cada revista las constituyen anuncios publicitarios ofertando productos para obtener una piel perfecta, un peinado más sexy, labios para besos exquisitos, *tips* para no perder el estilo u obtener un increíble y sexy abdomen, para perderle el miedo a la cinta métrica o resaltar la perfección de la piel. *Slogans* que nos muestran la importancia

³ **Trend** – *n.* 1 the general tendency or course; drift 2 a current style (*Webster’s New World Dictionary*, 1990 N.Y. :Warner Books)

que se atribuye a la belleza en nuestras sociedades y la intrincada relación que ésta parece tener con la obtención del éxito y la felicidad.

Anuncios y revistas que, al invitarnos al consumo, nos invitan también a la transformación de nuestros cuerpos, a disciplinarlos y corregirlos, a “declarar la guerra” contra nuestros instintos, antojos y “pecados”, a mantener el peso ideal y a eliminar la barriga o la celulitis. Para cada necesidad: un consejo; para cada consejo: un producto; en cada producto: un nuevo ideal a alcanzar. Es así como las revistas plagan los kioscos de las principales zonas de nuestro país –principalmente pero no únicamente urbanas- de los modelos de belleza y cuerpo vigentes, deseables y deseados en el mundo globalizado, convirtiendo el alcance de estos modelos para muchas de las personas que hojean, compran y/o leen sus páginas, en una ‘necesidad’.

Esta ‘necesidad’ de transformar los cuerpos es saciada –o al menos intenta serlo– día a día en los miles de establecimientos dedicados al ‘negocio’ del *fitness* –gimnasios, spas, consultorios de cirugía estética, clínicas de belleza, entre otros– que abundan en las principales ciudades y en muchas otras partes de nuestro país y cuyo éxito ha crecido exponencialmente.

SK: “Un gimnasio exclusivo para ti”

Bajo este *slogan* se publicita *SK Fitness Club*⁴, un gimnasio ubicado en una de las zonas de mayor poder adquisitivo de la ciudad de México; situado cerca de un centro de negocios y convenciones muy importante, SK se presenta como “una alternativa más exclusiva y personalizada” que los gimnasios de las grandes cadenas presentes en el país “pero con mejores cuotas, ofreciendo mejores instalaciones y mayor comodidad e intimidad”⁵.

Por su ubicación, servicios y precios, la gente que acude a SK es primordialmente de clase media-alta que vive o trabaja en la zona y que gusta de la comodidad de tener un gimnasio cerca para ejercitarse. Los servicios que se ofrecen no se limitan a los ‘básicos’ de un gimnasio como las pesas o las clases de alguna actividad; además, hay una nutrióloga encargada de dar consultas mensuales a los clientes, y una masajista que trabaja en un

⁴ Todos los nombres de lugares y personas han sido sustituidos por pseudónimos para proteger la confidencialidad de las y los informantes.

⁵ Información extraída del sitio *web* del gimnasio.

pequeño salón anexo al gimnasio a base de citas pre-programadas por la recepcionista y que, además de masajes, proporciona tratamientos faciales y/o corporales para diversos fines: bajar de peso, disminuir el *stress*, aliviar la tensión, etc. También se ofrecen paquetes de servicios específicos y cuyos precios van desde los dos y hasta los siete mil pesos al mes: *anticelulítico*, *fitness*, *antiestress* y *perfect form & fitness*, cada uno con diferentes combinaciones de clases, sesiones de masajes y tratamientos y sesiones de ejercicio y de evaluación nutricional, para elegir ‘*el que más se ajuste a tus necesidades*’.

SK: Los espacios, los tiempos

SK consta de dos plantas. La planta baja está dedicada al área de *pesas* donde cada aparato es utilizado para ejercitar ciertos músculos o ciertas partes del cuerpo –brazos, pecho, piernas- y al salón de *spinning*, una de las clases más concurridas y de mayor demanda por su ‘alto nivel de efectividad’. En la planta alta, está el área de *cardio* y los salones donde se dan las clases de aeróbicos, baile, zumba, pilates y yoga.

La interacción entre clientes y personal del gimnasio es muy cordial: una corriente de familiaridad, pero sobre todo de dinamismo, atraviesa el cuerpo al cruzar por la puerta de entrada. La música es fuerte y “movida”, hay un rumor que nunca cesa. Clientes entran y clientes salen. Risas, voces y gritos de aliento y cansancio se escuchan desde cualquier punto. Este ritmo es constante desde las seis de la mañana y hasta las diez de la noche. Después, las luces se apagan, las puertas se cierran y el gimnasio queda en suspenso por un nuevo día, por una nueva oportunidad para transformar vidas y construir cuerpos perfectos.

SK: cuerpos en interacción

El ajeteo del gimnasio es una danza de cuerpos consumidores, cuerpos que muestran constantemente sus consumos en las prendas que se ciñen a la piel: *Nike*, *Adidas*, *Reebok*, *Banana Republic*, *Abercrombie*; en los artículos a través de los cuales se comunican o se evaden: *Telcel*, *Blackberry*, *Apple*, *Motorola*, *Nextel* y en los productos que toman para refrescarse: *Bonafont*, *Gatorade*, *Vitamin Water*.

Todos estos consumos se fundan en la necesidad de mostrar algo, de aparentar ser o pertenecer al estilo de vida en cuestión. En *La sociología del cuerpo*, David Le Breton apunta que:

“La *apariencia corporal* responde a una escenificación del actor, relacionada con la *manera de presentarse y de representarse*. Implica la vestimenta, la manera de peinarse y de preparar la cara, de cuidar el cuerpo, etc., es decir, un modo cotidiano de ponerse en juego socialmente, según las circunstancias, a través de un *modo de mostrarse* y de un *estilo* (Le Breton, 2002: 81 [*cursivas mías*]).

Dentro del gimnasio, las apariencias corporales están basadas primordialmente en la vestimenta. El tipo de ropa utilizado para el gimnasio es muy específico y varía –generalmente– dependiendo de la impresión que se busca dar: La vestimenta de hombres y mujeres es utilizada para exhibir o esconder el cuerpo, la decisión de hacer una u otra depende de qué tanto el cuerpo a mostrar se apega o no a los cánones de belleza establecidos. Así, el cuerpo se convierte en el principal instrumento para la representación, para presentar una apariencia corporal ante los otros y generar una impresión u otra.

El gimnasio como un microcosmos dentro del macrocosmos de la sociedad se erige como el puente perfecto para acceder a los valores sociales globalizados del *fitness*. Es en las interacciones, vínculos y relaciones sociales generadas dentro de él que las personas se “enganchan” al *fitness*, logrando que se erija como un estilo de vida idealizado.

Es en el gimnasio donde los valores de la “belleza”, la “delgadez”, la “elegancia” se *incorporan* o *encarnan* en la piel, músculos y sudores de hombres y mujeres que disciplinan sus cuerpos al compás de la música y al calor de la interacción.

El Fitness: moda, belleza y salud

Para Alejandra, una cliente asidua a SK, convertirse en modelo profesional fue un sueño de su juventud:

“(…) y soy así porque... este... *a mí me hubiera gustado haber sido modelo*... ¡ay! sí... pero como soy chaparrita... ni siquiera hice el... o sea, no...
-Nunca hiciste el... así el... como el intento...
-No... porque estoy chaparrita y dije ‘¿para qué voy? para que me digan ‘no, gracias’, pues no... (..) (Alejandra, entrevista 12 de octubre de 2008)

Alejandra sabía que su capital corporal⁶ no era suficiente para insertarse de lleno en el “mundo” del modelaje, pero se ha dedicado a adquirir –a través de la lectura minuciosa y continua de revistas dedicadas al *fitness*- otro tipo de capitales para acercarse lo más posible a él.

Desde muy joven y con el poco dinero que podía ahorrar de su vida como estudiante, ella compraba una revista femenina importada desde España:

“(…) y si me gustaba porque viene belleza, modelos... todo tipo de modelos. *Ahí empecé a conocer a las modelos de las revistas, ya cuando las pasaban yo ya las conocía, españolas sobre todo de allá y las empezaba a conocer... y de ahí conocí: era belleza, viajes, el mundo artístico...* que a mí me gustaba *el mundo artístico español y ya que se empezaba a conocer apenas aquí en México y yo ya sabía algo...* o sea, esa revista traía todo... todo, todo, todo... (Alejandra, entrevista 18 de octubre de 2008).

Así, Alejandra aprendió a adquirir conocimientos y habilidades que no tenía sobre este nuevo estilo de vida tan en boga en el “primer mundo”.

Su entrada al gimnasio le permitió hacerse acreedora de un mayor capital: con un cuerpo más delgado, más fuerte y más sano, y los conocimientos que había adquirido a través de la lectura y puesta en práctica de los consejos de las revistas, su inserción en el *fitness* se completaba.

Dentro de la cultura del *fitness*, la primera función que cumple el gimnasio parece ser la de tener los espacios, aparatos y “accesorios” (clases, instructores, música, regaderas, cuarto de vapor) adecuados para la realización de ejercicios físicos y, por tanto, la modificación y mejora de las funciones, formas y apariencias del cuerpo. Por supuesto, como nos lo explicita Alejandra, pertenecer a un gimnasio implica también una cuestión de *status*, de economía, implica la posibilidad de pagar, de gastar dinero en ello.

“-Yo creo que *es el lugar correcto... el lugar donde puedes hacer más cosas...* el hecho de llegar y tener opciones en aparatos, *el que tengas un instructor...* y aquí hasta *bañarte...* porque no todos lo tienen...y luego le sumas *el vapor* y luego *bañarte...* *que puedes tomar clases...* entonces yo pienso que es... mmm... mejor sería un gimnasio... *pero ya es tu economía... porque pus muchos han de querer... pero si no pueden...* yo pienso que es mejor un gimnasio...” (Alejandra, 12 de octubre de 2008).

⁶ En Zarco Iturbe (2009), basada en la teoría de los campos de P. Bourdieu, planteo la existencia de un *capital corporal* conceptualizado como el poder que define las probabilidades del individuo de obtener un beneficio dentro del campo del *fitness* y que incluye la posesión de un cuerpo “sano” (alejado de enfermedades y conductas extremas o ‘patológicas’ –como la anorexia o la vigorexia–), “natural” (sin cirugías plásticas o consumos ‘extremos’ –como productos anabólicos o de veterinario–) y “bello” (apegado a los estándares marcados por el propio campo como ideales –delgadez y facciones finas para las mujeres, y musculatura y rasgos fuertes para los hombres–); obtenido a base de disciplina, esfuerzo, ejercicio y conjugado con cierta cantidad de “atractivo físico” que brinda la posibilidad de convertirse en un ser deseable y deseado.

Así, no todos los tipos de capitales tienen el mismo peso ni la misma importancia para la estructuración del campo y el posicionamiento de los agentes dentro de él. El capital cultural es poco valorado dentro del gimnasio, tener un posgrado en Humanidades o ser capaz de resolver una ecuación de segundo orden no generan una diferencia significativa en el posicionamiento del individuo; el capital social, pertenecer a una agencia de modelaje o estar casada con un alto ejecutivo de una empresa transnacional, mejoran las probabilidades dentro de la lucha mas no implican un posicionamiento definitivo. Sin embargo, dentro de este universo de productos, servicios, cirugías y consumos, el capital económico adquiere una importancia fundamental en función del capital corporal: quien tiene más dinero, tiene mayores posibilidades para alcanzar la belleza.

“- Para ti, ¿qué es la belleza?
-*La belleza para mí es... como una satisfacción para ti... como que es un regalo, ¿no? porque no todos son bellos, ni hombre ni mujer... (...) Yo pienso que es como que un regalo de la vida... o sea, como que un punto extra... porque lo importante es que tú nazcas bien o sea, con salud... y que teng... y que vengas de una familia bien... para que tú seas algo bien, ¿me entiendes? Pero ya si eres bonita... ay, ya... ¿qué más? Es así como un regalo, de la vida, de Dios...
-Como un extra digamos...
-Sí... un regalo de Dios... sí, de la vida... porque la verdad traes muchos... tienes muchas ventajas... así como el dinero así es la belleza... tienes muchas cosas a favor... muchas...
-Como ¿qué?
-Pues tienes más atractivo... la gente se da más contigo... o sea, te ofrece cosas... está más dispuesta... o sea, si alguien... un amigo, un ejemplo, quiere contigo y tú sabes que es un amigo payasón... así medio... y si tú llegas... pus... vas a estar en su círculo porque estás dentro de sus características y regularmente algunos son hasta de economía... como que vas subiendo o sea... son muchas ventajas... una y muchas más... que estés bonita... (Alejandra, entrevista 12 de octubre de 2008).*

Así, un cuerpo bello implica no sólo alcanzar los rasgos físicos estereotípicos, implica también la satisfacción de saberse bello/a, deseado/a, admirado/a; implica la seguridad y confianza en el sí mismo, en el propio hacer: “Te ganas al mundo”. Ser un hombre bello o una mujer bella “te abre las puertas” al trato con los demás.

Para Alejandra, insertarse a la cultura del *fitness* implica también la adquisición de nuevos productos, nuevos hábitos, nuevas formas de comer, nuevas habilidades para maquillarse, vestirse o comportarse:

“Siempre me ha gustado, verme bien, sentirme bien conmigo misma, lo traigo yo... como que es parte de mi persona... y mira que Norberto [su marido] es muy vanidoso, él también... ‘ponte esto’, ‘no, te ves mal’, *él me ha mandado para que me enseñen a maquillar, me ha mandado, me compra cosas o sea, todo... o sea... ‘esto, cómpralo... esto,...’*, o sea, *para que yo esté bien, yo me vea elegante... (...)*” (Alejandra, 12 de octubre de 2008)

Así, el estilo de vida del *fitness* sólo se vuelve posible de alcanzar si se pertenece a cierta clase social y económica dentro de nuestra sociedad ya que está basado en la exclusividad, los consumos “de marca”, “de firma”, “de renombre”, consumos que permiten a quien los hace o los porta, establecer una distinción con otros que buscan insertarse a él.

- y sí... sí se gasta, *pero es para un buen fin...* (Alejandra, entrevista 12 de octubre de 2008)

Este gasto de dinero se justifica siempre y cuando su finalidad sea lograr una apariencia más cercana a los modelos de belleza estereotípicos:

“-¿tú crees que exista eso, como un modelo de belleza y de...?
-Claro que sí... claro, estereotipos, claro, por supuesto.... Pues *tú ve todas las artistas cómo están... flacas... ¿sí? Todas las artistas... todos los hombres ahora, ya están muy delgados, muy bien formados, muy con sus músculos y todo eso... entonces los hombres todos quieren estar así... todas las viejas queremos estar flacas...* este... claro que sí tiene que ver... pus si te están metiendo todo el día eso en la televisión... por eso hay tanta anorexia, por eso hay tantos problemas de... de conducta... *porque si no estamos como el de la tele, ¡uy! Como en la novela... que la bonita es la que le va bien... como la película que la más bonita es la que es... triunfadora, la que... la héroe, la que... todo mundo está con ella... la exitosa... ¿cuándo has visto que una gorda, marrana, fea sea la... número uno? No... nunca...*” (Alejandra, entrevista 30 de julio de 2008).

El argumento de Alejandra, nos muestra la importancia primordial que tiene el capital corporal sobre otros capitales o características de personalidad, el compararse con modelos propuestos por los medios masivos de comunicación genera interacciones específicas alrededor del cuerpo y sus apariencias.

Principalmente a través de las telenovelas y series de televisión, los medios refuerzan la idea de que sólo siendo bella/bello se conseguirá lo que se busca en la vida (“la bonita es la que le va bien”) aunque cometa ‘maldades’ mientras que es imposible que alguien no-bella alcance este lugar: la “fea” nunca será “la número uno”. Es en función de estos estereotipos que se construyen los deseos de muchas personas que se insertan en el mundo del *fitness* con la esperanza de obtener belleza (principalmente, un “buen cuerpo”) para así conseguir que “les vaya bien” y ser “los o las número uno”, Alejandra constituye un caso paradigmático de esto dentro de SK:

“(...) *me gustaría verme como... casi, casi como... una modelo... delgada con las... así me gustaría verme...* no sé si lo llegue a hacer, la verdad... pero... quién dice que no...”

yo sé que tengo buen cuerpo... digo... estoy a buen peso, estoy bien..." (Alejandra, 12 de octubre de 2008).

Nunca sabremos si Alejandra logró sentirse como una modelo, lo más probable es que no: el "cuerpo del *fitness*" como modelo ideal y estereotípico de salud y belleza es y será siempre, inalcanzable. Podemos predecir que seguirá comprando y leyendo cada quincena las revistas de moda en las que basa su anhelo, estas revistas le mostrarán –cada vez- un nuevo modelo a seguir, un nuevo rasgo facial, una nueva talla de ropa, un nuevo color de cabello cada vez más caro y difícil de conseguir.

Probablemente, Alejandra se esforzará diariamente en el gimnasio, gastará miles de pesos en las tiendas departamentales más renombradas, comprará nuevos maquillajes y zapatos de nuevas marcas, siempre buscando estar a la moda, adaptándose a la tendencia actual. Pero, cada temporada, las revistas anunciarán un nuevo y diferente "*beauty trend*".

Referencias

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Silva Camargo, G. (2002). *Diccionario básico del deporte y la educación física*. Colombia: Target/Kinesis.

Ventura, L. (2000). *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Barcelona: Plaza & Janés.

Vigarello, G. (2005). *Historia de la belleza el cuerpo y el arte de embellecer desde el renacimiento hasta nuestros días* [Histoire de la beauté]. Buenos Aires: Nueva Visión.

Webster's New World Dictionary (1990) New York :Warner Books.

Zarco Iturbe, A. (2009) *“Para ser bella, hay que ver estrellas...” Cuerpo, Género y Construcción de un Estilo de Vida “Fitness” en un Gimnasio de la Ciudad de México*. Tesis de Maestría no publicada. Maestría en Estudios de Género. El Colegio de México.

Sexualidad y ascesis: La poética corporal del Hatha Yoga

Adrián Muñoz García
Universidad Nacional Autónoma de México

Por lo general, tendemos a pensar en el ascetismo y en la sexualidad como los dos polos opuestos que tensan la vida psíquica y física de un practicante religioso: el camino espiritual debe apoyarse en la castidad total; la ascesis exige la renuncia a las posesiones materiales y a los deseos, en particular los carnales. La presente ponencia versará sobre la poética corporal que ofrece la literatura tradicional del hatha-yoga, donde ascesis y sexualidad fungen como directrices cruciales y complementarias del ascenso espiritual. Para evaluar la manera en que esta poética corporal se articula, es necesario recurrir a los tratados tradicionales en materia de yoga, escritos en sánscrito, y a la poesía mística de los yoguis, escrita en hindi medieval. El objetivo es evaluar el modo en que el elemento erótico y el ideal ascético pueden convivir en el aparato soteriológico del hatha-yoga. Esto puede también permitir ponderar sobre la interpretación que el hatha-yoga hace de la belleza, la salud y los poderes físicos.

En tanto camino de ascesis, el yoga supone la mortificación corporal y la ejecución de arduas penitencias, todo lo cual está dirigido a lograr la liberación espiritual. La acentuada premisa de la mayoría de caminos ascéticos en India es la de desapegarse de la experiencia mundana y de las ataduras psicofísicas para acceder a un estado de liberación ontológica. Sin embargo, en la práctica ascética del hatha-yoga el simbolismo sexual posee un lugar preponderante, y ello implica ambigüedades acerca de la meta y praxis de la disciplina. Aquí se halla una dialéctica interesante que parece oscilar entre una aversión a la tentación sexual y una apuesta por transmutar energías libidinales. En este sentido, el cuerpo del yogui se convierte en un campo de batalla donde se enfrentan la energía sexual y el rigor de las austeridades.

La metáfora del cuerpo como una ciudad o un campo de batalla no es reciente ni exclusiva del hatha-yoga. Aparece ya en las upanişads védicas (*circa* VI-II a.e.c.). La analogía precede, pues, a la conformación propiamente dicha del hatha-yoga, un fenómeno que tuvo lugar entre los siglos XI y XII de nuestra era. Como sea, dicha analogía se fue

refinando a través de diferentes caminos yóguicos e incluso en la *Bhagavad-gītā*, uno de los pilares escriturales del hinduismo.

La poesía de los yoguis fue una pieza importante para el florecimiento de la literatura vernácula en la India, tanto en el norte como en el sur. Las canciones devocionales (*pad*) y refranes (*bānī*) de los yoguis y de otros poetas místicos poco a poco nutrieron el folclor que en gran medida conforma la cultura popular en India y Pakistán en la actualidad. Las formas dialectales en que fueron compuestos estos poemas y canciones dieron pie a la mayoría de lenguas actuales en el subcontinente, como el hindi, el punjabi o el bengalí. En las colecciones de versos (ver Gorakhnath 1994), los yoguis entonan loas al Principio Supremo, pero también ponen de manifiesto sus inquietudes y su ideología, a menudo con un lenguaje muy críptico: “¡Bebe el Gran Zumo y rompe la puerta! / Haz con la luna la estaca y con el sol la piedra” (*pad* 59). El Gran Zumo (*mahāras*) se refiere al néctar de la inmortalidad (*amṛt*) que reside dentro del cuerpo sutil; la luna y el sol aluden a dos poderosos canales de fluentes energéticos también ubicados en el cuerpo yóguico.

Desde luego, esta analogía corresponde en buena medida a la identificación simbólica entre el macro y el microcosmos que manejan distintos caminos soteriológicos, como el tantra y el hatha-yoga. Al mismo tiempo, vale la pena reflexionar sobre los mecanismos simbólicos de una práctica como el yoga, en particular el hatha, porque ello nos puede permitir sondear de mejor modo las obsesiones contemporáneas por el cuerpo. La incorporación de prácticas yóguicas en el mundo moderno es ya un fenómeno común, pero la obsesión moderna por el cuerpo implica un culto a la belleza y la salud físicas, algo que, en principio, no contemplan las metas de las distintas escuelas de yoga. ¿Cómo se pueden casar estas inquietudes aparentemente incompatibles? ¿Cómo resolver las tensiones inherentes entre la ascesis y la abstinencia, por un lado, y la libido y la sexualidad, por el otro?

El aparato soteriológico del hatha-yoga es un producto parcial de varios grupos de yoguis, taumaturgos y alquimistas conocidos como *siddhas*. La tradición de los *siddhas*, que floreció entre los siglos VIII y XII, se caracterizó en parte por una aguda conciencia corporal, de manera análoga a la conciencia corporal desarrollada en Occidente en las décadas de 1970 y 1980 (Feuerstein, 383). Esta conciencia se tradujo en la *kāya-sādhanā*, o “práctica corporal”, un complejo sistema de ejercicios físicos y control respiratorio que

tiene como objetivo producir un cuerpo perfecto o adamantino (*siddha-kāya; vajra-deha*). Este cuerpo, dice la literatura sobre haṭha-yoga, sería inmune al paso del tiempo y a la enfermedad. Cabe recalcar que el valor de este cuerpo no radica en su posible belleza física, sino en su naturaleza incorruptible.

Como la mayoría de caminos ascéticos, el haṭha-yoga posee una lista de prescripciones que se deben tomar. Se trata de estipulaciones morales (*yama*), pero también de obligaciones (*niyama*) que comprenden desde evitar la mentira y el daño al prójimo, hasta el ayuno y la austeridad. En esto, el haṭha-yoga sigue de cerca la disciplina epitomizada por Patañjali en su *Yoga-sūtra* (circa siglos II a.e.c.-II e.c.). En gran medida, se trata de lograr el desapego, lo que significa desembarazarse de la vanidad mediante la ascesis, la renuncia y el celibato. Así, el haṭha-yoga previene contra el cuidado estético superficial, pero al mismo tiempo recomienda la cultivación de una perfección corporal (y fisiológica) que nada tiene que ver con el culto al yo o el envanecimiento personal.

No es de sorprender que el celibato se cuente como uno de los votos necesarios para emprender el camino del yoga. La poesía medieval atribuida a los haṭha-yoguis hace un sostenido hincapié en ello: “Fijando la mente en mujeres, el cuerpo se convierte en ceniza” (*pad* 44). El deseo carnal fulmina el cuerpo, una abominación para una escuela que preconiza el perfeccionamiento corporal. El punto crucial, donde radica el verdadero meollo del asunto, es el semen: “Sólo quien cuida la eyaculación es célibe y a él llaman un *avadhūta*” (*pad* 48). (*Avadhūta* es un sinónimo común para un perfecto yogui.) Sin embargo, algunas de las prácticas que figuran en los tratados de haṭha-yoga parecen sugerir algún tipo de contacto con el sexo femenino; además, la hagiografía de los yoguis ofrece una y otra vez instancias de encuentros sexuales (cf. Muñoz 2010).

Lo que vale la pena destacar aquí es que entre las herencias que el haṭha-yoga adopta de los siddhas se encuentra un simbolismo cargadamente erótico. No sólo se habla a menudo de lograr la unión del dios Śiva y la diosa Śakti por medio de la conjunción del aliento y otras energías corporales, sino que dicha comunión se traduce en repetidas imágenes eróticas, cuando no francamente sexuales. Términos como *bindu* o *śukra* (semen) y *rajas* (fluido menstrual) tienen una alta recurrencia y no siempre parecen poseer significados meramente simbólicos. En el famoso tratado del siglo XV, el *Haṭha-yoga-pradīpikā*, por ejemplo, se hace mención del consumo de licor y de carne bovina

(*gomāṃsa*) (HYP 3.47) y en otra parte el texto declara que, *al inicio*, debe evitarse el contacto con el fuego, las mujeres y los viajes (1.61). La mención de “mujeres” junto con “viajes” parece cancelar una intención metafórica en este pasaje; por otra parte, el que se diga “en el inicio” hace inferir que, por supuesto, más adelante dicho contacto está permitido. De hecho, en el tercer capítulo se hallan constantes alusiones a prácticas que involucran la participación de una compañera sexual para la *sādhana*. ¿Cómo se puede resolver esta tensión constante, esta paradoja?

El esperma, en tanto capaz de generar vida, se tiene por esencia de la vida misma, razón por la cual es indispensable mantenerlo. La vida depende del semen (*śukra*), y el semen depende de la mente (*citta*) (HYP 3.90). El *Haṭhayoga-pradīpikā* dedica varios versos al control de la respiración, que tiene por objeto aquietar la mente, frenar sus ansiedades, estimulaciones y regodeo en los objetos sensoriales. Por un lado tenemos, pues, el control de la excitación mental y, por el otro, el control de la excitación sexual. Ambas cosas se han tenido por dos de los más terribles obstáculos en la búsqueda espiritual; son las dos ataduras más fuertes que el ser humano puede tener. Si se detiene el aliento, que es el sople de vida, y el semen, esencia de la vida, se obtiene el control sobre la vida misma, según la concepción del yogui. Cabe destacar que en este caso el yogui no pretende eliminar estos estímulos externos; antes bien, busca controlarlos, como en una afirmación del potencial que encierran. Así como no debe realizar ayunos extremos, tampoco llega al otro extremo que supondría la negación de la acción mental y la libido.

El estado de *brahmācārya*, o abstinencia sexual, implica mucho más que el no abandonarse a satisfacciones sexuales: “El instinto no debe permanecer subterráneo, difuso en el subconsciente, ni ‘sublimarse’ como entre los místicos, sino completamente destruirse, ‘desarraigarse’ de la conciencia” (Eliade, 49). Esta postura es conservada y defendida por Patañjali. Pero en el imaginario del haṭha-yoga sucede lo contrario. Este “instinto”, la libido, es reconocido como una poderosa energía de la que puede disponerse. Justamente, en tanto práctica mística, se sublima dicho “instinto” para dirigirlo a un fin espiritual. Entendida como energía consciente, la *kuṇḍalinī* es la fuente de las dos fuerzas que rigen la vida: el aliento y el semen (Silburn, 3).

Dentro del imaginario tántrico y yóguico, el cuerpo humano se concibe como un microcosmos (*piṇḍāṇḍa*), en el cual se hallan condensados todos los elementos que existen en el universo, el macrocosmos (*brahmāṇḍa*). Si en el macrocosmos existe una serpiente que sirve de pilar del mundo, por fuerza existirá una serpiente análoga en el cuerpo del yogui. La *kuṇḍalinī* no sólo es la base de las prácticas del yoga (HYP 3.1), sino la contenedora de la energía yóguica, misma que el practicante ha de controlar y forzar dentro de él. La mente también es como una serpiente que, al escuchar el *nāda* (el sonido cósmico del Absoluto), se olvida de todo y se concentra en una sola cosa (*ekāgrataḥ*) (HYP 4.97 y ŚivSam 5.58).

Por esta razón, la mujer puede ser concebida como un agente nocivo: representa una amenaza para la preservación del esperma. La mujer encarna el poder ilusorio y cautivante (*māyā*) de Śakti y puede ser representada como una terrible fiera, como una energía perniciososa. A veces, *Māyā*, cuerpo y deseo se confunden en el poder destructor de la tigresa:

La tigresa es nuestro cuerpo
y ruge y ruge devorando la belleza;
así dice Gorakhnāth (*pad* 43).

Se trata de un motivo recurrente tanto en el folclor como en la poesía mística. Lo que se percibe es una reiterada fobia al influjo seductor de la mujer: “La vulva es un demonio; la vulva es un demonio / que aun sin dientes devora el mundo” (*pad* 48). De esta tensión dimana el simbolismo de la *kuṇḍalinī*, o “energía serpentina”, que mora en el cuerpo yóguico y el apremio por controlarla.

El camino de un yoga cifrado en el mundo tántrico está lleno de peligros. Es como una vara de bambú en donde se esconde una serpiente venenosa. Es como agarrar a un tigre por el cuello o vestir una víbora en el cuerpo. La poesía del haṭha-yoga apremia a doblegar a la serpiente y a despertar a la abeja (*mārau srapaṇīm jagāilyo bhaurā*) (*pad* 45) esto es, lograr la activación de la energía latente y experimentar el sonido del Absoluto y la claridad espiritual. Eventualmente, quien logre matar a la pernicioso serpiente conseguirá la inmunidad contra Yama, el Señor de la muerte (*pad* 45). Como su homóloga natural, la

kuṇḍalinī también perfora y abre huecos (los *granthis*, o nudos que están dispuestos entre los *cakras*).

En general, derramar el semen es tomado como signo pernicioso e infortunado porque simboliza la pérdida del *amṛta* y la pérdida del calor interno acumulado a través de la ascesis (*tapas*). Una canción medieval versa: “No permitas que la semilla sembrada se pierda / abandonándote a una mujer y olvidando a Nirañjan [el Ser Supremo]” (*pad* 55). Al respecto existen diferentes actitudes: se cuentan los que prescriben evitar a toda costa la emisión seminal durante el *maithuna* o coito, pues de otro modo ello significaría el fracaso del *sādhaka*. Por otro lado, en territorio netamente tántrico, se hallan quienes señalan que la emisión no es dañina siempre y cuando ésta se mezcle con el fluido vaginal y luego, juntos, se ofrenden a la Diosa.

En los tratados yóguicos y la poesía atribuidos a Gorakhnath, dicho componente está más bien ausente. En contraposición, el énfasis recae en la retención de fluidos y la inmunidad ante la tentación carnal:

Dormir con mujeres es como abrazar la muerte; ni siquiera hay que tomar agua junto a ellas. Oh, Machendra, sólo así se vence la vejez y logra la inmortalidad. Así lo digo yo, Gorakh (*pad* 1).

El cuerpo de un siddha es incorruptible (no decae con el paso del tiempo), es robusto y posee una salud perfecta, pues no sucumbe ante el frío y el calor, ni ante enfermedad alguna, ni ante la excitación sexual. Como he dicho, sin embargo, los tratados yóguicos a veces dedican una especial importancia a técnicas que involucran el contacto sexual. ¿Cómo entender ambas posturas frente a frente?

Uno de los puntos más polémicos de la práctica del haṭha-yoga es el método de la *vajrolī-mudrā*. Que esta *mudrā* constituye una de las prácticas más importantes y significativas es indudable; de hecho, el HYP dedica varias estrofas a esta práctica. Unas veinte estrofas (3.83-103) describen el procedimiento, los elementos requeridos, los beneficios y algunas variantes. Vale la pena repetir que sólo un yogui altamente calificado estaría autorizado para llevar a cabo esta *mudrā*. (3.83) Sólo tras haber alcanzado un alto nivel en su *sādhanā*, estará entonces facultado para este riesgoso método, en virtud de que habría logrado algunos poderes extraordinarios (*siddhi*); incluso estará ya exento de los

códigos de conducta iniciales y puede actuar según su voluntad (*svecchā*). Más importante, pues, que su conducta, es su perfeccionamiento de la *vajrolī-mudrā*.

Para la práctica de *vajrolī-mudrā*, en primer lugar debe el *sādhaka* procurarse de dos “cosas difíciles de obtener”: leche y una compañera (3.84). Aún más: esta mujer debe actuar según la voluntad del *sādhaka* (*vaśa-vartinī*). Tras haber reunido los dos elementos arriba mencionados, se debe buscar la preservación del semen. ¿Cuándo y cómo? Tras la eyaculación, el *sādhaka* debe reabsorber el semen y forzarlo a ascender internamente; de esta manera, las dos personas involucradas logran el éxito (HYP 3.85). Llama la atención que el éxito espiritual esté al alcance tanto del hombre como de la mujer. Aunque en general se considera a todas estas prácticas como exclusivas del sexo masculino, encontramos aquí que la mujer también está capacitada para llevarla a cabo y conseguir la liberación (3.85, 99-102), en particular mediante el método de *vajrolī*. De hecho, no hay otro pasaje en el cual el autor del HYP mencione que la liberación está también al alcance de la mujer, sino a través de la práctica de la *vajrolī-mudrā*. Son pocas las fuentes de esta tradición – y casi de todas las demás tradiciones del sur de Asia – que pongan la liberación, la meta última, al alcance de hombres y mujeres por igual. Significativamente, a la mujer que practica *vajrolī-mudrā*, técnica importantísima para el haṭha-yoga, se le denomina *yoginī* (HYP 3.99-102). Aunque no extensivamente, resulta significativa la inclusión de la practicante femenina como aspirante al éxito del *sādhana* del haṭha-yoga, si bien lo más probable es que la consecución de la liberación y los poderes paranormales sólo le sean asequibles mediante una técnica sexual.

Tras escrutar la *vajrolī-mudrā*, hallamos que el lenguaje es sexualmente bastante explícito: el *sādhaka* ha de intentar provocar el ascenso del semen que va ya en dirección de (o ha entrado ya a) el órgano genital femenino (*nārī-bhaga*); aquí, como en otros lugares, el énfasis yace en la preservación del *bindu*, pues perderlo significa la muerte (3.87, 88). La idea es o bien impedir que el semen se derrame en la vagina, o bien, ya derramado, reabsorberlo una vez que se ha mezclado con los fluidos vaginales (3.87, 91). Aunque no explicitado, se da por sentado que para realizar esta *mudrā* es indispensable el contacto sexual, y ello de inmediato hace pensar en el ritual de las “cinco emes”, un rito tántrico que involucra los siguientes elementos: *māṃsa* (carne roja) *matsya* (pescado), *madya* (licor), *mudrā* (granos secos) y *maithuna* (coito). Ampliamente estudiado y

debatido, este famoso ritual tántrico ha dado pie a numerosas interpretaciones tanto dentro como fuera de las tradiciones que lo albergan.

El comentador de HYP, Brahmānanda, señala (3.91) que esta estrofa es una interpolación. Ya antes había él expresado que no debían entenderse estas prácticas en sentido literal, pero quizá lo explícito del lenguaje lo llevó incluso a descalificar algunos pasajes del texto mismo. Hasta ahora, de cualquier modo, su comentario parece ser el único sobreviviente o, al menos, es el más difundido. Esto puede ilustrar muy bien pugnas internas dentro de la tradición o presiones externas que, acaso, la amenazaron con la desaparición, el repudio público o la persecución. De especial interés es el hecho de que se trata de un ejemplo del remilgo nativo impuesto sobre ciertas prácticas tántricas, es decir, no un veto por parte de los británicos sino anterior a ellos y desde el fuero hinduista. Sin duda, Brahmānanda hace eco de una creciente objeción al mundo tántrico, la cual debe antecederlo por varios años.

La *vajrolī-mudrā* cuenta con dos variantes: *sahajolī* y *amarolī*. Para la primera de estas *mudrās*, dice el texto (HYP 3.92-93), el hombre y la mujer que han participado en una cópula deben untar su cuerpo con ceniza mezclada en agua, mientras se abrazan placentemente. Este método, aunque asociado con el placer, otorga la liberación (3.94). Una vez más, salvo por las observaciones de Brahmānanda, el texto resulta sumamente explícito; además, Svātmārāma aclara que, como ya dije, incluso mediante el placer se puede obtener la liberación (*mukti*). El pasaje 3.96, en cambio, ofrece un poco más de ambigüedad. La *amarolī-mudrā*, de acuerdo con la orden de los *kāpālikas*, consiste en ingerir o aprovechar la parte media de una “corriente líquida”, benéfica por su temperatura fresca, en oposición a la parte inicial de esta corriente, que propicia la bilis, y la última, que carece de valor (es decir, carece de esencia vital). Este líquido recibe el nombre de *amarī* (3.97), de ahí el nombre de esta *mudrā*. La primera inclinación es entender *amarī* como el *bindu* que escurre del centro de energía principal, sobre la cabeza; de hecho, para el comentador este término se refiere al “agua de Śiva” (*śivāmbu*), la cual está relacionada con esta afluente mística. Sin embargo, el texto refiere que se debe inhalar, absorber por la nariz (3.97); además, el *sādhaka* también debe mezclar esta sustancia con cenizas para untarse después las partes principales del cuerpo (3.98). Resulta, pues, difícil creer que la

instrucción prescriba mezclar un elemento físico (la ceniza) con uno sutil (el néctar místico).

¿Sería posible dar aquí otra interpretación? Tomando en cuenta que el simbolismo de este sistema presenta la interacción de Śiva y Śakti, tipificados en el cuerpo bajo el aspecto de la *kuṇḍalinī* y la Morada Suprema, de donde mana el *bindu*, y recordando que con frecuencia hay una homologación implícita del macro- y el microcosmos, se puede sugerir una idea de qué sucede aquí. El yogui debe evitar que el *bindu* (de carácter frío) sea absorbido por el fuego de *kuṇḍalī* (de carácter caliente). El *bindu*, así, debe corresponder a Śiva, del mismo modo que el fuego devorador corresponde a *kuṇḍalī*. El *bindu* es el agua, la afluyente o la corriente de Śiva. Recordando al mismo tiempo la superposición de realidades físicas y sutiles, en el plano material Śiva estaría personificado por un *sādhaka* masculino, siempre y cuando éste se halle en medio de una práctica yóguica de esta índole y autorizado por el contexto ritual apropiado. El yogui, se había dicho estrofas más arriba, debe contar con una mujer y con leche para emprender la aplicación de estas *mudrās* que, aparentemente, involucran un coito litúrgico.

¿Una mujer y leche? ¿Por qué leche? El texto habla directamente del semen que se produce durante este acto que, en virtud de que el *sādhaka* sería la encarnación de Śiva, bien podría ser considerado, sólo dentro de este contexto, como el líquido de Śiva (*śivāmbu*). De no ser así, ¿por qué entonces la mención de que esta práctica sólo surte efecto en personas valientes, virtuosas, carentes de envidia y cercanas a la verdad (3.95)? La reiteración de este tipo de advertencias sugiere que, en efecto, estemos lidiando aquí con prácticas osadas y de fundamental importancia.

Así pues, la apuesta por la retención es bastante clara en el haṭha-yoga de los nāths. La perfección yóguica capacita al practicante para realizar toda suerte de procedimientos de purificación corporal, lo que quiere decir todos sus orificios. Aunado a esto, se cuenta la facultad de absorber todo tipo de fluidos a voluntad por medio del control respiratorio. Una práctica prescrita por las fuentes (HYP, cap. 3) es la de *vajrolī*, por medio de la cual el yogui supuestamente puede recobrar su semen una vez que ha eyaculado, pero además podría absorber también el líquido vaginal. Al ser reabsorbidos, se mezclarían y lograrían una especie de transmutación alquímica que proporcionaría inmortalidad y mayor vigor. El *Gheraṇḍa-saṃhitā* ofrece una descripción menos sexual y refiere que esta *mudrā* se

efectúa colocando las palmas de la mano en el suelo y levantando las piernas por encima del cuerpo sin que la cabeza toque el suelo (GhS 3.45). La diferencia entre ésta y la técnica denominada *viparīta-karaṇī-mudrā* (GhS 3.33-35) no es del todo clara; en ambos casos se trata de colocar el cuerpo en forma invertida para que el *bindu* (semen, ambrosía) no descienda al chakra inferior, sino que regrese al origen de donde emanó. La descripción del *Śiva-saṃhitā* es casi idéntica, salvo porque agrega que el practicante debe girar las piernas levantadas (ŚivSam 4.45-47). A diferencia de HYP, el GhS y el ŚivSam atenúan el tono sexual de la técnica.

La *vajrolī-mudrā* es una técnica que puede producir un proceso de retención o de regresión: revierte lo que la naturaleza desencadena; hace subir lo que naturalmente baja. Esta técnica constituye una pieza esencial en la práctica del haṭha-yoga y recibe amplio tratamiento en algunos textos, pero no en todos. Según unos autores, esta práctica debe mantenerse en secreto; sólo quien conoce bien esta técnica puede ser considerado un yogui o siddha. La inclusión o no de *vajrolī-mudrā* en la literatura yóguica podría indicar las opiniones divergentes dentro de la secta en torno de una práctica tan visiblemente polémica. Lo interesante es que, si por un lado algunos manuales de haṭha-yoga aluden a técnicas que involucran el contacto sexual, por el otro la poesía de los yoguis previene categóricamente en contra del ejercicio de la sexualidad: “El hombre apegado a la mujer es como un árbol a orillas de un río: pocas esperanzas tiene de sobrevivir” (*pad* 43). Ceder al mundo de la sensualidad significa arriesgarse a perder no sólo la virilidad, sino la vitalidad misma.

Debemos estar conscientes que prácticas como ésta no apuntan a un hedonismo disfrazado de despertar espiritual. Antes bien, se trata de técnicas que proceden de un entorno simbólico y teleológico cimentado en distintos círculos tántricos. A diferencia del yoga de Patañjali, del Advaita Vedanta, del jainismo o las primeras formas de budismo, el haṭha-yoga no niega la realidad del mundo fenoménico. Más bien, valida sus posibilidades soteriológicas. Si la libido constituye un obstáculo mayor en el camino del ascenso ontológico, la apuesta es hacerle frente, más que intentar suprimirlo. De manera un tanto alquímica, se trata de reutilizar el impulso sexual, de transmutar la libido en una energía liberadora. El HYP (3.99, 101-102) afirma que la mujer o el hombre que combine dentro de su cuerpo el semen (*bindu*) y el fluido vaginal (*rajas*) adquiere diversos poderes. La

combinación (*samayoga*) de la inhalación y la exhalación, pero también del *bindu* y el *rajas*, son una suerte de ofrenda alquímica al Ser Supremo y a las fuerzas de la vida.

La perfección teleológica del haṭha-yoga no suprime el deseo sexual, sino que lo sublima. Este ideal figura incluso en la poesía yogui, que normalmente abjura de la sexualidad: “La sangre menstrual es Śakti; el semen es Śiva” (*pad* 12). Al transmutar el objetivo del acto sexual —ya no como una mera satisfacción personal y corporal, sino como participación de la dicha divina—, es posible conducir la *kuṇḍalinī* hacia el estado de máxima conciencia, de plenitud psíquica y de salud perfecta. En relación con este punto está la cuestión de la emisión seminal. Mediante un proceso proteico, el haṭha-yoga transmuta sustancias o elementos emponzoñados; les devuelve su divino *status* original e inmaculado. Domador de serpientes, combate veneno con veneno en una especie de operación homeopática. Así, un devoto tántrico no se propone negar el mundo, sino aceptarlo y ponerlo a su servicio. Ese es el objetivo máspreciado de los grandes siddhas.

Bibliografía

Eliade, Mircea. 1998 (1972). *El yoga. Inmortalidad y liberación*. Trad. Diana Luz Sánchez. FCE: México.

Feuerstein, Georg. 2001. *The Yoga Tradition. Its History, Literature, Philosophy and Practice*. Prescottte, Arizona: Hohm Press.

Gheranda Samhita, The. 1976. *A Treatise on Hatha Yoga*. Ed. Rai Bahadur Sris Chandra Vasu. Madras: The Adyar Library.

Gorakhnath. 1994 (1942). *Gorakh bānī* Ed. Pitambardatt Barthwal. Allahabad: Hindi Sahitya-sammelan.

———. 1981. *Gorakṣaśataka*. Ed. Rāmlāl Śrīvāstāv. Gorakhpur: Gorakhnāth Mandir.

Matsyendranatha. 1986. *Kaula-jñāna-nirṇaya of The School of Matsyendranatha*. Text edited with an Exhaustive Introduction by P.C. Bagchi; trad. Michael Magee. Varanasi: Prachya Prakashan.

Muñoz, Adrián. 2010. *La piel de tigre y la serpiente: La identidad de los Nāth Yoguis a través de sus leyendas*. México: El Colegio de México.

Silburn, Lilian. 1988 (1983). *Kundalini: Energy of the Depths*. Translated by Jacques Gontier. Albany, NY: State University of New York Press.

Śiva-saṃhitā. 2004. Ed. Rai Bahadur Sris Chandra Vasu. Chaukhamba Sanskrit Pratisthan: Delhi.

Svātmārāma. 1975. *Haṭhayoga Pradīpika of Svātmārāma*. With the Commentary *Jyotsnā* of Brahmānanda and English Translation. Madras: The Adyar Library.

Cirugía estética y narcotráfico: *Sin Tetas no hay paraíso* (2007) de Gustavo Bolívar Moreno

**Aída Nadi Gambetta Chuk¹
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**

Abstract:

Las cirugías plásticas embellecedoras, sus motivaciones y sus consecuencias, empiezan a interesar a los novelistas (desde el ansia de mejoramiento que borre defectos casi teratológicos hasta la hipercoquetería y necesidad de rejuvenecerse y de perpetuarse en las y los modelos, que viven de su belleza, tanto en hombres como en mujeres y, en todos los casos, en relación con la práctica quirúrgica, no pocas veces mercantilista, que suele desembocar en la iatrogenia y en la muerte de los pacientes). Esta ponencia reflexiona sobre el tema de las relaciones entre el ansia de belleza de Catalina, una niña colombiana de catorce años, de extracción muy humilde, que espera relacionarse con narcotraficantes para que la rescaten de la pobreza en la que vive, para lo cual necesita una cirugía reconstructora de senos y quien termina trágicamente, en medio del ejercicio de la prostitución, y el tema del narcotráfico, que ha ilustrado muchas novelas colombianas y actualmente está presente, en muchas novelas mexicanas, sobre todo, de escritores mexicanos norteños. Esta historia, ficcionalizada por Gustavo Bolívar Moreno en *Sin tetas no hay paraíso* (2007), fue llevada con éxito de teleaudiencia por Telemundo en *Sin senos no hay paraíso* (2008).

¹ Nota: He trabajado sobre el tema del cuerpo prostituido, ficcionalizado en la literatura, en otro congreso de El cuerpo descifrado, en 2007 (“Cuerpo y novela: *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela, que fue publicado en *Graffylia*, Año 8-9, primavera otoño 2008. ISNN 1870-1396, pp 9-15). En 2009 participé en El Cuerpo descifrado con un trabajo sobre el tema de los tatuajes en: “La Mara Salvatrucha en La Mara de Rafael Ramírez Heredia”.

Introducción

La llamada narcoliteratura mexicana, sobre todo la narrativa, cuyo tema central es el narcotráfico, se relaciona con varias narcoliteraturas como la colombiana, representada por escritores como Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*) y Jorge Franco (*Rosario Tijeras*) y por el cineasta Víctor Gaviria (*Rodrigo D: No futuro o Vendedora de rosas, El pelaíto que no duró nada*). México muestra en esta dirección lo que Colombia en los años 80: la violencia generada por el narcotráfico vivida cotidianamente en ciudades, pueblos y rancherías, por doquier. Al menos quince novelas se han publicado desde 2009(amén de las precedentes) con esta temática en México, cuyos autores, sobre todo son escritores del Norte México, lo que revela la emergencia económica-política de la que dan cuenta los medios masivos día con día, con cifras alarmantes y progresivas de asesinados y por la que han perdido la vida policías y narcotraficantes, pero también presidentes municipales y otros funcionarios, amén de investigadores del crimen organizado, periodistas y camarógrafos, así que México tiene el lamentable lugar prioritario de país en riesgo para sus periodistas.

Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra (Mondadori, 2008) de Roberto Saviano y sus adaptaciones al cine han tenido un éxito extraordinario. Saviano reúne periodismo de investigación y aún hechos autobiográficos alrededor de los negocios ilícitos internacionales (entre ellos, el de las drogas) de la camorra, relacionada con una preocupante complicidad de la clase política italiana de la Campania y de la periferia de Nápoles, con los nombres propios de las familias camorristas: el clan di Lauro, los Nuvoletta, o el clan dei Casalesi. El autor, que ha vendido un millón doscientas mil copias y ha recibido por *Gomorra* el premio del Libro de la RAI , en 2008, ha puesto en riesgo su vida, así que siempre se desplaza acompañado por cuatro *carabinieri* (policías italianos) pero el narcotráfico es actualmente un hecho vivido y sufrido por múltiples amenazas provenientes de las principales redes mafiosas. No sabemos si también los escritores colombianos y mexicanos que tratan el tema del narcotráfico y han tenido éxitos editoriales con sus libros han sido también amenazados como Saviano en Italia. Esta dimensión histórica editorial actual no tiene precedentes en la historia de la literatura, aunque algunos autores hayan sido perseguidos por ser disidentes de los regímenes políticos a los que hayan pertenecido. Para quienes lean las narconovelas, la información periodística no sólo confirma el verismo de la realidad ficcionalizada, sino que la rebasa en cuanto a su factualidad.

La narcoliteratura se restringe a los géneros novela y cuento y de alguna manera se inscribe en el realismo sucio o nuevo realismo que comparte fronteras con la novela policial y con la práctica periodística.

El *dirty realism* designa un movimiento literario estadounidense surgido en la decena 1970/ 1980 y se caracteriza por su tendencia a la síntesis narrativa y la perspectiva de un mundo caótico y perverso. Sus principales representantes, con gran éxito editorial: Charles Bukowski(1920-1994), Raymond Carver(1938- 1988), Richard Ford (1944) y Tobías Wolf (1945).

Sin tetas no hay paraíso (2007) del escritor colombiano Gustavo Bolívar Moreno es una narconovela, un *betseller* incluso llevado, con éxito de teleaudiencia, en el formato de telenovela, por Telemando, en 2008, con un título muy semejante (*Sin senos no hay paraíso*) y apegado al argumento, que decididamente puede enmarcarse en *el dirty realism* por el enfoque del tema del narcotráfico, el ambiente sórdido, los personajes planos, los hechos delictivos y la denuncia social. Literariamente, en el siglo XIX o principios del XX, se la hubiera catalogado como una novela realista-naturalista ya que testimonia crudamente y con determinismo histórico la realidad inmediata colombiana y aún la mexicana, alrededor del narcotráfico. El argumento es sencillo y previsible: se trata de las tristes vidas narradas de cuatro niñas humildes – Yéssica, Paola, Ximena y Catalina - de un barrio pobre de la ciudad colombiana de Pereira y su ascenso a la prostitución, pagada por narcotraficantes de su mismo origen socioeconómico y sus consecuentes descensos personales y sociales. Pero, además, las redes del narcotráfico se extienden a México, con personajes mexicanos como Fernando Rey, el jefe de *dealers* de la ciudad de México o como Mariño, jefe de las “mulas” que llevan, en vuelos aéreos, en su estómago, la droga de Colombia a México, que es socio de Aurelio, el Titi, el protagonista narcocolombiano de Pereira, quien prostituye a las niñas colombianas de catorce y dieciséis años, a las que conocía desde muy pequeñas, de su mismo barrio. Los nuevos narcos colombianos, *los traquetos*, alrededor del año 2000 y en adelante, no se solazan con poseer, como sus antecesores de los cárteles de Cali y Medellín, tierras y casas excesivamente lujosas con albercas olímpicas y caballerizas climatizadas y aviones y carros modernísimos, sino que, menos ostentosos y aún algunos con formación universitaria, los nuevos capos, relacionados con las más poderosas mafias internacionales – las italianas, la rusa, la china - asesorados por financistas, se dedican al lavado de dinero sucio de modo internacional y a negocios virtuales; compran arsenales de armas que rivalizan con las de los ejércitos nacionales y

de otros países involucrados en el narcotráfico, poseen astilleros donde se preparan barcos y submarinos a prueba de radares y llegan a sobornar a políticos de fuste, a altos funcionarios y a agentes y a militares nacionales y aún a los agentes antidrogas estadounidenses corruptos, enviados para combatir el narcotráfico en Colombia, con los cuales introducen libremente, toneladas de droga a U.S.A.

Ilusiones femeninas y narcotráfico

El tema de las cirugías estéticas permea la novela desde el título mismo. Los *traquetos* consiguen a las jóvenes más hermosas, merced a desorbitados regalos y grandes cantidades de dinero, para su solaz, y entre ellos y ellas surgen los propósitos del mayor perfeccionamiento estético, a cargo de los cirujanos más caros y menos éticos. Así se logra un conjunto de mujeres hermosas y parecidas entre sí, como ejército de *barbie*, que, a la vez, se constituyen en el *desideratum* de otras jovencitas y púberes, que muy pronto podrán reemplazar a las menos jóvenes:

“todas inmersas en un molde estereotipado que las hacía verse iguales, eso es, anoréxicas, con el cabello lacio y rubio, la nariz respingada, el vientre plano, los ojos con lentes de colores, el pecho inflado, las mejillas macilentas, los zapatos puntiagudos, los pantalones con chispas brillantes, las blusas ajustas y cortas, los relojes Cartier, el bolso Louis Vuitton o Versace y las gafas de vidrio inmenso y de las marcas Gucci, Chanel o Christian Dior.” (Bolívar Moreno, 2007, 65-66).

Como en las viejas novelas romántico- naturalistas, aunque con otro objeto de deseo, ya que no se conforman como las antiguas niñas que se transformaban en prostitutas, con joyas, dinero para sí y para sus familias y alguna casa elegante, las ansiosas deseantes buscan, además del bienestar económico y del lujo, la máxima perfección corporal según los nuevos dictados de la moda de las pasarelas, desde los labios, el mentón y la nariz a los senos, al vientre y a las piernas operados. Envidiosa de las cirugías estéticas de Yéssica y de Paola, Catalina, que tiene un noviecito que la quiere, con sus catorce años y obsesionada con hacerse cirugía de aumento de senos, le manda a ofrecer su virginidad al Titi y a Mariño, a cambio del dinero necesario para la mentada cirugía. Circunstancias desgraciadas hacen que se aproveche de su inocencia el Caballo, un escolta de Mariño que le promete una bolsa de dólares que nunca le dará y tres individuos más, así que a Catalina, por ser bella y tan delgada, le queda el recurso de entrar en el mundo del modelaje. Pero allí también es rechazada por el escaso busto. Después de abortar el producto de la violación, Catalina, heredera ficcional de Naná y

de Santa y seguramente inspirada en muchas vidas “reales”, entra, directamente al mundo perverso del narcotráfico, gracias a su amiga Yéssica, que se dedica a actividades celestinescas para los narcos, puesto que ya no es aceptada como prostituta, cuando ellos, para una fiesta, en una finca lujosísima, le piden sesenta mujeres. Allí conoce a otro narcotraficante que, tras recibir favores sexuales, le hace la falsa promesa de dinero para la cirugía, que el ginecólogo Bermejo ha aceptado luego de hacerle las advertencias oportunas, por sus catorce años.

Cirugía estética y “salvación”

El denodado intento de la ansiada mamoplastia lo realizará un médico con experiencia pero - después se sabrá - sin título habilitante, que lo cobra de antemano con su trabajo de prostituta. La suerte parece sonreírle a Catalina que, al fin se casa con otro traficante, cuarenta y cinco años mayor que ella, que le da todo el dinero con el que siempre había soñado y carros sofisticados y viajes fuera de Colombia, menos a U.S.A., porque no obtiene la imprescindible visa. Se venga del Caballo, mandándolo asesinar y de los otros violadores, golpeándolos con mano propia. Pero el destino de Catalina se ensombrece: su madre y su novio la traicionan, emparejándose sexualmente; su amiga y promotora de toda la vida, Yéssica, se fuga con su marido pero la peor de las desgracias es la iatrogenia: empezando por una alergia, los implantes mamarios se infectan y deben ser extraídos, esta vez por un cirujano de verdad y se comprueba que eran usados, lo cual provocó la infección y la unión de ambos senos, mostrando un pecho deforme, con la piel enferma y restallante, que el novelista detalla con un énfasis propio del naturalismo, además del peligro de muerte. Cuando Catalina planea la muerte del cirujano inescrupuloso, otro narcotraficante, a cuya hija también ha desgraciado, se le adelanta y lo hace matar. Al tiempo es reoperada, no sin grandes sufrimientos y un complicado y largo postoperatorio, para recibir nuevos y apropiados implantes mamarios, gracias al dinero de un guardaespaldas del marido que la ha abandonado y dejado sin ningún respaldo económico. Catalina, en la cúspide de una depresión sin salida, a pesar de que los implantes mamarios han sido restituidos convenientemente, aunque sin fecha de caducidad, intenta sin éxito suicidarse, así que toma la determinación de hacerse matar por sicarios que aparentemente la confunden con su amiga Yéssica, tal como Catalina lo ha planeado. Es atacada mortalmente a balazos en una cafetería: tiene un libro en las manos, una Biblia donde ella ha tachado el pasaje bíblico de la promesa de Jesús crucificado al pecador sobre su ingreso en el

Paraíso(San Lucas, capítulo 43, versículo 23) con la leyenda de mano propia: “Pura mierda, sin tetas no hay paraíso” (Bolívar Moreno, 2007: 241). Así que muere asesinada a tiros, sin saber que su exesposo y Jessica han sido capturados como muchos otros narcotraficantes más, en una etapa de aniquilamiento de los cárteles colombianos. La desesperada y dolorosa búsqueda del aumento de senos de Catalina es la historia emergente de *Sin tetas no hay paraíso*, enmarcada en el encumbramiento y la caída del cartel de Pereira y de otros más y, a la vez, su acertada metáfora.

Coda

La novela *Sin tetas no hay paraíso* no es literariamente una gran novela, pero tiene la virtud de ser una crítica social muy dura al narcotráfico y a la práctica irresponsable de muchos cirujanos plásticos, en gran medida no certificados, y de llegar, con una advertencia importante, a partir de la historia ficcionalizada, a miles de mujeres aspirantes a la cirugía de implantes mamarios (y también a las que esperan ver disminuido su busto, si fuera el caso). Ni qué decir de su formato en telenovela *Sin senos no hay paraíso*, que habrá hecho pensar mucho al teleauditorio femenino. En el extratexto, más allá de las probables consultas directas a médicos cirujanos especializados y a clínicas de diversa calidad médica y de diferentes costos, la oferta en Internet es múltiple y variada: se cuentan catorce entradas (para México y para Colombia) en español (más la ofertas en inglés y en francés). En todos los casos, el convincente discurso utilizado afecta la forma de un discurso médico científico autorizado y “serio” que pretende lograr la confianza de las internautas. Se describe la cirugía, se dice cuáles son las mejores candidatas a la mamoplastia de aumento(adultas jóvenes, no adolescentes ni púberes), se describen muy suscitamente los riesgos, siempre minimizados, se avisa el costo y las formas posibles de pago, se ofrecen médicos certificados y eficientes y clínicas autorizadas al efecto, pero sobre todo, seductoramente, se ponderan los resultados halagüeños, asegurando que en nada incide la operación en el cáncer de seno (mientras sabemos que las estadísticas advierten que 1 de cada 8 mujeres en el mundo lo padecerá), que la mujer podrá, en el futuro, amamantar a sus bebés sin ningún problema y todo esto reforzado con fotos de bellas y sonrientes mujeres jóvenes que invitan a ser como ellas, a “estar como ellas”, bellísimas, triunfantes, dichosas y muy especialmente, sexualmente exitosas.

En las sociedades actuales, muy sexualizadas, incluso como el caso de niños y niñas, que actúan y cantan como adultos, lo cual incide también en el aumento de la paidofilia y en el desaforado mercantilismo de todo orden, no hay que olvidar que muchas adolescentes ya no piden fiestas de 15, o celulares, o joyas o carros o viajes, sino algún *kit* de botox o una mamoplastia de aumento de senos (u otra cirugía plástica embellecedora), porque, desafortunadamente para ellas, como para la desventurada Catalina, que vive y muere en un infierno personal y colectivo, “sin tetas no hay paraíso”.

Bibliografía

Fuentes, Carlos

<http://www.clarín.com.dario/2009/11/7/sociedad/102042420.htm>

Bolívar Moreno, Gustavo *Sin tetas no hay paraíso*, Random House Mondadori,
S.A. de C.V., México, 2007.

¿Cómo sabrán los besos de una tísica? El espectáculo de la enfermedad en el fin de siglo XIX-XX

Alba del Pozo García
Universitat Autònoma de Barcelona / Cuerpo y Textualidad

Al pensar en el cuerpo como un espacio que excede la biología y el terreno en el que la cultura escribe sus verdades *naturales*, la enfermedad parece devolvernos a una esencialidad que culmina en la muerte. Susan Sontag (1980) formula esta idea en las primeras páginas de *La enfermedad y sus metáforas* para a continuación señalar que lo patológico forma parte —como la propia carne— de una red cultural productora de distintas narrativas y metáforas.

El título de este trabajo parte de una cita de la desconocida novela española *La tristeza errante* (Retana, 1902), en la cual se tematiza el cuerpo femenino como un objeto de deseo. La cita completa dice así: “El amor de una enferma de pecho debía de tener grandes encantos. De lo que eran las pletóricas de salud, estaba ya al cabo de la calle, ¿cómo sabrían los besos y carantoñas de una tísica?” (Retana, 1902: 60). A pesar de que el texto pertenece a una novela escasamente conocida, no se trata ni mucho menos de un caso aislado: el interés por lo mórbido recorre todo el siglo XIX, no sólo a través de las fantasías románticas de principios de siglo, sino articulada en el propio discurso médico. Por ello, para entender porque Lorenzo Martínez —así se llama el personaje— suspira por los besos de una tísica, conviene detenerse antes en la relación entre deseo, género y enfermedad que caracteriza al siglo XIX.

La modernidad, según Foucault (2009a), implica una reconfiguración del régimen escópico que traerá a primer plano la mirada médica como vehículo de conocimiento:

a principios del siglo XIX, los médicos describieron lo que, durante siglos, había permanecido por debajo de lo visible y de lo enunciable; pero no es que ellos se pusieran de nuevo a percibir después de haber especulado durante mucho tiempo, o a escuchar a la razón más que a la imaginación; es que la relación de lo visible con lo invisible, necesaria a todo saber concreto, ha cambiado de estructura y hace aparecer bajo la mirada y en el lenguaje lo que estaba más acá y más allá de su dominio (Foucault, 2009a: 5).

La mirada, por lo tanto, es la portadora de un saber basado en el desvelamiento del cuerpo: el paciente se somete al vistazo clínico, se deja escrutar para que el médico descubra una determinada verdad y emita un diagnóstico basado en esa observación. Esta estructura de saber, totalmente naturalizada, es de hecho una construcción cultural

relativamente reciente e inmersa en una serie de narrativas de género en las que la naturaleza y la feminidad se constituyen en un binomio al otro lado del cual se sitúa una mirada científica configurada masculina, construida a través de marcas de objetividad, racionalidad y progreso. De este modo, cuerpo y feminidad se articulan en torno a parámetros de visibilidad, sometidos a unas condiciones de existencia dependientes del escrutinio médico.¹

Sin embargo, además de ser un proyecto disciplinario, la modernidad también plantea una dimensión espectacular: el escrutinio constante y la mirada atenta no solo son técnicas del poder, sino que se relacionan también con el ámbito de la exhibición, el espectáculo y el deseo. Así, la celebración que hace la modernidad del ojo como fuente de saber, desemboca, paradójicamente, en la exaltación de la imagen y la apariencia, puesto que la persistente vigilancia sobre el individuo al margen deriva hacia una fascinación cada vez mayor por el objeto observado; es decir, lo convierte en una imagen deseada que, como señala Baudrillard (1998: 69), abandona el orden de lo real y se produce como ilusión.² La crisis del proyecto positivista a finales del XIX tiene que ver, en mi opinión, con este proceso, en el que se sitúan las obsesiones por lo mórbido que presentan los textos finiseculares: desde el naturalismo zoológico hasta los excesos decadentistas, la literatura y el arte producen y reproducen una mirada cada vez más obsesionada y atraída por la enfermedad y lo marginal. El escritor finisecular se apropia de las herramientas del discurso médico para mostrar con delectación toda una galería de personajes patológicos en la que la voluntad de saber se convierte en placer escópico, colapsando por un lado la existencia de una normatividad ideal (Clúa, 2004: 28-29), y por otro el régimen de producción de verdades del positivismo.

En este marco, la producción discursiva del fin de siglo sobre la enfermedad participará alegremente del auge de la imagen y el espectáculo que caracteriza la

¹ Además del imprescindible análisis de Foucault (2009a; 2009b), remito también a los trabajos más específicos de Jordanova (1989) y Schiebinger (1994), en los que analizan las metáforas de género en la construcción de la ciencia moderna, así como las implicaciones que ello ha tenido en la producción del género femenino como un saber situado en el cuerpo y dictaminado por el discurso médico.

² Como señalan Bennett (1988) y Crary (1992; 1999) la disciplina y el espectáculo no son dos nociones teóricas irreconciliables, sino que, por el contrario, presentan puntos de contacto imprescindibles para el análisis de las estructuras culturales en las que se inserta el cuerpo y los discursos que lo producen. Ahora bien, ambos autores destacan sobre todo la relación que el espectáculo tiene que con el poder y el régimen disciplinario, sin incidir demasiado en las consecuencias derivadas de la conversión del objeto del régimen disciplinario *en* espectáculo. La cuestión puede entonces plantearse en los términos siguientes: si según los discursos productores de saber el cuerpo es la superficie en la que se inscribe la verdad del sujeto —sobre todo en lo que concierne al género y la enfermedad—, la conversión del cuerpo enfermo en espectáculo quiebra ese proceso, abriendo la puerta al ámbito de la imagen y la seducción, pertenecientes ya no al orden de lo natural, si no al del artificio (Baudrillard, 1998: 13)

modernidad.³ Así, algunas marcas de lo patológico entran en un sistema que, como la moda, configura una individualidad construida en términos de exhibición y presentación pública. De hecho, se habla de enfermedades icónicas de la época, asumiendo la compleja relación que establece la noción de enfermedad como algo esencial y biológico con el ámbito del signo y la representación. Por ejemplo, todos ustedes habrán oído hablar de la histeria, la tuberculosis o la sífilis como “enfermedades de época”. Íconos culturales, que, a mi juicio, circulan, se reescriben y se consumen en relación a diversas metáforas que tienen mucho que ver con el género.⁴

Dentro del este plantel de narrativas médicas, la tuberculosis ocupa un lugar destacado como la enfermedad por excelencia del romanticismo. Sin embargo, ésta no llegó nunca a pasar de moda, recibiendo un renovado interés al terminar el siglo. Por un lado, la reapropiación de la actitud romántica que realizan las narrativas finiseculares (Shaw, 1993) permite que la reactualización artística de la tuberculosis. Por otro, no se trata sólo de una reproducción tenue del romanticismo: el fin de siglo, a diferencia del romanticismo, se caracteriza por una relación problemática con el concepto de lo natural, que es sometido a reescrituras continuas y a perpetua discusión —si no a su total desprecio, como harán Wilde o Huysmans— en un marco de tensa interrelación con el discurso médico. Así, las narrativas fin de siglo colapsan las técnicas de la medicina llevándolas hasta sus propios límites: la fascinación mal disimulada que ejerce la medicina sobre su objeto de estudio se convierte en el ámbito literario en deseo declarado y deliberada voluntad voyeur. El cuerpo enfermo pasa a formar parte del ámbito de la contemplación estética y la seducción: es decir, deviene una imagen, anulando el régimen de producción de saberes sobre el cuerpo por parte de los discursos de poder.

No puede extrañarnos entonces, que las metáforas de la tuberculosis como signo de distinción, excesos pasionales y sensibilidad artística que describe Sontag (1980) encajen tan bien en el fin de siglo. Así, La observación mórbida de la enfermedad se integra, por lo tanto, en el ámbito del deseo y la contemplación estética. Por ejemplo, el

³ La relación de trabajos que han vinculado la modernidad al espectáculo excede los límites de esta ponencia: desde las tempranas reflexiones de Baudelaire (1995) y el clásico estudio de Benjamin (1972) a las aportaciones contemporáneas de Huyssen (1988) y Crary (1992; 1999), por citar los que más han influenciado en esta investigación.

⁴ Por ejemplo, la sífilis se adscribe al ámbito de la prostitución y pronto termina convertida en una amenaza infecciosa para el conjunto del cuerpo social; la histeria se articula como la enfermedad femenina por excelencia, basada en la actuación y el fingimiento propios de la mujer; y la tuberculosis, de la que voy a ocuparme en este trabajo, se construye como un tropo romántico basado en el exceso y la sensibilidad. Véase también la nota uno.

siguiente poema de Unamuno, autor poco sospechoso de radicalismos finiseculares, convierte la tos tuberculosa en un tropo poético tan manido como el de las rosas:

Cuando te dio la tos, con el pañuelo
te tapaste la boca
y yo leí en tus ojos, en mi cielo
toda la angustia loca.
Me ocultaste las rosas de tu pecho,
flor de tu sangre pura (Unamuno, 1995: 642).

Sontag (1980: 40) señala que la tuberculosis deviene una metáfora tan compleja que puede aludir tanto a la pureza angelical como a un exceso de sexualidad, extremos en torno a los cuales, precisamente, se construyen las fantasías y los miedos fin de siglo sobre la feminidad. Las fronteras entre la disquisición médica y artística son en ese sentido bastante tenues: el discurso científico, por ejemplo, le echa una mano a la configuración de los ideales de languidez prerrafaelita en los que se combinan las fantasías masculinas sobre el género: las ventajas de un cuerpo sensual y apasionado, pero controlado gracias a la consunción tísica que lo inmoviliza en una cama y le da un atrayente aire de pureza y refinamiento místico.

La tisis, por lo tanto, se construye como una metáfora de las pasiones excesivas, a menudo como el moderno castigo divino a los abusos de la sensualidad. Así describía a un grupo de jóvenes opulentos el doctor Ángel Pulido en 1876:

No conocen la virtud, miran con desdén el trabajo, y sólo piensan en bacanales que enferman su salud, en noches de devaneos que obstupecen sus inteligencias, y en juegos calenturientos que refinan los delirios de su imaginación [...].

Ávidos de placeres, sólo ven flores en su derredor, cuyos colores les atraen, cuyo aroma les embriaga, cuya savia aspiran y saborean sin reflexión alguna; pero... entre estas flores se oculta un veneno que se filtra insensiblemente, letal ponzoña que consume poco a poco el cuerpo, aniquila paulatinamente el espíritu, seca el corazón y embota la inteligencia, hasta que concluye lanzándolo todo en el abismo de la muerte.

Este veneno que tan astuto y alevoso se oculta entre las flores es la tisis (Pulido, 1876: 101-102).

Sin embargo, a pesar de las advertencias del Dr. Pulido, el aspecto de “flor enferma” podía ser deseable, en tanto que se trataba de una metáfora que circulaba según los parámetros de la moderna lógica capitalista: igual que la moda, que también

se instaure como sistema en el siglo XIX, el valor y el significado de un signo ya no reposa sobre una pretendida substancia real, sino que depende de la apariencia (Labanyi, 2000: 113). La enfermedad, por lo tanto, pasa al ámbito de la construcción de una identidad que ya no se entiende en términos de autenticidad, si no de imagen.

la idea tuberculosa del cuerpo era un modelo nuevo para la moda aristocrática —en un momento en que la aristocracia dejaba de ser cuestión de poder para volverse asunto de imagen — [...]. Por cierto, la romantización de la tuberculosis constituye el primer ejemplo ampliamente difundido de esa actividad particularmente moderna que es la promoción del propio yo como imagen. (Sontag, 1980: 45)

Retomando la cita inicial que da título a este trabajo, la novela en la que se inserta, titulada *La tristeza errante* (1902), tematiza la tuberculosis como una marca patológica en la que el cuerpo enfermo de su protagonista, Lucinda Bowring, deviene un exótico y raro objeto de deseo. La trama transcurre en un sanatorio para tuberculosos en Panticosa (Aragón) en el que se reúne la alta —y enferma— sociedad. Entre sus moradores se encuentra Lucinda, misterioso personaje que vivirá un romance con el mujeriego Lorenzo Jiménez, cuyos excesos le han llevado también al balneario.

Por un lado, el espacio del balneario se organiza según un esquema en el que la técnica del panóptico se imbrica con la exhibición, puesto que los sujetos están confinados según el modelo carcelario: se los retira de la sociedad y se los aísla en un lugar cerrado, en el que deben seguir una disciplina horaria y física determinada.⁵ Que los habitantes estén ahí voluntariamente para cuidar de su salud indica hasta qué punto era eficiente el discurso médico, que lograba su máxima de control gracias a la legitimidad adquirida para enunciar verdades sobre los cuerpos.

Sin embargo, por otro lado, el balneario de Panticosa opera también como una microsociedad que funciona a través de procesos de exhibición en los que la imagen y la proyección pública del yo ocupan el espacio de lo real. Según Bennett (1988), esta disposición no implica la ruptura con la disciplina, sino que permite, a través del espectáculo, la autorregulación del sujeto sin necesidad de castigo, ofreciéndole la posibilidad de ser simultáneamente agente de la vigilancia y objeto de la misma. A

⁵ Los bañistas combinaban un férreo horario disciplinario con el ocio y la vida salón, según el estudio de Octavio Montserrat sobre la vida en el balneario: “El horario del balneario era bastante regular. En Panticosa, por ejemplo, la jornada diaria se iniciaba a las 5 o 6 de la mañana (horario solar). Hacia las ocho se desayunaba y una hora más tarde se volvía a tomar las aguas. La comida era a las 11 o 12; después, tras unas horas de descanso, nueva ingestión de agua y paseo, para merendar hacia las 4 [...]. La tarde se dedicaba a pasear, atender el correo, leer la prensa, jugar al billar u otros juegos de mesa, hacer tertulia en el salón, etc.” (Montserrat, 1995: 41).

pesar de las evidentes similitudes entre el confinamiento que exigía la tisis y el que exigía la locura (Sontag, 1980: 55), mientras los enfermos vigilados por la psiquiatría estaban sometidos a escrutinio y control médico constante, aquí la mirada médica brilla por su ausencia: el discurso sobre la enfermedad deja el ámbito médico y se traslada a las conversaciones de buen tono del balneario, que se configuran como el auténtico dispositivo de vigilancia corporal:

Entre los hombres, cuando por rarísima casualidad no hablan de mujeres, tema punto menos que exclusivo en sus diálogos, se cuentan unos a otros como tuvo su origen y desarrollo tal catarro, sin omitir en la relación el número y calidad de los esputos, de pura flema, densos o pegajoso; a veces blancos, a veces con estrías, que son los peores, porque suele ser que existe lesión en los pulmones... Con más o menos énfasis, ponen algunos cátedra de patología de los órganos respiratorios, y se discute el color pálido, sonrosado o encendido de las orejas de Fulano. (Retana: 1902: 81)

En este contexto, Lucinda Bowring aparece como un personaje extraño y distante al resto de bañistas, que rápidamente recibe un dictamen por parte de los habitantes del balneario: “acaso tan rico vestuario lo habría adquirido a expensas de la salud... [...] ¡la pobre *cocotte!*” (1902: 18-19). La vinculación automática entre tisis, opulencia y prostitución da cuenta de lo tipificadas que estaban algunas narrativas sobre la enfermedad: era un diagnóstico médico, como se aprecia en la cita del Dr. Pulido, pero el éxito de los discursos del poder radica, como intuía Foucault (2009b: 205) y matiza Bennett (1988), en la capacidad de cualquier individuo para emitirlo.

Sin embargo, en esa red escópica el cuerpo de Lucinda funciona también como el de una actriz, profesión a la que se dedica antes de llegar a Panticosa y que constituía una de las grandes obsesiones de la época respecto a la feminidad. De hecho, la emergencia del fenómeno *celebrity* en el fin de siglo indica según Rita Felski (1995: 20) un síntoma ineludible de la preeminencia de la ilusión y el espectáculo a la hora de configurar las formas del deseo en la modernidad.

En la novela, el cuerpo enfermo de Lucinda en Panticosa se rige por los mismos parámetros de deseo y espectacularización que los que vive el personaje en su carrera como actriz. En ambas circunstancias, Lucinda se transforma en una imagen contemplada y deseada:

Desde el momento de entrar hasta que se levantaba de la mesa, era objeto de la observación de muchos; sus movimientos eran siempre los mismos [...]. Todo lo hacía con cierta calma, con algo de majestad y con esa desenvoltura propia de los que están habituados a la vida del gran mundo. Y no se lograba que ella se fijase en nadie: [...] la desconocida no apartaba los ojos de lo que comía o de lo que leía; dijérase que se había impuesto una abstracción sistemática. A sus títulos de bella, elegante, distinguida y, si se quiere, de tísica pasada, logró unir el de inspirar interés, por su manera de ser y conducirse, todo método y reserva (1902: 5).

Nótese que la tuberculosis se alinea con los nuevos títulos nobiliarios de la modernidad, que ya no tienen que ver con la sangre, sino con la elegancia y la expresión de la propia imagen. Como señala Noel Valis, “ser moderno significa construir una identidad, no desde dentro, sino desde fuera hacia dentro” (Valis, 1993: 103), por lo que la enfermedad ya no se sitúa en las interioridades del cuerpo, sino que deviene un signo exterior que no tiene por qué remitir de forma unívoca a una lesión interna. Por ejemplo, Sontag (1980: 46) cita el diario de la pintora Marie Bashkirtseff, muerta de tuberculosis a los veinticinco años, que escribe: “Toso continuamente. Pero la maravilla es que en lugar de que ello me afee, me da un aire lánguido que me sienta muchísimo”.

A pesar de que Lucinda no llega a regocijarse de su estado, tampoco puede evitar la proyección de una imagen pública que la convierte, no sólo en una tísica distinguida, sino también en un objeto de deseo que responde a la configuración de los ideales de feminidad del modernismo, y que complica bastante los estereotipos simplistas y duales a los que se reduce a menudo la cultura del fin de siglo. Las peligrosas relaciones entre el género y la enfermedad quedan patentes en la complejidad metafórica de la tuberculosis, que aúna la espiritualización y el misticismo con la sexualidad. La división habitual entre una feminidad pura y el manido cliché de la *femme fatal* se colapsa en el cuerpo enfermo de la tísica. Así, esa feminidad espiritual, tildada a menudo de incorpórea, se construye en base a populares metáforas médicas. La hegemonía del discurso científico, permite, paradójicamente, que este pueda ser reapropiado y reescrito, de tal modo que síntomas como las ojeras, la tos o la palidez se conviertan en signos estéticos que sobrepasan la mera correspondencia unívoca con una lesión interna.

Asimismo, el atractivo del cuerpo tísico radica en su vinculación con la sexualidad: por un lado, la tisis podía ser consecuencia de excesos pasionales del enfermo. Por otro, se consideraba que la enfermedad aumentaba el deseo sexual (Sontag, 1980). Así, la tisis epitomiza los miedos acerca de la proteica naturaleza

femenina, presentando una sexualidad excesiva pero a la vez domesticada: un cuerpo dispuesto al deseo y dotado de los adornos de la enfermedad, pero despojado de los molestos y amenazadores inconvenientes de una sexualidad femenina descontrolada, al estar obligado a guardar reposo en una cama y encontrarse debilitado por la enfermedad. Eso explica que el encuentro entre Lucinda y Lorenzo venga seguido de un acceso de tos en el que se revela a su amante —y a ojos del lector— como un cuerpo totalmente deseable: “Estaba pálida, con los ojos adormecidos y los párpados inferiores violáceos; la escasa luz contribuía a realzar lo interesante de la figura, que, tendida y con la bata blanca, se asemejaba a una estatua yacente, con expresión de misticismo trágico” (1902: 185). La vinculación entre patología y deseo aparece aquí explicitada: la peligrosidad de Lucinda queda anulada, en tanto que su sexualización pasa por el tamiz de la pasividad inmóvil y la entrega total a Lorenzo.

Podrá objetarse que en las narrativas sobre la enfermedad del siglo XIX aparecen también muchos tuberculosos marcados en masculino. Sin embargo, la enfermedad adquiere distintas significaciones dependiendo del género al que se le relacione. La tisis masculina se vincula con la creatividad y el mito romántico del individuo capaz de captar una realidad amplificada.⁶ La relación con lo patológico por parte del género femenino es, en cambio, sutilmente distinta. La mujer enferma, al fin y al cabo, es la quintaesencia de su sexo. La sensibilidad del artista tísico deviene en ella sentimentalismo femenino, las marcas físicas, que en el tuberculoso son signo de inquietud intelectual y creatividad, en la mujer se trasladan al terreno de la estética y la apariencia: la tísica es bella y sensual, el tísico, un artista serio y comprometido.

Sin embargo, Lucinda compartirá en la novela la actitud crítica del intelectual fin de siglo hacia la vulgaridad burguesa: “Lucinda, [...] filosofaba acerca de la fatalidad que pesa sobre los que, como ella, habían visto y sentido demasiado: que sin saber cómo experimentan cierto menosprecio por las muchedumbres, por el montón de los vulgares” (1902: 29). No obstante, en su caso esta situación excéntrica no culmina en una creación artística o en la acción política, si no en una serie de catástrofes amorosas cada vez mayores. La voluntad del personaje de situarse al margen de la férrea *sciencia sexualis* decimonónica precipita el final de la novela, en el que tras el abandono de su

⁶ La relación entre enfermedad y creación artística cristaliza sobre todo gracias a las afirmaciones de Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, según las cuales el gran artista debe ser un perfecto convaleciente: “el pensamiento sublime se acompaña de una conmoción nerviosa, más o menos fuerte, que repercute hasta el cerebelo” (Baudelaire, 1995: 85), que luego la propia ciencia médica desarrollará a través de los escritos de Lombroso o Max Nordau.

amante, Lucinda se suicida en el lago de Panticosa. En última instancia, parece anular el destino que le esperaba como un bello cadáver cuya agonía iba a convertirse en otro maravilloso espectáculo.

Bibliografía

- Baudelaire (1995): *El pintor de la vida moderna* [1863]. Ed. Antonio Pizza y Daniel Aragó. Trad. Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Baudrillard, Jean (1978): *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean (1998): *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter (1972): *Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus.
- Bennett, Tony (1988): "The exhibitionary complex", *New Formations*, 4, 73-102.
- Clúa, Isabel (2004): *Género e identidad en la obra narrativa de Gabriel Miró*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Carme Riera. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/4869>>, [15/09/11].
- Crary Jonathan (1992): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Crary, Jonathan (1999): *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*. Harvard: Harvard University Press.
- Foucault, Michel (2009a): *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Trad. Francisca Perujo, México: Siglo Veintiuno.
- Foucault, Michel (2009b): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Huyssen, Andreas (1988): *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. London: McMillan Press.
- Jordanova, Ludmilla (1989): *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Labanyi, Jo (2000): *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Montserrat, Octavio (1995): "Un espacio de salud y ocio en el Pirineo aragonés: el balneario de Panticosa", *Eria*, 36, 35-53.
- Pulido, Ángel (1876): *Bosquejos médico-sociales para la mujer*. Madrid: Imprenta de Víctor Saiz.
- Retana, Wenceslao (1902): *La tristeza errante: novela*. Madrid: Fernando Fé.

- Schiebinger, Londa (1994): *Nature's Body: Sexual Politics and the Making of the Modern Science*. London: Pandora.
- Shaw, Donald (1993): "¿Qué es el modernismo?". En Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. USA: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 11-24.
- Sontag, Susan (1980): *La enfermedad y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Barcelona: Muchnik Editores.
- Unamuno, Miguel de (1995): *Obras completas, IV*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Valis, Noël (1993): "Figura femenina y escritura en la España finisecular." En Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. USA: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 103-25.

La realidad de la ficción

Ana María del Gesso Cabrera
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

I. Discurso¹

Los discursos son productos humanos, la cultura es un entramado de ellos, están impregnados de subjetivismos limitados por lo social y lo personal; que el mundo, presente y pasado, están atravesados por discursos que son el material que los construye, que los reescribe y que nos permite desentrañar a nuestro alrededor un tejido de sentidos, un entrecruzamiento de significaciones generadas por los diversos discursos que dan forma a todo (Cfr. Lotman, 1979).

Nuestra realidad – incluyendo lo creado- existe *en y a través de discursos* que se manifiestan en diferentes lenguajes y en variadísimos textos mediante los cuales nos reconocemos y reconocemos el mundo de hoy, el del ayer y podemos atisbar el del mañana.

Es importante recordar que la ideología, definida en sentido amplio o estricto, está configurada en discursos y que los hay de dos tipos: los del poder, autorizados, institucionales que prescriben, prohíben, permiten, describen y dan perpetuidad a la memoria que asegura cierta hegemonía y los contestatarios, muchas veces ocultos o semiocultos, que se producen, circulan y se aceptan fuera del paradigma de poder, más aún lo ponen en entredicho, y suelen presentarse de diversas formas como cuentos, chistes, picardías, carnavalizaciones, rumores y coplas, por señalar sólo algunos. El primer tipo se caracteriza por ser lo público-oficial que constituye al sujeto y tiene pretensión de veracidad; el segundo, circula semiclandestino, como disidencia o, al menos como un mundo simbólico “al revés”, invertido respecto al anterior. La literatura, los ritos, la fiesta, la oralidad, los disfraces y los dichos populares son muchas veces productos sociales de las relaciones entre los que subordinan y los que son subordinados.

Hay cientos de ejemplos donde estas manifestaciones populares, estos discursos, son reprimidos por oponerse al discurso impuesto, hegemónico, y tienen

¹ Usamos este polisémico término en su acepción más amplia, por ejemplo la que nos brinda Émile Benveniste, en su obra Problemas de lingüística general: “Hay que entender *discurso* como toda enunciación que supone un hablante y un oyente, y en el primero, la intención de influir de alguna manera en el otro”. Está asociado directamente al ejercicio de la palabra, al uso.

muchas veces la característica del anonimato, del eufemismo, del murmullo, de la caricatura y elige para circular espacios marginales como tabernas, mercados, sectas, gremios y fiestas del pueblo. Es decir en ellos es evidente la presencia de un código oculto, de procedimientos de encubrimiento lingüístico, de ambigüedades intencionales, de claves de desciframientos que conforman estrategias de resistencia, de cuestionamientos, de puestas en dudas. (Cfr. Scott,2000).

Un discurso es revisado por un otro discurso que busca revertir sentidos, denunciar o imponer ideas, creencias, datos, para reelaborar lo dicho y ya establecido.

La literatura pertenece al segundo grupo de discursos señalados. Al ser ficción maneja el recurso irrenunciable de ser un espacio libertario, todo cabe en ella, todo se puede decir, todos son sus temas, la lengua es reinventada; en fin, todo es válido ante la idea de que es un lugar único e irrepetible donde se estructura una realidad que es, a la vez paradójicamente, una invención. Para justificar lo dicho, tenemos estas respuestas argumentativas y sostenidas por Victoria Ocampo: porque afirmar que el ser es producto de un invento supone activar una lógica ficcional que no sólo afectará a la constitución del sujeto sino a la de su lenguaje; porque permite subvertir el modelo tradicional dicotómico que divide y separa la realidad de la ficción, lo real de lo soñado, en definitiva, la vida de la literatura y porque supone recuperar el sentido original del término: inventar no es otra cosa que encontrar, descubrir, sorprender aquellos intersticios que se esconden en el revés del universo. En otras palabras: inventar es despertar a ese mundo de la fantasía donde los límites se diluyen y lo extraordinario, lo que nos impacta, convive en igualdad de condiciones con lo ordinario; pero es también, y sobre todo, penetrar en la vorágine de la creación donde “no hay principio ni fin, sólo continuación de un primer instante” o, lo que es lo mismo, un despertar del valor autofágico que toda experiencia literaria parece contener. (Cfr. Calafell Sala;2009.10)

El discurso de la literatura también puede cumplir, y de hecho lo hace, el rol de acentuar los defectos, errores, fallos, actitudes cruentas, obsesiones de los personeros del poder, perversiones de de todo tipo, delincuentes sociales, maleantes políticos, etc. hiperbolizando hechos, caricaturizando individuos, exagerando actitudes que permitirán reconocer el efecto de real en la realidad creada por la verosimilitud lograda.

II. La realidad y la ficción

Dos conceptos polémicos de antigua data que pueden ser observados desde distintas aristas. En términos generales y sencillos podemos dar los siguientes significados: **realidad** tiene que ver con lo llamado real, efectivo, ligada a la idea de concreto y verdadero. Posee una cuota de ingenuidad y sinceridad. Es mencionada por todos, definida y estudiada por muchos desde la ciencia, la filosofía², las artes y el sentido común. Es la manera en que percibimos nuestro alrededor, lo otro, y lo hacemos a través de los sentidos. Tiene un aire de “objetividad” –que no es tal- de coincidencia, de verosimilitud y de ser social. (A pesar de que cada uno de nosotros, individualmente, tenemos un concepto para definirla, por tanto tenemos un discurso para explicarla).

En el campo de las ciencias tiene la característica de la denotación, de lo directo, de lo unívoco. Pero también el término es usado en el campo de las artes y en él adquiere nuevas marcas como la connotación, lo polisémico, lo indirecto que la “desvirtúan”; porque la realidad es vista y transformada de personal manera por un artista; si se tratara de un escritor las palabras son resemantizadas o dessemantizadas, e incluso se crean nuevas. En el caso de otros artistas, las formas, los espacios, las formas y los colores, la luz y la sombra son toques de apreciación personalísima que dan pie a la transformación de la realidad real

Por otra parte, la **ficción**, que deriva etimológicamente de fingir, tiene la carga de lo imaginado, de lo inventado, de lo creado. Este lenguaje tiene su molde en lo artístico y es un producto netamente personal, subjetivo, individual, es un discurso basado en la creación y en ella todo se vale. La ficción juega con la diversidad y la mutabilidad de la verdad (Cfr. Daroqui,1993).

A través de estos discursos –de la realidad y de la ficción- se dice todo lo referente al estos dos mundos que entendemos como opuestos y, a veces, irreconciliables.

Estos dos conceptos aceptan el entretenimiento lúdico y, a pesar que los vemos como contrapuestos y los usamos como contrapuestos – realidad-apariencia- enfatizamos el peso de cada uno de ellos cuando decimos comúnmente, en nuestra comunicación cotidiana, que la realidad supera la ficción o sostenemos que la ficción supera la realidad. ¿Qué queremos decir, qué confrontamos con estos comentarios?

² Sólo por señalar algunos ejemplos, Aristóteles, Descartes, Wittgenstein.

La realidad supera la ficción, lo usamos cuando queremos resaltar que en el ámbito de lo real se ha ido más allá de los propios límites, se ha recurrido a la invención, a la fantasía. Pareciera que afirmamos que lo imposible se hace posible, que se ha traspasado el límite a una dimensión más lejana a lo creíble, nos acercamos a lo desconocido, hemos saltado la frontera.

La ficción supera la realidad, cuando aseveramos esto damos fuerza a aquello producido por nuestra imaginación, a lo generado por lo onírico, por la inventiva, a lo fantasioso, donde los límites que creíamos que existían se muestran lábiles, se produce un deslizamiento de un mundo a otro, se abren puertas a lo despegado de la realidad, a lo otro.

En conclusión la primera expresión plantea que lo que vemos, oímos, olemos, tocamos se distancia y va contaminándose de lo producido por el sueño, por la imaginación; la segunda, a la inversa, muestra que lo invisible se hace visible, que lo ilógico se presenta como lógico, que lo incoherente toma coherencia, que lo incierto se transforma en certeza, que lo extraordinario, que lo magnífico, sucede y que es perceptible a nosotros. Ambas opciones son seductoras y nos perturban.

Pero aún hay otra combinatoria.

III. La realidad de la ficción

La base de este tema está en la premisa, propia del arte, de que la obra artística, específicamente para este caso, la literaria, es una única e irrepetible realidad. Entramos al dominio de la realidad creada y nos damos con sus propias reglas, estructura, personajes, lenguaje, diéresis. Esa realidad quimérica, utópica, está ligada indefectiblemente con algo de la realidad real -de forma sutil o manifiesta, implícita o explícitamente, consciente o inconscientemente- ya que es un producto humano de un sujeto que vive en un aquí y en un ahora y que por lo tanto, es integrante de una determinada sociedad.

La realidad de la ficción puede acercarnos o distanciarnos de lo real y nos introduce, mediante el pacto tácito de lectura, en ella. Su concepción pudo haber respondido a la necesidad de evasión, para ignorar huyendo de lo real o para comprometerse y denunciar lo que en el mundo tangible pasa. Nos detendremos en los casos, con ejemplos discursivos literarios, donde se manifiesta un reclamo, una subversión del orden, una disidencia.

La narración creada, entre otras la novela histórica, patentiza la idea de que hay algo que es el referente de un referido, algo que es una segunda instancia, a través de una serie de mediaciones, respecto de una primera. En otras palabras, el discurso literario y otros, son generados siempre por otros discursos que dan pie sucesivamente a un continuum discursivo y a través de ellos podemos acceder a la realidad y reelaborarla. Hay por tanto, representado y representaciones y ambos son construcciones hechas por el hombre que es quien ordena, explica, da sentido a todo lo que lo rodea (el proceso de semiosis).

Nos queda claro que ante el análisis del discurso, existe siempre la sospecha de que hay algo que encubre, hay lo otro: algo que está esperando a ser leído, descifrado, aquello que el lenguaje encierra. La palabra tiende a convertirse en un síntoma, en una evidencia, en una clave, por ello los análisis están no pocas veces inclinados a buscar la ideología *subyacente* o lo que verdaderamente dice, de lo que verdaderamente habla, de la personalidad indecible del autor que se desliza con cierta elocuencia sobre algunas palabras, sobre algunas huellas. La búsqueda de lo real del texto desemboca en una hermenéutica sin límites puesto que está enlazada con el criterio de verdad. No se trata de averiguar las posibilidades, las operaciones que hacen posible una lectura singular o la creación de un discurso específico, sino ese orden que yace tras las palabras. (Cfr. Mier;1984:119)

Lo que tenemos que preguntarnos, ante un discurso de este tipo, es: ¿por qué estos aspectos le interesan al discurso ficticio?, después ¿cómo los construye? y más adelante ¿para qué los tiene en la mira o cuál es la razón de apuntar a ellos? En definitiva, me estoy refiriendo básicamente a la producción, construcción y circulación y función social de los mismos.

Tomaremos cuatro ejemplos de distintas producciones discursivas narrativas, de distintos momentos y de autoría variada, las analizaremos desde sus aspectos de enunciación y su estructura escritural.

En el siglo XIX, con el romanticismo literario, se cuestiona el presente, se declara la no aceptación de lo impuesto y se levantan voces en contra de las tiranías. En ese periodo en el Río de la Plata, ante el autoritario gobierno de décadas del dictador Juan Manuel de Rosas, será el narrador Esteban Echeverría con su cuento “El matadero” quien configurará un relato emblemático acerca de la persecución, tortura y guerra a la disidencia. Este periodo lo podemos resumir con la disyuntiva ideológica entre unitarios y federales.

“Atáronle un pañuelo por la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacía rechinar los dientes. Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por el rostro, grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre. –Átenlo primero, exclamó el Juez. –Está rugiendo de rabia, articuló el sayón. En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa, volcando su cuerpo boca abajo. Era preciso hacer igual operación con las manos [...]. Sus fuerzas se habían agotado, inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven y extendiéndose empezó a caer a chorros por entreambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos. Reventó de rabia el salvaje unitario, dijo uno. [...] Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas [...]”.

Entrado ya el siglo XX, dentro de la producción llamada existencialista, otro autor argentino Ernesto Sábato, venido de formación en las ciencias, toma la literatura como instrumento, vehículo y fin para describir, demostrar y denunciar el pesar, inconformidad, desolación y angustia del hombre contemporáneo, habitante de las grandes urbes, en este caso la ciudad de Buenos Aires, donde sólo está acompañado, en su oscura soledad, por un sin fin de soledades. Se trata de una de sus primeras novelas, “EL túnel”, del año 1948, donde plantea la desigual lucha del yo y el mundo y la terrible sensación de aislamiento del hombre de Dios -porque Dios ha muerto- y de los otros hombres, con los que vive en constante conflicto. En este relato el problema está planteado desde la voz y la mirada de un artista- el pintor protagonista- que no encuentra lugar en el mundo uniforme, estructurado y poco creativo de los demás. Su verdadero drama es ser un extranjero en su propio ámbito, en su propio lugar, en sus relaciones con los otros y en la no comprensión por parte del “ordenado” mundo.

“Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, *pero viva*. (Sábato Ernesto. 1985. México: Planeta. p.12).

La alusión a la guerra, a los que hacen la guerra y a los que la deciden, a la falta de piedad y a la crueldad, a la tortura, es clara; lo dramático es que también en la paz y orden la discriminación, olvido y avasallamiento se da en las sociedades de hoy y el hombre es el verdadero enemigo de los mismos de su especie.

Es durante el mismo siglo XX cuando sucedida la Revolución Mexicana en 1910, suceso que intentó cambiar el México tradicional para dar paso al México

moderno, se produce un movimiento artístico que toma como inspiración este proceso. La literatura no permanecería ajena y el tema, que dejó profundas huellas en la memoria colectiva de este país, se reescribe. Son muchos autores los que lo abordan, en este caso revisaremos la narración de Mariano Azuela, “Los de Abajo”, novela corta donde este movimiento armado es el eje central. La lucha frontal entre el poder, entre federales y revolucionarios, las injusticias sufridas por el campesinado, la crudeza y primitivismo de los encuentros bélicos, de los castigos, persecuciones, violaciones y venganzas tiñen de sangre este discurso. Al inicio del relato nos enfrentamos a:

“El río se arrastraba cantando en diminutas cascadas; los pajarillos piaban escondidos en los pitahayas, y las chicharras monorrítmicas llenaban de misterio la soledad de la montaña.

Demetrio despertó sobresaltado, vadeó el río y tomó la vertiente opuesta al cañón. Como hormiga arriera ascendió la crestería, crispadas las manos en las peñas y ramazones, crispadas las plantas sobre las guijas de la vereda.[...] En la lejanía, de entre un cónico hacinamiento de cañas y paja podrida, salieron, unos tras otros, muchos hombres de pechos y piernas desnudos, oscuros y repulidos como viejos bronces.

Vinieron presurosos al encuentro de Demetrio.

-¡Me quemaron mi casa!-respondió a las miradas interrogadoras.

Hubo imprecaciones, amenazas, insolencias” (:10)

Y al final del mismo relato, que está presentado en tres fragmentos, de fluido lenguaje, lleno de descripciones, retratos y acciones representativas de estos personajes que conforman “la bola”, el grupo desordenado, el ejército de los pobres, el de los de abajo, se nos cuenta:

“El enemigo se disemina, persiguiendo a los raros fugitivos que quedan ocultos entre los chaparros.

Demetrio apunta y no yerra un solo tiro. ¡Paf!...¡Paf!...¡Paf!.

Su puntería famosa lo llena de regocijo; donde pone el ojo pone la bala. Se acaba un cargador y mete otro nuevo. Y apunta...

El humo de la fusilería no acaba de extinguirse. Las cigarras entonan su canto imperturbable y misterioso; las palomas cantan con dulzura en las rinconadas de las rocas; ramonean apaciblemente las vacas.

La sierra está de gala; sobre sus cúspides inaccesibles cae la niebla altísima como un crespón de nieve sobre la cabeza de una novia.

Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...” (. 139-140).

Es interesante destacar el claro oscuro, el franco contraste, entre la pacífica naturaleza, primitiva, sola, rústica, sonora y los hombres guerreros, valientes campesinos, revolucionarios de gestos adustos en pie de guerra que esperan todo, absolutamente todo, de esta gesta histórica. La esperanza no muere, espera.

Esa es la posición del protagonista, Demetrio, en las últimas líneas de esta novela, aunque su cuerpo está sin vida, la revolución será perpetuada y seguirá adelante.

Por último, tomaré como ejemplo el fragmento inicial de la novela histórica “El Retorno” de Sergio Ortega y Rodríguez, del 2010, en donde se recrea desde la voz y la mirada de personajes disímiles, a través de un concierto de opiniones, desde la Puebla prerrevolucionaria y revolucionaria, rural y citadina; es entonces, un trozo regional de la Historia de México de fines del XIX, principios del XX.

“Un grito cortado se congeló esa mañana gris y fría. El tronco penetró destrozando todo a su paso. Un estremecimiento sobre el vértice candente. Los ojos tintos en sangre se botaron de sus órbitas, la bocanada en chisguete humedeció sus ropas desgarradas y goteó a la tierra suelta que había quedado donde hicieron el agujero para enterrar esa lanza de pino que le trituró las entrañas y le congeló la respiración en un parpadeo. Las mujeres gritaban y se tapaban la cara con sus rebozos, corrían, querían traspasar esa barrera de patas encabritadas. La polvareda que levantaban las bestias acicateadas por los matones formaba remolinos de sudor, vaho y baba. Lamentos, gritos, el paroxismo

Y la impotencia reflejada en los rostros de la indiana e esas tierras anchas cruzadas por las venas del maíz, hoy rastrojo, que no había saciado al patrón.

Llegaron sin ser sentidos y dos de ellos tocaron la puerta del capataz de Ojo de Agua. Casucha de dos habitaciones de adobe con techo de troncos y tejamanil con zacatón encima. Alrededor de ella, otras casuchas miserables, cada una con un pequeño solar para la siembra del consumo cotidiano. El estaba en el solar atrás de la casa. Su mujer abrió y los vio. Los tres niños pequeños, cenicientos de tanta tierra, con los pelos pegados por el sudor y harapientos, se escondieron atrás de la enagua de la joven mujer. No hubo saludo, no lo acostumbraban esos tipos mal encarados y de modales violentos, sólo la voz autoritaria.- ¿Dónde está?-. La mano cubierta con el rebozo señaló la parte trasera. [...] Cruzaron el cuarto y abrieron la puerta del fondo. [...]” (:7-8)

Las embestidas salvajes, cruentas, contra los humildes, contra los desprotegidos, se ponen en evidencia en este relato, en esta pequeña descripción de la fuerza que arremete contra una familia. Los mercenarios del poder caciquil, los personeros del poder, los que a golpes, desmanes, malos tratos sojuzgan, avasallan y matan quedan transparentemente retratados en su accionar en este pasaje emblemático de esta narración.

Ha quedado demostrado, con estos ejemplos, que el discurso literario, muchas veces, comparte y está del lado del discurso de la realidad y se configura crudo, polémico, incluyente.

Las palabras, las conductas, los tipos, del mundo de ficción son reproducciones nítidas, cercanísimas y verosímiles del mundo real y se comportan como un instrumento puesto al servicio de la denuncia, para reforzarla, para insistir, para intentar cambiar las injusticias, la intolerancia, la inequidad, con el innegable fin de abrir las puertas a un mundo recuperado, pacífico y esperanzador.

Bibliografía

AZUELA, MARIANO (1976) Los de abajo. México: FCE.

CALAFELL SALAS, Nuria (2009) Un encuentro fortuito: estudio comparativo entre Remedios Varo y Silvina Ocampo. Revista Graffylia. Año 6, N. 10. México: Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

DAROQUI, María julia (1993) Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña. Caracas: Monte Ávila Ediciones.

ECHEVERRÍA, Esteban (1974) El matadero. El cuento hispanoamericano. Antología. México: FCE.

LOTMAN, Juri (1979) Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. Semiótica de la cultura. Madrid: Gredos.

MENTON, Seymour (1974) El cuento hispanoamericano. Antología. México: FCE.

MIER, Raymundo (1984) Introducción al análisis de textos. México: Ed. Terra Nova-UAM.

OCAMPO, Silvina (2008) Ejércitos de la oscuridad. Buenos Aires: Sudamericana.

ORTEGA y RODRIGUEZ, Sergio (2010) El retorno. México-Puebla: Siena Editores.

SÁBATO, Ernesto (1985) El túnel. México: Planeta.

SCOTT, James (2000) Los dominados y el arte de la resistencia. México: Ed. ERA.

Cuerpos de humo, cuerpos terrenales. En pos de la quimera femenina en los anuncios de la industria tabaquera en México (1770-1940)

**Dra. Ana Ma. Saloma Gutiérrez
Universidad Nacional Autónoma de México**

Resumen

La industria cigarrera mexicana del siglo XIX tiene como antecedente inmediato la manufactura de cigarrillos en la etapa colonial, primero en los talleres artesanales y después en las Fábricas Reales de Tabacos, que funcionaron en distintas partes del territorio novohispano. La factoría real de la ciudad de México empleó a numerosas mujeres, quienes continuarían trabajando en los establecimientos tabaqueros después de la independencia y a lo largo del siglo XIX.

El vínculo de las mujeres con la industria tabaquera no se constriñó a las relaciones laborales, el sector femenino constituyó parte de su clientela regular. Por ello en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, los industriales tabaqueros utilizaron en sus distintos medios de propaganda imágenes femeninas. En estas representaciones los grabadores, pintores y fotógrafos no sólo transmitieron las bondades de consumir tabaco, también plasmaron su concepción estética de la belleza y fealdad femenina, sus ideas sobre la femineidad y los papeles que debían desempeñar en la sociedad las mujeres.

Las pinturas, fotografías, grabados y dibujos realizados en el período de estudio nos permiten observar las transformaciones que sufrieron los cuerpos y atuendos femeninos, pero habría que preguntarse si así como éstos se modificaron, si también se alteraron las concepciones sobre la femineidad y los roles de género, y si así fue, cuáles fueron los cambios, cuáles sus permanencias y sus re interpretaciones.

También es necesario preguntarse sobre por la relación entre las imágenes de mujeres reales y las de mujeres imaginarias, ¿cuáles son los discursos que contienen dichas imágenes?, ¿existe una iconografía dominante sobre los atributos femeninos, las relaciones de género, clase social y filiación étnica?, ¿cuáles son las representaciones que identifican y ubican a las mujeres como buenas, malas, casaderas, novias, esposas, madres, viudas, suegras, señorita recatada o coscolina y mujeres del los sectores populares?, por último ¿qué se condena y qué se exalta?

Tabaco y mujeres: una larga relación, una breve historia.

En la ciudad de México del siglo XVIII existieron numerosos talleres artesanales en los que se transformaba la hoja de tabaco en estos establecimientos organizados como una unidad productiva familiar, la presencia de las mujeres y niños no se percibía, ya que eran el maestro y sus ayudantes (en caso de tenerlos), a quienes se podía observar en su trabajo en la parte abierta del taller en la elaboración de los diversos cigarros y cigarrillos, las mujeres que eran vistas en estos establecimientos eran las que en el mostrador de la tienda vendían los productos; los clientes no podían asomarse a la tras tienda, en donde las mujeres y niños ayudaban al artesano a preparar las materias primas.

En 1766 la Corona promulgó el estanco real del tabaco (monopolio), en 1768 se ordenó la creación de la Fábrica real de Tabacos y en 1769 la factoría tabaquera real abrió sus puertas¹. Los artesanos tabaqueros se trasladaron a las nuevas instalaciones y con ellos las mujeres y niños que antes trabajaban en la parte posterior de los talleres. En 1790, el punto más alto de la contratación de mano de obra femenina en la fábrica llegó a ser el 45% de los aproximadamente 7000 trabajadores que constituían su planta laboral². La ordenanza del estanco del tabaco, sin proponérselo, al obligar a los trabajadores a concurrir a los establecimientos reales, hizo visibles a las mujeres trabajadoras del ramo.

En 1821, los flamantes gobiernos ilustrados mexicanos, debieron tomar una serie de decisiones referentes a la construcción de la nación, los criollos discutieron sobre el modelo a seguir: si el tradicional monárquico, o el de la moderna república federal, pero también deliberaron sobre diversos temas como el de mantener o no el monopolio estatal del tabaco, negocio que al gobierno colonial le había proporcionado durante casi 60 años ganancias con su cultivo, manufactura y comercialización.

En la primera mitad del siglo XIX el ramo productivo del tabaco se liberalizó y se estancó de manera sucesiva, hasta que finalmente las Leyes de Reforma de 1856 y la Constitución de 1857 establecieron la liberalización de todas las actividades relacionadas con la producción tabaquera. Durante estos años los talleres

¹ Juan Carlos Rivera y Efraín Castro Morales; “El virreinato y el Real Estanco del Tabaco en la Nueva España”; en: María Concepción Amerlinck; Silvia del Amo Rodríguez; *et. al.*; *Historia y cultura del tabaco en México*; México; Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos/TABAMEX; 1988; p. p. 108, 115 y 117.

² María Amparo Ros; *La producción cigarrera a finales de la Colonia. La fábrica en México*; México; INAH; [s. a.]; (Cuaderno de Trabajo. Dirección de Estudios Históricos no. 44); p. 31

manufactureros, especialmente los de cigarrillos en la ciudad de México, contrataron a mujeres, quienes encontraron en este oficio una de las fuentes de trabajo más recurrida con la de servicios domésticos y la industria textil¹

A partir de la década de 1870 proliferaron las fábricas cigarreras en la capital del país, ya en la primera década del siglo XX, la fábrica de El Buen Tono, les disputaba a las fábricas Tabacalera Mexicana y La Compañía Cigarrera Mexicana el mercado nacional, ya que entre las tres habían logrado hacer desaparecer a la mayoría de sus pequeños competidores. Una característica que se mantuvo en las fábricas cigarreras de este periodo fue el que la mayoría de su planta laboral continuó siendo femenina²; incluso en la fábrica de El Buen Tono en el taller de elaboración de habanos el cual tradicionalmente estaba reservado a los varones, trabajaban maestras tabaqueras³. Las fábricas contrataban mujeres por que ganaban menos que los hombres y por que se consideraba que tenían las manos adecuadas para hacer los cigarrillos.

La revolución frenó el proceso de concentración del ramo cigarrero en unas cuantas fábricas al término de la lucha armada y en la medida que se fueron restableciendo los gobiernos posrevolucionarios, la industria tabaquera también reanudó y normalizó sus actividades. A la disputa por el mercado nacional entre El Buen Tono, Tabacalera Mexicana y la Compañía Cigarrera Mexicana se sumó la compañía El Águila, de capital norteamericano⁴.

Las fábricas cigarreras en la década de 1920 continuaron contratando mujeres, pero en menor cantidad, debido a que las factorías que ya desde el Porfiriato contaban con maquinaria en sus distintos procesos productivos, incorporaron un mayor número de maquinaria, la cual fue desplazando a la mano de obra femenina.

El espíritu modernizador no sólo era de los gobiernos revolucionarios, también los industriales compartían dicho ánimo, el cual se reflejaba tanto en la incorporación de la maquinaria en sus establecimientos, como en la incorporación a su propaganda de nuevos medios: la radio y el cine; en donde las mujeres jugaron un papel protagónico

¹ Sobre el mercado laboral femenino para los últimos años del siglo XVIII, véase a Silvia Marina Arrom; *Las mujeres de la ciudad de México 1790-1857*; México; Siglo Veintiuno Editores; 1988. p. p. 192 y ss. Sobre las condiciones laborales de las mujeres a lo largo del siglo XIX véase a Ma. de la Luz Parceros; *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*; México; INAH; 1992; p. 46 y ss.

² Arturo Obregón Martínez; *Las obreras tabacaleras de la ciudad de México: 1764-1925*; México; Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano; 1982; p. 73

³ El Reporter; "Una visita a la fábrica de cigarros 'El Buen Tono'; en: *El Monitor del Pueblo*: año V, no. 919; 24 de julio de 1889; p. 2.

⁴ José González Sierra; *El monopolio del humo. (Elementos para la historia del tabaco en México y algunos conflictos de tabaqueros veracruzanos 1915-1930)*; Xalapa; Universidad Veracruzana; 1987, p. 23.

como modelos físicos, en los que además se incluyeron mensajes implícitos de aquellos valores que se consideraron que debían conservarse: su papel como esposa, la familia y; la maternidad. Los anuncios a partir de esta época incorporaron la visión contemporánea del mundo occidental: las mujeres además de femeninas debían ser: modernas (lo que ello signifique), prácticas, versátiles, dinámicas, con mayor movilidad incorporándose al mundo laboral: surgió un nuevo imaginario en la sociedad mexicana.

Tabaco, política y mujeres. La construcción de la domesticidad.

Las filosofías de los ilustrados franceses y en particular de Juan Jacobo Rousseau, inspiraron al soberano español Carlos III de la casa de Borbón, a delinear una política en la que se consideraba que la familia era el núcleo de la sociedad y que en ella cada integrante debía desempeñar un papel específico: el padre era el representante del Rey y máxima autoridad, quién debía guiar, proteger, vigilar y castigar, por lo que debía ser obedecido y respetado como representante del gobernante en el hogar; por su parte la esposa debía obedecer y callar, en ella recaía la misión de administrar adecuadamente los recursos que le proporcionaba el marido, de ser la educadora e inculcadora de los valores religiosos y principios éticos a los hijos, la depositaria de la honra familiar, las mujeres debían ser por tanto, el baluarte moral contra el que debían estrellarse las infamias, las traiciones, las herejías, las tentaciones, las malas conductas; por su parte los hijos le debían obediencia absoluta a los progenitores, en primer lugar al padre y en segundo lugar a la madre¹.

En esta concepción, el universo exclusivo de las mujeres debía ser el hogar, por tanto, debían permanecer en sus casas el mayor tiempo posible para desempeñar sus tareas de acuerdo a su condición social, edad y filiación étnica. En caso de tener que realizar una actividad fuera de casa debía ésta de ser legítima: asistencia a servicios religiosos, actividades caritativas, visitas a familiares y amigos, compras para abastecer el hogar y la familia; las salidas de preferencia debían ser autorizada por el jefe de familia (padre, esposo, tutor, hijo) acompañada por una señora de respeto en caso de ser doncella, o por lo menos con una sirvienta de confianza en el caso de las mujeres casadas. De esta forma la esfera de lo público se reservó a los varones y lo privado a las mujeres. Esta concepción de la organización social fue adoptada por liberales, conservadores y positivistas del siglo XIX.

¹ Ana Ma. Saloma Gutiérrez; “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”; en: *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*; México; INAH; Nueva Época; vol 7, no. 18; abril 2000; p. 207-208

Los líderes políticos mexicanos además de discutir sobre economía, abordaron otros asuntos, que tenían que ver con lo político y lo jurídico; aunque no siempre se pusieron de acuerdo en estos temas. Es conocido el proverbial desacuerdo que abarcó más de la mitad del siglo XIX, entre los conservadores y los liberales. Sin embargo, hubo temas en los que tanto unos, como otros estuvieron de acuerdo, entre los puntos en los que coincidieron se encontraron los siguientes: estimular la migración de población blanca, preferentemente europea y cristiana, para civilizar y blanquear a la nación; el de no otorgar la ciudadanía a las mujeres; y el papel que debían jugar ellas en la sociedad.

El lugar que se le otorgó a la mujer en el México del siglo XIX y en gran parte del siglo XX, fue el de una eterna menor de edad, dependiente de un pariente varón, limitando sus atribuciones no sólo políticas, sino también las jurídicas, sociales y culturales; de esta forma a las mujeres no se nos reconoció durante un largo periodo como sujetos sociales e históricos, éramos consideradas como objetos sin voz, ni voto, en donde nuestra función única era la de productoras y reproductoras biológicas, sociales y culturales; nuestro campo de acción debía reducirse al ámbito privado: ángeles de hogar, encargadas del bienestar moral, emotivo y físico de la familia monogámica y nuclear; fieles, virtuosas, sumisas, abnegadas, sensibles, amorosas, débiles físicamente y con una inteligencia incapaz de entender lo abstracto y lo complejo, para mencionar tan sólo algunos de los elementos con los que se construyó socialmente el concepto de femineidad. La mujer, sobre todo si pertenecía al grupo dominante, o a la emergente clase media que de manera abierta y públicamente desafiaba voluntaria o involuntariamente este modelo se enfrentaba por lo menos a la censura velada y si era muy grave la infracción a la exclusión y/o a la muerte social.

Las mujeres marginadas eran aquellas que eran señaladas como las malas mujeres, las innombrables, las pecadoras, las que por sus acciones, actitudes, comportamientos o rasgos de personalidad alteraban a la sociedad y se colocaban fuera de ella, estas mujeres eran: las prostitutas, las amantes o queridas, las madres solteras, las rebeldes, las insumisas, las borrachas, las ladronas, las asesinas y no siempre, pero necesariamente bajo una sospecha constante, toda mujer perteneciente por clase social o filiación étnica a los grupos sociales dominados, entre los que se encontraban las trabajadoras, las de los sectores populares y las mujeres campesinas ya fuesen indígenas, o no.

Los años de la revolución trastocaron profundamente a la sociedad mexicana en todos sus aspectos, el antiguo régimen quedó atrás y los gobiernos en turno debieron

definir nuevas políticas para la construcción del Estado nacional, impulsar reformas con el objetivo de modernizar al país y dar en cierta medida respuesta a las demandas sociales. La modernización de la nación estaba en curso y las estructuras sociales como la familia nuclear, monogámica y aspiraciones burguesas entraron en contradicción con la creciente incorporación de las mujeres al mundo laboral, algunos de los elementos de la feminidad resultaron inoperantes tales como el de la extrema fragilidad; en cambio otros fueron adecuados a los nuevos tiempos, por ejemplo de la incapacidad femenina al pensamiento abstracto- Al respecto se reconoció que las mujeres tenían cierta inteligencia, capacidad intelectual y de abstracción que les permitía desempeñar algunas actividades laborales fuera del hogar, pero la trabajadora no por ello debía descuidar el papel para el que había nacido toda mujer: el cuidado de la familia; por lo que la domesticidad femenina y la maternidad continuaron siendo consideradas por los diversos sectores de la sociedad mexicana como las funciones centrales de las mujeres, pero que podían desempeñar nuevas actividades acordes con el mundo moderno, como era su incorporación al mundo del trabajo, o tener mayor libertad de movimiento que sus madres y abuelas.

¿El arte de la seducción es de las mujeres o de las compañías cigarreras?

Debemos recordar que el consumo del tabaco en México, tiene raíces ancestrales que se hunden en el periodo precolombino, las diversas culturas mesoamericanas hicieron uso de él no sólo de forma ritual, también lo consumieron por placer. Se ha documentado que los sacerdotes, médicos, gobernantes, pueblo en general y aún niños fumaban o mascaban la hoja. Después de la conquista y ya en el siglo XVIII y los primeros años del XIX, los viajeros relataban que en estas tierras americanas el hábito de fumar se encontraba muy extendido en la población, al grado de que lo mismo hombres que mujeres de todas edades y grupos sociales fumaban por igual, lo mismo en espacios públicos, que privados. Costumbre que se ha mantenido a lo largo de nuestra historia.

Entre las primeras imágenes en las que encontramos en México en donde se relaciona mujer y tabaco son los grabados de mediados del siglo XIX que aparecen en la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos*, en particular de esta obra nos interesan dos de ellos, el de la “estanquillera” y el de “La china”; ambas del sector popular son las tradicionales mujeres mestizas, bien arregladas, con una indumentaria que si bien no es lujosa, tampoco denota pobreza. Ambas se relacionan con el tabaco. El estaquillo era

el lugar en donde se vendía el tabaco, y es un cigarro el que sostiene la “estanquillera”, no sabemos si lo está sacando del cajón o lo está guardando; por su parte “La china” tiene en su mano un cigarrillo. Estas imágenes nos muestran claramente la relación cotidiana que se tenía con el tabaco, ya fuese por que se manejaba en algún punto de su manufactura o comercialización, o por que se consumía de manera abierta, sin que esto fuese considerado en la sociedad como un acto fuera de lugar, mal gusto o impropio de una mujer: las mujeres representadas están insertas en su comunidad.

Es en el vestuario, y por tanto, en los cuerpos femeninos donde vemos los cambios y transformaciones notables. En las imágenes realizadas a finales del siglo XVIII y en las primeras décadas mitad del siglo XIX las mujeres de la élite adoptan el estilo imperio, surgido en la revolución francesa, de líneas sencillas, sin corsé, esconde niños, ni armaduras; esta moda estaba asociada a una concepción republicana de austeridad, misma que permitió por un corto tiempo a las mujeres liberar sus cuerpos de dichos artilugios. La libertad física no se correspondió con la obtención de las mujeres de una libertad política, social o cultural: la domesticidad femenina y su papel en la sociedad no fueron modificados. Por su parte las mujeres del pueblo continuaron usando faldas y blusas sencillas semejantes a las de la “estanquillera” y “La china”, hasta ya avanzado el siglo XIX.

Al estilo parisino le siguió a partir de 1840 la denominada moda victoriana, la cual incluyó faldas amplias que requerían de corsé, para dar obtener una cintura delgada, el uso de falda amplia que necesitaba de numerosas crinolinas, al que posteriormente se le agregaría el “crinoline” (miriñaque). Los materiales de los vestidos y el uso de escotes y mangas variaban según la hora del día y la ocasión; los más sencillos, de mangas largas, cuellos redondos o escotes discretos en v, en telas como el algodón se usaban por las mañanas en casa; los vestidos lujosos estaban reservados para asistir a fiestas, la ópera o el teatro, usualmente con escotes que permitían ver cuello, hombros y parte de los brazos, los cuales podían ser cubiertos o no por guantes¹. Esta moda que se usó en México aún en la década de 1880 significó para las mujeres el regreso al uso de elementos que le restringían sus movimientos corporales y acentuaba su femineidad, tal y como lo podremos apreciar tanto en las imágenes de la publicidad tabaquera, como en la de los retratos de las mujeres de época. A continuación se analizarán algunos anuncios de la época.

¹ <http://misteriolondres.blogspot.com/2009/05/victorian-fashion-1840-ii-moda-femenina.html> fecha de consulta 13 de septiembre de 2011

En la década de 1860, llegan a playas veracruzanas migrantes cubanos, quienes huyeron de la guerra en Cuba y que decidieron radicarse en nuestro país, entre ellos vinieron tabaqueros quienes retomaron sus actividades en el cultivo, manufactura y comercialización. Entre las prácticas de los tabaqueros cubanos se encontraba la de incluir en sus cajas de cigarros habanos bellas litografías que se podían coleccionar. En más de una ocasión diseñaron series sobre un tema, este fue el caso de *La mulata*, la cual nos narra su historia, desde su concepción hasta su muerte. El contenido de estas marquillas nos habla del destino fatal de una mujer que a pesar de su belleza está condenada desde su concepción y por su origen étnico a ser una prostituta, y por tanto, a pesar de sus días de gloria a terminar sola, pobre, enferma, recluida en un hospital por caridad y morir. En estas imágenes la mujer por no ser decente su cuerpo puede ser usado como fuente de placer para los varones y al igual que un puro, una vez consumido, ser desechada.

Las marquillas cubanas, también nos muestran la otra cara de la moneda, en este caso se trata sólo de un grabado y no de una colección, en ella se representa a una mujer blanca, vestida a la usanza española (peineta y mantilla); el mensaje implícito que contiene consisten en que las mujeres decentes también pueden fumar.

En la década de 1870 transterrados cubanos, los hermanos Balsa, fundan su compañía manufacturera de habanos en Veracruz, la cual llegó a constar de factorías, haciendas productoras de la hoja en Valle Nacional, Oaxaca y de su casa comercializadora. En el empaque de sus productos continuaron con la tradición habanera de incluir marquillas, y las mujeres por supuesto no están ausentes y la visión sobre ellas tampoco. Así lo muestra una imagen de dicha compañía, en donde se nos presenta una imagen llamada “melodía”, en la que en un salón decorado con flores y plantas hay un piano. Alrededor de éste y su pianista se congregan cuatro damas vestidas con trajes de día, a la moda victoriana, escuchan atentas. Este es un hogar, en donde las féminas realizan una actividad que se espera de ellas, la escucha o en su caso la interpretación de música.

Cuando en el último tercio del siglo XIX, la industria de la manufactura del cigarrillo crecía gracias a un mercado de consumidores en expansión y a las máquinas primero de vapor a las que se les incorporaron posteriormente las eléctricas modificando y aceleraron los procesos de producción que permitieron incrementar el volumen de producción y abaratar las cajetillas de cigarrillos, se abrió un proceso en el que fábricas como El Buen Tono, Tabacalera Mexicana y la Compañía Cigarrera

Mexicana desplazarían a los pequeños y medianos talleres manufactureros. Para finales del siglo y principios del XX, se desató la guerra por el mercado entre estas tres compañías. Las estrategias que diseñaron para derrotar a su competidor fueron diversas como el de la publicidad, la cual apareció en diferentes medios como las publicaciones periódicas y los empaques de las cajetillas de cigarrillos. En esta batalla y a la que después de la revolución se incorporaría la compañía El Águila, las imágenes femeninas jugaron un papel estratégico; en la iconografía publicitaria predomina la representación de la mujer objeto y no la de mujer sujeto.

Al analizar las imágenes publicitarias de las tabacaleras de este periodo observaremos las continuidades y las transformaciones de las representaciones del cuerpo de la mujer y de lo femenino, lo deseable, lo aceptable para la sociedad y los valores que se promueven. Revisamos en particular el caso de la publicidad de El Buen Tono, compañía que produjo en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX una serie de anuncios que van desde las historietas en periódicos, pasando por las envolturas de los cigarrillos, planas especiales en periódicos, dibujos publicitarios, hasta la incorporación de anuncios radiofónicos y fotografías de actrices.

Las mujeres de El Buen Tono, son: la joven doncella, la suegra inaguantable, la señorita fea y quedada, la mable matrona, la nana de ascendencia africana, la honesta obrera, las míticas, las sofisticadas, las caprichosas, las voluptosas, las modernas, las hogareñas, las jóvenes madres, las románticas y bucólicas campesinas. Predominan las féminas de tez blanca, algunas podrían ser morenas claras, las cabelleras, van del rubio, pelirrojo, castaño, predominando el castaño oscuro y negro.

Por lo que atañe a su vestimenta, se puede observar como la moda fue evolucionando, hacia finales del siglo XIX, encontramos lo que se denominó como la *femme ornée* (mujer adornada), en dicha moda se mantuvo el corsé, la falda menos amplia en el frente, la tela plegada en la parte posterior, lo que hacía necesario el uso del polisón, cuello alto para obligar una postura recta, mangas largas hasta los nudillos, medias y botines. Se consideraba que la mujer debía enseñar lo menos posible de la piel, se pensaba además que entre más blanca y pálida era más bella, por ello el uso de amplios sombreros emplumados y sombrillas. Las mujeres de la oligarquía al igual que en el periodo anterior usaban vestidos según la ocasión, algunas trabajadoras podían vestir en ocasiones especiales vestidos y sombreros de esta moda, pero más modestos, la mayoría de las mexicanas usaban blusas y faldas sencillas.

El *art Nouveau* hizo su aparición a finales del XIX y principios del XX, su concepción estética llegó a los grabados y a la moda. Los diseños de esta tendencia eliminaron el polisón y no de todo el corsé, sus telas eran ligeras, lisas o con estampados florales, en una línea que permitía la caída de la tela más suave dando la sensación de una mayor libertad al cuerpo femenino. Cuando uno observa las imágenes de las mujeres *art Nouveau* en los anuncios cigarreros se tiene la impresión de estar frente a jóvenes etéreas, sensuales, que han alcanzado un aire más moderno acorde con los tiempos de la industrialización, capaces de disfrutar los placeres... del tabaco, y que no pierden esa fragilidad que deben conservar las mujeres.

A partir de la década de 1920, Europa y México salían de la catástrofe de las guerras, las mujeres habían jugado en estos conflictos un papel central realizando actividades consideradas antes como reservadas a los varones, asimismo el mercado laboral se amplió, las sufragistas avanzaron en algunos países, la industrialización requería de una creciente fuerza laboral, incluyendo a las mujeres. Los diseños de los vestidos de antaño ya no eran adecuados para desempeñar las actividades modernas: moverse de manera ágil en los transportes públicos, ser eficientes en las oficinas, la ropa sencilla de las fábricas de finales del siglo XIX que evitaba accidentes se acentuó en los establecimientos fabriles del XX. Los cabellos y faldas largas quedaron atrás, los diseños de ropa debían ser prácticos, sencillos, con un toque de delicadeza, elaborados de manera masiva para que las mujeres de la creciente clase media los compraran. Estas características eran los signos de los nuevos tiempos modernos.

Los anuncios de El Buen Tono, se adecuaron a los requerimientos de un país que aspiraba a la modernidad. Las imágenes femeninas de 1920 a 1940 nos presenta diferentes tipos de mujeres: la joven delicada o la madre de familia que escuchan en la radio la estación C. Y. B perteneciente a El Buen Tono; la publicidad también incluyen mujeres que representan la identidad nacional¹.

Además del radio, la gran novedad del siglo XX fue el cine. La pantalla cinematográfica se convirtió en una valiosa aliada de la industria cigarrera, ¿quién podría resistirse a las sensuales Celia Montalván, Lupe Vélez, la refinada Dolores del Río, la devoradora de hombres María Félix, la abuela fuerte Sara García, o Andrea

¹ Fue en estos años en los que los gobiernos revolucionarios se preocuparon por construir una identidad nacional vinculada a lo que se definió como lo mexicano: china poblana, charro, mariachi, canciones campiranas del Bajío, tequila, mole poblano, etcétera, eliminando de esta tipología las culturas, tradiciones y costumbres del resto del país.

Palma *La mujer del puerto?*; ellas son la encarnación de las mujeres del siglo XX, y si ellas fuman, ¿por qué nosotros no?

Epilogo. Las mujeres de humo se esfuman, las reales no.

En el último tercio del siglo XIX la industria tabacalera mexicana comenzó a incorporar en sus productos imágenes visualmente atractivas, en las que las representaciones de mujeres fue constante, La intención de los industriales era incrementar las ventas, atraer y mantener a un amplio sector de consumidores a lo que ellos llamaron: el gusto por fumar. Las compañías diseñaron cigarrillos dirigidos especialmente para las mujeres, dichos diseños consistieron en: marcas con nombres relacionados con ellas (*gardenias*, *caprichos*), hacerlos largos y delgados, agregarles una boquilla de corcho, usar un papel delgado de color oscuro, cajetillas con imágenes atractivas.

En la iconografía utilizada se resaltan los supuestos beneficios que obtiene el fumador, si es varón: placer, inspiración, éxito, dinero, posición social, elegancia, serenidad, respeto, sabiduría, simpatía, mujeres, virilidad. Si se es mujer: femineidad, belleza, elegancia, un buen partido matrimonial, lujos, comodidad, una familia, a estos beneficios en el siglos XX se agregaron para las féminas: ser moderna, audaces, libres (hasta cierto punto).

En la publicidad encontramos las promesas no cumplidas de modernidad, bienestar, salud, éxito social, libertad, igualdad de géneros, que hicieron las compañías tabacaleras a los consumidores mexicanos. Lo que si encontramos son discursos implícitos sobre el orden social, cuales son los papeles asignados a mujeres y hombres. Se muestra como deben comportarse las mujeres, cuáles son sus espacios, sus posibilidades e imposibilidades de movimiento; son cuerpos acotados y usados de acuerdo a sus circunstancias y en relación a los varones.

Bibliografía

- Arrom, Silvia Marina; *Las mujeres de la ciudad de México 1790-1857*; México; Siglo Veintiuno Editores; 1988.
- González Sierra, José; *El monopolio del humo. (Elementos para la historia del tabaco en México y algunos conflictos de tabaqueros veracruzanos 1915-1930)*; Xalapa; Universidad Veracruzana; 1987.
- Núñez Jiménez, Antonio; *Marquillas cigarreras cubana*; [s.l.e.]; Ediciones TABAPRESS S. A.; 1989.
- Obregón Martínez, Arturo; *Las obreras tabacaleras de la ciudad de México: 1764-1925*; México; Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano; 1982.
- Parceró, Ma de la Luz; *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*; México; INAH; 1992.
- Rivera, Juan Carlos y Efraín Castro Morales; “El virreinato y el Real Estanco del Tabaco en la Nueva España”; en: María Concepción Amerlinck; Silvia del Amo Rodríguez; et. al.; *Historia y cultura del tabaco en México*; México; Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos/TABAMEX; 1988; p. p. 105 – 126.
- Ros, María Amparo; *La producción cigarrera a finales de la Colonia. La fábrica en México*; México; INAH; [s. a.]; (Cuaderno de Trabajo. Dirección de Estudios Históricos no. 44).
- Saloma Gutiérrez, Ana Ma.; “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”; en: *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*; México; INAH; Nueva Época; vol 7, no. 18; abril 2000; p. p. 205-222.

Hemerografía

El Imparcial

- Diario de Campo. Boletín interno de los Investigadores del Área de Antropología*; México: INAH; no. 92; mayo-junio 2007.
- Diario de Campo. Boletín interno de los Investigadores del Área de Antropología. Suplemento*; México: INAH; no. 43; mayo-junio 2007.
- El Reporter; “Una visita a la fábrica de cigarros 'El Buen Tono'”; en: *El Monitor del Pueblo*; año V, no. 919; 24 de julio de 1889; p. 2.

Páginas de Internet

- <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=salaFondo&AutoNum=225&ColectionID=3&RoomId=4&SubRoomId=4&SubSubRoomId=1>. Fecha de consulta 30 de agosto de 2011.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Emperatriz_Ana_Maria_by_Josephus_Arias_Huerta.jpg Fecha de consulta 30 de agosto de 2011
- <http://heliopolisblog.wordpress.com/2010/07/30/la-indumentaria-a-traves-de-la-historia-xii-%E2%80%93-s-xix/> Fecha de consulta 30 de agosto de 2011
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Miri%C3%B1aque>
<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=salaFondo&AutoNum=225&ColectionID=3&RoomId=4&SubRoomId=4&SubSubRoomId=1> Fecha de consulta 30 de agosto de 2011
- rubencaballero-blog.blogspot.com Fecha de consulta 29 de agosto de 2011

- <http://paseandohistoria.blogspot.com/2010/05/historia-del-corset.html>
Fecha de consulta 20 de agosto de 2011
- <http://vestidosdehistoria.blogspot.com/2009/11/del-mirinaque-al-polison.html> Fecha de consulta 26 de agosto de 2011
- <http://elespaciodemartha.blogspot.com/2010/01/remembranzas-fantasmagoricas-parte-xiv.html> Fecha de consulta 26 de agosto de 2011
- <http://www.femeninas.com.ar/moda-decadas-1900-1910.asp> Fecha de consulta 20 de agosto de 2011
- <http://www.femeninas.com.ar/moda-decadas-1920-1930.asp> Fecha de consulta 30 ago 2011
- <http://www.femeninas.com.ar/moda-decadas-1930-1940.asp><http://www.femeninas.com.ar/moda-decadas-1930-1940.asp> Fecha de consulta 30 ago 2011
- <http://www.soumaya.com.mx/menu/loreto/loreto.html> Fecha de consulta 1 de marzo de 2010
- <http://misteriolondres.blogspot.com/2009/05/victorian-fashion-1840-ii-moda-femenina.html> Fecha de consulta 13 de septiembre de 2011

Apariencia desnuda: la resistencia del cuerpo femenino en el contexto artístico

Antonio del Rivero Herrera
Aurora Rebolledo Garrido
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco



La transformación del cuerpo femenino es un sitio desde el cual es posible abordar y comentar fenómenos sociales y políticos. El cuerpo es un vehículo metafórico de información codificada, es un mapa que puede ser analizado y desmembrado, y encara nuevos niveles de significación.

Lorena Wolffer, 2009

La sociedad contemporánea es quien ha visto nacer lo que se conoce como arte de lo corpóreo, un arte donde el cuerpo es el tema, el lienzo y es, a la vez, sujeto y objeto. “En el arte de la segunda mitad del siglo xx se ve cómo el cuerpo ha pasado de ser protagonista no sólo en la pintura y la escultura sino de nuevas formas de creación, el *performance*, el *body art*, el *fluxus* o el *happening* ” (Echeverri, 2003, p. 36). Las producciones de las nuevas artes visuales no se inscriben sólo en el nivel de la representación, sino que incluyen críticas y reflexiones sobre lo que significa el mundo actual.

“El retorno al cuerpo de finales del siglo xx ha entendido a aquél como una noción abstracta: más que la realidad del cuerpo –aunque lo real está también presente–, lo que importa es su apariencia, lo externo, el maquillaje y, en su caso, su imagen virtual, pero también su capacidad de ser objeto real y, a la vez, simbólico, de feroz devastación” (Guach, 2000, p. 74).

Actualmente, más que en cualquier época histórica, el arte corpóreo en Latinoamérica ha recobrado una significación importante: cada día se generan nuevos mensajes con posturas críticas en torno de distintas coyunturas. En países como

Nicaragua, Guatemala, México, Colombia y Chile, entre otros, el discurso de resistencia y protesta en el arte actual ha sido una constante en la producción creativa llevada a cabo por mujeres.

Es interesante destacar que, desde sus inicios, el arte corpóreo de resistencia ha sido una tarea ejercida principalmente por y desde la perspectiva de las mujeres, quienes durante muchos años han luchado por obtener los mismos derechos que el sexo opuesto, y se encuentran en constante búsqueda de la emancipación de todo aquello que las sitúa en un lugar subordinado.

La tendencia de los discursos oficiales es delegar a la mujer un papel subordinado, incluso –como lo sugiere Olivier Rebol en el texto *Lenguaje e Ideología* (1986) –, tanto en francés como en español el vocablo “hombre” se utiliza para designar al conjunto de seres humanos, como si la mujer tuviera menos representatividad en la humanidad que el varón. El autor cuestiona “¿No es la lengua espontáneamente racista, sexista?”, en principio, la lengua es parcial, los sujetos no tienen la libertad de hacer uso de ella para dar a conocer lo que desean y la manera como lo quieren decir, ya que están restringidos a referirse a ciertos términos y su significación. Esta predisposición se rompe en el discurso artístico, encarnado en el arte corpóreo con crítica social, el cual no está circunscrito a ningún paradigma sino únicamente a la vasta creatividad, en este caso, de las mujeres artistas.

En la historia del arte también se ha diferenciado entre artistas mujeres y hombres, desde en la manera como se aprecia la obra hasta en el valor social y la legitimidad que se les otorga. En los países latinoamericanos fue hasta la década de los sesenta que la mujer ocupó a la par de los hombres un lugar de reconocimiento en el campo artístico, como consecuencia de su participación en los movimientos sociales de 1968. En muchas sociedades se han replicado las discrepancias de género en el devenir histórico, siguiendo la idea de los roles establecidos. De modo que se ha situado a la mujer en un plano inferior y dependiente. Algunos de los argumentos para acentuar, justificar y legitimar tal desigualdad han sido las diferencias fisiológicas entre hombres y mujeres; un ejemplo de ello es el discurso cotidiano, que constantemente recurre a calificar a las mujeres como el “sexo débil”.

A lo largo de la presente ponencia se enfatiza el arte corpóreo desde la perspectiva de mujeres artistas con el propósito de dar a conocer el trabajo de un sector que ha sido excluido a lo largo de la historia del arte. En Latinoamérica, dichas artistas

utilizan su cuerpo como portador y productor de imágenes, y crean un lenguaje y una comunicación con el propósito de dar a conocer todo aquello que escapa de los discursos cotidianos y del tiempo, pero que está grabado en la memoria colectiva.

Cabe destacar que las imágenes generan nuevas perspectivas del mundo, especialmente las que provienen del cuerpo son metáforas que expresan en sí la idea total del ser humano. Es en el cuerpo humano donde se dan todas las formas de represión, pero también es mediante éste que se elaboran propuestas de resistencia.

En el *continuum* histórico y en distintas culturas hay una marcada inclinación de valorar a las mujeres a partir de su apariencia física. En las obras que se exponen en esta ponencia, se enfatiza la sobrevaloración de los sentidos corpóreos que las mujeres utilizan para la satisfacción y el servicio del supuesto gusto masculino. Existen piezas artísticas, en respuesta a la problemática del fetichismo en torno del cuerpo femenino, que tratan la concepción de la mujer en la sociedad y la cultura occidental, dominada por el falocentrismo y por la ideología judeocristiana.

El discurso visual que proponen estas artistas también hace evidente la paradoja existente entre lo pornográfico como uso mayoritariamente masculino y la propuesta de exhibir la transgresión del cuerpo femenino en un contexto artístico. Aunado a esto, las artistas elaboran en sus piezas una crítica de la industria pornográfica y publicitaria en las cuales predomina la ideología misógina. Es importante considerar que en muchas ocasiones la pornografía y la publicidad parten de la humillación y agresión de género: la imagen femenina únicamente se reduce a ser un objeto de consumo, placer y espectáculo.

Como ejemplo significativo de los efectos que ha generado la cultura del espectáculo y el consumo de la imagen del cuerpo femenino, desde la mercadotecnia, se encuentra el caso de la norteamericana Cindy Jackson, quien según el *Record Guinness* (2008) tiene el mayor número de cirugías estéticas¹ en el cuerpo femenino.

¹ Entre las cirugías a las que se ha sometido Jackson, se encuentran: liftings, rinoplastia, liposucción, aumento de pecho, *peelings*, tratamientos de oxígeno facial, botox, implante de pómulos, reducción de mandíbula, rellenos de colágeno, microdermoabrasión, mesoterapia y maquillaje permanente de labios y párpados, cirugías de párpados, implante en el labio inferior, remoción quirúrgica de venas faciales, de lunares, odontología cosmética y blanqueamiento láser.



Imagen 1. Proceso quirúrgico de Cindy Jackson

Cindy Jackson se ha realizado múltiples modificaciones en el cuerpo con la finalidad de emular la imagen del diseño original de la muñeca *Barbie*. La propia Jackson, en su autobiografía, declara: “Cuando yo tenía seis años mis padres me compraron una muñeca *Barbie*, que sirvió para alimentar mis fantasías escapistas. En mi imaginación soñaba con una vida feliz y atractiva para mi muñeca. A través de *Barbie* pude vislumbrar un destino alternativo”.²

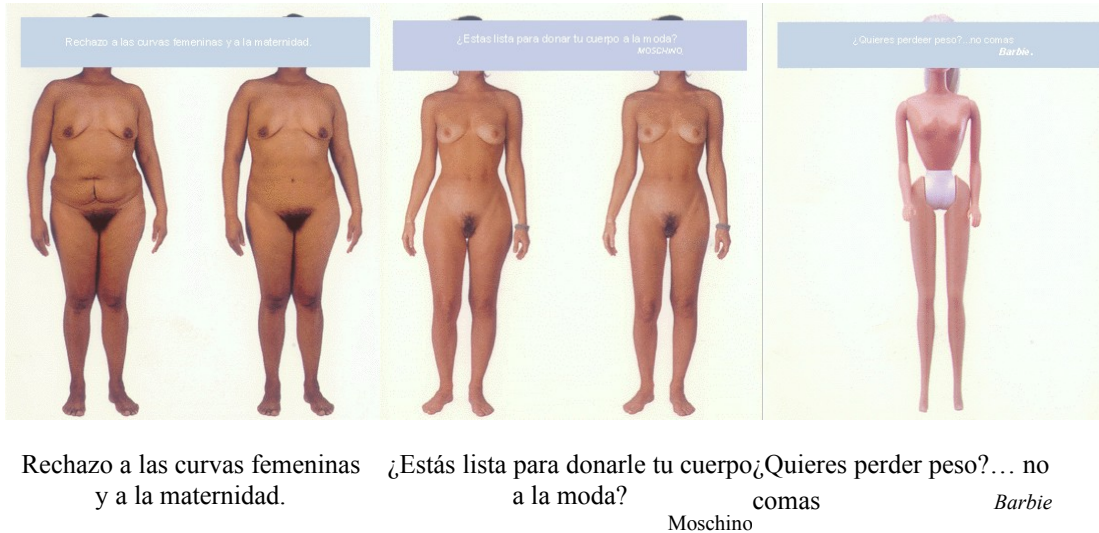
Sin duda, el modelo estereotipado de *Barbie* ha logrado estandarizar de alguna manera los parámetros de belleza de cuando menos cinco generaciones. Al respecto, Graciela Sánchez Guevara comenta: “Las *Barbies*, desde hace 50 años, han formado parte de la memoria cultural de las niñas en todo el mundo [...] este tipo de muñecas han marcado un estilo de vida y de estética femenina” (Sánchez, 2011:418).

Ante este constante fenómeno de estandarización de la belleza femenina, en diferentes culturas y periodos históricos, un ejemplo artístico de resistencia fue el trabajo de la artista mexicana Marianna Dellekamp, con la pieza *Antropología del cuerpo moderno* (1999).³ En dicha obra se mostró una serie de fotografías de gran formato de cuerpos femeninos que fueron modificados digitalmente por la artista, de acuerdo con que las mujeres fotografiadas en esta secuencia, deseaban cambiar en su físico. Cada una de las imágenes estaba acompañada de citas textuales tomadas de

²Fragmento de “*Autobiografía de Cindy Jackson.*” Disponible en http://www.cindyjackson.com/bio/info_11.html. Con acceso el lunes 22 de agosto de 2011.

³ La secuencia completa de la pieza *Antropología del cuerpo moderno* (1999) y un artículo del trabajo de la artista Marianna Dellekamp se pueden consultar en: <http://clon.uam.mx/cyberzine/5/constru/dellek.html>.

revistas, estudios médicos, psicológicos y frases publicitarias. “El procedimiento de Dellekamp al digitalizar el implante y tomar al cuerpo real como materia bruta o soporte sobre el cual intervenir, es ni más ni menos el proceso técnico con que opera en la actualidad cualquier proceso de remodelación”.⁴



Rechazo a las curvas femeninas y a la maternidad. ¿Estás lista para donarle tu cuerpo a la moda? Moschino. ¿Quieres perder peso?... no comas Barbie

Imagen 2. Marianna Dellekamp, *Antropología del cuerpo moderno* (1999). Muestra de tres de las diez fotografías que comprenden la secuencia original.

Al finalizar esta secuencia, Dellekamp muestra la figura de una muñeca *Barbie*, que como se ha mencionado anteriormente, ha formado parte de la construcción imaginaria del prototipo ideal de las niñas-mujeres en diversas culturas durante décadas. Esta pieza artística es una muestra de la diversidad de aproximaciones críticas al modelo de belleza femenina establecido.

En la conceptualización de su obra, la artista nicaragüense Jessica Lagunas tiene como constante la reflexión y la crítica hacia el papel de la mujer y los prototipos de belleza inspirados en la mercadotecnia contemporánea. En el conjunto de su producción artística conceptualiza no sólo el cuerpo físico, sino también la imagen femenina, y constantemente hace alusión a los clichés en torno a la feminidad. Lagunas realizó una serie de videos con el propósito de cuestionar los “rituales” que una mujer realiza en busca de una belleza mediática. En cada una de las acciones se muestra a la artista aplicándose de manera excesiva durante una hora, maquillaje en los ojos, en la boca y barniz en las uñas de las manos. Respecto de sus videos, la artista comenta:

⁴ Osvaldo Sánchez, Catálogo de la pieza *Antropología del cuerpo moderno* (1999), Conaculta- Fonca.

“En nombre de la belleza la mayoría de las mujeres se maquillan, arreglan su cabello, sus uñas, se depilan, hacen dieta, fijan su nariz y sus senos... En este video, junto con rituales de belleza de la mujer en forma exagerada, se reflejan las presiones impuestas por la sociedad de hoy”.⁵



Imagen 3. Jessica Lagunas, Fragmento del video, Para verte mejor, 2005

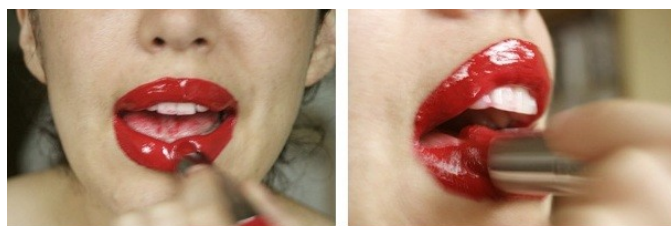


Imagen 4. Jessica Lagunas, Fragmento del video, Para besarte mejor, 2005



Imagen 5. Jessica Lagunas, Fragmento del video, Para tocarte mejor, 2005

Un ejemplo más de los ejes cuerpo, arte, belleza, es el trabajo de la artista mexicana Adriana Calatayud. Con la utilización de técnicas digitales hizo un recorrido por la historia para dar cuenta del valor y la esencia del cuerpo humano. En sus obras trabaja además con los ejes informáticos-referenciales de la fotografía tradicional. En la serie fotográfica *Torturas voluntarias* (2008), Calatayud llevó a cabo un ejercicio crítico de las “transformaciones” estéticas que las mujeres infringen a sus cuerpos. A partir de la superposición de dibujos de aparatos de tortura renacentistas y fotografías de un cuerpo femenino dio cuenta de las “torturas” actuales; por ejemplo, de las cirugías plásticas, que las mujeres se infringen voluntariamente para ir de acuerdo con una supuesta idea social, generalizada, que determina lo que se necesita hacer para alcanzar una imagen corpórea ideal.

⁵Testimonio de Jessica Lagunas, disponible en <http://www.rj-studio.com/jessica/source/besartemejor.htm>. Con fecha de acceso el miércoles 1 de marzo de 2011.

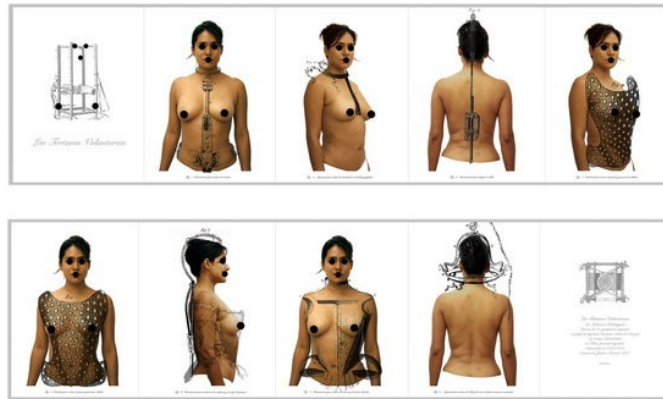


Imagen 6. Adriana Calatayud. Torturas voluntarias, 2008.

Asimismo, en 2007, la artista guatemalteca Sandra Monterroso llevó a cabo el videoperformance, *Deformación #33*, donde se trató la violencia psicológica y física generada a partir de los estereotipos y los cánones de belleza en diversas culturas y periodos históricos. En esta pieza, se colocó sobre la cabeza de una mujer embarazada un objeto similar al que se utilizaba en las antiguas culturas mayas para deformar el cráneo como símbolo de belleza. La obra anterior, mediante el proceso performativo, motiva a reflexionar en torno a la transgresión que sufrieron los cuerpos como en la búsqueda de cumplir con los parámetros de una supuesta perfección estética establecida dentro de los códigos de belleza de las culturas ancestrales.



Imagen 7. Sandra Monterroso, Deformación #33, 2007

Continuando con la lógica de exposición que se ha planteado, se presenta el trabajo de la artista, también guatemalteca, Regina José Galindo. En 2005, Regina realizó el performance *Recorte por la línea*; en esta pieza un reconocido cirujano plástico venezolano, marcó las áreas del cuerpo de Regina que debían ser intervenidas

para lograr un “cuerpo perfecto” según los parámetros estéticos de la sociedad contemporánea occidental.



Imagen 8. Regina José Galindo, Recorte por la línea, 2005

Los discursos mediáticos, promotores de una imagen estereotipada del cuerpo, han creado en el imaginario colectivo un concepto de belleza efímera, que en algunas mujeres provoca frustración y la consecuente transgresión de sus cuerpos. Por un lado, la adicción a las cirugías de mujeres cuyo poder adquisitivo les brinda la posibilidad de financiar sus transformaciones “estéticas” corpóreas y, por el otro, quienes por no contar con recursos económicos pasarán por la desilusión de verse imposibilitadas de cumplir con tal estándar.

Entre las obras que proponen una reflexión crítica encaminada a la transgresión del ser femenino, se identifica la pieza conceptual *Soy totalmente de hierro* de la mexicana Lorena Wolffer, en la que por medio de espectaculares ubicados en diversos puntos de la Ciudad de México, se pretendía hacer una “contracampaña” para cuestionar el estereotipo femenino propuesto en la campaña publicitaria de la tienda departamental El Palacio de Hierro, titulada “Soy Totalmente Palacio”. Dichos espectaculares se exhibieron del 1 de julio al 30 de agosto de 2000. En palabras de Wolffer:

“Las obras se valían de retóricas antagónicas y opuestas a las empleadas en *Soy Totalmente Palacio*, generando así un espacio "publicitario" alternativo, que invitaba al análisis de las intrincadas formas en las que la sociedad —a través de uno de sus medios más contundentes y reveladores— construye y manipula nuestras nociones de feminidad”.⁶



Imagen 9. Lorena Wolffer, *Soy totalmente de hierro*, 2000

En la obra anterior se trabaja a partir de un concepto y metáforas de la imagen del cuerpo femenino mediante un modelo publicitario común, que en este caso nos propone en forma paradójica la crítica y reflexión hacia los estereotipos de la mercadotecnia y la publicidad.

En este recorrido de obras artísticas latinoamericanas, cabe mencionar la pieza *Vitrina* (1989), de la colombiana María Teresa Hincapié. Para realizar esta acción, la artista se colocó detrás de una vitrina y escribió con lápiz labial algunas frases alusivas a la condición de la mujer como objeto de consumo; de esta manera, mostró su postura crítica y llevó a cabo una reflexión directa de la relación entre la codependencia femenina y el modelo hegemónico de belleza.

⁶ Testimonio Lorena Wolffer, disponible en <http://www.lorenawolffer.net/dossier/00home.html>. Con fecha de acceso el miércoles 2 de febrero de 2011.

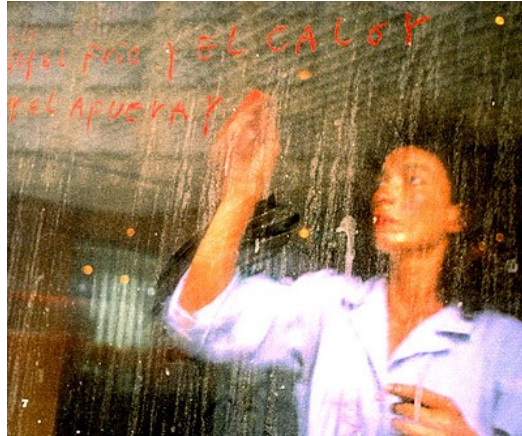


Imagen 10. María Teresa Hincapié, Vitrina, 1989

En cuanto a esta crítica de la concepción femenina en la sociedad y la cultura occidental, dominada por el falocentrismo y por la ideología judeocristiana, se alude también al trabajo de la artista mexicana Katia Tirado. Respecto de su desarrollo creativo, Tirado argumenta:

“Mi cuerpo es mi primer espacio de autonomía y formación, es un arma que me permite tener la confrontación con el exterior que me da la cualidad que necesito para esa confrontación, el cuerpo es un tabú en nuestra sociedad, yo crecí revelándome ante esa realidad, ante ese misterio artificial que se crea a partir del cuerpo”.⁷

En 1995, Katia Tirado llevó a cabo el performance *Exhivilización o Las perras en celo-Nichos públicos*, en el que se representó la condición de competencia entre mujeres para ser elegidas por el hombre. Dos mujeres pelearon en un ring, los postes que sostenían las cuerdas eran figuras en formas de falo. Mientras se desarrollaba dicha pelea, proyectaron diapositivas con imágenes que exhibían la entrepierna de la artista, donde se mostraban diversos objetos que colgaban del clítoris. En esta pieza se contrastó el doble discurso que hizo evidente la paradoja existente entre lo pornográfico como uso mayoritariamente masculino y la propuesta de exhibición del órgano femenino en un contexto artístico. En la analogía entre la industria pornográfica y una sociedad en la que predominan las ideas misóginas existe una interesante similitud en cuanto a que, en ambas, el cuerpo femenino responde fundamentalmente a las pulsiones y fantasías masculinas. De acuerdo con el filósofo Gilles Lipovetsky (2007), en la pornografía la mujer posee una actitud indiferente y, en muchas ocasiones, parte de la humillación y agresión de género; la imagen femenina se reduce únicamente a ser un

⁷ Entrevista a Katia Tirado en el video “Las siete nuevas artes: performance,” TV UNAM (2005-2006).

objeto de placer: “Metamorphoseándose en máquina sexual eficaz y superactiva, rápida y presta a los cambios de *partenaire*⁸, en la pornografía, la mujer no existe, ella no es más que el doble de la sexualidad masculina y de sus fantasías instrumentales” (Lipovetsky, 2007:42).

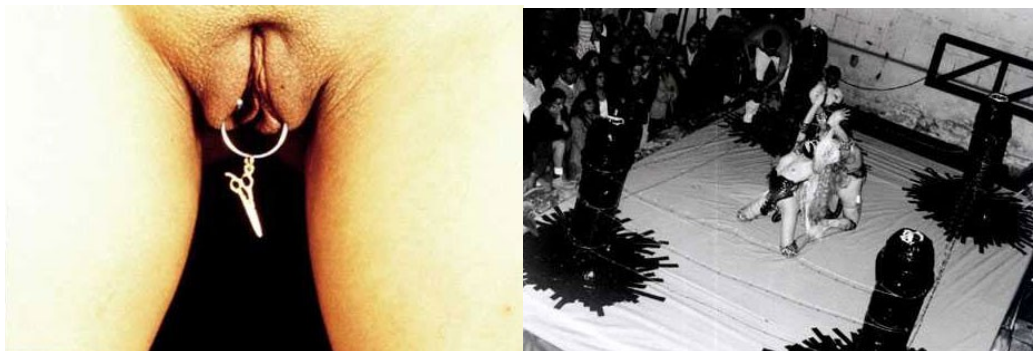


Imagen 11. Katia Tirado. *Exhivilización o Las perras en celo-Nichos públicos*, 1995.

En este tipo de manifestaciones artísticas, entendemos la resistencia como “La puesta en marcha de una estrategia deconstructiva basada en nuestro posicionamiento aquí y ahora como sujetos integrados en un entorno de significados culturales y disciplinas sociales” (Foster, 2001:107). Este arte corpóreo llevado a cabo por mujeres, se ha caracterizado por la inclusión de nuevos actores sociales y problemáticas, como las diferencias sexuales y de género, las relaciones de poder, entre otras, que despiertan el interés hacia un cambio de posición y función de artista y espectador. Un buen ejemplo donde se conjuga la participación activa del público es el trabajo del colectivo mexicano *Madre Araña*,⁹ con la pieza *Cotidianidad* (2010), en la cual se involucra al espectador en una dinámica grupal, que hace a las mujeres partícipes de una experiencia de vida que alude a la reflexión y crítica de su condición femenina.

⁸ Voz francesa que significa compañero, acompañante.

⁹ Este colectivo está integrado por las artistas Esmeralda Pérez González (Tamiz) y Ruth Vigueras Bravo.



Imagen 12. Colectivo Madre Araña. Cotidianidad, 2010.

En esta intervención del espacio público, el colectivo invitó a diversas mujeres a desnudar sus cuerpos y etiquetarlos con un código de barras que contenía la leyenda “Chopo Marca Registrada (MR)”, haciendo alusión al lugar donde se llevó a cabo dicha experiencia,¹⁰ evidenciando también una crítica hacia la globalización mediatizada de la sociedad consumista y capitalista. Cabe destacar que en dicha pieza se utilizó el registro fotográfico para apoyar la reflexión hacia los cánones de belleza establecidos.

Las obras artísticas presentadas a lo largo de esta ponencia son muestra del trabajo realizado por mujeres en Latinoamérica en respuesta a la violencia física, psicológica y emocional que se ejerce al ser femenino. Esta resistencia desde el arte, se ha hecho a propósito de que cada día es más común, en diferentes partes del mundo, que las mujeres sufran las consecuencias graves de perseguir una idea distorsionada de la belleza: trastornos psicológicos, físicos y alimenticios. En diversas ocasiones, la utilización recurrente de medicamentos estéticos y la adicción a las cirugías plásticas son respaldadas y promovidas por los discursos mediáticos y mercadológicos.

Así pues, con este recorrido por las obras de diversas artistas, se han podido evidenciar mecanismos artísticos que no reproducen lo ya establecido ni la ideología de organizaciones políticas y parámetros publicitarios, sino propuestas de discursos estéticos de resistencia ante la problemática social de la transgresión del cuerpo femenino promovida por las culturas contemporáneas.

¹⁰ La intervención se llevó a cabo en el Tianguis Cultural del Chopo, México Distrito Federal.

Bibliografía

- ECHEVERRÍ, Ana María (2003). *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto del arte contemporáneo*. México. Porrúa.
- FOSTER, Hal (2001). “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en Paloma Blanco (comp.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España. Universidad de Salamanca.
- GUACH, Ana María (2000). *El arte último del siglo xx: del postminimalismo a lo multicultural*. España. Ed. Alianza.
- LIPOVETSKY, Gilles (2007). *La tercera mujer*. España. Ed. Anagrama.
- REBOUL, Olivier (1986). *Lenguaje e ideología*. México. Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ, Graciela (2011). “Las prácticas lúdicas infantiles, un acercamiento al sistema semiótico-cultural de los muñecos” en Julieta Haidar y Graciela Sánchez Guevara (comp.) *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

De lo monstruoso a lo anormal en México: discursos e imágenes del cuerpo y la corporeidad en la infancia discapacitada en la primera mitad del siglo XX.¹

Antonio Padilla Arroyo
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

María Concepción Martínez Omaña
Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora

Introducción

En México, en la primera mitad del siglo XX se consolidó un campo de conocimiento que tuvo como eje el examen de la *infancia anormal*. Este campo se conformó en la convergencia de comunidades científicas que, en gran medida, en ellas mismas entablaron en el proceso de configurarse como disciplinas, entre ellas la pedagogía, la antropología, la sociología, la psicología en sus distintas variantes, así como otras ya plenamente consolidadas, como la biología, la medicina, el derecho. Cada una de estas elaboraron y propusieron un conjunto de saberes, es decir, ideas, percepciones, métodos, conceptos y técnicas de recolección de información que delinearon prácticas discursivas, esto es, modos de leer el mundo de la infancia anormal con lo que delimitaron un campo de intervención, la educación especial, la cual demandó el diseño y definición de estrategias biopsicopedagógicas o, en otros términos de una pedagogía especial, a fin de responder a las necesidades que este sector de la infancia requería con el objetivo de disciplinarla y encauzarla de acuerdo a la racionalidad de las sociedades modernas, en particular de las lo cual derivó en modelos, espacios y materiales pedagógicos particulares, en prácticas educativas dirigidas a su atención educativa.² Desde luego, ambos ámbitos se retroalimentaron entre sí, lo cual creó sus “propias reglas del juego”, de acuerdo con la caracterización que Pierre Bourdieu sostiene de campo.³

En este texto se indaga en algunos rasgos del cuerpo y la corporeidad del grupo de niños y niñas, quienes fueron clasificados como anormales, entre ellos ciegos, sordos,

¹ Este texto prolonga una investigación titulada *Representaciones, actores, prácticas e instituciones de la educación especial en México, 1890-2005*, el cual contó con el apoyo financiero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), México.

² Padilla, 2009, pp. 98-99.

³ Bourdieu, 2009, pp.107-128; Bourdieu, 2010, pp. 12-35.

oligofrénicos, deficientes mentales, etcétera, en cuanto construcciones culturales. Para este objetivo se analizan discursos escritos contenidos en manuales y libros científicos, así como discursos visuales inscritos en imágenes, -fotografías, representaciones estadísticas, grabados, entre otros-, que se produjeron y circularon entre diversas disciplinas y comunidades científicas, así como entre otros públicos como maestros y padres de familia. Mediante el estudio de este material es posible identificar y comprender algunas de las aristas tanto de las prácticas discursivas como de las prácticas educativas que circularon y que sustentaron diversas estrategias de intervención sobre el “cuerpo defectuoso”, el “cuerpo anormal” y el “cuerpo monstruoso” con el propósito de “normalizarlo” y “encauzarlo”, de conformarlos en “cuerpos dóciles”, acuerdo con la tesis de Michel Foucault.⁴

De esta manera, se ilustran dispositivos que se diseñaron para proceder a controlarlos, vigilarlos a este grupo de sujetos, en particular niños y niñas, y tratarlos a partir de estrategias rehabilitadoras, regeneradoras y reintegradoras como la ortopedia física y mental. Así, las disquisiciones del estado físico, mental, intelectual y fisiológico de estos sujetos fueron el sustento discursivo, simbólico, de la infancia anormal a partir de las cuales se erigió el proceso de corporeidad, en otras palabras, de determinar el origen de sus insuficiencias, de sus caracteres biológicos, neurofisiológicos y mentales que justificaron y legitimaron los dispositivos de su “normalización” y de esta manera alegar su integración desde un concepto uniforme del *cuerpo normal*, sin reconocer sus especificidades y su identidad diversa.⁵

Discursos: de los textos escritos

El primer texto que se analiza es un pequeño libro de divulgación que, tanto por sus dimensiones físicas como por su contenido, puede considerarse un manual, titulado *Libro para la Madre Mexicana*, el cual fue publicado en 1933 a instancias de la señora Aída S. de Rodríguez a la sazón esposa del Presidente de la República Mexicana, Abelardo L. Rodríguez, y preparado por un grupo de prominentes médicos mexicanos, cuya dirección

⁴ Foucault, 2001, pp. 61-80..

⁵ Véase la discusión que propone que es sumamente sugerente acerca del significado y las prácticas de la “normalización” y de una postura revisionista de las tesis foucaultianas de este concepto. Fulcher, 1998, pp.181-200; Hughes y Paterson, 2008, pp-107-121.

estaba a cargo de Manuel Martínez Báez. Para los autores y para la propia Aída de Rodríguez. En tanto obra de “divulgación popular”, el texto era una exposición simple y sencilla de recopilación de “sanos y rudimentarios consejos” y no una obra destinada a un grupo de iniciados, cuyo objetivo principal era servir de “guía” y de ayuda a las madres mexicanas para “formar una generación de niños sanos, fuertes y alegres, que llenen de felicidad a sus padres y sean mañana hombres aptos para el trabajo y verdaderos motivos de orgullo para nuestra nacionalidad”, en consonancia con los propósitos y las políticas del Estado mexicano de integración nacional con base en el mestizaje racial y cultural. En esta tesitura se pretendía ofrecer “una serie de observaciones rudimentarias” para el mejoramiento del pueblo, mediante la conservación de la salud y la prevención de las enfermedades, de tal modo que coadyuvaran a “crear una raza fuerte y sana”.⁶

Como puede inferirse de esos propósitos, el eje del discurso, si bien de modo invisible es el cuerpo como ente biológico, el cual toma corporeidad en la niñez mexicana.⁷ Esto se pone de manifiesto al acentuar la idea del niño sano y fuerte, que se corresponde a una condición de salud que se apoya en discurso biológico y médico para, inmediatamente después, poner en juego una condición sociocultural al destacar la importancia de contar “con hombres aptos para el trabajo, la alegría y la felicidad, “útiles a la sociedad y a la familia”. En oposición al “niño sano y fuerte” esta la representación del niño enfermo y del organismo infantil débil. Para explicar dicho estado se recupera el discurso médico-higiénico, en particular los efectos de las enfermedades en la niñez. Con base en la tesis de la herencia, los autores sostienen que “las enfermedades que el hombre puede padecer se transmiten a su descendencia”. De ahí se afirma que “Muchos niños monstruosos o ‘fenómenos’, como se les llama vulgarmente; muchos idiotas, imbéciles o degenerados, deben su desgracia a que sus padres padecieron sífilis y a que no se atendieron debidamente y con oportunidad”.⁸

Lo destacable de esta tesis no es la teoría de la herencia en sí misma, sino que esta sirva para proyectar una narrativa acerca de los “niños monstruosos” o “fenómenos”. Tales denominaciones se llenan de significados y de representaciones culturalmente admitidos

⁶ Martínez, 1933, pp. II-III.

⁷ Porter, 2000, pp. 279-290.

⁸ Ibid, p.1.

acerca de lo “monstruoso” o de “lo fenómeno”, las cuales en efecto son resultados de las enfermedades hereditarias; esta última categoría asociada a mutaciones de la naturaleza. A este respecto, si bien el discurso médico y biológico pretende distanciarse y aún oponerse a las representaciones y actitudes y comportamientos del sentido común para explicar las causas de las “monstruosidades”, del “cuerpo deforme”, pero no puede distanciarse del todo y, en cambio, refuerza mucho de éste. Veamos un ejemplo de la imposibilidad de este esfuerzo de distanciamiento discursivo:

*Se dice también (cursivas nuestras) que la embarazada no debe mirar cosas desagradables ni personas deformes, porque el niño nacerá deforme o contrahecho. Esto tampoco es cierto. Nada tiene que ver con el desarrollo de su hijo, lo que mira la madre durante el embarazo. Las monstruosidades de los niños dependen generalmente de la sífilis de los padres, o de algunas otras enfermedades, de tal manera que los padres sanos no deben temer que sus hijos resulten deformes. Igualmente es errónea la creencia de que los cometas o los eclipses influyen para producir deformidades en los niños”.*⁹

Otro ejemplo del afán por asumir una práctica discursiva “objetiva”, esto es, una explicación como producto de la “cientificidad” aunque fortalece el sentido común, en particular el profundo arraigo de ciertas creencias, es una imagen que explícitamente tiene la función de “combatir” las creencias, es decir, la ignorancia, el error, el prejuicio y en el extremo de estas, la superstición.

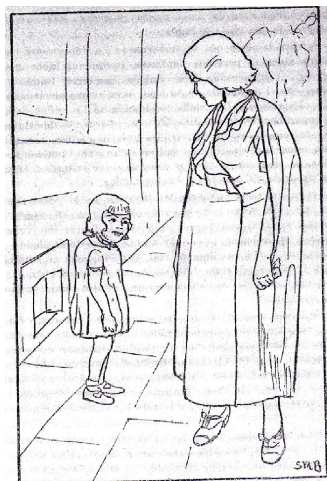


Imagen 1

⁹ Ibid, p. 9

En el dibujo se entrecruzan una niña y una mujer embarazada en una banquetta o acera; ésta se sitúa en el primer plano, en tanto que aquella un poco más atrás. Ambas se presentan de cuerpo entero: la menor con sus brazos, manos, piernas y pies que corresponderían a su edad biológica; no obstante, su rostro delinea una cara infantil con características de persona adulta, según el trazo del tamaño de la cabeza, el cabello recortado, la boca y los ojos que son desproporcionados con el resto del cuerpo. La composición del cuerpo se completa con un aspecto de la niña, el “cuerpo deforme” con la presencia de una protuberancia o elevación en la espalda, que el vulgo llama “joroba”, en suma se devela “lo grotesco”. Frente a ella, en primer plano, se *encuentra* o, para ser más precisos, se *des-encuentra* una mujer embarazada que se detiene ante aquella para mirarla en su “cuerpo” y en su corporeidad; reconoce la “deformidad” y a partir de esta, se organizan las actitudes tales como extrañeza, curiosidad y, sobre todo de distanciamiento social y físico que se establece en la separación entre ellas, así como en la posición del cuerpo de la futura madre y de la vista; en oposición la niña, enfoca su mirada y observa el vientre abultado con curiosidad y con una actitud de alegría y regocijo que sólo puede tener alguien en su condición de monstruo o ‘fenómeno’. La disposición de la imagen destaca, entre otros aspectos, uno que es digno de destacarse porque posibilita dilucidar la necesidad de orientar el sentido de la lectura y de la mirada que la escena por sí misma debería sugerir, de elaborar un discurso escrito que descifre el mensaje. Situar la acción en la calle no fue arbitrario porque en ella se producen gran parte de las relaciones cotidianas, de tal manera que dos personas se crucen y se miren es rutinario y no tiene nada extraordinario; lo que no lo es que se personifique una niña con un cuerpo deforme y que el discurso escrito vaya dirigido a modificar el comportamiento frente al ‘fenómeno’, a atenuar el miedo y el temor que origina la presencia de las monstruosidades ante lo “sano, lo fuerte, la felicidad y el bienestar”, esto es, a atenuar las creencias de la monstruosidad. Por eso, el dibujo se acompaña de un pie de foto con una prédica que tiene la intención aparente de rechazar las supersticiones. En mayúsculas se anota: “NO CREA USTED EN SUPERSTICIONES” para que enseguida se matice, en minúsculas “Tal vez le habrán dicho a usted que durante su embarazo no debe mirar *personas deformes porque su niño nacerá deforme*. Las deformidades se deben a las enfermedades. Nada tiene que ver lo que usted mire, los eclipses, los cometas, etc., con que su niño sea sano o sea *deforme*”.

Ahora bien, como ya hemos señalado, el examen de la infancia anormal implicó la emergencia y la convergencia de distintas disciplinas científicas y sociales que dieron por resultado, entre otros, nuevas teorías, nuevos métodos y técnicas de recolección empírica que implicaron un desplazamiento de los problemas y de los objetos de estudios. Quizá una de las transformaciones más profundas en el saber haya sido el descubrimiento de las “enfermedades mentales” o “trastornos mentales”.

De este modo, el discurso científico confiere un significado preciso y una dimensión específica, corporiza o, en otras palabras, llena de significados el cuerpo deforme, lo distinto, lo diferente y evidencia lo monstruoso pero ahora este se trasmuta en el individuo anormal. De esta forma se articulan oposiciones que sugieren y articulan diversos niveles de una narrativa: la condición biológica, lo sano y lo enfermo, lo fuerte y lo débil, sobre la cual se sustenta una clasificación mental, es decir, los idiotas, los imbéciles o degenerados y, por último, el estado social y cultural, la desdicha en oposición a la felicidad, todo lo cual ordenó y estructuró una forma específica de representación del cuerpo mismo y de la corporeidad que lo encarna. En esta dirección, párrafos más adelante, los autores explican que:

Hay otras enfermedades, además de la sífilis, que pueden también transmitirse por herencia. Tal sucede con algunos padecimientos mentales. El alcoholismo casi siempre es de consecuencias funestas para la descendencia; el hijo de padres habitualmente alcohólicos, o que ha sido concebido o engendrado estando sus padres bajo la influencia del alcohol, suele ser epiléptico, imbecil, loco, o cuando, menos *propenso a adquirir el vicio de sus padres* (cursivas nuestras).¹⁰

De ahí la importancia y el lugar que ocuparía la psicología en el examen de la infancia anormal, en particular la psicología experimental. Tal influencia se debió, en gran medida, a que diseñó y perfeccionó instrumentos de medición o de pruebas para diagnosticar los padecimientos y *medir* el grado de afectación de los individuos y posteriormente, en la medida en que fueron perfeccionadas, para su empleo en el cálculo de la inteligencia con base en su tesis biológica-orgánica-fisiológica. Quizá la disciplina que recuperó muchas de las herramientas conceptuales y metodológicas de aquella con la finalidad de aplicarlas a diversas situaciones del mundo escolar, específicamente para fundar sus juicios de los niños y niñas que presentaban problemas de aprendizaje, en su

¹⁰ Ibid, pp. 1-2.

sentido más amplio, según los resultados de lo que se conocerían como las pruebas psicopedagógicas.

Asimismo, la psicología contribuyó al cambio en nuestra comprensión y explicación de las relaciones entre el cuerpo y la mente, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el espíritu y la materia, entre el deseo y la carne que se había perfilado desde finales del siglo XVIII. Para el tema que aquí nos ocupa, los estudios de la psicología fueron esenciales porque al plantearse la dimensión de la mente y de la subjetividad. Una de las consecuencias más notables fue que desplazó y fragmentó la mirada sobre el cuerpo, aunque no lo sustituyó del todo y siempre fue motivo de inquietud y preocupación no sólo moral sino del examen científico tanto de las ciencias sociales, las humanidades cuanto de las disciplinas naturales, en especial de la biología y la neurofisiología. De este modo, se hizo invisible el cuerpo como totalidad y su estudio se centró en partes del mismo; el nuevo lenguaje reconocería las percepciones a través de los sentidos, como base de las y las reacciones que pudiera registrar el órgano material que procesaba la información del mundo exterior, el cerebro, el cual podría asimilar y explicarlas, dándoles un sentido y significado a aquellas. En uno de los textos que circularon en la primera mitad del siglo XX en México, cuyo autor fue el psicólogo experimental Mario Dil, quien expone con meridiana claridad el paradigma dominante. Dil:

[...] la psicología experimental no solamente se ocupa del funcionamiento espiritual diré, de los niños, del adolescente, del adulto, sino que aduna a esos conocimientos el estudio fisiológico donde esos fenómenos se producen puesto que el hombre constituye una unidad vital que no puede dividirse en dos partes distintas y considerare aisladamente.¹¹

La dimensión espiritual, la mente, aparece como el eje de la explicación y del interés de la psicología experimental, porque ahí se aloja el principal atributo del individuo, el pensar y el pensamiento, mientras que el sentir se aloja en el cuerpo, el cual pretende ser descifrado desde lo fragmentario, en especial por la fisiología. Éste es el medio por el cual se establece el primer contacto con el mundo exterior y se convierte en el receptáculo de sensaciones y del movimiento, de los sentidos, de lo indiferente y el caos que sólo pueden ordenarse mediante un correcto desenvolvimiento de las funciones emotivas e intelectuales que constituyen la vida psíquica. Vale destacar que si bien este paradigma reconoce el valor

¹¹ Dil, 1920, pp. 9-10.

del cuerpo, la lógica discursiva se despliega hacia la mente. Desde esta perspectiva, se estructura la oposición de lo normal y lo anormal, de las normalidades y las anormalidades. Así, las segundas se clasifican en físicas, intelectuales y morales. Las primeras corresponden a los sentidos de la vista, la ceguera en sus distintos grados, y el oído, la sordera en sus distintos niveles de graduación. A este respecto, un dato digno destacar en que cuando Dil indica las anormalidades asociadas a la primera no se refiere a los ojos sino al sentido o a la definición científica que las resume, la agudeza visual, mientras que en el caso de las segundas, por carecer de una palabra o de una denominación, se visibiliza el órgano físico, el oído. Estas insuficiencias son consideradas enfermedades y los sujetos que las presentan son considerados anormales o enfermos.¹² Sin embargo, como ya se apuntó, el estudio de la infancia se orientó a las anormalidades intelectuales. Entre otros aspectos, lo destacable de esto es la intencionalidad que encierra la práctica discursiva no se remite a los sentidos o a un órgano del cuerpo en particular, sino al sujeto, al anormal, de tal manera que Dil retoma una tipología que ya había logrado el consenso de las comunidades científicas. Según los grados y la intensidad de las “anomalías” se clasificaban en idiotas, imbéciles y deficientes. Vale la pena detenerse tanto en el contenido como en la organización de la narrativa: al mismo tiempo que Dil describe, texto escrito, los principales rasgos que poseen cada uno de estos tipos, los cuales se explican por anomalías cerebrales, texto escrito, se incorporan imágenes, el editor las define como “figuras”, lo que no es un dato menor tratándose de un texto visual, en las que se muestran de cuerpo entero y medio cuerpo con sus anormalidades; ambos textos conllevan el objetivo implícito de complementarse en tanto discursos. Dil selecciona tres fotografías para personificar cada uno de esos tipos de anormales. A cada uno de ellos se les coloca en una posición que enfatiza su condición de anormal, a la cual le antecede una descripción científica de sus anormalidades. De esta manera, más allá del efecto y del interés didáctico que se les pudieran conferir, las figuras también expresan una textualidad propia. La primera figura es la de un idiota. Al observar la imagen, lo primero que sobresale es lo grotesco pues al presentarse se proyecta algo de irreal: se le sienta en un en un pequeño banco que contrasta con el volumen de su cuerpo entero. Todo en él es desproporcionado: su rostro, su cabeza, sus brazos y manos, sus piernas y sus pies, los cuales se le muestran desnudos. Para

¹² Ibid, p.114.

acentuar aún más sus deformidades, se le viste de un traje que no corresponde a las necesidades de su cuerpo. La risa, la mirada, los gestos prolongan la imagen de extravío; a esto se suma su talla en contraste con la imposibilidad de calcular su edad por lo que igual puede tratarse de un niño, de un adolescente o de un adulto y por lo tanto de un individuo sin historia. Así, el “lector” interpreta, descifra lo anormal y corporiza la imagen, el cuerpo y su corporeidad, confiriendo sentido y significado a la condición del idiota, atribuye rasgos y conductas del “anormal” y de las anormalidades. De este modo, se establece la conexión entre el sentido común, entre el mundo de las representaciones, y la explicación científica, entre teorías y conceptos. Este nexo lo establece Dil al significar el estado de los idiotas, quienes “presentan señales demasiado vivibles”, haciendo innecesaria la descripción de los rasgos físicos y poniendo en operación ideas, creencias, juicios de valor que tenemos internalizadas.



Imagen 2



La imagen 2 caracteriza a los imbeciles. Según la propia tipología presentada por Dil, se trata de un anormal intelectual que tiene un menor grado de afectación en el cerebro y por añadidura en las funciones mentales. Cabe reconocer que no es la intención de Dil exponer argumentos para explicar de las relaciones entre cuerpo y mente, esto es, por qué y cómo las anormalidades mentales se exteriorizan en la morfología del individuo, pero no dejan de estar implícitos en el razonamiento que sostiene. En la imagen respectiva se reproduce a un sujeto que está sentado en una silla que está casi en simetría con su

complexión. Resulta evidente que se trata de un menor que, a diferencia de la imagen anterior -imagen 2- posa de perfil y registra rasgos poco visibles de deformidad. Sin embargo, no dejan de resaltarse algunas partes del cuerpo que revelan sus deficiencias, lo que explicaría porque fue retratado de medio cuerpo. Dil señala que éste suele confundirse con los sujetos normales y, en efecto, en la imagen prácticamente no hay una diferencia, en apariencia, notable con respecto a los demás. Pero, si se observa con detalle, pueden identificarse algunos aspectos características anormales. La parte posterior de la cabeza es más pronunciada en relación con el resto de ella, lo cual se hace más notorio al prestar atención en el tamaño del rostro, de las partes que la integran: las orejas son pequeñas, al igual que la nariz, los ojos y la boca; el rasgo sobresaliente es la mandíbula que es abultada y pronunciada. Ahí reside su anormalidad corporal: las otras extremidades guardan proporción y equilibrio, aunque no aparecen las partes inferiores. (Imagen 3)

La última figura, de acuerdo con Dil, representa en orden ascendente en las deficiencias cerebrales. Se trata de los deficientes y su identificación es todavía más complicada pues la mayoría de sus funciones psíquicas están intocadas. A pesar de ello, en la imagen correspondiente aparece un niño/adolescente con su porte recto pero colocado en una posición muy similar a la del idiota. Sentado en una silla y enfundado en un traje con corbata, lo primero en que se fija la mirada es en sus manos que reposan sobre las rodillas, proyectando una seriedad forzada por lo que su actitud tiene un aire de ridiculez. Al recorrer el conjunto del cuerpo, se advierten las deformidades: el tamaño de las manos es exagerado en función de las otras partes del cuerpo; más en detalle, los gestos del rostro es de enojo y disimulo, aunque el resto del cuerpo es proporcionado. Dil considera que las deficiencias en ellos son tan leves que pasan desapercibidas en la infancia pero se agudizan al aproximarse a la pubertad por lo que de no ser atendidas a su debido tiempo, una vez alcanzada esa edad resulta prácticamente imposible de corregir.



Imagen 4

Por último, en el nivel más elevado de las anormalidades mentales están los anormales morales. Para ilustrar los Dil ya no se vale de la imagen, sino del discurso escrito. La descripción de estos es la siguiente en sus rasgos fisiológicos y en su corporeidad:

Presentan un gran número de anormalidades, entre las que figuran las microcefalias acentuadas, frente baja y saliente, mandíbulas vigorosas, anomalías de los dientes, en general domina el desarrollo facial, con detrimento notable del cerebro. En algunos individuos se encuentran alteraciones hasta en la piel, arrugada prematuramente, formando una línea continuada que produce la impresión de dividir la frente en dos partes iguales. Casi siempre poseen 5 o 6 anormalidades, es decir, que éstas aparecen en mayor cantidad y son mucho más marcadas que en los individuos normales,[...]; pero de ninguna manera podemos confundirlas con los estigmas de los deficientes o los anormales.¹³

Por otra parte, en una obra de Odalmira Mayagoitia Alarcón, quien es presentada como maestra especializada en la educación de niños anormales mentales y cuyo título es *El análisis del mundo circundante por el niño. Con referencia especial al niño anormal. La ortopedia mental en la educación del niño en su aspecto sensopereceptivo*¹⁴. El cuerpo en el análisis del mundo circundante del niño anormal, de Odalmira Mayagoitia Alarcón. En

¹³ Ibid, p. 120.

¹⁴ Mayagoitia (c1957).

este texto el cuerpo se trasmuta en los órganos sensoriales y lo plantea en función de la oposición en el conocimiento del mundo que realiza tanto el niño normal como el anormal. En su conjunto se hace referencia al mundo de las sensopercepciones que, en el niño anormal, se desarrollan de una manera particular, siempre asociada a determinadas características que se denominan como lentas, incompletas, mal diferenciadas y difíciles, es decir, como un organismo incompleto. Las partes del cuerpo que entran en juego son la vista, el oído, el tacto, el gusto, el olfato y el equilibrio (movimiento y desplazamiento del cuerpo), alude pues a los sentidos y no a los órganos como los ojos, la nariz, las manos, el oído, la nariz y la boca. Con base en los primeros, analiza cada una de las sensopercepciones definidas “como los contactos o caminos directos hacia todo conocimiento y las primeras bases de nuestra actuación”, así como los efectos que traen consigo en el trabajo escolar y en los procesos de aprendizaje. A partir de una investigación sobre la manera como se realiza el análisis del mundo circundante por el niño oligofrénico (los alcances, las deficiencias y las modalidades de las sensopercepciones), la autora presenta el grupo constituido por 23 niños entre los 7 y 11 años, clasificados en “subnormal, débil mental, imbecil e idiota”, de acuerdo a sus coeficientes intelectuales.



Imagen 5

Lo que llama la atención en su estudio es la visión fragmentada de las diferentes partes y funciones sensoriales del cuerpo, al estudiar las nueve sensopercepciones de manera independiente, sin embargo anota que su examen está en función de una situación

total y auxiliada por otras sensopercepciones. En el método aplicado, se privilegia al juego como la técnica pero sobretodo como un factor de crecimiento y desarrollo, como condicionante mental biológico de maduración.



Imagen 6

Las sensopercepciones visuales en el niño anormal. En el bloque visual se evalúan y se instruyen varios aspectos como la forma, el tamaño, el color, la posición de los objetos y la orientación, el relieve, la perspectiva, la distancia y luminosidad. A excepción del primero, los demás son fáciles de adquirirse por su relación con las experiencias personales. La autora sostiene que la educación visual que se imparte a los niños es fundamental, puesto que les enseña a mirar, a analizar las cosas del ambiente, para una mejor adaptación al mismo. Según Mayagoitia, los niños oligofrénicos diferencian primero el tamaño y, posteriormente, la forma que se percibe con la ayuda de objetos y dibujos; la percepción del color es más difícil porque debe de asociarse a formas que tienen significación, después de presentarlo aislado. A este respecto, sostiene que en los niños anormales, la posición y orientación son aspectos muy perturbados y concluye que existe una estrecha relación entre el nivel mental, el atributo del ser y el cuerpo humano.

Por lo que se refiere a las sensopercepciones auditivas, Mayagoitia señala la importancia que tiene la educación en el ruido y el sonido a fin de establecer diferencias, distinción e intensidad de ruidos, intensidad y distinción del sonido, los cuales se constituyen en puntos de partida para definir y diferenciar el ruido y el sonido, la voz, el timbre, intensidad y tono, la percepción de la palabra y del ritmo. En los individuos en general y en los niños con problemas auditivos, la deficiencia o anormalidad orgánica es

definitiva porque el cuerpo registra una limitante, lo que la autora denomina una “perturbación” que impide tales distinciones: No hay tanta dificultad en la distinción de los ruidos como en la de los sonidos. Los niños oligofrénicos no perciben con claridad los tonos graves y agudos y en su localización presenta una desviación mayor que en los ciegos. Los niños con deficiencias en algunos sentidos, como el visual, se compensan con un mayor desarrollo de otros sentidos como el auditivo. Por medio de los ejercicios es posible su adaptación a la vida social. La educación audiovisual lleva al conocimiento de las sensopercepciones visuales y auditivas mediante las cuales se conectan con el mundo. Para ello recomendaba ejercicios preparatorios a fin de que el niño aprendiera primero a mirar, a observar, a escuchar las cosas del ambiente y de esa manera abrir “nuevos caminos a la ciencia del aprendizaje”, a la educación audiovisual y la educación sensoperceptiva”.¹⁵



Imagen 7

Las sensopercepciones táctiles. Se analiza el tacto activo, el sentido dérmico: la temperatura y el dolor. Enseñarle a tocar y a palpar. En este tipo, la mayor sensibilidad radica en el pulpejos de los dedos. Es mayor en niños ciegos. El menor número de errores tiene lugar en la percepción de identidades. Hay ciertas diferencias en los niños débiles mentales, imbeciles e idiotas, que presentan escasa sensibilidad a los cambios de

¹⁵ Ibid, p. 151.

temperatura, son indiferentes al frío o al calor. La sensibilidad al dolor se presenta disminuida en los débiles mentales, en los imbéciles y en los idiotas.

En cuanto a las sensopercepciones quinestécicas, se analiza la coordinación manual, el movimiento activo y pasivo, la fuerza, la resistencia y el peso. Se requiere habilitar los otros tipos de sensopercepciones: aquí entran en juego los órganos sensibles del cuerpo: la vista, que coordina y dirige; del tacto, del equilibrio para estructurarse.

Las actividades de coordinación muscular que preparan para la escritura son difícilmente dominadas por el retrasado desarrollo muscular de los niños. Los movimientos son torpes e inseguros; necesidad de muchas repeticiones, con el fin de poder dirigir el movimiento por la vista y de acuerdo con la idea que tienen en su cerebro; los movimientos que realizan son los amplios, con el antebrazo. Ejercitarlos con los movimientos a nivel de las manos; el movimiento deseado lo acompañan de otros movimientos asociados inútiles, de la cabeza, brazos, lengua, pies, etc. Acentuados en niños inestables y nerviosos. Cometan muchos errores, por movimientos bruscos. Incapacidad para aprender con rapidez juegos, deportes y movimientos gimnásticos y de baile; las operaciones habituales de la vida diaria: vestirse, amarra sus mochila, lavarse, peinarse son imperfectos y se realizan en mayor tiempo, necesidad de atención y educación especial. La fuerza y resistencia son levemente inferiores a los de los niños normales. La percepción del peso, se acentúa la deficiencia en el débil mental.

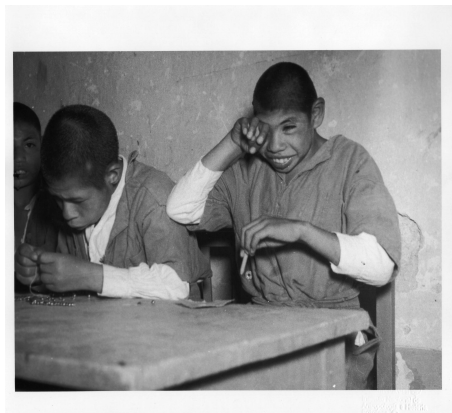


Imagen 8

Asimismo, Mayagoitia describe las sensopercepciones estereognósticas, las cuales posibilitan asociar el sentido quinestésico con el táctil porque permiten el reconocimiento de la forma de los objetos. Para la autora, hay una estrecha relación con el coeficiente intelectual. Los niños no perciben los pequeños detalles de los objetos tocados, sino los más notables, como la forma y el tamaño. Los estímulos son confundidos en la mayoría de los casos. Hay mala diferenciación. Por último, Mayagoitia describe las sensopercepciones de equilibrio en todas sus manifestaciones: marcha, movimiento, actitudes, tienen defectos más o menos intensos a causa de lo perturbado del equilibrio y retraso de las demás funciones cerebelosas. Este tipo, guardan relación con el nivel de mentalidad de los niños anormales. Por su parte, las sensaciones del gusto y del olfato, presentan relación con el nivel mental. En casos de más bajo nivel conciente intelectual presentan notable disminución de la agudeza. Los niños débiles mentales sólo perciben fuertes contrastes tanto en gustos como en olores.

Palabras finales

El breve análisis aquí realizado es apenas una aproximación al examen de los discursos escritos y visuales. Sin embargo, permite una serie de reflexiones que puedan orientar y profundizar en investigaciones posteriores. En primer lugar, la constitución de un campo de investigación de la infancia anormal y de las anormalidades que la singularizaban. Dicho campo convocó a un conjunto de disciplinas sociales y naturales que se apoyaron en un paradigma que privilegió el estudio de la mente y lo subjetivo para explicar lo anormal y la anormalidad; este paradigma en la medida en que se volvió dominante tuvo entre sus efectos hacer invisible el cuerpo como objeto de estudio y de intervención. En segundo lugar, dicho proceso implicó que el cuerpo y su corporeidad fueron borrados en su condición material y objetiva mediante un nuevo lenguaje, el discurso de las ciencias, para “abstraerlo” con lo que se elaboró una nueva narrativa que traspasó de descripciones detalladas al concepto. En el caso de los anormales y de la anormalidad, el proceso de invisibilización fue aún más notorio. Ahora ya no eran órganos específicos que desvelan la monstruosidad, sino los sentidos que, únicamente podían ser descifrados, mediante el juicio y el razonamiento o, en términos más generales, del pensamiento. El sentir se convirtió en pensar y los anormales presentaban anomalías

mentales que les imposibilitaba comprender y explicar lo primero mediante lo segundo. No obstante, es necesario profundizar en el estudio de lo que Bourdieu llama el descarnamiento y el desencantamiento de lo objetivo, del cuerpo. La corporeidad se desplazó hacia la esfera de la mente. En tercer lugar, mediante la psicología experimental, la pedagogía especial y la pediatría se ofreció un, sin duda, novedoso marco de explicación. Los textos de Dario Dil y de Odalmira son claros ejemplos de la abstracción del cuerpo y de una nueva interpretación de la corporeidad en torno a lo monstruoso, en adelante definido como lo anormal y las anormalidades.

Referencias bibliográficas

- Barnes, Colin, “Las teorías de la discapacidad y los orígenes de la opresión de las personas discapacitadas en la sociedad occidental”, en Barton, Lev (Comp.), *Discapacidad y sociedad*. Traducción de Roc Filelia, La Coruña, Fundación Paideia/Ediciones Morata, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Traducción: Ariel Dilon, México, Siglo XXI, 2009.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*. Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Dil, Mario, *La psicología experimental y el arte de la educación*, México/París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1920.
- Foucault, Michel, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Traducción de Horacio Pons, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Fulcher, Gillian, “Entre la normalización y la utopía”, en Barton, Lev (Comp.), *Discapacidad y sociedad*. Traducción de Roc Filelia, La Coruña, Fundación Paideia/Ediciones Morata, 1998.
- Hughes, Bill y Kevin Paterson, “El modelo de discapacidad y la desaparición del cuerpo”, en Barton, Lev (Comp.) *Superar las barreras de la discapacidad. 18 años de Disability and Society*. Traducción de Redactores en Red, Madrid, Morata, 2008.
- Martínez Báez, Manuel, *Libro para La Madre Mexicana sugerido por la señora Aida S. de Rodríguez y preparado por el doctor... con la colaboración de los señores doctores Francisco P. Miranda, Mario Toreoella, y Manuel Cárdenas de la Vega*, México, s.e., 1933.
- Mayagoitia Alarcón, Odalmira, *El análisis del mundo circundante por el niño con referencia especial al niño anormal. La ortopedia mental en la educación del niño en su aspecto sensorperceptivo*, México, Secretaría de Educación Pública, (c.1957).
- Padilla Arroyo, Antonio, “De excluidos e integrados: saberes e ideas en torno a la infancia anormal y la educación especial en México, 1920-1940” en *Frenia. Revista de Historia de la psiquiatría*, Volumen IX, Año 2009, 5-6.
- Porter, Roy. “Historia del cuerpo revisada”, en Burke, Peter (ed), *Formas de hacer historia. Segunda Edición*, Versión española de José Luis Gil Aristu y Francisco Martín Arribas, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

El cuerpo como constructor de la vejez

Araceli Pérez Damián
Universidad Autónoma del Estado de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

La presente ponencia parte de la idea de considerar al cuerpo resultado de un complejo proceso sociocultural y no como una realidad “objetiva”, algo que está dado y ligado a lo biológico, fisiológico o anatómico, es decir, derivado y desarrollado a partir del saber bio-médico. Sino más bien, el cuerpo que se va elaborando a partir del conjunto de significaciones socioculturales, representaciones e imágenes e inclusive metáforas; las cuales dan cuenta de lo que es el ser humano.

Es, a través de dichas elaboraciones en torno al cuerpo, de los significados y de las metáforas atribuidas a éste, que en su conjunto forman parte de lo que será la vejez, ésta no como un hecho cronológico, estadístico o biológico sino también como hecho cultural, donde un cuerpo carente de belleza, juventud, vitalidad o energía no es más que un cuerpo envejecido, es decir, es el cuerpo el receptor de identidad de una persona, es aquello que le permite *Ser*. Pero si se aplica este planteamiento al cuerpo de la mujer anciana resulta ser que ella ya no posee un cuerpo visible, esbelto, por lo tanto ha dejado de *Ser*, porque su atractivo y valor se ha perdido quedando atrás, en su juventud, donde ahora y derivado de esta construcción no cabe más que admitir que ha llegado el momento de la retirada de los espacios “propios” de la juventud y deberá de recluirse a los espacios reservados a la vejez, ya sea al hogar o al asilo.

Ciertamente como dijera Simone de Beauvoir “la ancianidad no es un hecho estadístico, sino la prolongación de un proceso natural en la vida del hombre (...) (1990: 17), sin embargo, para el común de la sociedad, la persona anciana es aquella que por la edad se encuentra en el rango de entre los 60 o 65 años y es a partir de esta cronología que se *dice* que ha llegado a la vejez. Ante esta *nueva* situación se asocian elementos de deterioro en la salud, disminución en la capacidad mental y física y su salida de la esfera productiva y, aunado a todos estos cuadros es como se desarrollan prejuicios e imágenes negativas o despectivas de este proceso natural.

A hora bien ¿de dónde surge esta elaboración mental de asociar la vejez con enfermedad o discapacidad? Se recordará que el anciano en la historia de la humanidad tuvo un papel activo y determinante en todos aquellos aspectos sociales, políticos, económicos y religiosos. Ellos representan la memoria de un pueblo, dado que daban cuenta de la cultura de un lugar, se acudía a ellos a pedir consejo, fungían como receptáculos y generadores de la memoria colectiva de sus pueblos, eran los encargados de preservar la historia local mediante las narraciones recibidas de otros ancianos y a través de los hechos vividos a lo largo de su existencia, mismos que a su vez se transmitían a las nuevas generaciones. Por ejemplo, en el aspecto de la medicina y hechicería, los ancianos eran los médicos y hierberos principales, ya que algunos desarrollaron conocimiento de las propiedades de las plantas. Sin embargo, "El viejo ya no es más su historia, no es más sujeto, es finalmente un cuerpo en deshecho (Le Breton, 1990: 124), es decir, hoy en día su experiencia, sus habilidades, sus conocimientos ya no son del todo valiosos, de aquí que se les mantenga marginados ya sea parcial o totalmente de cualquier tipo de actividad debido a una condición de vulnerabilidad física, de salud, de desempeño mental o de su conflicto de adaptarse a nuevos entornos sociales y por ende económicos.

“Los prejuicios sobre la vejez parten de la apariencia física, cuando canas y arrugas apartan de los ideales de juventud y belleza y llevan a imputar falta de salud, declive mental e inutilidad” (Ham, 2008: 39) es por lo tanto a partir de un hecho cronológico y de una corporalidad esbelta que los adultos mayores son objeto de un trato desfavorable por pertenecer a esta categoría. Es decir, todo este conjunto de imágenes reducen al anciano a la percepción del cuerpo, “cuerpos relegados, ocultos, olvidados... cuerpo viejos, inútiles que habían servido y que ya no servirán más, cuerpos con los que no se sabe qué hacer. Cuerpos arruinados que hay que alimentar y que hay que lavar” (Le Breton, 1990: 142). Por ello, ante tal panorama se plantea que el anciano lleva su cuerpo como un estigma que lamenta porque lo llevan a ser discriminado y por lo tanto olvidado. Es decir, es el cuerpo el que marca la diferencia y a partir de dicha diferencia ser relegado.

El estigma del cuerpo

El cuerpo es más que la biología del ser humano, es más que el conjunto de órganos y funciones mecánicas que lleva a cabo para su buen funcionamiento. El cuerpo no es únicamente carne. El cuerpo es resultado de un complejo proceso sociocultural, es decir, existen prácticas, normas, comportamientos, prohibiciones, censuras que actúan para moldear ya sea individual y socialmente el cuerpo de una mujer o un hombre.

Hablar en torno al cuerpo implica de alguna manera conocer un mundo de significaciones diversas; sean éstas afectivas, históricas o culturales. De aquí que sus diferentes significados estén íntimamente relacionados con un contexto social e histórico y además, personal a saber. Por ello, su concepción de alguna manera sintetiza y por lo tanto, da cuenta de toda una cultura. En este sentido el cuerpo no hace sino evidenciar la construcción social y cultural de lo femenino y lo masculino. Lo que hacemos o dejamos de hacer, en qué momento y con quién lo llevamos a cabo.

Ahora bien, si se ha concluido que el cuerpo está íntimamente relacionado con un contexto social e histórico, que no es una realidad absoluta ni mucho menos objetiva, es importante conocer qué significado le otorga nuestra sociedad al cuerpo. “... el pensamiento griego ha condicionado nuestra propia cultura occidental” (Héritier-Augé; 1992: 290). Por lo tanto, la concepción o significación que se le otorga al cuerpo nos lleva a evidenciar la raíz de un universo cultural de construcciones y reconstrucciones de significados atribuidos al cuerpo, los cuales intervienen y tienen su influencia en la manera de concebir y experimentar nuestro propio cuerpo y el de los otros.

Las concepciones que se conocen sobre el cuerpo en los antiguos griegos, no es homogénea, por lo tanto, se pueden apreciar en sus aportes diferentes pensamientos y posturas respecto a éste. Sin embargo, varios de ellos llevaron a fragmentar el cuerpo, por ejemplo Platón, de modo que se observa en él una postura dualista, la cual se viene a reafirmar con la postura de la modernidad. El sujeto desde la óptica de la modernidad, se caracteriza por la separación, la fragmentación en la relación sujeto-cuerpo. Donde se deja ver al hombre como una entidad no homogénea sino parcial. Por un lado, está el cuerpo, es decir, la materia y por otro, el espíritu o lo inmaterial. Como resultado, el hombre no será nunca un ser completo. Su *ser* quedará reducido a la corporalidad. Por lo tanto, bajo esta mirada el cuerpo de la modernidad exalta la belleza, la juventud, la vitalidad.

La modernidad y su influencia en la concepción del cuerpo

Ello a partir del planteamiento de conceptuar al ser humano como un ser completo, es decir, donde no se le divide en una parte corpórea e incorpórea. Sino que éste es un ser homogéneo, es unidad. Sin embargo, derivado de la modernidad se revela una concepción diferente del ser humano, donde se hace más que evidente una visión dual y mecanicista del cuerpo. Este pensamiento ha condicionado por lo tanto nuestra propia cultura, en el sentido de mirar a las personas adultas mayores como sólo un cuerpo, es decir, cuerpos decrepitos y próximos a la muerte, cuerpos que estorban a la modernidad porque van en contra de su proyecto y en este sentido habrá que rechazarlos.

A partir del pensamiento derivado de la modernidad afirma el filósofo italiano Gianni Vattimo que la modernidad se puede caracterizar como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva “iluminación” “(...) La idea de “superación” que concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso” (Vattimo, 2000: 10). Por lo tanto, todo aquello que vaya en contra de lo nuevo se desecha dado que carece de valor.

Sin embargo, “para caracterizar a la sociedad y al individuo moderno, el punto de referencia más crucial es el consumo: “La verdadera revolución de la sociedad moderna se produjo... cuando la producción de masa y un fuerte consumo empezaron a transformar la vida de la clase media” (Lipovetsky, 2000: 106). Se comienza a consumir en nombre de lo nuevo, para estar a la moda, y ello no suscita ninguna indignación, ya que todo es válido porque conducirá a la felicidad. Se da el paso a valores hedonistas que animan a gastar, a disfrutar de la vida, a ceder ante cualquier tipo de impulso, a tener experiencias ilimitadas, a propiciar una sensibilidad desenfrenada. Un culto al cuerpo, a la belleza, a la juventud, se consume en nombre de ellos.

Ahora bien, como consecuencia de ese consumismo desenfrenado se da por añadidura un individualismo en el sentido de que el vivir con la máxima intensidad, el “desenfreno de todos los sentidos”, el seguir los propios impulsos e imaginación, y abrir el campo de experiencias, “la cultura modernista es por excelencia una cultura de la personalidad. Tiene por el centro el *yo*” (Lipovetsky, 2000: 83). Es decir, el consumo obliga al sujeto a hacerse cargo de sí mismo, él es el único responsable de sus necesidades, gustos y modos de vida. Se manifiesta una permisividad al desarrollo de *mis* derechos, *mis* deseos

y *mis* valores. En este sentido la sociedad burguesa no sólo introduce un individualismo en el ámbito económico sino también lo hace en las relaciones sociales tradicionales, llevándola aún más a un individualismo exacerbado.

El cuerpo de la vejez

Como se observa, la modernidad crea una serie de conceptos e ideas que bien se pueden relacionar con las nociones de cuerpo y alma, entendida ésta como lo racional y, aunque inicialmente defiende todo aquello que sea sometido a esta facultad, finalmente se queda sólo con la materia, es decir, con el cuerpo. De aquí, que se busque darle preferencia a todos los valores hedonistas.

Ahora bien, respecto a esta aportación se observa como aún está presente dicha dualidad que erige al cuerpo con un valor, pero será una vez más de acuerdo a los ideales de la modernidad, los cuales mostrarán una obsesión por la salud, la belleza, la jovialidad, lo placentero, lo fuerte y erótico. Sin embargo, cuando el cuerpo del individuo comience a manifestar las huellas de la edad y deje de ser considerado como joven y por lo tanto valioso, es decir, cuando se enfrente al proceso de envejecimiento biológico entendido como:

“el proceso de alteraciones bioquímicas que afectan el funcionamiento de órganos y sistemas, y por lo tanto, se incrementa la vulnerabilidad a la enfermedad, lo cual se asocia a las manifestaciones características del envejecimiento, tales como la pérdida de masa ósea y muscular, disminución de todos los sistemas, alteraciones en el oído, en la visión y disminución en la elasticidad de la piel” (Mendoza, 2004: 59).

A la persona que se sabe que ha entrado en esta etapa de la vida, no le quedará más que esperar la muerte, quedando sólo e inmóvil y arrinconado en una cama o en una silla de ruedas o combatiendo los signos de una degradación natural por medio de técnicas quirúrgicas, deportivas, dietéticas o terapéuticas, porque de lo contrario dejará de ser valorado y admirado por la ausencia de belleza, encanto y juventud y lo más lamentable será el aislamiento social o laboral que tendrá que enfrentar, y asumir así una vejez intolerable o la negación de su propia existencia humana. En este sentido, afirma Le Breton que:

“Si antes los hombres envejecían con el sentimiento de seguir el camino natural que los llevaba a un reconocimiento cada vez mayor, el hombre de la modernidad combate todo el tiempo las huellas de la edad y tiene miedo de envejecer por temor a perder su posición profesional y a no encontrar empleo o espacio en el campo comunicativo” (Le Breton, 1990: 143).

Es decir, el proyecto de la modernidad reduce al ser humano a la dualidad, y no unidad. Dualidad que se manifiesta en la fragmentación de dejar por una parte el cuerpo y por otra el *espíritu*. Es decir, se le ha despojado a la persona de su *Ser* completo y se ha quedado sólo con una parte, es decir, el cuerpo, la materia. De aquí que se afirme que el ser humano no se reduce a ser únicamente materia pero tampoco espíritu; sino su *Ser* es indisoluble su unión es lo que conforma su *Ser*. El hombre no es materia únicamente, sí está compuesto de materia, la cual no es su razón de ser pero sí parte de su *esencia*. A partir de esta ruptura se plantea ¿dónde queda el hombre? ¿En la corporeidad o en el espíritu? Lamentablemente parece ser que la esencia de una persona se encuentra en la corporeidad, dado que este conjunto de órganos da cuenta de la esencia de una persona, es el cuerpo el que me permite *Ser* y todo se reduce a él. El cuerpo es por tanto signo de la presencia humana. Por lo tanto ante la carencia de un cuerpo joven y la evidencia de una piel arrugada, de una cabeza blanca o de un cuerpo encorvado, dejan de tener valor para la sociedad, dejan de ser los sabios y la gente de respeto y se convierten simplemente en cuerpos enfermos, no es el abuelo o la abuela quienes han envejecido, son simplemente cuerpos deteriorados.

De esta manera el cuerpo envejecido para un grupo de personas no sólo posee una dimensión biológica sino también simbólica, es decir, hay un conjunto de ideas y creencias colectivas que van más allá de los individuos particulares y que poco a poco van formando parte del bagaje cultural de una sociedad, de modo que varios de ellos pueden coincidir en el significado atribuido al envejecimiento. Derivado de lo anterior el envejecimiento puede admitir diferentes significados de acuerdo al contexto en que se ubique, de modo que no es posible emitir una idea de manera exacta, precisa y que valga para toda la sociedad. Por lo tanto, lo social y por ende lo cultural aparecerá en el momento en que se constituye un mundo de significados compartidos por varias personas.

De aquí se desprende que el anciano percibido sólo como corporeidad y la mirada del cuerpo joven y esbelto hacen del *Ser* anciano una persona factible de ser desechada socialmente; degradando así su condición humana por el hecho de poseer un cuerpo carente de belleza y juventud. Todo ello lleva a considerarlo como cuerpo pero nunca una persona, cuerpo al que habrá que alimentar, asear y cuidar hasta cuando llegue su muerte.

Ante este nuevo escenario, la realidad no es nada favorable para la persona anciana, ya que la vejez como diría Simone de Beauvoir no es un hecho estadístico sino un hecho cultural, donde una vez más será la sociedad quien asignará roles a cumplir, ideas y comportamientos a este grupo etario, de esta manera, le impondrá a la mujer anciana la labor del cuidado de los miembros de la familia o de los enfermos. Esto es porque la sociedad le ha asignado al anciano su lugar mediante prácticas propias a su edad y a sus cualidades naturales. “En nuestra sociedad, la persona de edad es designada como tal por las costumbres, por las conductas de los otros, por el vocabulario mismo: ella tiene que asumir esa realidad” (De Beauvoir, 1990: 348). La vejez es despreciada no sólo por el sujeto que vive en ella sino también por la sociedad, que no hace sino evidenciar el coronamiento de una vida acabada. Esto indica que así como el cuerpo se construye a partir del conocimiento biológico, social y cultural, así también la vejez, donde su saber es revelado en primer término por la medicina pero es construida y caracterizada social y culturalmente, de aquí que ante tal panorama, la muerte viene a ser la mejor forma de dejar de sufrir una existencia inauténtica.

Hacia una cultura de la ancianidad

Ahora bien, sí la percepción de la vejez por parte de la sociedad está marcada por un conjunto de mitos y prejuicios, los cuales han sido aprendidos por los procesos de socialización; por lo que el individuo al estar inmerso en un grupo social está condicionado por ese grupo en el que vive y permanece y, así asume que la vejez es la etapa de decadencia. En este sentido, la vejez sólo puede ser entendida en su totalidad; no sólo como un hecho biológico, sino como un hecho cultural. En este sentido, la ancianidad no tiene que ver únicamente con un proceso biológico, pero tampoco estadístico; sino de con un hecho social y cultural. Ante ello, no cabe más que expresar que es necesario asumir una nueva cultura para la ancianidad, la cual ha de estar “cultura para la ancianidad” basada en

un “conjunto de valores, actitudes y comportamientos que reflejen el respeto a la vida, de la persona humana y de su dignidad, de todos los derechos humanos; el rechazo de la violencia en todas sus formas y la adhesión a los principios de libertad, justicia, tolerancia y solidaridad, así como la comprensión tanto entre los pueblos como entre los grupos y personas (Jiménez, 2004: 34) y, a partir de ello se propicien condiciones para que vivan en mejores entornos donde imperen otros tipos de valores antes que valores hedonistas, individualistas o económicos.

Ante tal panorama, es necesario tomar conciencia del conjunto de creencias que se están reproduciendo en nuestra sociedad, que a través de esta transmisión es como se sigue reproduciendo el espiral de la violencia, develar críticamente que tales ideas en vez de conducirnos a crear mejores relaciones humanas entre los miembros de una sociedad nos fragmentan aún más y nos hacen más intolerantes y egoístas, ya que nos aproximan a reforzar la cultura de violencia antes que una cultura de respeto para con la ancianidad.

Ahora bien, ante la presencia de de una sociedad que envejece, el ser humano como miembro de una sociedad y participe de ella no puede dejar de lado la responsabilidad moral que tiene para demandar un trato diferente para con las personas adultos mayores porque, “soy humano y, ningún problema humano me resulta extraño” (Díaz, 1993: 52), es decir, lo que mide el grado de humanidad en una persona es la respuesta ante un rostro afligido, ante un cuerpo enfermo, o ante una situación de injusticia o discriminación. Es el interés que manifiesta ante lo propio como ajeno y lo ajeno como propio, porque nada no es indiferente sí pertenecemos a la misma especie humana.

Por lo tanto, ahora el ser humano ante una situación de desigualdad no cabe la justificación sino más bien la responsabilidad del *deber ser* para con el otro, donde una acción moralmente buena, como una acción querida por una buena voluntad, “es aquella que se realiza no sólo conforme al deber, sino por deber” (Kant, 2003). En otras palabras, una acción puede cumplirse conforme al deber, pero no por deber, sino por una inclinación o interés libre y voluntario, porque entonces no sería moralmente buena una acción. En este caso, se actuará por deber cuando actuamos como seres racionales, es decir, la razón es la facultad de lo universal, decir que la buena voluntad actúa por deber significa que sólo actúa de un modo universal, o sea, de acuerdo con una máxima, válida no solamente para

mí sino para todos los demás, en este sentido, dicha máxima se traduce en un imperativo, o en un mandato, el cual se traduce en un deber para la voluntad pero proveniente de la razón.

En este sentido todos los seres humanos tenemos “el deber de convertir en míos los fines de otros (...); el deber de respetar a mi prójimo está contenido en la máxima de no degradar a ningún otro ser humano convirtiéndolo únicamente en medio para mis fines (no exigir que el otro deba rebajarse a sí mismo para entregarse a mi fin” (Díaz; 1993: 89).

De todo lo anterior se expresa que una cultura para la ancianidad debe estar basada principalmente en el reconocimiento del otro, ese otro es el anciano. En otras palabras será mediante la aceptación del que es diferente a mí y la puesta en práctica de valores como el respeto, la compasión, la comunicación, la convivencia, los que propicien nuevas relaciones intergeneracionales de coexistencia más pacífica, que reconozcan, dignifiquen y reintegren a los ancianos a la sociedad, donde ésta sea considerada como una forma más de *ser* y de *existir*, donde él vuelva a hacer la persona de respeto y el portador de las tradiciones y enseñanzas de un pueblo.

Bibliografía

De Beauvoir, Simone (1990), *La vejez*, México: Hermes.

Díaz, Carlos (1993), *Diez Miradas sobre el Rostro del Otro*, España: Caparrós Editores.

Feher, Michel (ed.), (1992), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 3 Vol., Madrid: Taurus.

Jiménez, Bautista Francisco (2004), “Propuesta de una Epistemología Antropológica para la Paz”, en *Convergencia*, Año 11, Núm. 34, Toluca, UAEM.

Ham Chande Roberto, César A. González González (2008), “Discriminación en las edades avanzadas en México”, en *Papeles de Población*, Núm 055, enero-marzo, Toluca, UAEM.

Kant, Emmanuel (2003), *Crítica de la Razón Práctica*, México: Porrúa

Le Breton, David (1990), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Argentina: Nueva Visión.

Lipovetsky, Gilles (2000), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, España: Anagrama.

Mendoza, Núñez Víctor Manuel et al. (2004), *Gerontología comunitaria*, México: UNAM.

Vattimo, Gianni (2000), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, España: Gedisa.

Beauty, Morality and Decency in a Miss Election

Camille Couvry
PhD student in sociology
Laboratory GRIS-University of Rouen

This presentation is based on the observation of a local Miss election (before, during and after) in an 180,000 inhabitant's city in the North West of France and followed by interviews with community members and candidates. The data also arise from the observation of others Miss elections (i.e. during the evening of the election) as well as of the analyze of local and national newspapers. Given the progress of research, the theoretical tracks developed in this paper are mainly based on field data.

My research work is in progress. The research could have a different conclusion regarding its development. Thus, it is about to present results, which are not finalized.

If beauty is a first criterion in the Miss elections, monitoring of the environment highlights the claim of moral requirements on the expected behaviour of the Miss¹. It is about to question connections between physical beauty and the posture and morality in the election of Miss, especially regarding the sexuality, and to present the forms of this morality in their corporal markings.

We will see at first what are the forms of moral demands in the elections and how they mark the social body. We will question the lexicon on which is based the body posture. Moral requirements that will hold our attention, in particular, is the decency regarding the sexuality. Miss and candidates meet a number of formal and informal requirements, locally, fueled by the environment of the elections regarding the standard of decency. This is an issue of prime importance and highly mediatized in the national elections. We will try to put into perspective that control of seduction and sexuality with the problem of legitimacy of the community.

I. The physical beauty and the body posture:

In the Miss election, the physical beauty is instituted as a legitimate criterion. However, it is not the only criterion of evaluation. This one uses moral criteria materialized through the body posture. This part aims to present, under a non-finalized form, some corporal inscriptions of the moral requirements and their problematics.

¹ On the subject, see Assayag J. (1999), « La *glocalisation* du beau, Miss Monde en Inde, 1996 », *Terrain*, 32, pp. 67-82 and Monjaret A. & Tamarozzi F. (2005), « Pas de demi-mesure pour les Miss : la beauté en ses critères », *Ethnologie française*, 3, pp. 425-443.

I.1. The acquisition of the corporal norms in usage:

The Miss elections are predominantly taking over the popular class. Often criticized and considered as coming under a “silliness”², the notoriety of the Miss elections is based especially on the most modest French: “80% of our activity happens in the rural France, the provincial France. It is the true France, the one we feel the heart beating. Miss France is coming out of this France”³ says Geneviève de Fontenay, former chairwoman of the *Miss France de Fontenay Committee* and currently chairwoman of the *Miss Nationale Committee*⁴. The idea of the representativity of the French and the accessibility is the first prerogative of the Miss: “a miss, it’s not Claudia Schiffer [...] it’s a star in the reach of the French” says again Geneviève de Fontenay⁵. The field of the Miss elections is, in consequence, characterized by an interest of and for the popular class. In the frame of this preoccupation, the ethics consists in giving an image of elegance, adjective coming from the upper class lexicon, but used to define the French popular backgrounds: “the good taste, the reserve, the elegance, the “young girls of good families”. The eternal France. “*The true France, the one of the provinces, of the Tour de France, Of the agriculture salon, of the small provincial hostels where we are well welcomed, the one of the clergy which is closed to us, the one of the folklore, of the terroir, of the tradition [...]*” depending to the words of Geneviève de Fontenay. The initiators of the contest proclaim the same respectability of the Miss and of the contest than the one’s of the French, and the way round. Locally, the organizers, required to respect the framework of the national committees, use the same rhetoric. To be Miss supposes to be reachable by everyone, “[...] because we can be homeless, we can be, maybe, the prime minister, we must have the attitude with everyone the same. The miss must have the same attitude. She can not have preferences for one or for another. If you want, a person stays a person” (Interview with Nicolas). It does not matter the social class or the status, a Miss must respect the persons of power as well as the most vulnerable and the most isolated persons. This course of action, in addition to give a popularity and a audience to the elections, strives for fighting against a denigrating vision of the instituted beauty of the contest via the moral characteristic of the Miss.

The moral characteristic is expressed by a control of the corporal attitude and participate to structure the body posture. Concretely, it is about to respect criteria of presentation, to acquire the elementary rules of the polite society. Those criteria might depend

² Assayag (1999), « La glocalisation du beau, Miss Monde en Inde, 1996 », *Terrain*, n°32, p. 81.

³ Martin David (2009), « Geneviève de Fontenay se fâche », *Corse Matin*, November 15, 2009.

⁴ Committee created by herself following her departure of the *Miss France Committee*.

⁵ Kremer Pascal (1998), « Il était une fois la France des Miss », *Le Monde*, December 17, 1998.

on a consensual propriety which transcend the class : from a stereotyp manner, to do not put her forefinger in a nostril during the representations (interview with Kelly). The candidates during the preparation of the elections and the Miss learn how to correct all attitudes that infringe the rule of the polite society, it is about to learn how to control the body⁶. Many prescriptions are more linked with the representative fonctions : to be able to stay during the lenght of a speech behind the orator without moving and without scratching (above all when it is situated supposing a visible gesture and/or modificating the posture : the head, the back, the legs) (interview with Johanna). For the candidates and the Miss it is about to adopt some codes of presentation in use in some official fields. The forms are imitating from the upper class codes : to not put the elbows on the table during the dinners (interview with Kelly), to learn to identify and use the cutlery⁷. From a general manner, the candidates and the Miss must make sure to maintain their bust and their body straight. The exigences are more and more increasing while we go upper in the hierarchy of the miss⁸. At the national level, the preparation of the elections is done for the candidates during three weeks during which they are isolated from their usual social environment and receive a kind of conditioning: “*here, since three weeks, we are corrected from the morning till the evening when we do not have make-up, when we are not straight, when we are talking to loud*”⁹. Others requirements are linked more specifically to the expression of the beauty and the kindness : to smile even when the climate forced the face (rain, wind), to wear dress and heelshoes in all circumstances¹⁰.

The expectations of the body posture and of the body language are linked to the representative fonction and to a group of symbolics of the Miss, as a figure of the beauty and the elegance, required to express the perfection and the exemplarity. The body is the alive support of a specific ethics that might borrow from different repertoires whose the limits are difficult to identify.

⁶ Elias Norbert (1974), *La civilisation des mœurs*, Agora. The control of the body has to be seen in an approach of civilization and not directly in a class perspective, i.e. as a common tendency of all individuals.

⁷ Learning session during the repetition many weeks before the elections: three knives including one for the fish to use, in the order, from the exterior untill the interior, two forks and a spoon to use from the exterior untill the interior and three glass : the little for the white wine, the medium for the red wine and the big one for the water.

⁸ The miss hierarchy is pyramidal and is based on the size of the representated territory (village/town, department/non administrative territory, region, France) and while we go upper less we find miss representing the territory.

⁹ Duviver Emilie, Miss Normandie 1998, 6^{ième} dauphine of Miss France, in Kremer (1998), *art. cit.*

¹⁰ Some environment might become inapropriate: for example the presence of the Miss in weding dress with heelshoes during events organized in fields, or to be obliged to walk with heelshoes in a cobbled street (interview with Mélanie).

I.2. Mimicry of the corporeal upper class standards, sportive style or fairy tale ?

The evening of the elections, the candidates are evaluated on their body posture, sometimes called “*scenic prestation*”. It is evaluated from the corporal dimension in its dynamic i.e. the ease in the gestural, the rightness and the body suppleness, the body in a static dimension (a foot at 80° and the second behind and at right angles, legs straight, and a hand on the hip), the walk with a hand on a hip and the head raised, the face expression : in particular the smile. The corporal dimension has as well a spatial dimension : to be able to smile to all spectators, do not miss a part of the hall, to know how to be situated, how to circulate on the stage, to be aware of the space of the hall and of the stage. The vocabulary used to define the body posture, in some considerations, is the one of the dance, as a sport and an artistic expression. The corporal glossary used in the elections is also the dance’s one. In front of these demands, the candidates are not equal. They vacillate between a corporal posture following the artistic claims and a corporal posture often clumsy : the back not straight, the head inclined, a heavy walk called “*docker walk*” in the field...

The vocabulary use is also the one’s of the showbiz, of the pretence and of the fancy dress. The dress of the miss might be analysed as accessories of the sight. The Miss learn to wear and to support a range of clothes, very imposing, in particular bustier dress, normally designed for the bride or dress done for galas with hoops and/or flared and seldomly with straight cuts. These dress give as well the fairy aspect of the elections and the image of princess of the fairy tale. The candidates often say having taken part to the elections in order to realize a dream of young girl to be, one day, on the stage in a princess dress. The fairy of the elections is an important foil which attracts many young girls. Nevertheless, they recognize the difficulty to maintain in the length the cloth’s elegance and their posture : brooches that unfasten, undone button, hair grips that slide and undone the hairstyle, the bottom of the dress that has sometimes to be raised to avoid it soak in the rain during the exterior events... Sometimes some miss look like overtook by their dress.

Simultaneously, those dress remind non-without irony and a certain anachronism the royal clothes. The use of those royal clothes is among the sight and the folklore. The designation of “queen” and the fact of wearing a crown or diadem participate of the elegance taken from the aristocratical vocabulary, as well as the body language in general. To define the valued corporal criteria, the used vocabulary belongs of the dance but also of the upper social class: the body posture, the elegance, the grace, the rightness and the restraint. The candidate and the Miss, generally, come from modest and popular backgrounds, so these valued corporal standards may appear at times far away from their usual corporal postures. In

any case, the advised body posture strive, via the elegance, for evacuate all form of beauty linked to the vulgarity in these popular and/or sexual forms.

It is difficult to identify the lexicon of which the corporal postures of the elections belong to. Some problematics stay open. For all that, the rhetoric of the elections and the selection combine criteria of moral characteristics with the beauty inherent of the Miss: “*The contest is therefore primarily a physical and moral, testing, of the girl : the body is the instrument of her metamorphosis into a woman, but also the bearer of social codes*”¹¹. These criteria bring a justification to the field of the Miss election and to the Miss, and by mirror effect, invite the French to recognize themselves in the Miss, playing on the values of elegance and of dignity. The body posture centralizes the arrangement between the beauty and the values of the society. The requirements with moral characteristics including in the body posture interfere with the look on the beauty. The body posture participates to define the beauty in the elections influencing its analyse¹². The body posture widens the selection to another thing than the static and devoid of morality beauty. It raises the instituted beauty to a rank of honorable value giving it a moral contain. This moral contain goes through the control of the enchantress dimension and the drifts of the beauty regarding the sexuality.

II Beauty and decency in the elections:

The girl, must put forward a beauty which, although attractive, must remain in the vocabulary of decency¹³. The decency we analyse is the one which talk about sexual modesty. It is in the local elections but it is as well as in the heart of the preoccupations of the national committees.

¹¹ Monjaret A. & Tamarozzi F. (2005), Pas de demi-mesure pour les Miss : la beauté en ses critères, *Ethnologie française*, 3, p. 435.

¹²In the way round, the physical characteristics have an influence on the evaluation of the body posture. The evaluation of the body posture is distorted by physical characteristics (bust, posture, etc.) on which can be supposed a beauty characteristic, and simultaneously participate to define this beauty in the environment of the Miss, favouring the candidates with the both aspects : physiognomic characteristics qualified as pretty and a body posture with moral values.

¹³ In India, the beauty of Miss is associated with decency : “Forming a pantheon with a secular purpose, and supposed to be mediators between heaven and earth, these women are *ayatâra* within the meaning of “descent” which has the sanscrit word” Assayag J. (1999), *La glocalisation du beau, Miss Monde en Inde, 1996, Terrain*, 32, p. 9. If the cultural inscriptions may vary in some aspects, the *ayatâra* of India are their counterparts in the local elections in France

II.1. Formal and informal instructions around the decency:

The requirements concerning the decency are locally defined by formal and informal instructions in the local level regarding the body posture, the way of dressing, the behaviour, the physical presentation and the performance in an official or private framework.

In the national level, the by-laws of the national committee Miss France is strict: “*the candidate certify on her honor to have not posed nude or to have been exposed in a nude or a partially nude aspect or in ambiguity sexual poses or with religious connotations that the moral reprobates. The publishing of such pictures in all media, before or after her election, would motivate the suspension or the immediate withdrawal of her title nevermind the year. She promises to behave in all circumstances and in every places with grace, elegance and dignity, to not smoke neither to consumate alcohol or psychoactive drugs during public performances, to not use her title neither its attributes (sash, crown, etc.) for political, ideological or religious propaganda. The Miss France Committee will be the only judge of the while where the candidates will have to wear or to remove their sash*”¹⁴. From above the normative aspect, the decency is the object of a tacit agreement for the young elected Miss at the local level. In the elections I followed, the Miss agree to not be in public with their boyfriend. It is formally prohibited for them to be in a public performance in suggestive, indecency or provocative judged positions (to be sat in between the legs of their boyfriend) (interview with Kelly), to touch some intimate parts of the body of the other in public... They are neither not authorized to kiss, to walk hand by hand, to take by the hip or the neck their boyfriend. The prohibition of the boyfriend in public is openly tackled: “*I tell them : your boyfriend you leave him at home*” (interview wityh Serge). Locally this rule is justified by the representation duties. The Miss must be the one’s of everyone: “*the Miss must be available for everyone*” (interview with Pascal). This rule constitutes also the most expressible form of decency which symbolizes all of the proscriptions around the decency, more taboo and more difficult to talk about.

The other instructions, more informal are not explicit like that. During the preparation of the elections I followed, the organizer committee propose to the candidate an evening in a hotel. During this evening, the organizer members put into words their preferences towards the candidates. After the dinner, the candidates dance and move on the stage. The sexy danse is not explicitly prohibited. However, to flaunt by a characteristic sexual or sensual dance, to use suggestive moves (to wiggle their hip) is interpreted as an enticing attitude which can be

¹⁴ Article 13 of the by-laws of the Miss France Committee.

disqualifying. The candidate who dance like that will be out of favor of the organizers and will be judged as indecent: *“if we see a girl a little bit enticing, thus she is seen like that, if the girl goes to see all the guys...of course... And, that is also the reason of the dinner of M., it’s a before the election”* (interview with Nicolas). That is the same for the dress of the candidates, there is no official instruction about the clothes. But when the Miss are assembled, the one with the shortest dress and which the length arrives at the top of the thighs, is seen by the organizers and the others candidates as the one with the dress a little bit too provoking (Interview with Elodie).

Some attitudes of the private sphere are badly seen, even if they are well controlled, and are the object of judgement. The reputations of “easy girl” can discredit a candidate specially in elections which concern small villages or towns where rumours quickly circulate and where the social control, by the moral, is very present. The young girls with behaviours seen as indecent are quickly famous: *“Sonia does not have the reputation to be serious”* says Elodie in an interview, in order to signify the candidate is not legitimate to represent the city. Belonging to the same generation and being in the same places, the Miss and candidates are sometimes aware of the private life of each other’s. A former Miss talking with another girl, two times candidate in the past, talk about two Miss in a night club who, depending her, did not have a good impression: *“the Miss, they were lolled in the sofa of the club...”* [she mimics a suggestive posture]; *“a friend told me they saw them...”*; *“me, i was doing attention”*. The enticing behaviour might be criticized by the Miss whom consider having a more respectful attitude. The Miss candidates are seen themselves through an analysis framework which integrate this morality. The control is done by the peers in the private sphere. The Miss participate to make perpetual the decency criteria in the field by the support they manifest to the criteria of decency, the others being discredited.

In this environment, actors seek to avoid any image of debauchery. This management of the staging of beauty wards of the excesses that are potentially dangerous to the Miss themselves (harassment risks, etc.). It also avoids the excesses of use of beauty in an eye-catching purpose, which would feature an image of debauchery not profitable to the image of the city represented. Beauty, yes, but with modesty. This moral claim tends to channel the aesthetic dimension to limit any use of beauty for purposes other than those provided by the formal framework defining the functions of the Miss under the yoke of the role of “ambassador”. Speech and conduct requirements ensure that the role of beauty does not turn to seduction or soliciting.

II.2. No to the debauchery: committees in the quest of legitimacy ?

The history of the Miss contest is mediatically marked by the scandal of the indecency. The first national elections was created in 1920. In 1954, Louis Poirot de Fontenay and Geneviève de Fontenay, charismatic figure of the environment, nicknamed “*the lady with the hat*” or “*the queen of the miss*”, took the leadership of the Miss elections organization¹⁵. In 2002, the elections concept, the ceremony and the brand, is sold to *Endemol*, first producer of TV programs, Geneviève de Fontenay stays affiliated to the committee. Sylvie Tessier, Miss France 2002, became the first director of the *Miss France Committee*.

The first scandal occurred in 1983 when Isabelle Turpeaut, Miss France 1983, is discharged because she posed naked in a charm magazine¹⁶. Several scandals, all from the same range, have happened this last decade. Each compromising event is described by the press, local or national, the tabloids or the newspapers. Laetitia Bléger, Miss France 2004, provoked a scandal by making naked pictures for *PlayBoy*, magazine with a pornographical characteristic. Geneviève de Fontenay and the firm *Endemol* took a negative position for the Miss. In 2010, Jessica Muzaton, Miss Ile-de-France, can not participate to the national election “*for having made a parade in fine lingerie for the magazine “Hustler”*”¹⁷, an american pornographical magazine. The organizers of the elections formally prohibit any kind of these drifts. The sexual drift of the beauty is judged immoral and paradoxal with the values of elegance promoted in the environment. But it is not an accident if the elections environment is at the origin of those scandals. It constitutes a seldom representant of the instituted beauty. And, if the beauty becomes an associate of the sexuality, seen as immoral, it is all the field that loses in substance the bases of its existence. We can analyse the media hypes of the infringed of the rule as an expression of the problem of the utilization of the beauty for sexual and eye-catching reasons, and of the obligation of the field of the elections to win into legitimacy with the decency and the implicit sexuality.

The scandal around Valérie Bègue, Miss France 2008, also provokes many articles in the media. She poses nude in *Entrevue*, a tabloid newspaper. The link between beauty and sexuality does not stop to give matter to the tabloids which exploit either the Miss’ nude pictures than the potential scandals to attract readers. The tabloids re-use, for themselves, the scandals they participate to create, themselves. This use by the tabloids is not at the advantage of the elections institution. It discredits the institution in two levels: by the exposition of Miss’ pornographical pictures, conflicting with the ethics she must have, and by the labelling as

¹⁵ AFP (2010), « Miss Bretagne et Miss Provence : la France a deux Miss », *Le Monde*, December 6, 2010.

¹⁶ AFP (2005), « Une miss menacée de destitution pour des photos de charme », *Le Monde*, April 26, 2005.

¹⁷ Lucie Dancoing (2010), « Miss France la video qui choque », *Paris Match*, November 29, 2010.

People and giving a non serious vision of the elections. That is passing by the interest this People press have for the Miss which denigrates the image of elegance and serious the organizers committees give to the events.

We find, in the following scandal, the same kind of problematic. In 2009, Kelly Bochenko, Miss Paris 2009, is discharged after the publishing of erotical pictures, also in *Entrevue*. After her destitution, Kelly Bochenko is contacted again by the firm *Endemol*, in order to participate to the *Ferme Célébrité*, a reality TV program. The miss attitude is judged intorelable by Geneviève de Fontenay, but the Endemol's one seems even more scandalous. Geneviève de Fontenay gave up from her responsablity in Endemol in 2010 judging that the firm does not respect the work contract “*in the level of the ethic and the moral*”¹⁸. She creates a new beauty contest –Miss Nationale – giving it name to the committee : the *Miss Nationale Committee*. Thus currently, two rival national committees and two elections systems exist. In order to analyse this scandal and this split, we have to come back the grounds. The *Ferme Célébrité* is a game in which each player plays for an association. More they are staying, more they bring in money to the association. His or her departure is subjected to the vote of the others players and the television-viewers. This TV emission, with a moralistic characteristic, also constitute a pretext to speak about another thing: the sexuality ; the body ; the beauty of the candidates ; the passionate, tender or conflictual relationships ; the interpersonal judgements bewteen the candidates. The interest of using Miss in this kind of program is double. They are making higher audience ratings by their beauty and they create a kind of voyeurism (that makes a raising audience) when they are shown in swimsuit, half denude around the swimming-pool or in scantily clad in their bed. From the point of view of the Miss contest institution, the participation of the Miss to this kind of program increases the notoriety and the “fame” of the contest. Nevertheless, as the tabloids, their participation discredits the field. It is more enhancive for the institution a Miss presents a cultural or a sportive or even a esthetical program rather than to take place in a People program where things, judged as non moral and at the contrary of the ethics of the Miss, happen. Behind the denial of the participation of the Miss to the TV reality, Geneviève de Fontenay is fighting for the legitimacy of the beauty contest. If *Endemol*, applies the ethical principles of the elections relieving the Miss for having posing nude, it discredits the moral basis of the elections of the Miss while recruiting her for another program of the compagny. Where Geneviève de Fontenay fights a debauchery on the societal level while legitimating the institution she set up, *Endemol* fights it only in the framework of the Miss France elections and grant the use of the

¹⁸ Damien Meyer (2010), *art. cit.*

immoral beauty in a mercantile perspective.

The tendency to exploit or to recycle the potential of the miss in the People sphere shows the problem of the success by the beauty does. The Miss do not having others reasons than to be pretty to arrive where they are, they can not always claim to have a career to be up to their fame. The absorption by the People field is latent. This characteristic might be profitable for the institution of the contest by the notoriety it brings. It gives a mediatic legitimacy to the elections and a direct notoriety to the miss who play the game. Nevertheless, it does not arouse the respect of all the social class and do not bring a strong institutional legitimacy. The ambiguity is based on the sexual and enticing dimension of the beauty which attracts the spectator but which discredits the instituted beauty of the contest where "physical beauty and moral beauty" "merge"¹⁹. That is this disjuncture which justifies the sexual repression in the Miss and the ousting of the immoral side incarnated by magazines and People programs. And, generally, it is the perspective of money that aways the beauty from its decency (either from the side of the society or from the Miss who see an opportunity of earning money).

Conclusion:

The election of Miss have two disqualifying factors: the presence of the working-class (with a popular characteristic) and a specific relationship to the beauty (explicit selection by the beauty, importance given to beauty), described on the societal level. The circularity between physical beauty and the embodiment of societal values tending to involve a moral beauty in the instituted beauty, can be interpreted as processes of legitimization of the field.

The respect of moral values and, in particular of the decency, looks, by the way, even more profitable to the Miss. The retraining as animator, model, actor is seldom and concerns almost all of the Miss who did not have compromising comportments as if the upward mobility of these handsome Miss, often coming from popular backgrounds, was put forward under defined moral conditions making them some deserving persons.

¹⁹ Assayag J. (1999), *La glocalisation du beau*, Miss Monde en Inde, 1996, *Terrain*, 32, p. 10.

Beauty Morality and Humanism in a Miss Election in a Social Class' Persepctive

Camille Couvry
PhD student in sociology
Laboratory GRIS-University of Rouen

This presentation is based on the observation of a Miss election (before, during and after) in an 180,000 inhabitant's city in the North West of France and followed by interviews with community members and candidates. The data also arise from the observation of others Miss elections mainly in the region (i.e. during the evening of the election) as well as of the analyze of local and national newspapers and historical data.

My research work is in progress. The research could have a different conclusion regarding its development. Thus, it is about to present results, which are not finalized.

The Miss elections present a popular characteristic regarding the public and the social characteristics of the participants and the members of the community. The beauty in the elections is a predicate and an explicit criterion. From a social point of view, the beauty, as a criterion of selection, is illegitimate and passed over silence. This paper is about to wonder about the process with which the working-class legitimate the miss elections.

Our attention will focus on the relationship and the connexion which links beauty, morality and humanism at the local and national level. The popular background of the elections and of the candidates recalls a research of legitimacy which exceeds the beauty and representation's issue to widen into the issue of the legitimacy and in the representation of the working-class itselfs.

When we will have introduced the scene of the elections and the popular character of the Miss elections, we will analyse the representation's role of the miss involving others criteria outward the beauty. We will be interested, more particularly, in the humanist qualities emphasized in the environment and in the miss circles. Finally, we will dwell on the implications and the effects of the link between beauty and humanism in a social class'perspective.

I. Presentaion of the fieldwork and of the social characteristics' background:

I.1. The fieldwork:

The Miss elections in France are most often territorialized. The most classical framework for the election is pyramidal: lots of miss represent small or big localities (villages or cities)¹. The participation's terms, at this level, vary according to the towns and the organisation. They are not standardized. Those elections often allow a socialisation to this world. The title gives access to the departmental or non-administrative elections², but it is not always necessary. The elected candidates in regions are invited to present themselves to the election of Miss France where only one elected candidate, nonpareil, becomes the ambassador of France³.

At the level of the village or town, the elections are, generally, organized by events committee (local association often funded by municipality) or by associations created for that purpose. At the department, region or national level, the elections are standardized (by common by-laws) and organized by the *Miss France* and the *Miss Nationale* committees, two rival committees. Two miss' committees exist nationally since 2010 after a split⁴: The *Miss France Committee*, subsidiary of Endemol, the first producer of televised programs, managed by Sylvie Tellier, 2002 Miss France, and the *Miss Nationale Committee*, leaded since its creation in 2010 by Geneviève de Fontenay, symbolic figure of the Miss elections, formerly chairwoman of the *de Fontenay Miss France Committee*. Therefore, currently two parallel systems of elections are existing. Each committee coordinates its own elections with the partnership of the local associations, the events committees, and the local trading associations for the departmental and regional elections, and with large scale commercial subsidiaries for the national level.

The idea to understand is the following : a form of hierarchy of the miss and the titles exists based on the territory and the beauty. More the represented territory is large, less the miss are many in the same level, and more their title is valorised for the width of the territory it covers, and for the selective characteristic of the title in beauty's terms.

¹ In Normandy, where I am doing my research, we find 40 organisations of those events in 2003: Simon Jacques (2005), *Reines et miss de Normandie*, Elbeuf self-printed, p.159.

² It is often an geographical area as the Pays de Caux (Normandy), a massif (The Alta Roca, a massif in Corsica). Those territories are delimited by a terroir, a certain cohesion on the historical, cultural and economical development spheres and/or by geographical characteristics.

³ This framework, nevertheless, is not taking into account all the diversity of the elections we can find. They could be depending of a guild (Miss of the watchmakers industry in 1930 in Saint Nicolas d'Aliermont), of an ethnic (Miss Black in 2004 in Le Havre) or linked to an occasional event (Armada's Miss in Rouen in 2003), to an object (Bikini's Miss at Carbourg in 1983) or to an activity (country music's Miss in 2002-2003 in Thuit Signol): Simon Jacques (2005), *op. cit.*, p. 54.

⁴ The reasons of the split are complex and are not described in this presentation

The election I followed takes place in a city of Normandy: Le Havre. In order to participate to this election the candidates must be elected in one of the district of the city. Any criterion of beauty is requested to be eligible in a district. There are often two or one candidates, so the selection is, thus, just a formality. That is obviously linked to a lack of approval for the world of the miss. Often, the candidates are relative or in touch with members of the district committee (who subscribe, themselves, to the concept of the miss) or with some of their relationships. Sometimes, they are candidates because they have drawn attention for their beauty and they have been solicited. The elections are organized by the events committee of the city.

Another election which I followed recruit on the base of a casting, without any title requirement, without any organisation or committee links, and without prior criteria. Some elections, which allow accessing a regional level, require fulfilling the conditions of the by-laws of the *Miss France* or the *Miss Nationale* committees, depending of the committee⁵.

The local elections often take place in city's halls or in private places depending of the economical resources of the organizer committees and the options. Very often, in small localities, the elections take place during the celebration and the fair of the village or the town which gives a working-class characteristic to the event.

I.2. A background marked by a strong presence of the working-class:

The working-class characteristic of the Miss elections results in a general denigration of the concept itself (the existence and the fact to be involved in this kind of activity) from the upper-class, in particular intellectuals. In consequence, there is a relative absence of those populations into this background in the local level. The candidates who agree to play the game, not exactly by ignorance of the critics but, often because they see it as a relational and experiential opportunity, are, generally, coming from worker families since several generations, or from employees (the mothers are secretaries or housewives, and the fathers are often workers). Often students, the choice of short term formations (*BTS, IFSI..*) proves a priority given to a rapid access of the job market, that is a strategy of the working-class and the low incomes class. As said J. Assayag: "Generally from a modest social environment, they are also modests in their ambitions", most of the candidates for Miss World 1996 in India

⁵ The conditions the most often quoted are : to be from the female sex, to be French (by birth or by naturalization), to be between 18 and 24 years old, to be at least 1m70, to be natural without any subterfuge « *striving for changing her natural appearance, as fake eyelashes, wigs, hairpieces, too much visible tattoos, piercing, discoloration, mammary prosthesis, colours contact lenses* » depending to the by-laws of the *Miss France committee*, to not have done any erotic pictures or photography with pornographic aspects.

follow "studies of a professional kind"⁶. Nevertheless, girls following professional studies before to get an undergraduate grade tend to be less represented.

The national organizer committees claim this profile for their candidates: "*the issue is enormous for most of the people: to get out of a social environment, to prove we can do something different [...] Since the time, we show them models at the TV while they have, for only solution, a little work as seller in the outback of the Corrèze*"⁷. It is about to give an occasion to get young girls from working-class out of a social determinism in order to reach an higher social class.

This popular aspect impacts the public as well. The Miss elections have an hour of glory during the 50's, 60's and the 70's with the proliferation of the camping's Miss elections on the coast⁸. They become during few decades a summer attraction. One call, at the end of the afternoon on the beach, with a loudspeaker was enough to see, the same evening, twenty young holidaymaker candidates for the title. The audience rating for the Miss France elections broadcast on TV is one of the highest of the year: « *9.5 millions people, or 15 percent of french population* » in 2009⁹. It proves the evidence of the event's popularity. Geneviève de Fontenay does not hide her ambitions to make of the elections, an event in which the french population could identify itself¹⁰.

As well, the organizers of the elections are not an exception. The events committee I followed organizes, for its inhabitants, events which show a concern for the accessibility, often with a social purpose, destined for the working-class or helpless inhabitants: lotto for elders, lottery, *corso fleuri*. Some elections combine the village or town celebration, miss' elections, shooting gallery and funfair... Manifestation by themselves popular and federative with which the organizer members identify themselves. The event committee enable to be in touch, somehow, with the collective and public life, to organize events which contribute to shape the cultural life of the city – « *it is a bit to contribute of the life of the city* » (Interview with Serge) –, and giving a view of the politics accessible and local with an humanistic character, far away from the parliamentary chambers.

II. The humanism in the representation as a structuring unity for the elections:

The relationship which will hold our attention is the link between beauty, morality and

⁶ Assayag (1999), *La glocalisation du beau, Miss Monde en Inde, Terrain*, 32, p. 9.

⁷ Kremer Pascale, (1998), « Il était une fois la France des miss », *Le monde*, December 17, 1998.

⁸ Simon Jacques (2005), *op. cit.*, p.113.

⁹ Sayare Scott (2010), "A pageant icon turns her back on miss France", *The New York Times*, November 18, 2010.

¹⁰ Kessous Mustapha (2008), « Le Tour et Miss France, c'est la même histoire populaire », *Le Monde*, July 11, 2008.

humanism. The term “humanism” has to be considered on its popular acception. It is not an elitist, upper-class or philosophic vision of the humanism. It is about, on one side, a form of rise of the dignity and the spirit of the elections via others requirements than beauty, and in another hand, it is about a special attention to the other and the most vulnerable: that is an acception of the common meaning of the term humanist (to be human). The presence of the charitable humanism gives a special arrangement between the beauty as a value in the miss’ world and the physical beauty of the miss and the candidates.

II.1. The humanism in the elections:

The Miss have to represent the city during various public events. If the beauty is a predicate, the Miss elections implicate others criteria. Indeed, the elections’ environment participate to normalize an ideal of career and performance and to define a typical profil of miss defending a corpus of moral values which the candidates could support and fuel.

The supervisor members (mostly the « *chaperons* ») appreciate, before the election, in a tacit way, the candidates’ abilities to fulfil the responsibilities they are waiting from a Miss. In the formulation of their preferences, they eliminate, in a first time and in an informal way, the candidates who do not have any physical chances. They are making their « *small idea about who will pass, and who will not pass* »¹¹ (Interview with Nicolas). Thus the beauty criteria is essential in the selection on the physical base. For all that, among the physical eligible candidates, they observe other aspects : to show enthusiasm, to be motivated, to be sociable, to be close to the others, to be able to integrate themselves to the group, to smile on the stage.

The normalized aspects which are the most formalized are those appearing in the participation’s terms written in the by-laws of the national committees. We find, in it, many instructions morally charged which are in a paradigm of the good customs and the respectable : to do not have a police record and having a certain kind of morality¹², to not be divorced, never have done naked pictures¹³, to not consumate alcohol neither smoke in public during all the elections’ process, to not have child, etc. The *Miss France committee* and the *Miss Nationale committee* have different perceptions of what should be a miss ;

¹¹ This idea is still hypothetical and could not be confirmed by the public vote during the elections’ evening.

¹² « *The candidate, from an excellent reputation and morality and with a good general culture, certifies do not have been the object of any judicial proceedings and/or penal condemnation* » Art. 2, Official by-laws of the *Miss France Committee*.

¹³ « *The candidate certifies on her honour to have never pose or to have exposed herself in a partially or total nude state or in ambiguous sexually suggestives or with religious connotations poses the moral reprobates* » Art. 11, Official by-laws of the *Miss France Committee*.

nevertheless they have, somehow, the same ideology and most of the instructions are the same for both committees. These rules are used, partially, in the local level and constitute an ethic policy for the elections. The respect of this ideology is legitimated by the representation. It appears, between the speeches, a strong adherence in the national committee (for one or the other depending of the affinity) from the local organizers, and a strong belief in its values : the miss as a model of citizenship who does not live in the excess, respect the laws of her country and behave correctly in the society. This ideology is visible by tacit and informal instructions. For example the consumption of alcohol is not always prohibited but locally tacitly regulated : « *If there is one, she is a big alcoholic [...] So the norm, frankly, I don't know it sincerely. I know you do not have to booze, that is sure. But I know you have the right to drink a glass or two of champagne. I believe it...* » (Interview with Nicolas). In the practical form, the candidates do not consume at all any alcohol, by imposing on themselves this discipline for the circumstances or by not consuming it habitually.

The candidates adapt themselves to the different moral exigences on the stage during the show's election. During their public representation, they transpose the values and the models of success and exemplarity of the elections' field pointing out qualities socially valued. It is about to show an integration in the society, a socially desirable figure, based on quickly identified criteria. The speech (language, main activity, presentation of the personality) takes its importance. The speech is determinative depending of its form and its content. The candidates must control the language, e.g. to be able to clearly express their ideas. In the content, the main activity allowing to situate socially the candidates may influence the vote. The fact of being student and the fact to be employed are not explicit criteria. Nevertheless, the situation of unemployment is tolerated only if it is temporary and if it is linked to a will of reintegration of studies or of the labor market. The inactivity is an eliminatory criterion and the voluntary inactivity is indefensible. At the local level, the candidates have habitual figures : often in professionalized schools during two or three years or in jobs connected with health, trade, or esthetic sector. They are profiles showing a social integration without being unreachable and elitist. The speech allows, as well, to the candidates to value themselves by a rhetoric based on a serie of adjectives in order to define feature of personality the most socially desirable : honest, simple, modest, ambitious but with humility, attentive, close to their family, to care about doing the best for the others. The candidates seem always been filled with a high morality.

Those considerations answer to demands which overtake the framework of the city's representation to broaden to a social class' dimension : the miss must represent and be

representative. It is not about doing elitism; the simplicity is valued at the local and national level (the miss often use this adjective to present themselves). The models of success and of exemplarity mobilized meet the conceptions of the working-class. To be miss presupposes to be accessible for everyone : « *to be close to the people, to represent [...] to be someone who likes everyone ! [...] because we can be homeless, we can be the Prime Minister, we must have the attitude with everyone the same. The miss must have the same attitude. She does not have any preference for someone or another one. If you want, a person stay a person* » (Interview with Nicolas). Does not matter the social class or the status, a miss must represent the person of power as well as the most helpless and the most isolated people. They must have a coherent ethic at the national and local level.

Thus, the Miss Elections are a “physical and moral testing of the girl”¹⁴. The formal and informal expectations shape, in a normative way, the typical profil of the candidates and miss. They are turned toward a charitable humanism which is materialized through concret arguments as the involvment in a charitable association.

The elections evening, the candidates have to present themselves to the public. It is the opportunity to emphasize their personnality, maybe to imagine one. The arguments and adjectives the most mobilized, to justify their eligibility, gravitate around the notion of humanism, in its acception of taking care of the other : *to love the others, to like giving pleausre to the others, to her family, to her parents and to like doing good around*. They refer to concret practices directly linked to the consideration for the other : *to like to have social contacts with elders, to like doing presents to their entourage...* All hobby can, potentially, be used to help the others : *to present herself to delight her parents, « I like knitting »* because it allows « *to delight the others* » (Bérénice during the election). Through terms, which could seem simplistic, the main issue is to symbolise the kindness and a unselfish form of care that must be quickly identify. It is about categories which are making sens in the public mind. The education training is discriminatory in this way. Lots of candidates are student in nursery schools. This kind of formation gives the opportunity to some of the candidates to express how they are devoted, cared about the welfare of the other and are aware of their misfortune. The others candidates, who follow another type of education training without any care to others, do not be able to use that argument. The benefactor will, in the miss and candidates, is emphasized by the charitable involvment or the voluntary work in charitable associations, the foil by exelence which formalizes the care to others : *the involvment in associations of school*

¹⁴ Monjaret A. & Tamarozzi F. (2005), Pas de demi-mesure pour les Miss : la beauté en ses critères, *Ethnologie française*, 3, p. 435.

constructions, to be volunteer in sportive association at the local level... This kind of involvement participates to legitimize the miss title. The miss convert a more important fame initially due to the beauty and the title of miss (less approved) into legitimate activity. The charitable involvement, remove all suspicion regarding a social success that could be seen as non deserved.

II.2. Beauty and humanism : the construction of a legitimacy:

The humanism criteria have to be linked with the role of the miss. Miss are present, in some opportunities, in charitable events : sweets retailing for children in hospitals, events for elders (flowers retailing, lottery). It is about to give a support and an affection to people who are vulnerable or isolated. The beauty has a direct influence in this approach. Both support and affection are considered as stronger because they are given by very beautiful young girls : they assess the belonging of these persons to the society carrying the idea that even the most beautiful girls are interested by the elders and/or the sick. Miss give a beauty that directly provokes an immediate pleasure. Chloé says in an interview : « *the children, it is easy, they are admiring, a smile and a kiss and they tell you « you're so pretty ! » or « she is beautiful as a princess » [...] it is the same thing with the old persons [...] in fact, you have the impression to not do anything and, nevertheless, to make the persons happy, to give happiness »*. This advantage of the miss shows that the beauty, to which the humanist quality is linked, is used for its charitable property. In the way round, a candidate can take advantage of this relation between beauty and charity to be elected. A candidate showing her devotion for others declare during an election : « *the respect of the other pass through the appearance care »* (Léa during the election). There is a connection which put the beauty in a humanistic and charitable paradigm and which justify the consideration for the beauty and the Miss elections.

The combining beauty/humanism or charitable beauty allows to make the miss, the elections and the background, socially legitimate in particular via the norm of the charitable involvement which is shown by the involvement of many Miss France. The participation to associations takes place among others activities (presence during salons, presence during political or public events) put in place by the national committees during the reign. Laury Thilleman, Miss France 2011, participates to *Mécénat Chirurgie Cardiaque*, she is, as well, involved in *Humasso*, help for the underprivileged populations and the sick children. Even if it is less systematic, this link is present at the local level : Miss Pays de Caux is involved during her reign in the association *Les Bouchon 276*, giving the opportunity to finance

appropriate devices for person with motor disability. Besides the vendor aspect that allows the participation of the Miss, it is about, for the miss, to legitimate their position, their own title. This is probably one reason why many of them are continuing their charitable activities after their reign: Valerie Begue, Miss France 2008, is involved in an association against genetic diseases, Elodie Gossouin, Miss France 2001, is patron of associations wich sensibilize to orphin and genetic diseases *Camellia Dream Team, Together for the future of Chloe...*, Sonia Rolland, Miss France 2000 is engaged in *Fight AIDS Monaco*, Talmann Sophie, Miss France 1998, is patron of *ELA*, the European Association against the Leukodystrophies (an orphin disease)...Charitable commitments and activities of representations linked provide a credibility to their social success, initially unseparated from their beauty, an arbitrary data that is for this illegitimate, and to the Miss' field.

The girls, often from modest backgrounds, have many advantages due to their title (in particlaury the contacts) facilitating access to other functions, jobs, even to have a social mobiliy. That is more visible at the national level than at the local level. Indeed, in the meanwhile of the involvment, a lot of miss start an actrice carreer, showbiz and TV's carreer and nowadays sometimes a political carreer. The use of a corpus of humanistic values, in the elections' field, can be seen as a way to legitimate this field. The beauty acts under certain conditions, at least, among the members and the representative of the committe (that is less sure for the public and the jury whom stay more sensible to the beauty). Reciprocally, the humanistic quality would not be sufficient to become a miss, the beauty criteria staying predominant. The promoted image is the one of a charity and of a kindness rewarded at the condition it is linked with the beauty. In the way round, the beauty is accepted only if it is accompanied by a kindness and a charitable humanism, not used for selfish and immoral purposes. The mobilised values in order to legitimate the beauty and the elections tend to take into consideration new social issues. Laury Thilleman is the first miss France involved in an environmental association (*Surfrider Foundation*) and communicate it in the medias.

Conclusion:

The Miss elections are mainly invested by the working-class. They work as an inverse model of usual contexts of life, supporting the selection on an explicit criteria : the physical beauty, illegitimate and normally neutralized and passed over silence in the speech in most of usual contexts (in particular in the job market, the friendships, the network construction and the matrimonial market). In this meritocratic model of selection , the working-class are more disqualified than the others class. It is why the elections have the support of the lower class and mainly among the young girls who see an opportunity for a promising future. The miss are some girls « *arrived as dairywomen who go back as stars* »¹⁵. In the context of social stratification and class struggle, the field of the elections use criteria of selection from the meritocratic model which tend to give credibilities to the elections, to the beauty and to legitimate a model of success compatible with the working-class.

The miss elections have in the middle of their preoccupations a dimension of the class struggle with all the tensions and strategies it presupposes : to put the beauty in the service of a humanistic activity giving a legitimacy to the beauty, the field of the elections, and the lower class by itself ;to use the upper class codes in a context organized by the lower class ; to allow young girls from modest social environment to know a social mobility by their beauty and to legitimate this mobility by others things.

The approach of the Miss elections' environment, and the links between the different criteria, gives an opening to understand how is expended, in contexts where the beauty is not a legitimate criterion, the beauty effects and the discriminatory logics in its nuances and subtleties, bringing the body and the beauty, the moral qualities and competences as well as the social class into play.

¹⁵ Kremer Pascale (1998), *art. cit.*

Prescripción e inscripción de lo bello sobre el cuerpo: ¿ethos o mimesis? Caso de la revista femenina *Vogue*

Carlos González Domínguez
Universidad Autónoma del Estado de México

I. Introducción

Mimesis del ethos de lo bello significa apariencia de lo bueno, útil, conveniente, agradable y armónico, que las formas de los seres y las cosas representan a nuestra sensibilidad. En el otro extremo de lo bello, se ubica, precisamente, el *ethos de lo bello* que, como tal, pretendería poseer vocación universal. Es en esta oposición que, entre el ser de lo bello y lo que no es (*mimesis*), interesa reflexionar cómo, a través de la revista femenina *Vogue*, se prescribe y en consecuencia se inscribe sobre el cuerpo una serie de acciones en la representación de lo bello. Bajo este presupuesto, estamos en condiciones de establecer que en esta representación del cuerpo está ausente la retórica de lo bello (donde el *ethos*¹ sería el rector); en cambio, se presenta una sofística (porque se trata de mimesis). Si bien la manifestación de lo bello necesita de una "seducción necesaria" (DAUPHIN y FARGE, 2001: 12), la representación de lo bello, en los discursos mediáticos comerciales, suele ser una franca sofística. En el plano sociológico, esto significa que la representación de lo bello aparece, como diría Elsa Muñiz, como una tecnología-discurso que objetiva a los sujetos (2010: 38), para integrarlos a las lógicas de consumo contemporáneas (LIST REYES, 2010: 135).

En el plano teórico y filosófico: ¿cómo estamos seguros de encontrarnos frente a la belleza? O mejor, ¿cómo podemos estar ciertos que *la apariencia* de lo bello no nos engaña? Platón, preocupado de las ilusiones, nos dice que hay que desconfiar de todo aquello que "parece" bello (2009a: 294a: 336). La belleza, la auténtica, dice Diotima a Sócrates, se encuentra en el alma, es decir, es espiritual (2009b: 210b: 528). La exigencia de Platón es de reconocer la belleza donde efectivamente se encuentra: "las bellas cosas son difíciles" (2009a: 304e: 348). Por esto no hay que confundir, por la sola apariencia, *lo bello en sí* de los seres: un rostro bello, un cuerpo bello, etc.

A través de una metodología comparativa, fundada en la retórica y en la semiótica, el estudio analiza un *corpus* internacional de veinticuatro números de la revista *Vogue* (versiones París y México) de 2011 y 2012, particularmente se analiza la rúbrica "Belleza". En esta ocasión presentamos resultados parciales.

¹ Recordamos la idea que soporta la noción de *ethos*, apoyándonos en Aristóteles: es uno de los tres argumentos retóricos (*ethos-pathos-logos*). El *ethos* consiste en la presentación de pruebas de orden ético y provienen del carácter del sujeto hablante, es decir, de la imagen que éste proyecta por la forma en la que discursa. Hemos aplicado el concepto del *ethos* en el análisis del conductor del noticiario televisivo (GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, 2009, 2010a), GONZÁLEZ y CASTAÑEDA, 2010b) y (GONZÁLEZ y FUENTES, 2011).

II. La problemática de la belleza. Marco teórico

La problemática de la belleza por supuesto que no es nueva, sino uno de los temas que han cruzado a la filosofía desde tiempos remotos. Así lo constata la literatura que va desde los primeros filósofos hasta los más contemporáneos como Alain Michel (1994). Desde el primer gran aporte de Platón (2009a), hasta los filósofos de nuestros días, se ha establecido que la experiencia estética de la belleza nos enseña el sentido de lo bello y de lo bueno, ciertamente, como un binomio inseparable. En esta misma línea, Aristóteles considera que la belleza es un bien porque sus productos son útiles y envidiables (2007); Plotin habla de la belleza inteligible que se percibe en la idea, la forma y la razón (2002). En este contexto definicional sobre el concepto de belleza, ¿cuál es su importancia en el ethos? La belleza sin duda participa del ethos del ser del hombre, puesto que todo aquello que es elegible nos persuade, en consecuencia preferimos lo que nos es útil y lo que nos produce placer: "vale más lo que es más agradable que lo que es menos. Ya que todos los seres buscan placer y puesto que nos disponemos al placer en sí mismo, entonces es en estos términos que han sido definidos el bien y el fin. Es más placentero el placer que lleva menos pena o que dura más tiempo. De igual forma, lo que es más bello vale más que lo que es menos, pues lo bello es ya sea lo que gusta o lo que es digno de ser elegido en sí mismo" (Aristóteles, 2007: 180). Es aquí precisamente que el papel de lo bello nos conduce a elegirlo porque lo consideramos bueno y agradable. Pareciera entonces que cada vez que nos encontramos con la belleza estaríamos en presencia de una garantía de lo bello, bueno y placentero. Bajo estas circunstancias de percepción de la belleza, no hemos de olvidar que ésta también se presenta como cualquier construcción retórica que busca la persuasión, en vista de elegir la cosa o el ser por su dimensión bella (una obra de arte, un cuerpo de la naturaleza, un paisaje², por supuesto el hombre mismo). Hasta aquí no hay problema en identificar el funcionamiento de la belleza como parte constitutiva del ethos, cuyo argumento no es otra cosa que la representación de un bien que nos es útil, porque es bueno y placentero. Pero ¿qué sucede cuando lo que consideramos como bello no lo es en realidad?

La respuesta a la pregunta nos es dada no por la retórica sino por la sofística. El argumento: la belleza, como construcción retórica, es percibida como tal sin que se tenga duda de ella por parte del sujeto contemplador. Por el contrario, cuando se tiene duda de que lo que se percibe no sea auténticamente "bello", no resta más que reconocer que éste es producto de la ilusión y que derivaría evidentemente de la sofística. La dicotomía es clara: de una parte, tenemos la pareja *retórica-belleza*; por otra, su contraparte, la pareja *sofística-belleza como ilusión*. El primer miembro de estas dicotomías

² Notemos que el paisaje "natural" que concebimos como tal no es naturaleza pura, sino que antes de ser paisaje, es construcción de la cultura, en razón de que un proceso de ontogénesis le precede para ser percibido y reproducido bajo diferentes formas (TOMAS, 1994).

se refiere al proceso que la construye, el segundo es su producto.

Llegamos al momento nodal de nuestra problemática. Si la belleza no tiene otra finalidad que el bien, lo bueno y lo placentero, por el hecho de ser auténticos y valiosos: ¿por qué se nos presenta una belleza aparente que es ilusión?, ¿quién la construye y para qué finalidad?, pero también ¿por qué consumirla o conformarse con una belleza como ilusión? Esta belleza que ilusiona es entonces simple *mimesis* del ethos, del auténtico ethos de la belleza.

Estamos proponiendo reflexionar lo que implican estas preguntas a través del concepto de mimesis. Como sabemos, Platón en *La República* (2005a) condena a los poetas por ser productores de ilusiones, por ser imitadores de la verdad. En este sentido, y contrariamente a lo que se suele creer, Platón no está en contra de la retórica ni de los retores, sino de los sofistas, que utilizando las técnicas de la retórica, construyen "verdades" por la mimesis, es decir la imitación del ser auténtico. En este caso, hablamos del ser "bello", como construcción de la sofística que sólo puede ser imitación, es decir de ilusión de belleza. En efecto, para Platón (2005b), la imitación que producen los poetas es representación degenerada del ser, no es el ser mismo .

Aplicando entonces la noción de mimesis para el caso de la belleza representada en la revista femenina *Vogue*, observamos que la problemática puede ser despejada. Conseguido tal propósito, estaremos en posibilidades de comprender el trabajo sofisticado que la sociedad desarrolla con respecto al concepto de belleza, o más justo decir, de pseudo-belleza. Nos interesaremos particularmente en la manera cómo dicha revista femenina prescribe el qué hacer sobre el cuerpo para conseguir la "belleza", lo que termina por ser, en consecuencia, inscripción sobre el cuerpo (aplicación de productos por y en el cuerpo, donde hasta la ingesta de ciertos alimentos forma parte). Se trata de observar "las representaciones corporales, a la manera de la historia cultural pero, sobre todo, hacia las 'prácticas corporales' a partir de los usos intencionales, individuales y colectivos del cuerpo" (MUÑIZ, 2010: 20). En efecto, estas representaciones nos indican "una 'normalización' y una estandarización de los cuerpos genéricamente contruidos, de tal forma que los sujetos masculinos y femeninos busquen acentuar o equilibrar esas diferencias genéricas según el caso" (LIST, 2010: 137), y donde la noción de belleza se revela automáticamente como objeto de prescripción e inscripción.

Bajo estas preocupaciones, nuestra pregunta inicial de investigación se presenta así: ¿De qué manera se representan las prescripciones sofisticadas (*mimesis del ethos de lo bello*) sobre la belleza del cuerpo en la revista *Vogue*?

III. Analizar la representación de lo bello como mimesis. Marco metodológico

Referido el *corpus* al final de la "Introducción" (revista *Vogue*, versiones París y México), identificaremos en éste la representación de la belleza como prescripción e inscripción sobre el cuerpo, justamente porque contiene secciones dedicadas a recomendaciones y trucos que señalan qué hacer sobre el cuerpo para conseguir la belleza. Es en estas rúbricas donde de manera ostentosa se trata de imitar a la belleza. Esas recomendaciones y trucos son auténticos reveladores del trabajo mimético y por lo tanto sofisticado para generar la ilusión de la belleza.

Por otro lado, justo es de reconocer que la revista *Vogue*, como parte del universo de los medios masivos de comunicación, pertenece necesariamente a los espejos socioculturales donde se puede observar a los sujetos (es decir a la sociedad misma) que los producen. De aquí la importancia de su análisis.

En este contexto, proponemos la siguiente hipótesis general: La noción de belleza en los medios masivos de comunicación se presenta como producto del lenguaje a través del trabajo sofisticado consistente en la *mimesis*, en este caso, para producir un ethos mimético de lo "bello". Y la hipótesis específica: En la revista *Vogue*, tanto francesa como mexicana, la representación de la belleza se desarrolla bajo un conjunto de prescripciones sofisticadas para alcanzar la ilusión de lo bello. Este trabajo sofisticado implica reconocer que, tanto la revista, como instancia productora, junto con su lectorado, comparten y asumen el juego mimético de aparentar la belleza, en consecuencia de producir y reproducir una *mimesis del ethos de lo bello*.

Hemos desarrollado una metodología que integra la retórica (para el caso que nos ocupa, entiéndase sofisticada), la semiótica y el análisis del discurso. Para el caso en cuestión, y tratándose de un *corpus* que trabaja bajo los dispositivos del *lenguaje verbal e icónico*, consideramos tres planos del lenguaje: 1. verbal, 2. icónico y 3. discursivo. Esto, por la simple razón de que las revistas presentan texto escrito y texto icónico, de manera fija sobre el papel. Sobre estos planos encontramos la relación solidaria que conduce a reconocer no sólo la unidad semántica, gracias a sus manifestaciones sintácticas y paradigmáticas, sino también y necesariamente la discursividad en cada uno de los textos³ que analizamos. Podemos resumir estos tres planos en el siguiente cuadro:

³ Es pertinente remarcar que abordamos el análisis del *corpus*, concibiendo cada una de las secciones o rúbricas de las revistas como un *texto*. Esta noción nos ha sido de enorme utilidad para sistematizar la estructura formal y solidaria de cada uno de los signos que componen la "textualidad de los textos". En este punto nos apoyamos en la concepción semiótica lotmaniana de texto (LOTMAN, 1970, 1996).

Se concibe al texto (las rúbricas de la revista <i>Vogue</i>) como una dimensión semiótica en tres dimensiones		
1era dimensión Signos verbales	2da dimensión Signos icónicos	3era dimensión Reducción discursiva
-Son las frases propiamente lingüísticas, como oraciones compuestas de sintagmas. -Analíticamente podemos concebir los dispositivos frásticos como formas retóricas (sintaxis específicas a cada sintagma), pero siempre en coordinación con signos iconológicos.	-Son todos los dispositivos iconológicos que acompañan las enunciaciones verbales.	-Es la producción de la combinatoria de los dos clases de signos anteriores, puestos en marcha como dispositivos que producen sentido (en un primer momento de “grado cero” ⁴); y en un segundo tiempo, la asociación que emerge en términos de ideas y posiciones, en este caso relacionados con la idea de belleza. Se trata aquí de identificar lo que Michel Foucault llama "regímenes discursivos" (Foucault, 1969, 1971).

Explicitado lo anterior, el siguiente paso metodológico es el de "traducir" el texto como una articulación entre las dimensiones semióticas, lingüísticas (o verbales), retóricas y discursivas que constituyen la textualidad en la que se inscribe la manifestación de lo bello y de su respectivo ethos. Esquemáticamente la reducción analítica es:

Dimensión semiótica	Dimensión lingüística	Dimensión retórica	Dimensión discursiva
-Son todos los signos que participan al momento de la enunciación, ya sean lingüísticos o iconológicos.	-Son las frases propiamente lingüísticas, como oraciones compuestas de sintagmas.	-Son tanto los dispositivos frásticos, formulados retóricamente (sintaxis específicas a cada sintagma), pero además acompañada por dispositivos iconológicos (que analíticamente son también signos).	-Es la producción de la combinatoria de las tres anteriores dimensiones, es decir, el sentido (podemos decir de “grado cero”), que en una primera instancia se produce, para dar paso a una interpretación en términos de discurso.

Para la dimensión semiótica, nos basamos en la concepción peirceana del signo triádico (Peirce, 1974). A diferencia del signo binario de Ferdinand de Saussure, el de Peirce ofrece la ventaja de evitar la formalización de las significaciones. Tal semiótica es compatible con la tarea de interpretación de nuestro objeto de estudio. Para el plano lingüístico, nos ocupa la identificación de algunos sintagmas “pivotes” que ponen claramente en escena la mimesis del ethos.

Por el lado de la retórica (sofística), ésta es observada no solamente en lo verbal, sino en la unidad iconológico-verbal. La aplicación de la retórica revela admirablemente su aplicabilidad en un

⁴ La referencia es ciertamente Roland Barthes (1989).

texto como lo es una rúbrica de belleza de una revista impresa. *El sistema retórico* aparece en nuestro *corpus* de la siguiente manera:

Invención	Disposición	Elocución	Acción	Memoria
-Los signos que funcionan como argumentos a la enunciación verbal: imágenes, más texto lingüístico.	-El dispositivo narrativo y su fuerza argumentativa centrada, algunas veces de manera acentuada, en el relato que se presenta descriptivo y argumentativo con respecto a la belleza.	-El dispositivo verbal y/o iconológico, formulado en sintagmas que son propios a un lenguaje.	-El dispositivo de la enunciación en acción, que identifica formas de persuasión efectivas y afectivas.	-Este dispositivo simplemente queda fuera del análisis, pues tratándose de un texto impreso, éste no requiere el recurso de la memoria.

Finalmente, la dimensión discursiva, siendo el terreno de lo social, permite interpretar las implicaciones de la mimesis del ethos de lo bello que una sociedad moviliza en productos comunicativos, como lo es la producción de la revista *Vogue* que refiere a la belleza como uno de sus temas privilegiados.

Técnicamente hemos procedido de la siguiente manera: 1. Recopilación de los números de la revista. 2. Selección de rúbricas y sub-selección de materiales de análisis. 3. Análisis y sistematización de datos, con base en matrices de análisis.

IV. Los análisis

Se procedió a analizar las rúbricas "Belleza" de las revistas *Vogue* (México y París, 2011), correspondientes a los meses de abril, mayo, julio y agosto⁵. Conforme a nuestro cuadro teórico-metodológico, el objetivo es identificar la presencia de enunciados verbo-visuales donde la mimesis del ethos de lo bello trabaja como prescripción e inscripción sobre el cuerpo, y que para los lectores de esta revista, es de suponer, funciona como un conjunto de preceptos, recomendaciones, en vista de alcanzar en el cuerpo una imagen de belleza.

Si bien todo el contenido de estas revistas puede considerarse un esfuerzo de representación de lo bello, a través de la mimesis de lo bello, es en la rúbrica "Belleza" que puede asegurarse de manera elocuente el carácter prescriptivo e inscriptivo sobre el cuerpo. Otra consideración a tomar en cuenta es el carácter comercial que impera en el tratamiento discursivo de la belleza. Esto significa que cada tema tratado, o más precisamente, que cada prescripción sobre el cuerpo está vinculada inevitablemente

⁵ Se presentan los primeros resultados, ya que el proyecto de investigación comprende el análisis de los doce ediciones de abril 2011 a marzo 2012.

con un producto comercial. A pesar de esta condición, vamos a dejar de lado las implicaciones de esta dimensión comercial entre cuerpo, belleza y comercio⁶. Nos conformaremos con decir que la mimesis del ethos de lo bello, en el marco discursivo de la revista *Vogue*, la dimensión comercial es parte constitutiva del ser bello, lo que ya es una construcción prescriptiva insidiosa, ya que sin tal producto X la belleza no podría ser⁷.

Por razones obvias de espacio, referiremos sólo tres ejemplos que dan cuenta entonces de la prescripción sobre el cuerpo. Como sabemos, Roland Barthes (1978) se propuso aplicar la semiología para encontrar las regularidades sintagmáticas y paradigmáticas que la escritura de la moda deja constancia en un momento histórico, precisamente entre el objeto (la vestimenta de moda) y el discurso (la escritura de moda en revistas). Nuestro trabajo, inspirados por el análisis de este autor, persigue también estas regularidades sintagmáticas y paradigmáticas⁸ para establecer la mimesis del ethos de lo bello como prescripción e inscripción sobre el cuerpo. Dentro de esta combinatoria entre sintagmas y paradigmas, encontramos la representación prescriptiva de lo bello en el cuerpo y, en consecuencia, un campo de actividades y de acciones de las cuales, según la revista *Vogue*, depende la belleza.

IV.1. Lo bello: la significación por contigüidad

En *Vogue* (México, abril 2011: 152-153) procedemos a una lectura entre dos páginas continuas (par e impar), porque se presentan solidarias por contigüidad. Por este hecho, con certeza y en un plano metodológico, podemos hablar de una lectura sintagmática y paradigmática. La primera página de la rúbrica "Belleza" (página par) nos presenta tres frases distribuidas a lo largo y ancho de una imagen donde se visualiza una joven delgada caminando sobre la espuma de las olas del mar. Estas frases nos dicen: la primera "Te sugerimos la maleta perfecta y los rituales que te devolverán la paz"; la segunda: "Tratamientos hedonistas, vistas de película y un servicio estelar ¿El plan? Saber elegir con cual desconectarse"; la tercera: "En busca del relax perdido. Espacios idílicos que te harán olvidar el mundo y de los que volverás con los chakras nuevos...Una pista: están más cerca de lo que crees." En la página impar (153), el trabajo de significación continua con varias fotos de figuras humanas (dos mujeres por separado), diversos productos de belleza y de accesorios, así como de dos imágenes de dos spas (todas estas fotos especifican verbalmente qué son). Y agreguemos dos párrafos titulados "Punta Cana" y

⁶ Sin duda, esta relación merece una amplia reflexión de la cual aquí no nos ocuparemos por razones de espacio. Esto quiere decir que de los "publi-reportajes" de las rubricas interesa menos su intencionalidad comercial (que damos por descontado para fines analíticos), que su discursividad prescriptiva e inscriptiva con respecto a la belleza.

⁷ Omitimos también el análisis de la publicidad que se encuentran intercaladas entre las páginas de las rúbricas; sin embargo, referimos la publicidad cuando su presencia nos es significativa (como es el caso de uno de los siguientes ejemplos).

⁸ Es obvio que nos ocuparemos de encontrar sobre el plano visual y/o verbal la íntima relación semántica que establecen estos dos planos del lenguaje, para identificar el objeto de lo bello como representación mimética.

"Gran Cayman". A la evidencia, la relación entre los "espacios idílicos", los productos visualizados (crema, máscaras, labial, shampoo, protector solar, sombras) y accesorios (biquinis, sandalias y bolsas), se reúnen de un modo paradigmático y sintagmático para "olvidar el mundo", "tener paz" y "desconectarse". El siguiente cuadro analítico nos permite identificar estos dos planos (sintagmático y paradigmático) que se establecen alrededor de la belleza.

Análisis verbo-visual (<i>Vogue</i> , México, abril, 2011: 152-153)	
Verbal	Visual
Plano sintagmático. 1ra frase: "Te sugerimos la maleta perfecta y los rituales que te devolverán la paz."	-Cuerpo de la joven sobre un mar de playa tranquila (espacio idílico y objeto de belleza (la joven)). -Spas amplios y cómodos (espacios de rituales) donde usar los accesorios y productos de belleza.
Plano paradigmático: los mismos del plano visual.	-Los objetos invocados convirtiéndose en "la maleta perfecta" (crema, máscaras, labial, shampoo, protector solar, sombras) y accesorios (biquinis, sandalias y bolsas). -Punta Cana y Gran Cayman, "espacios idílicos" para alcanzar "la paz".
Proposiciones espacio temporales prescriptivas: ir a la playa, aplicarse objetos de belleza, usar instalaciones para masajes y relajación (los spas).	

A tomar en cuenta también la presencia de dos fotos de dos mujeres modelos cuyas leyendas indican: "Alessandra Ambrosio, una amante de la playa" y "Bar Rafaeli, supermodelo con estilo". Es fácil notar cómo estas imágenes funcionan como ejemplos de belleza, ya que son sugerencias al lector de la posibilidad de ser como ellas: ir a la playa y/o tener estilo. Ocupando la espacialidad visual del discurso contenido en estas dos páginas, por contigüidad retórica estas modelos se convierten en metonimia de la belleza, la consecuencia de haber pasado por "la playa", llevando "la maleta perfecta" y aplicándose los productos de belleza en los spas de Punta Cana y de Gran Cayman.

Análisis verbo-visual (<i>Vogue</i> , México, abril, 2011: 152-153)	
Verbal	Visual
Plano sintagmático. 2da frase: "Tratamientos hedonistas, vistas de película y un servicio estelar ¿El plan? Saber elegir con cual desconectarse."	-Spas amplios y cómodos (espacios de rituales) donde usar los accesorios y productos de belleza.
Plano paradigmático: los mismos del plano visual.	-Los objetos invocados como instrumentos del los "tratamientos hedonistas" (crema, máscaras, labial, shampoo, protector solar, sombras) y accesorios (biquinis, sandalias y bolsas). -Punta Cana y Gran Cayman, "espacios idílicos" para alcanzar "la paz".
Proposiciones espacio temporales prescriptivas: usar objetos de belleza, spas y playas. Disfrutar el hedonismo.	

Observemos que la página impar describe de manera resumida algunas características de las playas sugeridas, hasta decirnos con precisión los hoteles específicos y sus virtudes. Es una descripción de los espacios donde tener el cuerpo bello, al menos donde intentar conseguirlo.

Análisis verbo-visual (<i>Vogue</i> , México, abril, 2011: 152-153)	
Verbal	Visual
Plano sintagmático. 3era frase: "En busca del relax perdido. Espacios idílicos que te harán olvidar el mundo y de los que volverás con los chakras nuevos...Una pista: están más cerca de lo que crees."	-Spas amplios y cómodos (espacios de rituales) donde usar los accesorios y productos de belleza. -Punta Cana y Gran Cayman, "espacios idílicos" para alcanzar "la paz".
Plano paradigmático: los mismos del plano visual.	-Los objetos invocados que permiten "olvidar el mundo" (crema, máscaras, labial, shampoo, protector solar, sombras) y accesorios (biquinis, sandalias y bolsas). -Punta Cana y Gran Cayman, "espacios idílicos" para alcanzar "la paz".
Proposiciones espacio temporales prescriptivas: usar objetos de belleza, spas y playas. Por contigüidad, por la playa y los spas, se tendrán "nuevos chakras".	

La prescripción concentra sus esfuerzos en el desplazamiento del cuerpo al espacio del mar y de la arena, como si estos no fueran "el mundo" y tener "los chakras nuevos" que se traducen en inscripción no sobre, sino al interior del cuerpo. La belleza ha de estar cruzada por estos espacios y objetos que, a decir de *Vogue*, "están más cerca de lo que crees".

IV.2. La belleza,...por los objetos

La primera parte de la rúbrica de "Belleza" de *Vogue* (París, mayo, 2011: 42) se explicita como "Noticias". En la página, el lector cuenta con seis noticias sobre belleza. Todas se relacionan con un producto o un servicio. La primera noticia, titulada "Resplandor olfativo," es sobre el perfume *Mon jasmin noir* y se acompaña de fotos de la modelo Kirsten Dunst y del mismo perfume en botella. La segunda, "Labios frescos", presenta dos productos con sus respectivos fotos y una modelo. La tercera noticia se titula "Ventosa de celulitis", ésta no presenta foto. La cuarta, "Técnica de masaje para la piel", ofrece una foto de la clínica de masaje *Shuuemura*. La quinta contiene dos fotos de modelos y se titula "Palma de oro" para referir a pigmentos precisamente de oro. Finalmente la sexta se titula "Pura maravilla" se acompaña de la foto del producto (se trata de un desintoxicante de células) y de la modelo Sunday Riley.

Veamos cómo estas seis noticias insidiosamente amalgaman la belleza con productos y servicios, para sugerir ser bella como las modelos (con nombre y apellido, al menos en el medio de la moda), objeto de imitación de lo que supone es la belleza. El siguiente cuadro da cuenta del funcionamiento prescriptivo sobre el lector. Analizamos algunas frases para asociarlas con su parte visual.

Análisis verbo-visual (<i>Vogue</i> , París, mayo, 2011: 42)	
Verbal	Visual
Plano sintagmático: "Él mismo está atravesado por una luz viva, de madera rubia, de musgos blancos y de leche caramelizada. Tan brillante como una piedra preciosa"	-Tres fotos de la modelo Kirsten Dunst, en dos de estas fotos se encuentra detrás de ella un león. Ella es rubia -La foto del perfume <i>Mon jasmin noir</i> .
Plano paradigmático: los mismos del plano visual.	-La foto de la página impar es una publicidad precisamente del perfume <i>Mon jasmin noir</i> . La imagen del perfume, del león y de la modelo Kirsten Dunst se conjugan por metonimia.
Proposiciones espacio temporales prescriptivas: usar el perfume es ser como Kirsten Dunst, como el león, como el oro, "una luz viva, de madera rubia, de musgos blancos y de leche caramelizada. Tan brillante como una piedra preciosa". Transcribimos, por la evidente retórica (léase sofisticada), literalmente lo que la revista enuncia.	

A notar cómo es elocuente una noticia tan pequeña en el espacio de la página (apenas una sexta parte aproximadamente), pero tan extensa en el tiempo. Es extensa en el tiempo porque moviliza fuertes referencias simbólicas como el león y las piedras preciosas. El león nos recuerda la nobleza y el coraje que sólo a algunos se les reconoce como, justamente, a un rey ("el rey león"); la piedra preciosa como objeto de deseo, como valor no sólo estético sino monetario. Modelo (belleza humana), león y

perfume se conjugan como un trinomio visual que, por contigüidad, nos formula una metonimia (antonomasia de estos seres por los otros), pero también una metáfora verbal: "Él mismo está atravesado por una luz viva, de madera rubia, de musgos blancos y de leche caramelizada. Tan brillante como una piedra preciosa".

IV.3. Los objetos bellos: objetos mágicos

Referir la belleza en *Vogue* es asociarla con objetos *cuasi* mágicos. La belleza o el intento de conseguirla significa invocar objetos, como en un ritual. Así lo enseña *Vogue* (México, mayo, 2011: 222). La rúbrica, bajo el título "Velas" nos propone tener velas para la belleza, ¿quizá una belleza espiritual? Se trata de una foto que completa casi el tamaño de la página, donde figuran doce velas de vaso, colocadas en forma de pirámide. Todas en diferentes colores y cuyos vasos portan figuras, nombres o frases. Son "Caprichos de luz" como lo sugiere el subtítulo. La idea propuesta es generar un ambiente con las velas, "caprichos de luz" que no pueden ser que una especie de ritual de ¿la belleza o para ser bella (o)?

Análisis verbo-visual (<i>Vogue</i> , México, mayo, 2011: 222)	
Verbal	Visual
Plano sintagmático: "Envuelven la estancia en una atmósfera cálida y muy exclusiva, tanto por su diseño vintage como por los materiales que se han utilizado para fabricarlas, con nombres que son tan sugerentes como sus propiedades"	-La foto de las velas, sus colores y formas diversas. -Las palabras y frases que se pueden leer o inferir sobre los vasos de las velas.
Plano paradigmático: los mismos del plano visual.	-Las velas ("caprichos de luz"), la atmósfera, la exclusividad.
Proposiciones espacio temporales prescriptivas: las velas ("caprichos de luz") son parte constitutiva de la belleza. La belleza es lo exclusivo y es ritual.	

Observemos como este discurso se presenta disperso al no explicitar de qué materiales son fabricadas las velas, ni cuáles son esas propiedades (efectos sobre la belleza ¿espiritual?). Queda claro, sin embargo, que esa ambigüedad queda al lector de definirla. Si se cree que los aromas y sus materiales tienen un efecto sobre el espíritu o el cuerpo, basta estar dispuesto a "[envolverse] en una atmósfera cálida y muy exclusiva". En otros términos, como en un ritual, basta creer y oler para ser bello. Creer y oler son prescripciones y devienen inscripciones, cuando el olor de las velas produce efectos en el cuerpo.

VI. Conclusiones

Procediendo bajo el método comparativo, nos hemos dado cuenta que, en efecto, la revista *Vogue* (versiones París y México) representa la belleza bajo un carácter prescriptivo e inscriptivo sobre el cuerpo. Estas dos funciones insidiosas son trabajo de la sofística, produciendo lo que llamamos mimesis del ethos de lo bello. Es fácil darse cuenta que el trabajo mimético se basa en un modelo de belleza (el occidental y más específicamente del venido de Europa: cuerpos blancos y delgados (bronceados, no morenos por naturaleza), cabelleras rubias, ojos claros y rasgos finos), a partir del cual los lectores de la revista han de seguir. Esta prescripción e inscripción sobre el cuerpo revela en negativo, una supuesta necesidad por realizar acciones sobre el cuerpo que en estado natural no es bello o al menos no alcanza el grado de belleza que la sociedad, justamente (y en este caso, una revista como *Vogue* lo refleja), prescribe hasta inscribir el cuerpo femenino. En estas condiciones, no es exagerado decir que el trabajo de la mimesis esconde para embellecer lo que la naturaleza no ha otorgado o no mantiene (en el paso del tiempo sobre el cuerpo) como bello.

Una vez expuesto todo lo anterior y recordando los postulados de Platón en *La República* (2005a), podemos decir que la mimesis, al basar sus imitaciones bajo un modelo de belleza, se aleja de la inteligibilidad de lo bello que es de vocación universal. En otros términos, la construcción de belleza, que desde una serie de prescripciones e inscripciones se funda el ser bello, no puede producir un ethos de lo bello sino, precisamente una mimesis del ethos de lo bello. Como el pintor, la mimesis del ethos de lo bello, "nos representará a un zapatero, a un carpintero o a otro artesano cualquiera, sin tener ningún conocimiento del oficio de aquel a quien representa. Esto no obstante, como sea excelente en la pintura, ilusionará a los niños y al vulgo ignorante, mostrándoles de lejos un carpintero que haya pintado, de suerte que tomen la imitación por la realidad" (Platón, 2005a). Estas duras palabras nos recuerdan la necesidad de excluir a los sofistas de la *polis* porque comercializan lo que aún es incierto por conocer. La belleza sobre el cuerpo es un ejemplo. Y sin embargo ¿tenemos alternativa de imitar otra belleza? La respuesta se encuentra en el debate que la sofística y la retórica deriven.

Bibliografía

- ARISTOTE (2007), *Rhétorique*, Paris, Flammarion.
- BARTHES, Roland (1978), *El sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BARTHES, ROLAND (1989), *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- DAUPHINE, Cécile y FARGE, Arlette (2001), *Séduction et sociétés. Approches historiques*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie de savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, Paris.
- GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Carlos (2009), "El ethos en el cuerpo enunciante. Caso del conductor del noticiario televisivo", en *Memoria del IV Congreso Internacional El Cuerpo Descifrado*, UAM-Azcapotzalco/Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Benemérita de Puebla/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Carlos (2010a), "El ethos del conductor del noticiario televisivo. Una comparación entre Francia y México", en revista *Convergencia*, Año 17, No 54, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca. En línea: http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/105/Resumenes/10514641006_Resumen_1.pdf
- GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Carlos y CASTAÑEDA ÁLVAREZ, Adriana (2010b), "Semiótica de la información del ethos del presentador del noticiario televisivo", en revista *Comunicação Midiática*, Volumen 5, No 1, Universidade Estadual Paulista, Sao Paulo, San Paulo. En línea: <http://www.mundodigital.unesp.br/revista/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/12/3>
- GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Carlos y FUENTES RUIZ, Paulina (2011), "Corporalidad y comunicación en el ethos del conductor del noticiario televisivo", en revista *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima, Colima (en prensa).
- LIST REYES, Mauricio (2010), "Hombrecitos, o cómo se espera que estos sean", en *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, UAM-Azcapotzalco-Anthropos, Barcelona, 115-146 pp.
- LOTMAN, Yuri (1970), *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 69-77 pp.
- LOTMAN, Yuri (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra-Desiderio Navarro, Universidad de Valencia, 1996, 77-82 pp.
- MICHEL, Alain (1994), *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel.
- MUÑIZ, Elsa (2010), "Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad", en *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, UAM-Azcapotzalco-Anthropos, Barcelona, 17-50 pp.
- PEIRCE, Charles-Sanders (1974), *La ciencia de la semiótica*, Nueva visión, Buenos Aires.
- PLATÓN (2005a), *Diálogos (La República o de lo justo)*, México, Porrúa.
- PLATÓN (2005b), *Diálogos (El sofista o del ser)*, México, Porrúa.
- PLATÓN (2009a), *Diálogos (Hippias mayor o de lo bello)*, México, Porrúa.
- PLATÓN (2009b), *Diálogos (Banquete)*, México, Porrúa.
- PLOTIN (2002), *Traités (Traité I, Sur le beau)*, Paris, Flammarion.
- TOMAS, François (1994), "Du paysage aux paysages, pour un autre approche paysagère", en *Revue de géographie de Lyon*, Vol 69, No 4, 277-286 pp.

Discurso(s) del cuerpo Docentes de Educación Física en la Educación Básica Secundaria de México DF

**Carlos Humberto Arredondo Marín
Universidad Nacional Autónoma de México**

El cuerpo es el interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico. Por eso su enfoque exige una prudencia particular, de discernir con precisión el objeto. La explicación teórica de los discursos del cuerpo en la escuela, requiere de un análisis amplio de las disciplinas que van de la antropología a la sociología pasando por la historia y la pedagogía, porque está implicado no solo en la identidad de los sujetos sino en la diversidad de campos por donde transita el saber que habita en la escuela.

La antropología simbólica, inaugura un campo de análisis cultural novedoso, en tanto, reconoce que la interpretación de los hechos, de los discursos, de los rituales, de las costumbres, la hacen los mismos sujetos que comparten las experiencias del grupo, dejando constancia a través de las palabras de los informantes de lo que significa para la comunidad el discurso social. La voz de los sujetos tiene un profundo peso en la interpretación que realiza el investigador a partir de la observación detallada y escucha atenta.

Para Geertz (1987) las grandes contribuciones teóricas están, no sólo en estudios específicos sino que son difíciles de separar de tales estudios para integrarlas en algo que pudiera llamarse teoría de la cultura como tal. Uno no puede escribir una Teoría General de la Interpretación Cultural, porque la tarea esencial en la elaboración de una teoría es la descripción densa, no generalizar a través de casos particulares sino generalizar dentro de éstos. Y es que esta teoría cultural no es predictiva.

El análisis antropológico construye conocimiento con métodos, actividades, técnicas o procedimientos y estructuras conceptuales que no siendo explicativas le permiten al etnógrafo ingeniarse la forma de captar las situaciones humanas y explicarlas después. Considerada la cuestión de esta manera, una de las finalidades de la antropología consistiría en ampliar el universo del discurso humano.

El presente estudio pretende, hacer un seguimiento de las prácticas educativas del docente que se inscriben en un discurso del cuerpo en la asignatura de Educación Física en la Escuela Secundaria de México. En este caso, se pretende exaltar la voz a los docentes,

seres humanos de palabra, acción y deseo, dedicados a formar a futuras generaciones y de cierta manera a transformar las ideas, conceptos, creencias y prácticas cotidianas sobre el cuerpo de los jóvenes.

La fineza de mirada y la precisión descriptiva que adquiere el investigador cuando relata la interacción de los sujetos y la red de relaciones que el contexto revela en este escenario escolar, se puede catalogar como un estudio microscópico de acontecimientos culturales, que responde a un método de trabajo etnográfico inscrito en un campo de la investigación cultural.

En vista de que no existen muchas disciplinas capaces de brindar un enfoque amplio del lenguaje humano en contextos sociales y culturales determinados, se busca hacer una mediación de enfoques socioculturales, desde la antropología interpretativa de Geertz, (1987) y la sociología del cuerpo de Le Breton (2002).

La descripción del analista debe compararse con las interpretaciones de los informantes. Mills (1940) y Geertz (1987) consideran fundamentales en el análisis de los datos, la interpretación que los informantes hacen de sus experiencias vitales. El análisis del discurso no puede prescindir de los datos reales, pero caería en un error similar si se limitara al estudio de éstos sin usar otros datos intuitivos, experimentales, descripciones de los participantes y del analista para converger en un enunciado descriptivo bien contrastado (Stubbs, 1987:229).

Las descripciones del cuerpo se elaboran atendiendo a las reflexiones que hacen de su experiencia educativa los docentes en el tiempo de clase y en el escenario escolar. Una buena interpretación de cualquier cosa, nos lleva a la médula misma de lo que es la interpretación, en la cual lo importante es demostrar en lo que consiste una pieza de interpretación antropológica: en trazar la curva de un discurso social y fijarlo de una forma susceptible de ser examinado (Geertz, 1987).

El antropólogo, encuentra un sentido implícito a lo que es común a los sujetos del grupo social, va más allá de lo obvio, lo inscribe. El etnógrafo “inscribe” discursos sociales, los pone por escrito, los redacta, al hacerlo, se aparta del hecho pasajero que existe sólo en el momento en que se da y pasa a una relación de ese hecho que existe en sus inscripciones y que puede volver a ser consultada, pero también se debe comprender que las acciones

sociales son comentarios sobre algo más, que ellas mismas, y que la procedencia de una interpretación no determina hacia donde va a ser luego impulsada (Geertz, 1987: 31).

El análisis del discurso desde una perspectiva social, señala la necesidad de estudiar las instituciones sociales, las estructuras, procesos, rutinas y actores a nivel de manifestaciones concretas, su expresión o realización en el discurso como uso del lenguaje, comunicación e interacción: “Pocas disciplinas ofrecen tantas oportunidades de combinar la precisión formal con vastos marcos explicativos que den cuenta de cómo las personas usan el lenguaje, cómo piensan, cómo interactúan, y de esta manera realizan y reproducen sus propios grupos, sociedades y culturas” (Van Dijk, 2003:63).

El cuerpo se define como terreno de la carne en el que se inscribe, se construye y se reconstruye el significado, como la personificación o la “encarnación” de la subjetividad en el ámbito escolar y social, lo que hace posible establecer una análisis del cuerpo desde la sociología aplicada, que debe dedicarse a hacer el inventario metódico de las modalidades corporales que se utilizan en diferentes grupos sociales y culturales, extraer sus formas y significaciones, sus vías de transmisión entre grupos; encontrar emergencia nuevas de gestos, posturas prácticas físicas; hacer el inventario de las representaciones del cuerpo que aparecen en esta época (modelos energéticos, mecánicos, biológicos, cosmológicos, etc.) discernir sus influencias recíprocas (Le Breton, 2002: 99).

Los actos de los sujetos,- en este caso docentes-, adquieren significado en la medida en que se contextualizan, considerando los significados que los propios sujetos dan a sus acciones y la función que desempeñan en la estructura de su personalidad y dentro del grupo humano donde transmite y orienta los conocimientos. En la Educación Física, lo corporal, en lo que toca a la forma orgánica, el movimiento, como representante del trabajo del cuerpo y la expresión, es aquí donde se aproxima más el cuerpo como deseo, como emotividad, como deseo de la relación con el otro, habitualmente ha coexistido en ámbitos separados, a pesar de que están profundamente implicados uno con el otro (Furlán, 2004:19).

Los sentidos de los acontecimientos educativos, son conferidos entonces, por los sujetos que interactúan en la escuela, los cuales interpretan lo que sucede desde su formación personal, profesional y sociocultural. El objetivo es captar el sentido que los docentes le otorgan al cuerpo en sus actividades de clase, a través de la interpretación de los

textos orales y escritos, así como las actitudes de los sujetos en el espacio del aula, sin desconocer que la labor educativa está gobernada y orientada por la reglamentación escolar, o manual de convivencia, aspecto determinante en la disciplina de los comportamientos, las actitudes, posturas, indumentaria y estética corporal.

La interpretación *de la voz de los docentes* en la escuela, se realiza desde la manera como se orientan los conocimientos teórico- práctico en la formación corporal de los jóvenes y de una mirada profunda de la disciplina corporal. Al mismo tiempo se requiere el análisis del saber pedagógico, en tanto disciplina que conceptualiza, aplica y experimenta los conocimientos referentes a la enseñanza de los saberes específicos en las diferentes culturas. (Zuluaga, 2007), que permita hacer una lectura de los textos educativos en un marco social y cultural particular.

Método de investigación

La interpretación de los significados culturales que tiene el cuerpo en la Educación Secundaria de México, a partir del discurso en docentes de educación se abordó desde una lectura hermenéutica, asimismo desde el trabajo etnográfico en las instituciones, donde sucede un mundo de interacciones, que pueden ser comprendidas ,además la información ha sido recogida en las entrevistas y también se ha tenido en cuenta los referentes teóricos que desde las disciplinas sociales se han construido sobre el cuerpo y la educación, sumado al recorrido histórico de la Educación Física en el marco de las reformas educativas implementadas en México, así como los contenidos y estrategias de enseñanza en el curriculum escolar reglamentado por la Secretaria de Educación Pública SEP.

El estudio de los discursos del cuerpo en la escuela secundaria, precisa de un método de investigación que permita el seguimiento detallado, cuidadoso de la forma como los docentes interactúan con los alumnos e implementan estrategias educativas y motrices para formación y desarrollo corporal de los jóvenes en clase de Educación Física y un análisis fino puntual y crítico del trabajo de campo y de los textos que emanan y se elaboran en este proceso. Es inquirir o examinar cuidadosamente las acciones de los sujetos comprometidos en la educación del cuerpo.

¿Cómo caracterizar una práctica corporal en la educación secundaria? ¿Es posible hacerlo desde la flexibilidad y heterogeneidad de las prácticas o a partir de categorías más amplias que condensen esas prácticas corporales en una noción de discurso de cuerpo?

Si en los trabajos empíricos de la educación escolar descubrimos una cantidad de prácticas educativas diversas, ¿cómo agruparlas en categorías? Pero si encontramos las mismas prácticas ¿cómo explicarlas desde una sola teoría, necesariamente debemos abocarnos a leer los contextos sociales y culturales, la genealogía de los conceptos y el significado que adquiere el cuerpo en las prácticas educativas abordadas que unida a la voz del docente se constituyen en discurso?

Entrever y descifrar significados ocultos del cuerpo en la voz de los docentes, implica una descripción minuciosa de la interacción corpo/oral del docente con los estudiantes en escenario de la clase, como también la planeación y ejecución de una entrevista a profundidad que permita reconocer otros aspectos importantes de la vida personal, profesional y corporal del docente.

El trabajo etnográfico se realizó en cinco colegios de secundaria públicos del DF, con la observación participante de las clases, donde se anotaron las formas de interactuar y de comunicarse del docente con los alumnos. Se registraron los datos generales de la clase en un cuaderno, además se completa con los relatos grabados del investigador y el registro visual de la actividad física.

La observación permite tener un contacto directo con las expresiones orales y corporales implementadas por los docentes y una descripción amplia de las actividades realizadas en el espacio tiempo de la clase, además de posibilitar una lectura detallada de lo que dice, indica y hace el docente. El análisis del diario de campo, se subrayan las actividades, comentarios y hechos más sobresalientes en la clase, eligiendo las posibles categorías iniciales, con el fin de cruzarlas con las extraídas de la entrevista y determinar las categorías finales. Se priorizan las categorías que tiene relación directa en el campo educativo, social y cultural.

Las entrevistas permiten conocer las ideas, pensamientos y conocimientos de los docentes sobre el cuerpo, y sobre las actividades que realizan de manera consciente en clase. En el proceso de transcripción se resaltaron algunas categorías de cuerpo susceptibles a un análisis teórico riguroso.

La perspectiva hermenéutica funda su análisis desde la acción significativa del docente, en la conducta manifiesta de los sujetos en clase y en la reflexión de su práctica educativa y trayectoria profesional. El objetivo es poner al descubierto--des-cubrir, desnudar-- el tejido de significados subjetivos que emergen del texto de los informantes, evitando distorsionar los comentarios e interpretaciones que los docentes hacen de su práctica. Escuchar la voz de los protagonistas, es un el primer paso en el análisis de su discurso.

La construcción interpretativa de la voz de los docentes, condensa el sentido corpo/oral, expresivo, y proxémico del cuerpo en la práctica educativa y se completa con las interpretaciones que los docentes hacen de su trabajo cotidiano frente a grupo en patio.

En síntesis, los discursos de cuerpo, por su carácter complejo, requiere de estudios etnográficos profundos de la voz de los docentes desde observación participante y el análisis riguroso y minucioso de la entrevista y de la triangulación de los datos.

Es importante resaltar que la triangulación de los datos según (Berger y Luckmann, 1979), configura un triangulo permanente entre tres tipos de categorías: categorías sociales, definidas como las representaciones y acciones sociales inscritas en los discursos y practicas lingüísticas y extralingüísticas de los actores, categorías del intérprete que se desprenden de la fusión entre su propio horizonte significativo y el sujeto interpretado y categorías teóricas producidas por otros autores, relacionadas con el objeto de estudio.

Hallazgos

Las nociones y representaciones del cuerpo, usualmente se ha centrado en los referentes históricos, culturales, estéticos y motrices, sin embargo, se han descuidado otros aspectos más generales y menos evidentes que aparecen en la forma como se nombra, se enseña las habilidades y capacidades corporales a los estudiantes en el escenario escolar de una cultura particular.

La presente ponencia pretende dar cuenta del proceso de trabajo de campo realizado en las escuelas secundarias de México DF y presentar el primer nivel de análisis de las categorías que aparecen en los relatos de vida de los docentes entrevistados. (Es importante resaltar la colaboración y apoyo de las directivas y docentes de las instituciones visitadas durante seis meses del trabajo de campo).

Los docentes son egresados de la Escuela Nacional de Educación Física y de la Escuela Superior de Educación Física, su trayectoria académica es variable, fluctúa entre quince a cinco años de experiencia. Aunque los procesos de formación son diferentes en contenidos y prácticas, se observa que los educadores físicos realizan su labor educativa con responsabilidad, respeto y alegría. Uno de los docentes dice: “soy un afortunado porque me pagan por divertirme”.

Otro aspecto a tener en cuenta en su proceso de formación y en su profesión, es que a pesar de ser buenos deportistas cuando jóvenes, transitaron primero por otras carreras, antes de ingresar a prepararse para ser educadores físicos, o “profesores de deporte” como algunos colegas, de manera sutil e irónica los nombran en las escuelas .

Con la práctica educativa en la escuela el docente toma la palabra, orienta la clase, establece las formas de comunicación, distancias corporales y disciplina, así el docente configura un discurso que no reconoce, pero que cotidianamente lo aplica, desarrolla y condensa en la interacción corporal, verbal y espacial con los estudiantes de Educación Física.

En otro momento, se puede indagar el pensamiento del profesor en el momento de la entrevista, del reposo, en el instante en que toma cierta distancia con su actividad física, con su práctica educativa, es el momento en que expresa lo que piensa de su práctica educativa.

Los enunciados orales y escritos de la educación física son la base del análisis del discurso del cuerpo, con los cuáles podemos develar el sentido que subyace por encima o por debajo de la oración: de lo escrito, de lo dicho, en tanto exteriorizan una forma de nombrar, de concebir el ideal de cuerpo, de forma implícita o explícita.

El discurso del cuerpo encuentra sus raíces en la vivencia familiar y cultural, la formación de los docentes y la experiencia educativa. Se encuentran en los textos escritos, que en este caso, son la legislación educativa, ubicando las posibles constantes, regularidades e influencias develando en los enunciados de la Ley, todo aquello referido al cuerpo humano, como unidad de vida y de formación del alumno en la escuela.

Las voces del profesor: lo que dice en clase, con lo que expresa en la entrevista y se yuxtaponen a las observaciones del investigador. Se trata de reconstruir otro discurso, de recobrar la palabra muda, murmurante, inagotable que anima desde *el interior la voz que se*

escucha, de restablecer el texto menudo e invisible que recorre el intersticio de las líneas escritas y a veces las trastorna.(Foucault, 2005: 44-45)

¿Cómo se puede analizar hoy, La regulación del comportamiento y de las manifestaciones corporales, han cambiado, se han sedimentado o se ejecutan, perfeccionándose de otro forma para mantener un control sobre los cuerpo y los sujetos? (el decoro externo, la apariencia de las personas, la actitud ademanes, gestos, la vestimenta, los modales en distintas situaciones de la vida social).

“La pedagogía del detalle” regula la vida diaria de la clase en algunos docentes, incluidas las formas de entrar y salir de clase, las disposiciones espaciales, el porte del cuerpo, la forma de llevar el uniforme, la forma de reunirse para dar las indicaciones, las voces de mando, señales y gestos dirigidos a los estudiantes. Todo ello lo podemos describir, como la puesta en funcionamiento de microtécnicas educativas que tienen como intención, a la luz de la disciplina, domesticar un cuerpo y conquistar un alma, como decía Foucault (2005).

Consideraciones finales

Después de observar el cuidado y manejo que de los docentes tienen de su cuerpo en la escuela y sistematizar las entrevistas, se puede decir, en un primer momento, que su cuerpo refleja salud y cuidado producto del ejercicio regular y la alimentación balanceada. La estructura corporal del docente es simétrica, su estado de ánimo es estable, la forma de relacionarse con los y las alumnas es cordial y respetuosa. Aunque tienen acercamientos corporales con los estudiantes, se observa en su actitud, seriedad y respeto.

Sin embargo la mayoría de docentes tienen una postura crítica ante las avalancha publicitaria de cuerpos ideales, de estereotipos de belleza corporal, no se detienen a hacer recomendaciones sobre cuidado del cuerpo a los alumnos, sólo los invitan a hacer bien su trabajo físico para “estar sanos, no ser obesos, ni perezosos”. Hasta el momento, se puede decir que no existe un diálogo reflexivo sistemático acerca de los problemas de salud física y mental que genera la búsqueda de un cuerpo bello en los y las jóvenes.

La interpretación en los datos, me permiten concluir que hay una brecha cultural, educativa y generacional en las instituciones educativas públicas que afectan sus relaciones, entre docentes y estudiantes con el cuerpo, en tanto la enseñanza de la educación física, en

la mayoría de los casos, se orienta y dirige hacia los deportes y la competencia deportiva, hacia la resistencia física y la mecanización de ciertas habilidades técnicas, desconociendo, en cierta medida, las necesidades, intereses y deseos de los alumnos

Los discursos de los docentes entrevistados, evidencian diferencias frente a las nociones del cuerpo, al proceso formativo y las prácticas educativas. Se resaltan diferencias de género, en formación y capacitación, pues son pocas las mujeres, en comparación de la gran cantidad de hombres que laboran en las secundarias. Las/os docentes, coinciden al afirmar que las mujeres se sienten mejor y más cómodas impartiendo clase en las escuelas primarias.

De acuerdo a las actividades implementadas por los docentes, la forma cómo interactúan con los estudiantes, cuidan su cuerpo y orientan los contenidos de clases se pueden inferir modelos o estereotipos de cuerpo que se reflejan en el forma como circula el discurso corporal en la voz, expresión, movimiento y las distancias corporales que establece el docente con los estudiantes. Entre los modelos de cuerpo observado se destacan los siguientes:

“**El Cuerpo Deportivo**”, se determina por la forma como se prioriza el acondicionamiento físico y deporte. Las actividades de clases giran en torno a ejercicios relacionados con técnicas exigidas en cada deporte, con la preparación física y el rendimiento. Reduce el proceso formativo a un hacer que transita en su estructura meramente funcional y eficaz

“**El Cuerpo Atlético**” es el que busca como el lugar de un trabajo que aumentaría las potencialidades del propio cuerpo para hallar y potenciar las habilidades para ejercer un determinado deporte para competir como institución en diferentes eventos deportivos. Pretende encontrar habilidades deportivas, sin mediar la reflexión sobre las condiciones del cuerpo, el sentido de la competencia y las capacidades motrices e interés de los estudiantes.

“**El Cuerpo Expresivo**”, representado por los docentes que ven en la expresión corporal, la danza y la música aspectos fundamentales en la formación y interacción de los estudiantes. Busca la utilización del cuerpo en todas sus posibilidades físicas, para que los estudiantes expresen emociones, ideas, sensaciones, opiniones, vivencias y permitan así, el desarrollo de las dimensiones corporal, cognitiva, comunicativa, ética y estética de los jóvenes.

La función física responde a metas prefijadas, determinadas, a mediciones específicas y resultados efectivos, en tanto, sugiere y mantiene la importancia del ejercicio físico, y como tal no pide reflexiones, así como el deporte y la recreación, ellos tampoco merecen detenerse a pensar, solo se deben presentar resultados, sin importar la realidad social, cultural e individual de los sujetos.

La Educación Física, se evidencia como una asignatura imprescindible, fundamental y absolutamente necesaria en el proceso de formación integral del estudiante, más su pretensión de educar el cuerpo en la escuela, a través de la transmisión de actitudes, hábitos, técnicas corporales, juegos y deportes, en función de un determinado objetivo, o de cumplir con ciertas competencias, afectan las conductas motrices y emocionales de los estudiantes. Los docentes siguen en deuda con los jóvenes porque aún no tienen presente las necesidades, intereses de los estudiantes.

Bibliografía

- BERTELY, M. (2004), Conociendo nuestras escuelas. Un acercamiento etnográfico a la cultura escolar. México, Paidós.
- BRETON, D. LE (2006), Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BRETON, D. LE (2002), La sociología del cuerpo. Buenos Aires, Nueva Visión.,
- DIJK, T. VAN (2004), El discurso como interacción social. Barcelona, Gedisa.
- EISENBERG, R. et al. (2007), Corporeidad, movimiento y educación física, 1992-2004. La investigación educativa en México 1992-2002, 2 vol. México, Facultad de Estudios Superiores Iztacala, UNAM.
- FURLÁN, Alfredo (2005), “La labor educativa de los profesores de educación física”, en Revista Iberoamericana de Educación, núm. 39, sep.-dic., de 2005, Madrid, pp. 107-125.
- FOUCAULT, M., (2005), Vigilar y castigar. México, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (2005), La arqueología del saber. México, Siglo XXI.
- GEERTZ, C. (1987), La interpretación de las culturas. México, Gedisa.
- GOETZ, J. y M. LECOMPTE (1988), Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. Madrid, Morata.
- MILLS, C. (2004), La imaginación sociológica. México, FCE.
- STUBBS, M. (1987), Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural. Madrid, Alianza.
- ZULUAGA, O (1999), Pedagogía e Historia. La historicidad de la pedagogía. La enseñanza, un objeto de saber. Barcelona, Anthropos.

La industria de la moda. La falsa medida de la belleza

Cinthya Karina Castro García
Escuela Nacional de Antropología e Historia

La historia de la moda, no solo es una secuencia de estilos y gustos estéticos, es también, una semblanza de los sucesos históricos en los que el hombre y principalmente la mujer han atravesado a lo largo de historia. Desde las largas túnicas griegas, los amplios miriñaques, el opresor corsé y las revolucionarias minifaldas de los años sesentas se relacionan con los papeles sociales que la mujer ha ocupado en distintos momentos históricos.

El parámetro del vestir, es decir, de la moda, se ha vuelto tan cotidiano que se nos escapa de la vista; pero en la realidad, se vuelve primordial en la difícil labor de la construcción del entramado social y la identidad tanto individual como colectiva.

A través de la ropa, el cuerpo se convierte en un transmisor de mensajes por medio de signos que son establecidos por la cultura. Esto se ve particularmente reflejado en el caso del vestir y los cánones que impone la moda; que son por excelencia, el reflejo de la representación de valores sociales encarnados en el cuerpo y una vía para exponer su identidad social. Así, el cuerpo se convierte en una “envoltura del yo” que se rige por modelos de belleza que ejercen presiones para modificarlo y transmitir, en forma simbólica, las reglas culturales por las cuales el cuerpo es aceptado en sociedad.

El vestir es entonces, la práctica cultural creativa por la cual las personas han modificado y adaptado su cuerpo como medio para la pertenencia y la distinción de los grupos sociales que le harán parte de la sociedad, creando a su vez, una identidad propia y colectiva, entendida por Aguado como “el conjunto de ideas referidas a sí mismo” (1998:48). Por lo que el vestido, y en concreto la moda contemporánea, se han convertido en parte de un compromiso intrínseco con las normas sociales a las cuales se pertenece.

La contradicción entre imitación y diferenciación de pertenencia a un grupo por medio del vestir ha favorecido a la búsqueda de un ideal de belleza corporal para poder apropiarse de la moda imperante. Pero para poder portar un estilo específico de indumentaria es necesario poseer rasgos físicos definidos por una sociedad guiada por el consumo y los medios masivos de comunicación que impactan a las mujeres con mensajes cada vez más directos, acerca de una belleza hegemónica, donde el cuerpo debe ser saludable, ejercitado, juvenil, delgado y flexible (Cruz, 2006).

Historia de la moda y el ideal de belleza

Etimológicamente, el término moda se deriva del latín *modus*, haciendo referencia a un conjunto de ideas o criterios guiados por el gusto. Así, la moda, se ha transformado de ser cambios de estilos relativamente de larga duración, a ser un proceso con ciclos bien estructurados que influyen en diversos ámbitos de la vida cotidiana (Saviolo, 2007).

Esta evolución de la moda está estrechamente ligada a la transición del ideal de belleza femenino, ya que la moda ha tenido como tarea resaltar o moldear los atractivos femeninos de acuerdo a la cultura y el tiempo histórico.

Tenemos entonces que en la Edad Clásica se buscaba una constante perfección simétrica y de equilibrio proporcionando así un canon donde todas las partes del cuerpo deben adaptarse por igual de acuerdo a un sentido geométrico que reflejaba las virtudes del alma (Eco, 2006). Así podemos observar hermosas esculturas con túnicas que dejan ver la simetría de los senos, los ojos, los brazos y piernas coordinados con los pliegues de la vestimenta y las trenzas del peinado. Esta idea de la proporcionalidad continuará hasta la Edad Media la cual sustentará no sólo la belleza física, sino la belleza moral. En esta etapa, cuerpo de la mujer se convierte en la representación del pecado, escondiéndolo entre túnicas y dejando a la vista sólo el rostro sufrido y arrepentido. Queda mal visto el maquillaje, ya que enmascara la culpa divina que porta la mujer y que provoca temor, ya que al llegar al Juicio Final, no será reconocida y por tanto, mandada al infierno junto con las bestias. Tiene su apogeo la imagen de una mujer que era bella, de cabellera rubia y de tez blanca, donde los rasgos debían ser finos, dientes blancos como el marfil, labios rojizos y delgados y una boca pequeña, cualidades que conforman un retrato ideal (Chahine, 2006). El cuerpo femenino resaltaba con largos vestidos y cinturones con escotes discretos, sus características reproductoras con un vientre abultado y cuerpo corpulento, signo de buena salud y fertilidad que le daba su prestigio social y económico.

En el Renacimiento, el cuerpo femenino corpulento continuo siendo el emblema de la mujer por excelencia donde sus dotes de procreadora eran exaltados con escotes pronunciados que dejaban a la vista senos llenos y rebosantes, almohadillas en las caderas para aumentar su tamaño y rostros rosados saludables (Toro, 1996).

El ser madre ya no sólo se plasma con valores de obediencia, abnegación, sacrificio, sino también se refleja mediante el cuerpo que al tener curvas gruesas y

músculos anchos, son sinónimo de fertilidad y belleza al amor masculino, como lo señala Chahine:

“La belleza femenina se representa con formas redondeadas y curvas plenas, con un cálido color rubio, con carnes sonrosadas y doradas. La obesidad es entonces señal de ociosidad, de opulencia: hombros, brazos, senos y caderas se rellenan y se sobrecargan. Según la expresión de época, la belleza es “suculenta”, los senos se exponen y el pezón se maquilla de rojo” (2006:51)

Durante los siglos XVII y XVIII Europa atraviesa por momentos políticos y sociales críticos que determinarán el futuro de las grandes potencias económicas, las cuales tendrán una repercusión en el mundo de la moda. En el siglo XVII la imagen de la mujer se transforma al modelo de ama de casa dedicada a la familia fungiendo como educadora y administradora del hogar. De la sensualidad del siglo anterior con senos al aire, se pasa a la exageración característica del barroco con vestidos elaborados y ceñidos al dorso; con cuello alto, mangas largas con amplios holanes, varias capas de faldas de telas finas y rostros llenos de colorete. No se puede dejar de lado, los altos peinados tan característicos de la época que estaban ataviados de tocados altamente elaborados los cuales podían incluir desde joyas y plumas hasta frutas o grandes maquetas de barcos o castillos que causaban furor. Tales peinados con varios centímetros de altura, obligaban a las mujeres a arrodillarse para poder entrar a los carruajes.

En este mismo siglo aparece el miriñaque o guardainfantes, prenda que estaba formada por una serie de aros de hierro, madera o huesos de ballena sujeta a una falda interna que tenía la función de sostener las capas de faldas superiores. Su origen se le atribuye a una dama de la corte francesa que en afán de esconder un embarazo vergonzoso, diseñó un vestido con aros de madera que fuera tan amplio que le permitiera disimular el aumento del tamaño del vientre y caderas. Tal fue la aceptación de este accesorio que rápidamente se popularizó entre el resto de las damas cortesanasy posteriormente a otras clases sociales, llegando a medir hasta tres metros de diámetro (Toro, 1996).

Ya en el siglo XVIII la popularidad del miriñaque llegó a su punto máximo cuando su propósito ya no era sólo de esconder algún embarazo, sino poder modificar la figura femenina logrando dimensiones tan grandes que llegaban a aumentar tres veces el tamaño de una mujer a comparación de alguna que no lo portaba. Su constitución

evolució hasta tener de cinco a ocho hileras y no sólo redondas, sino elípticas y tan altos por arriba de la cadera, que la dama podía apoyar sus brazos en el.

Francia la cuna de la moda, había atravesado por una revolución y movimientos sociales que buscaban la consciencia de la individualidad, factores que influyeron en la forma del vestir. Se buscaba acabar con lo rebuscado del Barroco favoreciendo las líneas suaves en los vestidos, las faldas poco amplias y con menos capas buscando la naturalidad del cuerpo. La exageración termina en éste siglo. La belleza se vuelve sencilla y fresca, las perlas, flores, listones adornan los cabellos y cuellos; el cuerpo es cubierto por largos vestidos lisos ceñidos por la cintura caracterizados por su fabricación en telas ligeras y colores claros, se eliminó la rigidez con la soltura de las prendas, sobresalen los senos con el uso de corsé y resalta el talle de avispa tan deseado al reducir la cintura (Chahine, 2006).

El corsé gozó de amplia fama mientras que el miriñaque entraba en desuso, centrando la atención en los senos. El corsé y su opresión en la caja torácica podía llegar a comprimir tanto los órganos vitales, que las mujeres podían desmayar por la falta de aire y de una buena salud ya que la presión ejercida por las varillas de la prenda no permitían una ingestión adecuada de alimentos y a pesar de ello, su uso continuó hasta finales de siglo.

En los inicios del siglo XIX el traje comenzará a dictarse por el sistema económico debido al despunte de la Revolución Industrial. Inglaterra se adueña del terreno de la moda masculina y París continua con el dominio de la ropa femenina (Riviere, 1977). Las mujeres apuestan por una mayor libertad y comodidad a comparación de los siglos pasados aunque los modelos no tienen cambios tan drásticos con faldas más sencillas y lisas pero retoman las caderas anchas con nuevos miriñaques más pequeños. Los atuendos tenían dos piezas, un corpiño y una falda que con el paso del tiempo fue incrementando su volumen con la superposición de holanes, capas y adornos. Así, la silueta del cuerpo de la mujer quedó debajo de varias capas de tela. A mediados del siglo las faldas habían aplanado la parte de adelante, perdido su volumen pero aumentando el trasero con el uso del polisón, almohadilla o estructura con medios aros que se colocaba debajo de las capas de las faldas. Este estilo, con pequeñas variaciones continuó hasta la última década del siglo.

Al concluir la Primer Guerra Mundial, las mujeres incursionaron en la vida económica de sus países y una nueva clase media comenzaba a surgir. Las mujeres buscaban prendas que les permitieran estar en sus trabajos y se olvidaron del opresor

corsé y de las ornamentaciones complicadas. Las faldas pasaron del tobillo a la rodilla con un estilo juvenil y el cabello se usaba corto. Las mujeres ya no temían vestirse con pantalones, pieza que se popularizó después de la Segunda Guerra Mundial.

Durante el siglo XX la industria de la moda comienza a estructurarse más y mejor. Los ídolos del cine y del deporte hacen su aparición como cánones de estilo y belleza. Las mujeres persiguen en sus trajes la elegancia y la exclusividad.

Hasta el momento, la moda había estado a cargo de las casas de modas, modistos o sastres que cada temporada elaboraban de forma artesanal sus diseños únicos y hechos a la medida para la clase aristocrática (la *haute couture*) pero con la industrialización de los textiles aumentó la gama de materiales, colores y texturas que ampliarán el campo de acción y la proliferación de moda. Son los inicios del *prêt-à-porter*¹.

La “pronto moda” o *prêt-à-porter* en América tuvo sus inicios a principios del siglo XIX con la venta de ropa a marineros que necesitaban de cambios rápidos de atuendos en tiendas- sastrerías que además de producir, distribuían a otros establecimientos.

En el caso de Europa, las casas de modistos comenzaron a decaer cuando la exclusividad y creatividad se volvió más importante que el valor utilitario. Surgen en París las grandes firmas de diseñadores como Poiret, Chanel, Hermès que poseían modelos exclusivos con series limitadas, dando a conocer la Alta Costura (Saviolo, 2007).

El sistema de la moda *prêt-à-porter* y los cánones de belleza actuales

El *prêt-à-porter* brindó la oportunidad a las masas de un acceso rápido y masivo a las últimas tendencias y de buena calidad en diseño y materiales con un precio accesible a diferencia de un modelo con marca de diseñador hecho a la medida con un costo mucho más elevado.

La moda se convirtió en un sistema uniformizador que tuvo su boom en los años sesenta y setenta con las creaciones de temporada donde las colecciones comparten rasgos que marcan la tendencia y a la vez poseen un toque de singularidad que le da la firma de la marca del diseño.

Para su difusión, la moda comenzó a utilizar a los grandes íconos del espectáculo y del deporte para ser la imagen de una marca comercial la cual suscita en

¹ *Prêt-à-porter* o el “pronto moda” es un término francés que se refiere a la producción en serie de prendas que se producen en serie de a cuerdo a la demanda.

el público y en especial en el femenino, un ansia de estar en la última tendencia de la moda.

Así, mujeres se han convertido en blanco fácil de campañas de mercadotecnia donde los estereotipos de belleza giran alrededor de modelos con una imagen cada vez más delgada, que aparecen en la publicidad de tiendas departamentales donde se ofrece ropa desde talla cero; o revistas y programas de televisión con artistas idealizadas al último grito de la moda, enviando un mensaje sobre la belleza que influye para formar una imagen sobre el cuerpo, en muchas de las ocasiones alejadas de la realidad somática de la población, lo cual presiona a adoptar prácticas para modificar el cuerpo y que pueden variar desde la realización de dietas, ejercicio excesivo, comer poco o nada, utilizar prendas reductoras o tomar medicamentos adelgazantes para lograr entrar en: “El sistema de la moda”.

Esta incesante presión no solo mercantil, sino también social se ha convertido en parte de nuestra vida cotidiana a lo largo de casi toda nuestra vida. Desde pequeños estamos rodeados por comentarios de la familia o amigos acerca de cómo debe ser un cuerpo con características bellas afianzado con imágenes en los medios masivos de comunicación de rostros y cuerpos esculturales.

El grupo más vulnerable con consecuencias graves en su salud han sido las adolescentes. En la búsqueda de la identidad durante la adolescencia, se produce una ruptura con la infancia, pero a la vez, se intenta conseguir una continuidad con lo que se es ahora, experimentando el mundo, reinterpretándolo o adaptándolo a su manera (Chaby, 2005). Estos cambios físicos sumados al anhelo de aceptación dentro de un grupo social, generan una presión que puede repercutir en su autoestima. Y es aquí, donde el cuerpo juega un papel primordial, ya que se encuentra modelado de acuerdo a normas, juicios y valores establecidos según la sociedad en la que se vive, lo cual, puede generar una correcta o errónea imagen corporal, que será la base para la aceptación de su cuerpo nuevo. En esta etapa, el cuerpo más que nunca se convierte en un medio crucial por el cual nos mostramos ante el mundo, se le exhibe y cuida para lograr una presentación y apariencia que refleje una personalidad a partir de la subjetividad y del horizonte de los otros, tejiéndose dentro de la vida cotidiana tratando de imponer a la vez un estilo propio por medio del vestir (Vergara, 1977).

Las consecuencias que han traído consigo la búsqueda de un estereotipo de belleza casi inalcanzable han sido principalmente los relacionados con los desórdenes

alimenticios como la anorexia y bulimia y los referentes a la distorsión de la imagen corporal.

A nivel mundial la Organización Mundial de la Salud señala que la anorexia se presenta en un 0.5% a 1% y la bulimia un 0.9 a 4.1% de la población de mujeres adolescentes y adultos jóvenes, mientras que un 5 a 13% adicional sufren de síndromes parciales de trastornos alimenticios (Organización Mundial de la Salud, 2004).

En México, se registran alrededor de 20,000 casos de anorexia y bulimia al año de acuerdo a estadísticas dadas a conocer por el sector salud y la edad promedio de inicio de estos padecimientos es a los 17 años de los cuales el 95% de ellos son mujeres y el resto hombres². Hay que recordar que las mujeres que padecen esta enfermedad se encuentran en constante insatisfacción con la forma e imagen de su cuerpo tratando de lograr un estereotipo de belleza.

La empresa *StrategyOne* realizó un estudio para *Dove*³, una marca de *Unilever Beauty* en el 2005, entrevistando a 1000 adolescentes entre los 15 y 17 años en las principales ciudades alrededor del mundo: Estados Unidos, Canadá, México, Brasil, El Reino Unido, Italia, Alemania, Japón, China y Arabia Saudita, obtuvieron resultados que muestran que dos de cada diez adolescentes manifiestan tener una baja autoestima en relación con su apariencia física y su satisfacción corporal. La mayor parte de las jóvenes aseguran que cuando se sienten mal consigo mismas, tiene mucho que ver con su aspecto físico (rostro, cuerpo, peso y figura) y que por el contrario, una idea positiva de sí mismas, se ve reflejado en un sentimiento de aceptación hacia su cuerpo.

Además nueve de cada diez mujeres de entre 15 a 64 años afirman querer cambiar algún aspecto físico principalmente de figura o peso, seguido de la estatura. Para lograr esa aprobación corporal, las mujeres han recurrido a ciertas acciones para embellecer y modificar su cuerpo y con ello lograr acercarse a un esquema somático al cual la sociedad ha otorgado valores y representaciones consideradas necesarias para una vida llena de éxito. Aunque en la vida cotidiana estos valores no se encuentren comúnmente, el mundo del deporte y del espectáculo nos lo han hecho creer así a través de revistas, televisión y publicidad, en el que se muestran rasgos de juventud, higiene, seducción y aire deportivo (Esteban, 2004).

² Rangel, Verónica. "Diez de cada 100 mujeres padecen anorexia en México". Nota publicada en <http://www.wradio.com.mx/nota.aspx?id=982850>

³ Resultados del estudio global de *Dove* realizado en 2005, "*Más allá de los estereotipos: Reconstruir las bases de las creencias sobre la belleza*". <http://www.dove.com.mx/pdf/estudiosmexico2.pdf>

Tal han sido las repercusiones en este sector de la población que los festivales internacionales de moda han llegado a acuerdos con instituciones de salud para reglamentar la aparición de modelos que pudieran dar un mensaje negativo a las mujeres. Un ejemplo de ello fue el manifiesto firmado en 2006 por la Cámara Nacional de la Moda italiana y los organizadores de la pasarela "Alta Roma. Alta Moda" en la que se comprometieron a no permitir desfilas a mujeres menores de 16 años y con evidentes problemas alimenticios. El nuevo código de Milán establece que ninguna participante podrá tener un índice de masa corporal menor a 18.5⁴.

En el caso de México, aun no se adecuan pautas dentro de la industria del vestir para unificar criterios de estándares de tallas para las prendas vendidas en nuestro país. La Cámara Nacional de la Industria del Vestido (CNIV) comenzó este año un estudio para conocer las dimensiones antropométricas de la población mexicana. La muestra se conformará de medidas de 16,021 personas de toda la República de 18 a 65 años tanto hombres como mujeres, para poder ajustar correctamente las prendas a las tallas de la población y además optimizar la producción industrial. Mientras se obtengan los resultados, México seguirá permitiendo la venta de ropa no adecuada para su población, fabricada principalmente en base a patrones europeos o americanos con parámetros somáticos muy diferentes a los de los mexicanos, aunque se confeccione en el país.

Comentarios finales

La moda cada vez más uniformizada, nos dice cómo y a quién debemos parecerlos, estableciendo premisas que permiten cubrir la necesidad natural a la integración grupal para evitar ser considerado un marginado. Pero a la vez se usa como medio de expresión de la personalidad, representando diferencia y originalidad de una individualidad personal. Esta dicotomía ha hecho que la moda del vestir brinde a la mujer y al hombre una herramienta para garantizar su aprobación y adhesión al grupo social brindando al consumidor la seguridad de ser aceptado por el grupo, pero a la vez proyectando una aparente singularidad y originalidad (Riviere, 1977).

⁴ “Milán también veta la excesiva delgadez”. Nota publicada en: <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2006/12/19/mujer/1166559385.html>

El vestir se ha convertido en una carta de presentación que llena al cuerpo de símbolos transmitidos al resto de las personas, asume la función de signo, ya sea de forma consciente o inconsciente o simplemente como objeto de consumo (Squicciarino, 1986) que puede abarcar desde estados de ánimo hasta niveles socioeconómicos que representen al grupo social en el que el individuo se encuentra inmerso.

Así, el cuerpo vestido y la apariencia física ha sido una forma de clasificación y categorización social, y se ha tornado en vehículo para la competencia entre individuos, con el objetivo de gustar más al resto de la sociedad, encarnando en el cuerpo determinados modelos y valores estéticos.

A través de esta revisión se intentó mostrar cómo la evolución del vestir se encuentra estrechamente ligada a la representación del cuerpo en su contexto histórico y social. El vestido ha sido un molde que oculta, disimula, arregla o subraya regiones corporales que la sociedad en cuestión ha designado como positivo o negativo. La moda del vestir ha determinado los valores y el tipo de cuerpo que es aceptado socialmente, mostrando en la mayoría de las ocasiones una falsa belleza.

Bibliografía

Aguado Vázquez, José Carlos. *Cuerpo humano, ideología e imagen corporal en el México contemporáneo*. Tesis de Doctorado. UNAM. México. 1998.

Chaby, Lucien. *La adolescente y su cuerpo. Una explicación para comprender, un ensayo para reflexionar*. Siglo veintiuno editores. México. 2001.

Chahine, Nathalie; Jazdzewski, Catherine; Lannelongue, Marie- Pierre; Mohrt, Françoise ; Rouso, Fabienne ; Vormese, Francine. *La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX*. Gustavo Gili. Barcelona. 2006.

Cruz Salazar, Tania. *Las pieles que vestimos: corporeidad y prácticas de belleza en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Un estudio con jóvenes indígenas y mestizas*. Tesis de Doctorado en Antropología. CIESAS. 2006.

Eco, Humberto. *Historia de la Belleza*. Lumen. España. 2006.

Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Paidós. Barcelona. 2002.

Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Ediciones bellaterra. Barcelona. 2004.

Lipovsky, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Anagrama. Barcelona. 2004.

Organización Mundial de la Salud. *Prevención de los Trastornos Mentales*. OMS. Ginebra. 2004. Disponible en: http://www.who.int/mental_health/evidence/Prevention_of_mental_disorders_spanish_version.pdf.

Riviere, Margarita. *La moda, ¿comunicación o incomunicación?* Gustavo Gili. Barcelona. 1977.

Squicciarino, Nicola. *El vestido habla*. Cátedra. España. 1986.

Saviolo, Stefania; Testa, Salvo. *La gestión de las empresas de moda*. Gustavo Gili. España. 2007.

Toro, Josep. *El cuerpo como delito. Anorexia, bulimia, cultura y sociedad*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona. 1996.

En internet

<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2006/12/19/mujer/1166559385.html>

<http://www.dove.com.mx/pdf/estudiosmexico2.pdf>

<http://www.wradio.com.mx/nota.aspx?id=982850>

El cuerpo en el ambiente del baile erótico

Claudia Doroteo Osorio
Universidad Pedagógica Nacional- Unidad Ajusco

El trabajo que les presento a continuación está dado a partir de varias entrevistas y observaciones participantes que constituyeron mi trabajo terminal de licenciatura.¹ Cabe aclarar que al postular “El ambiente del baile erótico” como lugar de interrogación no sólo quiero hablar de los espacios físicos donde bailarinas y strippers laboran, sino a todos esos puntos de encuentro intersubjetivos donde se confrontan múltiples discursos de las bailarinas y los strippers, es decir, me pregunto cómo se posicionan los sujetos alrededor de los discursos hegemónicos que influyen en el modelaje de los cuerpos, cómo se relacionan los y las strippers con su cuerpo y cómo se ejercen las relaciones de poder en este ambiente del comercio sexual. Todos estos puntos resultan altamente complejos de abordar en este texto, por lo cual mi intención es brindarles algunas aproximaciones de los procesos subjetivos de los cuerpos que intervienen en el ambiente del baile erótico.

Mi primer acercamiento al ambiente fue cuando conocí a una chica llamada Angélica, quien iba a realizarse una cirugía de senos en esos días, le pedí unas entrevistas aceptando gustosamente, durante ellas habló del procedimiento de su cirugía y sus emociones e intereses respecto a ésta. Conocerla representó para mí una posibilidad de acercarme al ambiente en su esplendor.

Las entrevistas cobraron sentido, en cuanto ella mencionó que la única razón por la que se aumentaría los senos era porque en su trabajo “las chichonas ganan más”. Sorprendida pregunté por su profesión. –Soy bailarina erótica y fichera, dijo. Palabras que me hicieron pensar en un cuerpo modelado, un cuerpo al que se le tiene que dar cierto mantenimiento para ser mejor vendido al mejor precio sin importar los riesgos ineludibles. Al hablar de riesgo pienso en todas las implicaciones que puede acarrear una cirugía estética, y los diversos medios caseros para modelar el cuerpo, ya que Angélica comentó que muchos de sus compañeros de trabajo suelen inyectarse en los glúteos unas sustancias llamadas “mamilas” que después de uno o dos años les dejan las nalgas negras y con hoyos porque son aceites de coche.

Sugiero que nos preguntemos ¿De qué nos habla esto? ¿Cómo se relacionan los strippers y bailarinas con “su cuerpo”? ¿Son su cuerpo o tienen su cuerpo?... Porque de

¹ Para mayor información consultar el siguiente trabajo: Doroteo, Gómez, Reyes. 2010. *El cuerpo como mercancía en el ambiente del baile erótico*. UAM- Xochimilco. Trabajo Terminal.

primer impacto su cuerpo resulta ser un ente que a pesar de ser lo que da materialidad al sujeto, aparece como algo ajeno, como una posesión que es necesario modificar sin importar ningún riesgo, como un objeto, que cada vez, estorba más al sujeto. A continuación lo menciona Beto “El gorila” en sus palabras:

Pues están mega mamados, bien inyectados, están muy bonitos, muy... esos güeyes hasta se maquillan(refiriéndose a los strippers) si uno se quiere meter a esos lugares te tienes que meter todavía al gimnasio, hacerte tus faciales, tus depilaciones, meterte que colágeno en los labios, que botox y pendejada y media, dejarte crecer el pelo... arreglarse las facciones, es toda una cirugía estética ahí, ponerse bonitos, mega mamey... hay unos que hasta se injertan o se hacen liposucción en el abdomen para meterse una placa como así cuadriculada, eso no es de... o sea es gelatinosa, pero es cuadriculada, que todo salte a la vista. Beto “El Gorila”

Podemos notar en esta cita como los productos de belleza y las cirugías estéticas se han democratizado en la actualidad y se han convertido en tecnologías de poder que producen concepciones de estética ideales. Pero también como el cuerpo de los strippers y bailarinas eróticas se convierte en una *mercancía* bajo una lógica del mercado, cuyo régimen es el valor de uso y el valor de cambio dados por la ley de la oferta y la demanda de cuerpos que bailan con poca ropa o sin ella, que se pueden abrazar, agarrar y fotografiar por una suma de dinero. Pero ¿qué se vende? ¿qué se consume?...

Esto pude profundizarlo visitando la Expo Sexo y Entretenimiento 2010. Donde conocí a otros bailarinas, strippers y clientes asiduos a este tipo de espectáculos. Además pude ver cuatro modalidades que se presentan en torno al cuerpo: a)El cuerpo idealizado, b) El cuerpo: un objeto-una imagen, c) El cuerpo fragmentado d) Y la jerarquización de los cuerpos.

El cuerpo idealizado

*¿quién no sueña con ser hermoso?
¿quién no fantasea con tener a alguien con tales condiciones a su lado?*

Para este apartado pensemos en cuáles son las fronteras que marcan lo perfecto y lo bello versus lo impensable y lo abyecto, como lo menciona Beto “El Gorila”

“Vean los cuerpos, ese cuerpo de esa muchacha, lo ves blanquito, bonito, sin ronchas, ¿sin qué? sin celulitis y todo eso... pus tú lo ves y pus te dan ganas de morderla, chuparla ¿por qué?... Igual los hombres. Nos ven ustedes así: “Ay” entalladitos, no panzones o sea, con forma atlética pus qué les gusta... abrazarlos ¿no? sentirlos así... “Ay ¿es de verdad?” porque es una escultura viviente. Es un prototipo que una mercadotecnia nos ha impuesto: el hombre debe de ser ancho de espaldas, acinturado, piernudo, pompón y la mujer debe ser ancha de cadera, piernuda, pompona y bustona y acinturada y una cara, facciones bonitas y ese es nuestro prototipo que nos han puesto”

Pareciera que existe un modelo de cuerpos perfectos que alcanzar y construir como mencioné con antelación. Cuerpos anhelantes de la mirada de deseo y admiración de un otro. Le Bretón en su libro *Adiós al cuerpo*², menciona que la demanda de todo mercado gira en torno a satisfacer la producción de cuerpos perfectos. Hoy es el cuerpo y su mantenimiento lo que moviliza cada vez más. Las prácticas ya no buscan construir un espectáculo de pequeños engaños oculares, como el maquillaje y el antifaz; sino conservar sofisticación del aspecto físico.

Estamos en la época de la “antiedad”, del “antipeso” y de la “antiflacidez”. El horror hacia la grasa ya no es suficiente; no basta con no estar gorda, ahora vamos en contra de todo lo que represente un aspecto flácido. No es suficiente ser delgado, hay que fabricarse un cuerpo firme, musculoso y tonificado desprovisto de toda marca, acudiendo al gimnasio para tonificar o suavizar con ejercicios esas carnes.

El cuerpo: un objeto-una imagen

En la transacción entre un cuerpo que se muestra, que baila, seduce, excita y un consumidor que mira, siente y paga, el cuerpo se convierte en un objeto que “desprendido” del sujeto que lo porta se ofrece a todo aquel que desee cumplir sus fantasías. Ese cuerpo es de aquel que tiene el dinero para pagar, y no le importa quién es el sujeto que lo muestra, no importa lo que siente, ni siquiera cómo se llama. El cuerpo, mientras menos indique la presencia de un sujeto, mejor. Un cuerpo objeto que

² Le Bretón, David, *Adiós al cuerpo*, La Cifra, México, 2007

en algunas ocasiones se convierte en una imagen estética que los usuarios tienen a bien conservar para satisfacer algunos deseos, ya sea de autoerotismo o de autoafirmación ante los otros.

El cuerpo stripper en este sentido se convierte en una imagen, en dos formas principalmente. La primera a partir de la manera en que se comercializa este cuerpo: la fotografía. Y en segunda, la construcción que se hace alrededor del cuerpo que se vende, ya que se crea toda una ilusión, que tiene un estatus de “fama”, en el que aparte de venderse el cuerpo desnudo, se venden toda una serie de ideas asociadas a él.

F: y nada más andaba así chick, chick, chick, chick, chick, chick, chick, y así con todas... te digo, incluso algunas veces estaba con una mano con la video y con la otra la de tomando fotos (risas)... o sea, así cosas que digo son interesantes... y ya así...

C: y para cuando ya tienes esto... me decías que tenías como tres mil fotos ¿no?, más o menos y tus videos, ¿después qué haces con ellos?

F: pues nada, na más lo veo... o luego, se los mando amigos... o sea, que por ejemplo de que me dicen este, “¡ah!, ¿fuiste?... mándame unas fotos”.

El cuerpo fragmentado

¿Cómo se fragmenta un cuerpo? Atendiendo únicamente a las partes, haciendo a un lado la consideración por la totalidad. Un especie de fetichismo, como lo plantea Paul-Laurent Assoun en su libro *El Fetichismo*:

Por *fetiche* suelen entenderse objetos o partes de objetos, y hasta meras cualidades de objetos que, gracias a su relación de asociación, con una representación de conjunto o una personalidad total que provocan sentimientos vivos o un interés considerable, constituyen una especie de hechizo o encantamiento (*fetisso* en portugués), «impresión» que recibe del individuo su carácter distintivo. Se denomina *fetichismo* a la apreciación individual del fetiche, llevada hasta la exaltación por una personalidad afectada por el objeto.³

Entonces, el cuerpo en el baile erótico se fragmenta porque se pone atención en algunas partes del cuerpo de las bailarinas y de los strippers tales como los senos, las nalgas, el abdomen, los labios o las piernas, pero en absoluto se piensa en la persona entera. Constantemente en la Expo encontré hombres persiguiendo senos y nalgas por todos lados con sus cámaras, enfocaban esas partes del cuerpo de manera que no interesaba quién las portaba.

La jerarquización de los cuerpos

³ Assoun, *El fetichismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, pág. 63

Los cuerpos de los strippers y bailarinas, como ya dije, tienen una tarifa, un valor de cambio, según la “categoría” y valor de su físico y la carga simbólica de sus atributos. En definitiva no es lo mismo pagarle a una extranjera que a una mexicana. La primera cobra más caro porque es de una mayor categoría y da más categoría. Podemos decir que la posición más alta en la jerarquía de los cuerpos, tiene un carácter retroactivo. Entre más arriba esté posicionada/o en la jerarquía corporal es mayor el costo, el estatus y el prestigio que adquiere quienes consumen estos cuerpos. No obstante, la raza no es el único referente que configura la jerarquización de los cuerpos dentro del ambiente del baile erótico, lo es también la clase social. Angélica y otros entrevistada/os mencionaron que algunas mujeres y hombres toman por trabajo el baile erótico por “necesidad”. Hablar de necesidad, da cuenta también de cierta clase social, la clase media baja. Sujetos que no han encontrado un empleo que satisfaga suficientemente sus necesidades económicas entran al ambiente, si bien no para ser millonarios escalar socialmente.

Ahora bien, si bien hablo de la objetivación, no quiero olvidar que es un sujeto y en este sentido es importante pensar qué pasa con su deseo, qué pasa con sus emociones, con sus afectos y cómo se relaciona con su trabajo, es decir, que implicaciones hay en el sujeto comercializa con su cuerpo. De este modo, quiero mencionar el proceso de construcción de un personaje, para enseguida dialogar sobre la construcción de la subjetividad de los stripper y bailarinas, con la siguiente cita tomada del diario de campo.

De repente se apagaron las luces. Cerraron la puerta, pusieron música de reggeatón y Angélica salió por detrás de la barra. Al pasar al lado mío apretó mi hombro en un gesto de “complicidad” y avanzó al centro del lugar. Tenía el cabello suelto, largo hasta la cintura, oscuro y rizado, unas botas con tacón alto de aproximadamente 20 centímetros que le llegaban hasta abajo de la rodilla, medias de red, shorts pequeños y ajustados color negro, un top que le cubría el busto y un adorno en forma de cartas. Se veía muy diferente. Alta, con movimientos sensuales, desinhibida, era Kelly el personaje; la chica con la que habíamos estado momentos antes había desaparecido. Se acercaba a cada mesa y le bailaba a los hombres, se sentaba en sus piernas y se movía lentamente. Ponía sus senos cerca de la cara de los hombres y tenía un gesto sensual en la suya. Parecía que lo estaba disfrutando. Veía a los hombres a la cara y parecía cumplir sus fantasías. Una mujer hermosa los ve, los toca, les permite vivir un momento de satisfacción. Momento que es una ilusión

Es importante mencionar que la construcción de un personaje como bailarina y stripper es relevante en este ambiente; probablemente ustedes saben, se implementan

vestuarios entallados que dejan entre ver algunas partes de sus cuerpos, se colocan botas o zapatillas con tacones y plataformas descomunales que incrementan su altura notablemente, mejoran la postura de su espalda para delinear más su silueta y elevar los glúteos. Sus maquillajes son exagerados y en algunas ocasiones se colocan pelucas, lentes oscuros o pupilentes y además cambian su nombre para entrar en el anonimato. Todos estos cambios tiene un sentido, pues son estos los que les permite inteligirse como sujetos.

También es interesante encontrar que arriba del escenario los personajes son admirados y elogiados, al grado de mencionarlos como “la perfección hecha cuerpo”, puesto que ocupan en ese momento una posición privilegiada. Su imagen en ese instante es similar a la de un artista que se planta para deslumbrar. Sin embargo, cuando descienden de las pistas, tarimas, stands o escenarios, su imagen se ve transformada. De la lisonja y glorificación nada queda, mas aparece el desprecio, la abyección y humillación.

Por otra parte los strippers mantienen una relación con sus clientes con una semejante contraposición de opiniones. Arriba del escenario sus rostros mantienen un gesto de cortesía formal, de placer absoluto y desbordado por ellos. Se ofrecen a sus clientes con elogios. Pero tras bambalinas. A trasfondo del auditorio suelen ser y referirse a ellos de diferente manera, no como “papito”, “mi rey”, “mami”, “mi amor” sino como los “los desgraciados”, “las alocadas” “las tipas” y “los viejos cochinos”.

¿Cómo entender esta farsa que acontece en la escena? ¿Qué nos dice que las actitudes expresadas entre cliente-stripper sean totalmente incompatibles en la ausencia y en la presencia de su par? “Sabemos que en ocupaciones de servicio, profesionales que pueden en otras circunstancias ser sinceros se ven forzados a veces a engañar a sus clientes porque estos lo desean con toda el alma”⁴. Se vuelven actuantes cínicos, nos dice Goffman, porque su auditorio no les permiten ser sinceros, de tal modo que fingen sus emociones, sus orgasmos y hasta sus propios cuerpos, para complacerlos.

Podemos decir que sus cuerpos denotan las características esperadas del cuerpo idealizado, para mantener la mirada severa e intransigente del público que desea encontrar un prototipo de cuerpo del cual volverse súbdito.

Por otra parte, hay cosas que en este ambiente que no se nombran, como sus

⁴ Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.

actividades de prostitución, su verdadero nombre e insignias que atraviesan su identidad personal. Incluso los ojos, considerados culturalmente, “la ventana del alma” se escapan de la mirada público. Existe una especie de desconexión entre cliente y strippers. Esto lo pude notar, al ver a un hombre de tez negra y cuerpo musculoso en la Expo Sexo abrazado a un sinfín de mujeres eufóricas que deseaban congelar la imagen del recuerdo. Del hombre me llamó la atención su mirada ausente, inmutable y mirando al vacío. Tenía en el rostro un gesto de aburrimiento, de descontento, de hartazgo. Parecía estar en otro lado. ¿Cómo entender esto?

Su falta de interés y concentración en la actuación me parece que es la carta que les permite venderse, pues obtura el camino del reconocimiento de sí mismo, borra su historia y su identidad por un momento. Lo suspende antes de entrar a escena porque no es recomendable encontrarse con sus sentimientos y pensamientos, pues no podrían dejar que el público los devore con sus miradas. En este sentido Le Bretón comenta que “los personajes no permiten se manifieste naturalmente su estado de ánimo, lo programan según un contenido, una duración, sin temer la ambivalencia de sus sentimientos”⁵. Con ello, entendiendo que preparar una máscara para actuar implica una mayor capacidad para adaptarse con agilidad a la esfera de trabajo, para tener una relación con su cuerpo y a la vez impedir tenerla con los clientes que demandan su cuerpo que no pueda hablarse, que no puede decir nada personal, nada de sí. La servidora sexual alquila su cuerpo pero no el alma, si introduce el alma en la transacción, eso se arruina. Y con el alma no me refiero a una mera d categorizar por con la moral, al contraio quiero referirme al alma como menciona en *Vigilar y Castigar* Foucault; el alma, igual que el sujeto está producida “permanentemente, en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre a quienes se vigila, se educa y corrige”.⁶ El alma también es una realidad histórica que tiene como función someter y controlar a los sujetos. Es interesante pensar cómo aquello que se siente tan propio, tan único, tan íntimo, es producto de las relaciones de poder y los saberes que dan pie a las técnicas de producción de subjetividad.

Pero no hay que engañarse: no se ha sustituido el alma, ilusión de los teólogos, por un hombre real, objeto de saber, de reflexión filosófica o de intervención técnica. El hombre de que se nos habla y que se nos invita a liberar es ya en sí el efecto de un sometimiento mucho más

⁵ Le Bretón, *op. cit.*, pág. 57

⁶Foucault, *Vigilar y Castigar, Nacimiento de la prisión*, S XXI, México, 2009, Pág. 36

profundo que él mismo. Un “alma” lo habita y lo conduce a la existencia, que es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo. El alma, efecto e instrumento de una anatomía política: el alma, prisión del cuerpo.⁷

Si seguimos las ideas de Foucault podemos apreciar cómo a través de lo que el discurso y la experiencia subjetiva del ambiente revela más allá de su vivencia personal pues deja ver toda una serie de discursos que rodean la manera en que nos hemos constituido como sujetos en nuestro tiempo histórico específico. La mujer que trabaja como bailarina debe renunciar a la satisfacción personal que le podría dar una pareja, también debe renunciar a ser respetada, a ser madre y esposa, lugares que han sido reservados para las mujeres que saben manejar “correctamente” su sexualidad.

Llama la atención cómo se habla de la adquisición de este oficio y en todo momento es justificado por la necesidad económica. La voluntad del sujeto, el deseo y el placer no se contemplan para la decisión de trabajar en el ambiente. Hay que justificar a las personas que deciden tomar este camino, pues nadie es capaz de hacerlo por y con gusto. Bernardo un narcotraficante que había trabajado como “padrote sin sueldo” de algunas bailarinas y prostitutas comenta sobre esto lo siguiente:

B: (...) trabajan por necesidad o por necesidad.

Cl: ¿por qué?

B: necesidad

C: ¿cuál es la una y cuál es la otra?

B: Necesidad. Imagínate a una señora, una mujer de 25 años, tres hijos, sin estudios, pero la vida le dio buen cuerpo, qué es lo que puede hacer, trabajar como bailarina exótica, y si ella se mantiene en su renglón de no entrar a las drogas, de no prostituirse, por respeto a sus hijos creo que lo merece también. Y necesidad es de que pues en un table gano cuatro mil pesos en una noche, y en la calle me voy a tardar dos quincenas en lograrlo, en trabajar en alguna empresa, en algún centro, y lo que gano me lo gasto en drogas y además mantengo a mi novio, eso es una necesidad.

Cl: sin embargo viene como por lo mismo ¿no?, por el dinero... sin embargo, ¿hay alguien que lo haga por placer?

B: no

Cl: ¿no?

A: por gusto

Cl: por gusto de meterse a bailar y enseñar su cuerpo

B: no, nadie, que yo haya conocido nadie.

Me gustaría mencionar que a lo largo de las entrevistas la relación que tuve con cada uno de los participantes me hizo pensar en mi intervención. Reconocer mi propia constitución subjetiva, al mismo tiempo que exigió estar dispuesta a ponerla a jugar en el proceso mismo de la investigación, recordando en todo momento que soy un sujeto

⁷*Ibidem.* pág. 36

tratando de conocer a otro sujeto. Todo este trabajo sacudió de distinta manera a cada una de mis integrantes y sin lugar a dudas me hizo pensar y mirar e interpretar el mundo de un modo distinto.

He referir que la relación que tuve con Angélica se fue tornando un vínculo de confianza y cercanía en cada entrevista y en las distintas áreas en las que nos encontramos. Llegué incluso a acompañarla en una jornada de trabajo, de la cual surgieron reflexiones muy profundas sobre los procesos subjetivos de las personas que comercializan su cuerpo.

Al principio ser mirada por mí le entusiasmaba, y puedo entenderlo porque en el ambiente en el que ella trabaja y en la forma como se relaciona en éste, la mirada es algo para lo que no hay cabida porque mirar implica reconocer al otro, y eso es precisamente lo que se quiere evitar en este ambiente y cuando ella trabaja es un objeto, una imagen y que miré y la reconocí dándole un lugar como persona. Sin embargo, mi mirada se hizo intolerable a medida que el escenario giró, de su casa, su vida familiar y personal, que era territorio de Angélica, al ambiente del baile erótico en el que trabajaba Kelly, su personaje. Mi mirada la denunciaba consigo misma, porque fui testigo del mecanismo que hace posible que Kelly emerja del ser de Angélica, lo cual implicó para ella un extrañamiento de sí misma a la vez que un reconocimiento, porque si bien para mí fue todo un hallazgo, ella tuvo que asumirlo, y eso es simplemente intolerable, corrosivo. Entonces mi mirada dejó de tener lugar y mi presencia se torno indeseable y hostil. Al grado, que cuando Kelly terminó su presentación no pudo ni siquiera mirarme, ni responder cómo se había sentido y se despidió precipitadamente. desde entonces no he vuelto a hablar con ella, a pesar de nuestra insistencia ella no quiso volver a vernos, no nos lo dijo explícitamente pero las veces que la quisimos localizar por teléfono no quiso siquiera contestarnos. Hizo con nosotras lo mismo que cuando entra en escena, se suspendió, la pregunta por ella y su sentir no tuvo eco, ni siquiera fue escuchada.

Y cómo no entender a Angélica. Si como bien lo dice Raymundo Mier, la intervención es en sí misma una acto de violencia que:

plantearía en principio la idea del advenimiento en cierto tipo de acción intrínsecamente anómala, cuya presencia carece de una significación generalizada, admisible, reconocible; es una acción cuyo sentido emerge de los márgenes de los hábitos y los códigos; es la irrupción, en cierta medida, de un signo extraño, enrarecido.⁸

⁸Raymundo Mier, "El acto antropológico: la intervención como extrañeza" en *Tramas* 18-19, UAM-X México, 2002, pág. 16

A manera de conclusión me gustaría puntualizar que en cada espectáculo del ambiente se encuentra los modos de vivir el cuerpo contemporáneo y además de cómo se experimenta la sexualidad bajo un único sentido interno de verdad, una única forma de vivirla, de representarla y de experimentarla. Porque aquí de lo que se trata es de dar cuenta de la representación monumental de la “perfección del cuerpo” y “la perfecta sexualidad” De una homogenización de los deseos y comportamientos. Un manual de cuerpos y la sexualidad que expone a sus espectadores como deben ser sus cuerpos, y como deben realizar las actividades que les toca desempeñar de acuerdo a su sexo. Una pedagogía de la sexualidad. Sujetos educados sexualmente. Pero también que se le impone qué desear bajo una lógica del mercado.

Finalmente, considero que en el ambiente del baile erótico podemos encontrar que Sujeto, alma, cuerpo y deseo no escapan de los instrumentos del poder, las instituciones y el capitalismo.

Gracias.

Bibliografía

- Doroteo, Gómez, Reyes. 2010. *El cuerpo como mercancía en el ambiente del baile erótico*. UAM-Xochimilco. Trabajo Terminal.
- Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar, Nacimiento de la prisión*, S XXI, México, 2009.
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.
- Le Bretón, David, *Adiós al cuerpo*, La Cifra, México, 2007.
- Paul-Laurent Assoun, *El fetichismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.
- Raymundo Mier, “El acto antropológico: la intervención como extrañeza” en *Tramas 18-19*, UAM-X México, 2002.

El cuerpo distorsionado por la máquina, en el futurismo italiano

Claudia Kerik
Universidad Autónoma Metropolitana

Una de las premisas fundamentales, que hicieron del futurismo italiano, un movimiento de vanguardia que transformó las nociones estéticas del siglo XX, fue justamente, su incorporación de un nuevo paradigma de la figura humana, como ideal artístico. Influidos por los avances tecnológicos de una Italia enardecida por el auge industrial, en pleno surgimiento del fascismo, los artistas italianos convocados en torno a esta nueva propuesta, consideraron tomar como punto de partida el modelo de la máquina para construir su nueva noción de lo humano. Desde su primer manifiesto, Marinetti hace una declaración que lo identificará adentro y afuera de Italia, y que tendrá repercusiones en todas partes, como el nuevo rostro de lo moderno. El líder futurista proclamará que “el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera (...) es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*”¹. La estatua griega alada, hallada en Samotracia y venerada como ideal de la escultura clásica hasta ese momento, es desplazada por una nueva propuesta de belleza corporal que proviene del mundo motorizado e industrial. Queda así establecida la primera comparación entre lo clásico y lo moderno, haciendo de la antigua admiración por la escultura del cuerpo femenino, un modelo caído en desuso frente a las novedades del siglo XX. La velocidad inducida por los motores, el diseño de un automóvil de carrera como el *cavallino rampante* (mejor conocido como *Ferrari*), su alto desempeño motriz, serán ahora los parámetros instituidos por la era moderna, derrocando los patrones de belleza sostenidos hasta entonces por la admiración permanente de los viejos maestros del Renacimiento italiano, quienes buscaron conseguir el dominio perfecto en el tratamiento de la figura humana.

Que un coche sea exaltado como aspiración estética, marcó el cambio absoluto de la sensibilidad moderna, imponiendo un nuevo símbolo, que contenía, a su vez, otros aspectos resultantes del modelo en cuestión. La energía, el vigor, la agresividad, la virilidad, la juventud, y la velocidad, fueron algunas de las propiedades que se derivaron del ideal de una máquina eficiente, a fin de ser extrapoladas como pautas de belleza para el cuerpo humano. Además los futuristas exaltaron el futuro, como un aviso, de que la máquina no nos remite al pasado y no hay nada que buscar en él. Sino hacia adelante, como algo

¹ Sarmiento, José Antonio, *Las palabras en libertad, Antología de la poesía futurista italiana*, Hiperión, Madrid, 1986, p. 191.

siempre joven y siempre convertible en algo mejor, un nuevo modelo más perfeccionado del mismo aparato. Transferido al ser humano, esto significó, una negación de los procesos naturales del cuerpo, un rechazo a la vejez, y una idealización del cuerpo joven, vigoroso y lleno de energía. Para ilustrar lo exagerado y desnaturalizado de este ideal, los miembros del futurismo consideraban que después de los 30 años, ninguno podría continuar vigente en el movimiento de vanguardia instaurado por ellos mismos, y que todo debería ser reemplazado para conseguir ese efecto de juventud permanente como el que proporcionan las carrocerías siempre actualizadas al grito de la moda, el último y más reciente modelo de artefacto en el mercado. Nociones de caducidad instantánea provenientes del mundo industrial en pleno desarrollo fueron trasladadas al campo de las artes, haciendo que el patrón de belleza sostenido por siglos fuera triturado en virtud de su anacronismo para contener los cambios vertiginosos operados por el paso de una época a otra.

La ambición implícita en la exaltación del cuerpo joven, es un tema que nos acompaña hasta nuestros días, en que las prácticas disponibles para conseguir el grado máximo de juventud están a la orden del día, como un tema de mercado que ya no necesita venderse. En un siglo que le da prioridad a la juventud como valor en sí, todos nos sentimos incómodos de envejecer, todos participamos de la negación consciente del proceso de deterioro corporal. Por otra parte, la idealización del vigor y la energía física, constituyen asimismo los parámetros que nos siguen rigiendo. Los innumerables centros de *fitness* que se abren cada día en cualquier ciudad para ofrecerle a la gente un torso mejor esculpido, son prueba de ello. Pero lo significativo del futurismo italiano, fue la génesis de este ideal, que lo distingue del momento actual, un ideal que nació para renovar los modelos artísticos dominantes de su tiempo. Una propuesta de lozanía eterna y energía física de alto nivel, que copiaran el desempeño y el aspecto de los mejores motores del momento, es decir, un ser humano mejorado en virtud de su mimesis con la máquina. El poeta portugués Fernando Pessoa, en su personalidad futurista de Álvaro de Campos, habría de exclamarlo así en su *Oda Triunfal*²:

² Paz Octavio, *Fernando Pessoa, El desconocido de sí mismo, Antología*, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 78.

¡Ah, poder expresarme totalmente como se expresa un motor!
Ser completo como una máquina.
Poder circular triunfalmente por la vida como un auto último modelo.
Poder al menos impregnarme físicamente de todo esto,
Rasgarme enteramente, abrirme completamente,
Permeable
A todos los perfumes de los aceites y a los carbones
De esta flora estupenda, negra, artificial, insaciable.
Fraternidad con todas las dinámicas.
Furia promiscua de ser parte-agente
Del rodar férreo y cosmopolita
De los trenes que avanzan intrépidos,
De los barcos de carga y sus faenas de transporte.
Del girar lento y lúbrico de las grúas,
Del disciplinado tumulto de las fábricas
Y del casi silencio susurrante y monótono de las correas de transmisión.

También la poesía, se transformaría en un género que cambiaría de referentes, en virtud del nuevo cambio de sensibilidad. Onomatopeyas, cambios gráficos en la página, y utilización de tipografías de todo tipo, harían su entrada en la página del poema anunciando un tiempo dominado por los alcances industriales. Ruidos de motores, olores a gasolina, sustituirían a los ritmos melódicos y aromas exquisitos del pasado. Las referencias vitales conocidas también comenzarían a extraer sus rasgos del mundo motorizado que surgía, impregnado asimismo de connotaciones de violencia y destrucción tomadas del entorno bélico del naciente fascismo europeo. Un nuevo ideal de hombre, nacido en un mundo práctico y mecanizado, un nuevo ideal de muerte industrial, como las que las armas de guerra pudieron hacer realidad; una nueva forma de experimentar físicamente el tiempo, rápida como la que los vehículos de locomoción ofrecían; una comunicación veloz, como la que la tecnología implementaba. En su empeño febril por describir los cambios operados en nuestra percepción, la voz de Alvar de Campos continuaría prefigurando el aire violento de los tiempos que comenzaban:

..En vosotras, oh cosas grandes, banales, útiles, inútiles,
Cosas totalmente modernas,
Mis contemporáneas, forma actual y próxima
Del sistema inmediato del universo,
Nueva revelación metálica y dinámica de Dios.
(.....)
Yo podría morir triturado por un motor
Con el sentimiento delicioso de entrega de la mujer
Poseída.
¡Arrójenme a los altos hornos!
¡Tírenme debajo de los trenes!

¡Azótenme a bordo del crucero!
Masoquismo a través del maquinismo.
Sadismo de no sé qué moderno y yo mismo y barullo³.

Un ejemplo extremo de los límites de esta identificación hombre-máquina, en la voz de uno de los poetas que denunció encarnándolas, las consecuencias probables de las tendencias implícitas en el futurismo y su idealización de las máquinas.

Transferido al terreno de las artes plásticas, la exaltación del mundo motorizado y la nueva noción de belleza física proveniente de él, produjo en principio otros resultados, a partir de una nueva cláusula: “Exigimos por diez años la supresión total del desnudo en pintura”⁴. El poeta Guillaume Apollinaire, notable partícipe de la renovación vanguardista, afirmará que esta sentencia de los futuristas “surge sin duda de un deseo de salir de la humanidad, de no tomarla en sí misma, como criterio de belleza” y confesará “que el arte moderno es de una severidad desconocida hasta ahora en todas las épocas”⁵. ¿Por qué suprimir el desnudo? Porque se asociaba con lo contemplativo, femenino y pasivo, elementos denigrados por los futuristas, amantes de la propulsión dinámica de una máquina en acción, agresiva y violenta. Y también por tratarse de ideales plásticos de otra época que no pueden contener los elementos de la nueva, un momento histórico diferente, regido además por el culto a la virilidad, más que a la delicadeza. Coches, motores y maquinarias, fueron asociadas, a hombres, masculinos y potentes. Como los soldados que deberían marchar por las calles de una Italia fascista, o de una Alemania nazi. Cuerpos eficientes y vigorosos, vestidos con el mejor boceto exaltador de lo masculino (la firma *Hugo Boss* que diseñó los trajes de los militares alemanes durante el Tercer *Reich*, logró cumplir con este ideal y mantenerlo en el mercado hasta la fecha). A esto se suma, el desprecio a la mujer que fue otro de los mandamientos más propagados por el futurismo italiano, como consecuencia de su identificación implícita con los ideales del fascismo creciente. Una razón de más para alejar a la pintura de toda intención de reproducir torsos femeninos. Y así, el desnudo fue desplazado como elemento honorable de las artes plásticas, por formar parte de un pasado que los futuristas querían eliminar del campo visual del público, para ser sustituido por la plasmación del cuerpo en movimiento. Al tomar a la máquina como pauta a seguir, se transformó la captación de la figura humana, por la percepción de aquellos aspectos derivados de la maquinaria transferidos al cuerpo y su desempeño. Así, una masa

³ Idem., pp. 82-83.

⁴ Apollinaire, Guillaume, *Crónicas del Cubismo (1905-1918)*, Leviatán, Buenos Aires, Argentina, p. 72.

⁵ Idem.

desplazándose en el espacio fue el objetivo de los pintores y escultores futuristas, preferible a la de un desnudo en reposo, considerado por siglos un objeto de belleza en sí mismo. Lo interesante aquí, es que los cuadros pintados para reflejar el tránsito de una figura, dieron como resultado la plasmación del movimiento, y no la captación precisa del cuerpo. Por ejemplo, cuadros donde se intenta percibir a una mujer nadando, registros visuales del movimiento de la patita de un perrito, bocetos de un automóvil en marcha, óleos que buscan reproducir el ajetreo móvil de las calles de la ciudad moderna. Con la finalidad de conseguir el efecto de velocidad en la imagen captada, los futuristas multiplicaron los perfiles de la figura a fin de dar la impresión de movilidad y rapidez. Los resultados a los que llegaron fueron sorprendentes. Artistas como Boccioni, Russollo y Carrá, consiguieron un impacto en el ojo del espectador acostumbrado a objetos en reposo. La fusión arte-máquina, hombre-máquina, trasladada al terreno de la escultura, hizo asimismo que pesadas piezas de figuras humanas aparecieran movilizadas y distorsionadas, logrando un efecto real de desplazamiento, sin precedentes. Un ejemplo de esto lo constituye la pieza denominada por Boccioni “Formas únicas de la continuidad del espacio” que ilustran los alcances del futurismo en el terreno del modelado.

Finalmente, la idealización del mundo de los motores que sirvieron de modelo para construir una nueva imagen de lo humano, trajo como consecuencia, la incorporación visual de la figura multiplicada y distorsionada para conseguir efectos novedosos, que fueron alcanzados en la pintura y la escultura futuristas. Y también, como se trató de mostrar, partiendo de lo propuesto por la vanguardia italiana, se produjo una percepción alterada del ser humano y su identidad corporal, justamente por su afán radical de asimilarlos a un referente ajeno, sustituyendo virtualmente lo físico por lo técnico. Marinetti llegará a proclamar en sus manifiestos, la aspiración futurista de un “hombre mecánico de partes intercambiables” llevando muy lejos su identificación con el automóvil, y su idolatría por las máquinas, como prototipo del hombre.

De ambivalentes dimensiones, los aportes y fallos del futurismo italiano sólo reflejaron los alcances y repercusiones de su momento histórico, de avanzada tecnológica y bélica, logrando llevar hasta uno de sus extremos, las posibilidades del arte, cuando lo que está en juego es la imposición de nuevos y riesgosos modelos para el cuerpo.

De la opresión al bienestar corporal: un imaginario de transformación, durante las primeras décadas del siglo XX

**Dra. Constanza Eugenia Trujillo Amaya
Centro Edgar Morin – París**

Durante las primeras décadas del siglo XX, el mundo occidental asistió a un cambio importante en la apariencia corporal de hombres y mujeres. Por un lado, el desarrollo de la medicina y de la ortopedia; y, por el otro, la difusión y masificación de los deportes y del ejercicio físico, fueron determinantes en la liberación de un cuerpo sometido a la coacción; acartonado, bajo rígidos trajes; sofocado, detrás de sorprendentes andamiajes. Las representaciones culturales tanto femeninas como masculinas se transformaron. Un imaginario anclado en la tradición, la rigidez y el inmovilismo, dio paso a otro, caracterizado por la movilidad, la liberación y el bienestar corporal. El ejercicio físico y el deporte, promovidos sin duda, por un discurso científico, pero también político y cultural, produjeron un vuelco, en una sociedad que vivía de puertas para adentro. La práctica del ejercicio físico dejó de ser exclusiva del recinto militar-masculino, para convertirse primero, en una moda, más o menos pasajera; y luego, instalarse en las costumbres de mujeres y hombres, como resultado de políticas deportivas. Los descubrimientos científicos y técnicos, contribuyeron por su parte, al desarrollo imparable de institutos de belleza, que promovieron cada vez con más ahínco, la necesidad de tener un cuerpo sano, gracias a la práctica del ejercicio o del deporte, además de una adecuada nutrición. Dinamismo, agilidad, habilidad, velocidad, flexibilidad y tonicidad son algunos de los conceptos que han marcado, desde entonces, ese nuevo discurso en torno al cuerpo.

El imaginario periodístico es una fuente privilegiada para ilustrar dicha metamorfosis. El auge de la prensa y con ella, de la publicidad, a principios del siglo pasado, cambiaron el ideal corporal de toda una sociedad. El presente estudio se basa en fuentes tanto periodísticas como de divulgación científica, que datan especialmente de las primeras décadas del siglo XX. Revistas como: *L'Illustration*, *Ève*, *Vogue*; y, manuales de higiene como de educación física, son las fuentes principales de este estudio. Destaco, por un lado, los trabajos de médicos, fisonomistas e higienistas como: La Mettrie, Bert, Amar, Dettling, Arnould, Hitier, Gualéac, Nadal, Boigey, Chavigny, Ruffier y Diffre, entre muchos otros; por el otro, los de profesionales de la educación física como Amoros, Marey, Demeny, Labbé, y Hébert. Este

estudio recoge gran parte de las teorías planteadas por sociólogos, antropólogos e historiadores de la cultura como: Mauss, Elias, Foucault, Goffman, Mosse, Muchembled, De Baecque, Vigarello, Rauch, Rabinbach, por no citar que algunos.

Los descubrimientos médicos y científicos que se dieron desde el siglo XVIII y especialmente durante el siglo XIX en Europa, y de manera particular en Francia, engendraron desde el siglo XIX, una política, sin precedentes, de difusión y control, tanto corporal como sanitario. Los progresos en ortopedia, para aquella entonces la fisiología, tuvieron un desarrollo imparable, desde finales del siglo XIX. A principios del XX, éste último se aceleró, como consecuencia del incremento en las investigaciones para paliar los efectos ocasionados sobre el cuerpo, de los soldados, durante la Primera Guerra mundial.

Dos descubrimientos científicos, durante el siglo XIX, ocasionaran un cambio de perspectiva fundamental en el conocimiento del funcionamiento corporal, fueron ellos: el desarrollo del motor a combustión y el de la termodinámica. **Una concepción mecánica del cuerpo dio paso a una motriz.** Fue así como un discurso relacionado con una metáfora, la de la máquina humana, que remonta a la época de Aristóteles, resurgió con fuerza durante el siglo del materialismo científico en Europa, como lo explica Rabinbach, en su libro el *Le moteur humain*¹. Según este autor, la invención de un sistema termodinámico que hace funcionar un motor, generando fuerza a partir de una fuente de energía, dejó atrás la idea de la máquina funcionando a base de palancas, más o menos, inconexas. Esta evolución influyó de forma decisiva en el cambio del imaginario respecto al funcionamiento del cuerpo. En efecto, la máquina necesita una fuente de energía externa para poder trabajar; esa energía se la procuraba entonces, el cuerpo humano. Para el caso del cuerpo, la energía, la fuerza venía, según el imaginario de la época, de la voluntad. En cambio, en un motor, la fuente de energía se localiza en su interior. El combustible se transforma en calor, en fuerza, y éste a su vez en trabajo mecánico. En cuanto al cuerpo humano, la ventilación pulmonar y la energía generada por el trabajo muscular juegan un papel determinante. A mejor ventilación pulmonar, el corazón y los músculos funcionan mejor. Ya no son la voluntad, o una orden del cerebro, las fuentes únicas de la energía, sino el aire, en relación con el esfuerzo muscular.

¹ Cf. Rabinbach, Anson, *Le moteur humain*, pp. 97-98.

Desde el punto de vista ortopédico, Foucault alude, en *Surveiller et punir*² (Vigilar y castigar) a científicos como, Julien Offray de La Mettrie, médico y filósofo, quien en el siglo XVIII, imaginó al cuerpo humano como un reloj al cual se le puede dar cuerda. Este científico relanzó el concepto del mecanicismo, que había imaginado Descartes, durante el siglo XVII. Desde la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, la metáfora de la maquina humana quedó superada, con los trabajos, entre otros, de Paul Bert, médico ortopedista quien, en 1867, afirmaba que la fisiología humana podía ser fácilmente asimilable al trabajo ejercido por un motor. Para Bert, el cuerpo humano, “... *representa, bajo distintos puntos de vista, una de esas locomotoras, de la cual se escucha una fuerte respiración; al igual que éstas, el cuerpo se encuentra en relación con el aire, o mejor dicho con el oxígeno que éste posee; como en las locomotoras, el cuerpo obtiene calor y movimiento de esta imparable relación entre el combustible y el carburante*”³.

De esta metáfora surgió una literatura en la que médicos, ortopedistas y otros científicos se apoyaron para enfatizar en sus trabajos sobre la energía producida por el trabajo muscular, desde el siglo XIX. Jules-Étienne Marey, analizó desde 1883, cada instante del movimiento como lo muestra Rabinbach en su libro⁴. Además de la energía, era necesario ser eficaz en el movimiento; tener buena coordinación en el espacio y en el tiempo. La noción estática del cuerpo caracterizada por los trabajos del anatomista flamenco André Vésale (Andreas Vesalius), durante el siglo XVI, y del filósofo y matemático Descartes durante el siglo XVII, dieron paso a un cuerpo en movimiento, dinámico, eficaz, rentable.

Desde finales del siglo XIX se precisó la importancia de la ventilación y de la energía muscular, para el funcionamiento del cuerpo humano. La evolución que generaría este descubrimiento desde el punto de vista médico, de la higiene y de la práctica del ejercicio físico sería, sin embargo, lenta. Vermeulen observaba, en 1905⁵, al mismo tiempo que otros de sus contemporáneos que, el corazón era un músculo activo. Es decir que, el ejercicio de este músculo era indispensable para el estado físico de la persona. **Mejorar la circulación como resultado del ejercicio muscular significó ver el organismo ya no como un conjunto mecánico, en el que las partes no tenían relación entre sí, sino como un**

² Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, p. 162. “El momento histórico de las disciplinas, es el momento en el cual nace un arte del cuerpo humano, que no comporta solamente el crecimiento y sus habilidades, ni un refuerzo del sometimiento corporal, sino la formación de una relación de obediencia que es más útil. Entonces, se forma una política de coerciones que constituye un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos”.

³ Bert, Paul, *La machine humaine*, 1867, pp. 5-6.

⁴ Rabinbach, Anson, *Op. cit.*, pp. 191-192.

⁵ Vermeulen, Ch. (Dr.), *Kinésithérapie*, en: *Le progrès médical*, 25 de febrero de 1905, p. 113.

conjunto motriz, en donde todo está relacionado. Ni los músculos ni los órganos eran autónomos. El trabajo del músculo para mantener un estado físico adecuado se volvió indispensable desde el punto de vista de la higiene.

En vísperas de la Primera Guerra mundial, un médico, Jules Amar⁶, trajo a colación la importancia de los músculos en el movimiento de los miembros. A partir de sus estudios sobre el funcionamiento corporal, concluyó que la musculatura era indispensable en el ejercicio de la fuerza necesaria para tomar, desplazar o alzar objetos. Ya en medio de la Guerra, otro médico, el doctor Hitier, publicó en 1916, el resultado de sus investigaciones. En ellos reafirmaba las conclusiones a las que había llegado Amar, dos años antes: la fuerza muscular es la que procura el movimiento al cuerpo. Los músculos son los verdaderos motores de la máquina humana. Son ellos, los que producen el movimiento. Gracias a ellos podemos caminar, correr, nadar, saltar⁷.

Desde entonces, médicos, ortopedistas, monitores de educación física y entrenadores fueron concientes de la importancia del músculo en la práctica de la gimnasia y del deporte. La concepción de que la estructura ósea y la postura eran indisociables de la movilidad, la fuerza y la flexibilidad quedó atrás generando una serie de grandes cambios en la apariencia física. Modistos como Paul Poiret, siguieron las novedades con atención y, desde los primeros años del siglo pasado, aconsejaron a sus clientas abandonar el corsé por una especie de faja, que se impuso poco a poco, debido a que permitía una mejor ventilación de los pulmones y los órganos en general, un mejor flujo sanguíneo; no generaba deformaciones orgánicas ni estructurales; y, sobretodo procuraba flexibilidad. Los diseñadores comenzaron a confeccionar trajes más ligeros, menos estrechos, más “aéreos”, que permitieron a los dos sexos, tener una apariencia de flexibilidad y de dinamismo, cualidades éstas altamente exigidas en la nueva configuración socio-cultural. Desde entonces se impuso una nueva noción con respecto al cuerpo saludable y productivo, la de: **cuerpo apto vs cuerpo inepto**.

Esa nueva configuración surgió de un cambio de paradigma. Una sociedad estática que vivía de puertas para dentro, se voló hacia un mundo público, de puertas para afuera. El nuevo paradigma exigía como consecuencia del desarrollo industrial, individuos no solamente fuertes, sino ágiles, dinámicos, enérgicos, productivos y eficaces. Esa nueva forma de vida generó diversas transformaciones, pero tal vez una de las más visibles, fue la reorganización espacial, la cual generó un profundo fraccionamiento entre lo público y lo privado. La fuerte

⁶ Amar, Jules (Dr.), *Le moteur humain et les bases scientifiques du travail professionnel*, 1914, p. 404.

⁷ Hitier, Auguste. (Dr.), *La machine humaine, anatomie mécanique, physiologie*, 1916, pp., 1-2.

división del trabajo, que se desarrolló de manera exponencial durante el siglo pasado, lanzó a la población a un espacio urbano, en el que la interacción corporal exigía nuevas normas. Una de ellas fue la de mantener una apariencia corporal saludable y dinámica, además por supuesto de gozar de buena salud. La mirada⁸ frente al otro sufrió una transformación radical, como efecto de este encuentro en el espacio de los diferentes cuerpos. El control físico se volvió omnipresente, como resultado de la inviolable noción del “respeto por el otro”; pero, sobretudo, de la necesidad de convivir y trabajar en espacios cerrados y restringidos, durante la jornada laboral⁹.

A partir del siglo XIX surgió, en Europa, un concepto, para clasificar a los individuos: el de cuerpo apto. Esta noción tiene un marco jurídico preciso en el mundo occidental, el cual no detallaré, por desbordar el tema aquí tratado. La “aptitud” se volvió un concepto indispensable en el momento de evaluar candidatos, bien fuera para la guerra o para el mundo laboral. Hoy en día, se evalúa a los individuos según los resultados de exámenes psicológicos y cognitivos. Hace un siglo, la “aptitud” se determinaba en base a la medición de la estructura ósea y de su configuración. Poco a poco fueron surgiendo nuevos parámetros, como el de la medición visual, pero lo determinante era la apariencia, el “vigor” físico del candidato¹⁰. A finales del siglo XIX, la estatuaria griega, sirvió de fuente para forjar una mentalidad, en el que el músculo y la fuerza eran los emblemas del ideal de belleza y de buena salud. La representación iconográfica de sus héroes, con fuertes músculos, fue utilizada, por una incipiente publicidad, para difundir un imaginario, sobre el ideal corporal asociado con la fuerza muscular; el cual representaba el “vigor” necesario para estar en forma y tener un cuerpo saludable. Para este estudio, lo importante es la asociación entre el concepto de aptitud y el de la máquina primero, y más tarde el del motor. El músculo *per se*, dejó de ser un criterio para clasificar a un individuo como apto. Desde finales del XIX y principios del XX, hemos visto cómo las exigencias son de otro orden: flexibilidad, dinamismo, movilidad, firmeza.

La famosa teoría del trabajo de Taylor, que expuso en su libro la *Ciencia del trabajo*, se inspiró, entre otras cosas, en la analogía entre el motor y el cuerpo; y, en los avances científicos y técnicos del siglo XIX. Taylor pensaba que el obrero podía ser asimilable a una máquina y que, por lo tanto, podía ser desgastado de la misma manera¹¹. Como sabemos a

⁸ Cf. Vigarello, Georges & Haroche, Claudine, *Le sens du regard*, en: Communications, p. 5.

⁹ Cf. Le Goff, Jacques et Lauwers, Michel, *La civilisation occidentale*, en: Histoire des moeurs, Vol. III, p. 1166.

¹⁰ Cf. Fortunet, Françoise, *Aux origines d'une définition juridique de l'aptitude professionnelle*, en: Omnès, Catherine & Bruno Anne-Sophie, Les mains inutiles, *Inaptitude au travail et emploi en Europe*, p. 21

¹¹ Rabinbach, Anson, Op. cit., p. 405.

principios del siglo pasado, el cuerpo de los obreros aparecía como una prolongación de las máquinas industriales, de esa entonces. Recordemos la célebre película de Charles Chaplin, de los años treinta, *Tiempos modernos*, en la que se evoca esa transformación del imaginario corporal como parte del funcionamiento de la máquina. Algunos pintores, ilustraron también, esta manipulación del uso del cuerpo humano, como resultado de la exacerbación de la era del maquinismo. Max Ernst tiene un cuadro titulado *Ascensor sonámbulo*, de 1920, donde se observan claramente los músculos de un ser humano, que sube y baja bloques en un ascensor. Esta imagen del cuerpo que completa la máquina en su trabajo, aún incierto y deficiente, se transformara parcialmente en las décadas subsiguientes.

La idea del funcionamiento del cuerpo humano como motor, transformara muchas teorías y viejas concepciones, así como un ideal corporal, al menos en las sociedades llamadas occidentales, en las primeras décadas del siglo pasado. De esta manera, la idea del cuerpo que completa la máquina, cede frente, a una percepción de movimiento, de propulsión, de velocidad, de potencialización de capacidades que genera el motor. Estos conceptos novedosos para entonces, son los emblemas de la nueva configuración social cultural que surgió entonces. En la metáfora de la maquina, el movimiento corporal se generaba por la impulsión de una serie de palancas, los miembros, como resultado de la voluntad¹². En la metáfora del motor en cambio, lo que genera este movimiento es la energía muscular, facilitada por una adecuada ventilación. El doctor Hitier¹³ evocaba en 1916 que, la energía muscular se generaba por la fricción entre los músculos.

Desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, los promotores de un ejercicio físico, denominado “científico”, en Francia, Demeny, Labbé y Marey tuvieron mucha influencia en el desarrollo de un ideal corporal más equilibrado, dinámico y saludable. Esa preocupación marcó las primeras décadas del siglo pasado, pero que aun rige en nuestros días. Demeny declaraba en 1902, que el individuo que practicaba un ejercicio físico estaba más dispuesto a actuar; era un ser dinámico y bien desarrollado¹⁴. Para este último, el ejercicio de una actividad física debía proporcionar al individuo: flexibilidad, agilidad, velocidad, destreza y control de sí mismo; permitiéndole optimizar su actividad laboral, y maximizar los resultados económicos¹⁵. Esta concepción marcaría una nueva era, en la percepción del cuerpo humano, como elemento productivo dentro de la naciente configuración socio-cultural.

¹² Cf. Vigarello, Georges, *Le corps redressé*, p. 57.

¹³ Hitier, A. (Dr.), *La machine humaine, anatomie mécanique, physiologie*, 1916, pp. 1-2.

¹⁴ Demeny, G., *Les bases scientifiques de l'éducation physique*, 1902, p. 12.

¹⁵ Labbé, Marcel (bajo su dirección), *Traité d'éducation physique*, 1930

Sin embargo, la evolución fue lenta. Durante varias décadas detractores y opositores del ejercicio físico encontraron argumentos para promover o apartarse de su práctica. En efecto, desde 1905, el doctor Dettling¹⁶ declaraba que, había sido un error promover el atletismo como un símbolo de *plus valia* de la “máquina humana”. Los excesos se hicieron visibles, y comenzó a surgir una mentalidad susceptible de promover un ejercicio más equilibrado y menos agresivo.

Los trabajos del entonces reconocido médico Jules Arnould, se enriquecieron con las investigaciones y descubrimientos tanto de Marey como de Demeny, durante el siglo XIX. Arnould, en su libro *Nouveaux éléments d'hygiène*, publicado en 1902, decía que, los resultados del ejercicio físico recomendados desde un punto de vista de la higiene, interesaban, particularmente, a la actividad económica. Como consecuencia de una circulación más activa y de una irrigación sanguínea más abundante, por un lado; y, por el otro, de una ventilación de oxígeno más sostenida, el individuo adquiere mucho más “vigor”, lo que denominamos hoy en día, energía. Para este médico y científico, la fuente de energía en el ser humano, era generada, entre otras cosas, por la contracción del músculo, “produjera o no movimiento”. En 1902, Arnould afirmaba que, la contracción ejercida de forma repetitiva, generaba una transformación tanto en la apariencia como en el funcionamiento del músculo. Sin embargo, esta visión cambiaría dos décadas después de haber sido formulada. Arnould¹⁷, como algunos otros de sus contemporáneos, por ejemplo Gauléjac¹⁸, recomendaban ampliamente, desde inicios del siglo pasado, promover el ejercicio físico para el conjunto de la población. Gauléjac decía un año mas tarde que, “*el músculo no era solamente la condición de la fuerza física, sino, sobre todo, el de la salud*”. Pero, en 1922, Arnould¹⁹ ya había constatado que el trabajo muscular no era la única fuente de la salud de los individuos, y que la práctica del ejercicio físico debía hacerse con precaución, teniendo en cuenta la condición física de cada persona. Así se constata una evolución en la forma de practicar el ejercicio, en el cual poco a poco la concepción se transformó de un trabajo esencialmente muscular, en el que el músculo representaba la fuerza y el vigor, hacia la idea de un trabajo en conjunto, en el que era más importante encontrar un buen equilibrio orgánico. |

¹⁶ Dettling (Dr.), *Anatomie et physiologie, influence de l'exercice sur l'organisme*, 1905, pp. 361-362.

¹⁷ Arnould, Jules, *Nouveaux éléments d'hygiène*, 1902, p. 645.

¹⁸ Gauléjac de, Henry (Dr.), *La culture physique dans l'armée, Essai d'un procédé nouveau de gymnastique rationnelle*, 1903, p. 30.

¹⁹ Arnould, E. (Dr.), *À propos d'un projet de loi sur l'éducation physique et la préparation militaire*, en: *Revue d'hygiène*, agosto 1922, p. 707.

Desde 1902, Demeny relataba el cambio sufrido por la mentalidad parisina, respecto al ejercicio físico. Según este médico, desde 1876, existían asociaciones de gimnasia en Francia, pero eran poco conocidas del público en general. Sólo a finales del siglo XIX, cuando el humanista y político, Jules Ferry, y el médico y científico, Paul Bert, introdujeron severos cambios en el pensum escolar, la educación física ingresó en los recintos escolares. Con sus prácticas educativas, la gimnasia se convirtió en una disciplina, practicada con regularidad. Se convirtió así en política, lo que desde 1834, el coronel español Amoros había promovido, “*la gimnasia es la ciencia razonada de los movimientos, su relación con los sentidos, la inteligencia, los sentimientos, las costumbres y el desarrollo de todas las facultades*”. Para este precursor de la gimnasia integral, el ejercicio debe tener como objetivo: volver al individuo más intrépido, inteligente, sensible, fuerte, laborioso, diestro; y, de esta manera permitirle triunfar en todas las áreas.

Casi un siglo más tarde, en los años veinte, Chavigny²⁰ reivindicaba la necesidad de hacer ejercicio para compensar la vida sedentaria y burocrática, que ya desde entonces constituía una fuente de problemas para mantenerse en forma y tener una vida saludable. Este médico decía que era necesario alternar el trabajo, sobretudo el de los obreros, confinados en hangares insalubres, con la práctica de ejercicio físico y de deporte, para mantenerlos en buen estado de ánimo, y productivos. Sin embargo, a pesar del desarrollo de asociaciones de todo tipo y color político (desde católicas hasta comunistas), en las que empleados y obreros podían practicar algún tipo de ejercicio o de deporte, éstos todavía no eran populares. Estos dos nuevos valores se difundieron con las políticas tomadas por el Frente popular, en Francia, a mediados de la década de los treinta.

Entre tanto, había surgido en Francia otro promotor de la educación física, Hébert²¹, quien promovía una actividad física en campo abierto. Según él, ese tipo de actividad concordaba mejor con el gusto de los franceses. Dentro de su método contemplaba una actividad combinada. Se trataba de caminar, saltar, correr, nadar. Este método fundado en la filosofía propuesta por Rousseau, durante el siglo XVIII, particularmente en el *Emilio*, debía brindar al individuo sedentario, la posibilidad de desarrollar su organismo, al aire libre. Los métodos importados y practicados en sala, como los del alemán, Clias; o los del sueco, Ling, tuvieron poca acogida en Francia. La moda fue pasajera.

²⁰ Chavigny (Dr.), *Psychologie de l'hygiène*, 1921, p. 38.

²¹ *L'éducation physique ou l'entraînement complet par la méthode naturelle*, en: *L'éducation physique*, 15 juin 1922, p. 8.

Casi cien años más tarde, el pensamiento de Amoros, era retomado y recreado por diferentes médicos especialistas, ortopedistas y profesores de gimnasia. Entre ellos destacan además de los ya mencionados, Henri Diffre²² y James Ruffier²³, quienes en 1926, señalaban la importancia del ejercicio dentro de un esquema de vida saludable. Los dos coincidían en subrayar que, el ejercicio es la base de un desarrollo armonioso y completo del cuerpo.

Sin embargo, es necesario destacar el gusto por un tipo de “cultura física”, que obtuvo adeptos dentro de círculos elitistas de Europa y América del Norte. Esta denominada “cultura física” difundía un tipo de ejercicio rítmico, que tenía como fuente de inspiración las imágenes de héroes y dioses griegos. Los ejercicios propuestos parecían ser más propios del ámbito de los teatros o de los circos, mas no aseguraban un desarrollo armonioso del cuerpo. Figuras quebradas, músculos desencajados, cuerpos estirados en exceso, eran parte del esquema corporal propuesto. Lo importante de sobresaltar en esta tendencia es el aspecto que tenían los adeptos a este tipo de ejercicio, en los años veinte; y, la transformación experimentada de la apariencia corporal, una década más tarde; cuando el cuerpo se liberó definitivamente de ornamentos, fajas y de una gimnasia opresiva y excesiva. Pierre Marie señalaba, en 1929²⁴, las desviaciones observadas como consecuencia de ese tipo de gimnasia, así como de un exagerado entrenamiento. Según este autor, lejos de desarrollar una armonía entre la apariencia muscular y ósea, lo que generaba, tanto la una, como el otro, era el incremento de una masa muscular, localizada; o, la desviación de alguna parte ósea.

El cambio de mentalidad en relación con la práctica del ejercicio, se observa desde finales de los veinte. Una apreciación del doctor Chevillet²⁵ de 1929, así lo sugiere. Para este médico la belleza tanto masculina como femenina consistía en tener un cuerpo elástico, resistente y dinámico. Esta tendencia se confirmaba a través de publicaciones como *Vogue*²⁶ que, en 1932, difundía un artículo en el que proclamaba la necesidad de alternar la gimnasia con un ritmo de vida adecuado, para mantenerse en forma. Esa gimnasia debía ser dosificada, de acuerdo a cada persona; y, practicar ejercicios que permitieran la vibración de los músculos, afirmándolos, activaran la circulación sanguínea, disolvieran la grasa y calmaran los nervios. El efecto de este tipo de gimnasia debía mejorar, primero, el funcionamiento de

²² Diffre, Henri (Dr.), *L'ensemble de l'éducation physique*, en: Bulletin officiel de l'Union française des Sociétés de Gymnastique féminines, 1° de diciembre de 1925 – 1° de enero de 1926, p. 30.

²³ Ruffier, James (Dr.), *C'est la faute de la culture physique qui s'en va la beauté féminine*, en: Traité d'éducation physique, vol. 2, 1926, p. 21.

²⁴ Marie, Pierre, *Le triomphe de la culture physique*, en: Force et santé pour tous, 1929, p. 1.

²⁵ Chevillet, Pierre, *À quoi reconnaît-on une belle race?*, en: La culture physique, agosto 1929.

²⁶ *Le culte du moi*, en: Vogue, febrero de 1932, p. 31.

los órganos internos; y, en segunda medida, generar resultados, apreciables éstos, en un cuerpo firme y reposado, enérgico y equilibrado.

Durante los años treinta las revistas difundieron cada vez con más ímpetu, un discurso relacionado con un ideal corporal dinámico, asociado a la movilidad y al bienestar. *L'Illustration*, que desde finales del XIX, transmitía una mentalidad elitista respecto a la apariencia corporal, la moda y la práctica de deportes, entre otros, dejó de ser la única fuente transmisora de este tipo de discursos. Surgieron revistas como *Ève*, *Vogue* y otras más en esos años, que se convirtieron en los voceros de esa nueva mentalidad en torno a la apariencia corporal. En 1933, por ejemplo un artículo del doctor Robert Jeudon, en *Ève*²⁷, recomendaba el ejercicio como la fuente primordial para mantener en forma el equilibrio y la belleza. En 1938 un artículo de *L'Illustration*, decía: “*La educación del cuerpo humano, es también una forma de consciencia de su propia armonía*”²⁸.

En unas pocas décadas el discurso en torno al cuerpo, dejó de ser exclusivo de científicos y médicos, para convertirse en un tema relevante de educadores, estilistas, diseñadores de moda e institutos de belleza. Este cambio de mentalidad fue generado por dos nuevos paradigmas: el de la motricidad y el de la vida pública. Una nueva configuración socio-cultural, caracterizada por la movilidad, el dinamismo y el bienestar corporal, trajo consigo otra percepción del cuerpo y de su funcionamiento. Las nuevas condiciones laborales exigieron que el cuerpo se adaptara a un tren de vida, en el que la velocidad, la productividad y la rentabilidad, se obtienen gracias, entre otras cosas, a un cuerpo y una mente ágiles y sanos. Para ello, es necesario un alto grado de bienestar corporal. El esquema mecánico queda atrás y se inicia la era de la motricidad.

²⁷ Jeudon, Robert (Dr.), *Être belle ... rester belle*, en: *Ève*, mayo-junio de 1933, p. 4.

²⁸ Baissette Gaston (Dr.), *La gymnastique dans la Grèce antique*, en: *Hygiène et médecine*, publicación mensual de *L'Illustration*, enero 1938, p. 7.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- Amar, Jules (Dr.) Le moteur humain et les bases scientifiques du travail professionnel, París, H. Dunod & E. Pinat, 1914.
- Arnould, Jules, Nouveaux éléments d'hygiène, París, Lib. J.- Baillière & Hijos, 1902.
- Arnould, E. (Dr.), *À propos d'un projet de loi sur l'éducation physique et la préparation militaire*, en: Revue d'hygiène, París, agosto de 1922.
- Baissete, Gaston (Dr.), *La gymnastique dans la Grèce antique*, en: Hygiène et médecine, publicación mensual de *L'Illustration*, París, enero de 1938.
- Bert, Paul, La machine humaine, París, L. Hachette, 1867.
- Chavigny, (Dr.), Psychologie de l'hygiène, París, Ernest Flammarion, 1921.
- Demeny, Geroges, Les bases scientifiques de l'éducation physique, París, Félix Alcan, 1902.
- Detting (Dr.), Anatomie et physiologie, influence de l'exercice sur l'organisme, París, Octave Doin, 1905.
- Diffre, Henri (Dr.), *L'ensemble de l'éducation physique*, en: Bulletin officiel de l'Union française des Sociétés de Gymnastique féminines, París, 1º de diciembre de 1925 – 1º de enero de 1926.
- Gauléjac de, Henry (Dr.), La culture physique dans l'armée, Essai d'un procédé nouveau de gymnastique rationnelle, París, Henri Charles-Lavauzelle, 1903.
- Hitier, Auguste (Dr.), La machine humaine, anatomie mécanique, physiologie, 1916.
- Jeudon, Robert (Dr.), *Être belle ... rester belle*, en: Ève, París, mayo – junio de 1933.
- Labbé, Marce (bajo dirección), Traité d'éducation physique, París, Lib. Octave Doien, Gaston Doien & Cie., 1930.
- Marie, Pierre, *Le triomphe de la culture physique*, en: Force et santé pour tous, París, 1929.
- Ruffier, James (Dr.), *C'est la faute de la culture physique qui s'en va la beauté féminine*, en: Traité d'éducation physique, vol. 2, París, Physis, 1926.

Fuentes secundarias:

- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques & Vigarello, Georges, Histoire du corps, vols. 1 & 2, París, Seuil, 2005.
- Foucault, Michel, Surveiller et punir, París, Gallimard, 1975.
- Fortunet, Françoise, *Aux origines d'une définition juridique de l'aptitude professionnelle*, en: Omnès, Catherine & Bruno Anne-Sophie, Les mains inutiles, Inaptitude au travail et emploi en Europe, París, Belin, 2004
- Le Goff, Jacques et Lauwers, Michel, *La civilisation occidentale*, en: Histoire des moeurs, vol. III, París, La Pléiade, Gallimard, 1991.
- Muchembled, Robert, L'invention de l'homme moderne, París, Fayard, 1988.
- Rabinbach, Anson, Le moteur humain, París, La Fabrique, 2004.
- Rauch, André, Le Souci du corps, París, Presses universitaires de France, 1983.
- Trujillo Amaya, Constanza E., Masa y Cultura en el París de entreguerras, a través de la novela: Céline, G. Duhamel, J. Romains, México, UNAM, 2001.
- Vigarello, Georges, Le corps redressé, París, Armand Colin, 2001.
- Vigarello, Georges & Haroche, Claudine, *Le sens du regard*, en: Communications, París, 2004.

El baile: una forma de comunicación corporal de los jóvenes toluqueños

Cristina Baca Zapata
El Colegio Mexiquense A.C.

Graciela Baca Zapata
Universidad para la Profesionalización Estratégica

Introducción

El acto de bailar, es decir, de ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, no se enmarca sólo en esta acción, sino que responde a la necesidad del ser humano de crear con su cuerpo una serie de imágenes y percepciones de sí mismo y en los demás para dar a entender algo. De ahí que el presente trabajo revalora la comunicación no verbal y los significados del cuerpo dentro de los estudios sobre las construcciones identitarias de los jóvenes. Específicamente el estudio se enmarca a la luz del trabajo etnográfico sobre los grupos de jóvenes que asisten a bailar en la Concha Acústica del centro de la ciudad de Toluca, se considera relevante dar cuenta de las trayectorias y andares para comprender las manifestaciones de vivir y representar lo juvenil.

Para los jóvenes, el baile es un vehículo de emociones, sentimientos y representaciones, que hace posible el encuentro con sus iguales, pero que al mismo tiempo los diferencia de los otros, los adultos. Ser joven es asumir la capacidad de crear mundos posibles donde los sueños y las fantasías se mezclan con las demandas sociales, se menciona que la juventud es una etapa de transición donde se espera cumplir expectativas de las generaciones adultas, por lo que en este tiempo es indispensable buscar espacios donde sea posible manifestar la individualidad y el deseo.

En este contexto, adquiere importancia el cómo se viste y se maneja el cuerpo y los significados inmanentes a este proceso, porque nuestras perspectivas acerca del mundo y la sociedad las relacionamos con la corporeidad. Además del movimiento corporal, son importantes el juego que se establece con las estéticas, con las normas, por medio de la indumentaria, los accesorios, los peinados, los ritmos, la cadencia y la música. Mientras bailan, los jóvenes derrochan energía, vitalidad, fuerza, sensualidad y sexualidad, estableciendo así un tipo particular de comunicación que complementa al habla. Los

cuerpos son una manifestación de la cultura y la historia, que se modifican de acuerdo con las dimensiones sociales, culturales y económicas.

En resumen se analizan las manifestaciones juveniles en el espacio de la Concha Acústica –espacio público– es el lugar de comunicación corporal de los jóvenes y otros grupos (adolescentes, adultos, locatarios, vendedores ambulantes, etcétera). Cada ciudad tiene sus espacios de identidad, representación y socialización, por lo que en dicho espacio se constituye parte de la memoria colectiva de los toluqueños.

Cuerpo

En los últimos años, las cuestiones relacionadas con el cuerpo han ido ganando importancia no sólo a nivel individual, sino social. Particularmente, en los jóvenes, el cuerpo constituye un elemento central en la conformación de su identidad, el cual, a su vez, funciona como instrumento para la integración y participación en determinados grupos sociales, principalmente con sus pares, es el medio de transmitir nuestro ser y pensar en el mundo porque nos permite la constitución de múltiples representaciones.

La cuestión del cuerpo es tomada por los jóvenes a partir de un tópico central: cómo se ven, puesto que la imagen corporal se relaciona con una *identidad*, porque empezamos a adquirir significación mediante el reconocimiento de los otros. El cuerpo joven se le moldea, es vestido con ropa que revela u oculta determinadas partes, se le maquilla, se le adorna con accesorios, basados en parámetros modernos que indican una cultura urbana.

Es variada la forma de representarnos a través del cuerpo asociada a dimensiones de género, estratificación social y capital cultural, por ejemplo tradicionalmente las mujeres se relacionaban con la imagen de la femineidad paulatinamente se difuminan para dar paso a la diversidad. De esta manera, algunas preocupaciones que antes eran mayoritariamente femeninas pasaron a ganar espacio entre el público masculino. Si bien, la imagen corporal de las mujeres está bien definida, en los hombres se enfatiza aún más. Encontramos cuerpos masculinos delgados, con ropa entallada, corte de cabello corto pero bien peinado, la expresión facial es obra de la ceja perfectamente depilada.

De esta forma, los jóvenes construyen una imagen corporal mediante una serie de significaciones y de sentidos culturales, se le construye conforme a una determinada estética, pero en términos generales, permanece un sentimiento impreciso, vago o quizá no

consciente ni reflexivo sobre la experiencia de su cuerpo, de ser ellos mismos un cuerpo. (Cruz, 2006: 1). La construcción de una imagen se constituye en un medio de comunicar las preferencias, tendencias, preocupaciones e inquietudes porque los jóvenes se encuentran en una etapa de búsqueda que puede ser influida desde la moda y los estereotipos sociales, o por la aventura de ser diferentes y únicos.

El cuerpo como vector de nuevos significados estaría mostrando lo que es o no es el individuo en sociedad. El sujeto adquiere o no importancia para el colectivo, dependiendo de sus condiciones estéticas corporales. De esta manera se niegan o se aceptan cuerpos; y ello se traduce en aceptar o negar al mismo individuo. (Pérez, 2004: 27). Los estilos de apropiación del cuerpo indican la adscripción a determinados grupos sociales, donde la inclusión o exclusión está determinada por acercarse o alejarse de los estereotipos establecidos, además de compartir una ideología, es indispensable hacerlo visible en los modos de conducir la corporeidad.

Espacio y movimiento

De acuerdo con Maritza Urteaga (2010), la apropiación de los espacios públicos y la proliferación de lugares para la reunión y convivencia exclusiva de jóvenes han generado procesos de diferenciación generacional con el mundo adulto. Específicamente, en el centro de la ciudad de Toluca se nota esta diferencia entre ambos grupos. Hace poco más de diez años, el H. Ayuntamiento de Toluca inició el proyecto “Jueves Jubilados”, que tiene como finalidad reunir a la población de la tercera edad para bailar al ritmo de danzón, chachachá y mambo. Sin embargo, la cadencia de estos ritmos atrajo a la población joven, quienes al principio eran sólo espectadores y después participantes asiduos, generando incomodidad y hasta cierto rechazo de los adultos mayores. Por esta razón, el Ayuntamiento decide implementar el programa “Viernes Juveniles”. De este modo, al ritmo de cumbia, salsa y guaracha, los jóvenes pudieron externar una identidad propia y distinta a la de los adultos.

En este sentido, se puede concebir a la Concha Acústica como un espacio público que posibilita a los jóvenes encontrarse e interactuar entre sí, y desde la perspectiva de Urteaga:

Identificarse con determinados comportamientos, ‘formas de percibir, de apreciar, de clasificar y distinguir’, diferentes a los vigentes en el mundo adulto; y eventualmente, configurar formas agregativas, colectividades o *identidades* en torno a la creación de proyectos culturales/sociales/políticos, mediante los cuales manifiestan gran parte de sus experiencias, aprendizajes, angustias y utopías como jóvenes (Urteaga, 2007: 83).

En el caso particular de los Viernes Juveniles, la dinámica espacio-cuerpo está sujeta a valores de movimiento, por lo que el acceso al lugar y las distancias entre los jóvenes conforman categorías expresivas que dan razón del uso de la Concha Acústica, constituyéndose en un espacio de diversión y ocio que forma parte significativa de los asistentes, porque se espera con ansia el día en el que se reúnen los amigos, parejas y grupos para disfrutar de la música y el ambiente tropical.

Los espacios son esenciales para las personas porque en su contexto se construyen historias que perviven en la memoria colectiva, nos remiten a las vivencias y experiencias que son significativas para los que han transitado en ellos. En este sentido, el objetivo es rastrear las huellas significativas para los grupos juveniles porque son la referencia para comprender los estilos de apropiación.

Grupo de estudio

Los jóvenes que asisten cada viernes por la tarde a la Concha Acústica son principalmente grupos de sonideros, cholos, salseros y gruperos que hablan sobre la realidad de los barrios, colonias y municipios aledaños a la ciudad de Toluca. Son jóvenes que en esta zona construyen su propio lenguaje, su propia identidad y la música es uno de los elementos que los distingue de grupos como los *tecktonik* y los *break dance*, por ejemplo.

Por medio de la música popular como la cumbia, guaracha, salsa y sonidera, los jóvenes despliegan y configuran su identidad. Son jóvenes que desarrollan estrategias de diversión y de sociabilidad en la Concha en la que se reconocen como tal y la música guapachosa es la vía en la que se apropian de un espacio de la ciudad. De ahí que los Viernes Juveniles sea uno de los programas municipales con un discurso musical, estético y coreográfico claramente reconocido, que atrae considerablemente a los sectores populares

por ser los grandes consumidores de estos géneros musicales. De ahí que a Toluca se le haya denominado *tolucumbia*.

Otro público no menos importante que se da cita en la Concha cada ocho días son los jóvenes y adultos que trabajan en Los Portales de Toluca, así que es común ver bailar a los boleros, globeros, payasos, floristas. La diversidad es amplia se puede participar de forma activa, o simplemente como observador que se deleita con los pasos de baile, la cadencia y energía de los bailarines que al compás de los melodías derrochan su vitalidad, no importa que la diversión sea efímera y que haya que regresar a las labores cotidianas, pero persiste la promesa de regresar en la próxima cita.

Así, estos grupos juveniles hacen uso de indumentarias y accesorios que marcan estilos diferenciados, estilos que deben entenderse, como “una práctica discursiva” (Hall, 2003). Ellas visten pantalón de mezclilla y playera o blusa entallados, sudaderas, tenis o zapato de piso, los accesorios varían, una palestina (mascada), pasadores vistosos y el peinado es indistinto. Ellos, por su parte, llevan pantalón de mezclilla, playera, gorra y tenis. También es común ver a los chavos que llegan con el uniforme escolar y las inseparables mochilas.

No obstante, se identifican a los grupos juveniles no tanto por su vestimenta —a excepción de los cholos (pantalón de mezclilla aguado y a la cadera, camiseta blanca y paliacate en la cabeza)—, sino por el estilo de bailar. De ahí que coincidamos con Stuart Hall cuando dice que las identidades “nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas” (2003: 17).

La diversidad de experimentar la juventud corresponde a la efervescencia de construirla, es imposible establecer un criterio homogéneo, por el contrario se identifica una riqueza en las experiencias de enfrentarse a los retos de vivir esta etapa de la existencia humana que puede ser la única en que se atreve a romper con los códigos y estereotipos para no olvidar la importancia de imaginar mundos posibles y alternos.

Baile

Cada sociedad y cultura tienen una manera de expresarse corporalmente. En la actualidad el acto de bailar, es decir, de ejecutar movimientos acompañados con el cuerpo, brazos y pies, está más que rebasado. En eventos masivos de baile, como el de la Concha Acústica, se observa una nueva manera de expresión cultural, que más que estar asociada al goce de la música, es una forma de socialización. Bien afirma Isabel Llano Camacho que el baile “se asume especialmente como una vía segura para ampliar el círculo de amigos, como una actividad saludable, de ocio sano para hacer ejercicio divirtiéndose. También en algunos casos el baile se convierte en parte de la formación profesional” (Llano, 2008: 33).

Para los jóvenes, el baile es un vehículo de emociones y sentimientos, que hace posible el encuentro con el otro, con su aquí y ahora. Por tanto, el control que los jóvenes tienen sobre el movimiento de su cuerpo es particularmente interesante. Organizan el lenguaje corporal de su cuerpo de tal manera que no son mínimas las expresiones no verbales. Hablan sus posturas, actitudes, movimientos más espontáneos, giros, miradas, guiños, gestos, etcétera.

En términos generales los géneros de la música popular que se presentan en la Concha Acústica se bailan en pareja. Ritmos como la salsa, la cumbia, la guaracha y la cumbia sonidera son géneros que se han hibridado, reinterpretado, transformado y alterado. Pero sin lugar a duda, la música sonidera¹ es la que predomina y la que la mayoría de los jóvenes, y no tan jóvenes, prefiere bailar; en cambio, la salsa no es la favorita de muchos, pues el ritmo no exige tantos movimientos elaborados. Los movimientos y cadencia transmiten la entrega y pasión por la música, no importa si los pasos carecen de estructura, porque lo relevante es adentrarse y perderse en las melodías, tararear las letras y demostrar que se tiene vitalidad para disfrutar del ambiente.

De modo que los Viernes Juveniles se caracterizan por la presencia de bailarines sonideros. Aunque para algunos su presencia es molesta, reconocen que son los que hacen el ambiente. León Carlo², bailarín frecuente a este evento opina:

¹ La música sonidera no es otra cosa que la adaptación y grabación de música tropical, principalmente, que es mezclada con sonidos y efectos electrónicos propios de un DJ, quien modifica el tono de su voz y velocidad de reproducción de temas que son un hit en las estaciones de radio y que además va intercalando durante la pieza saludos y mensajes que los bailarines le piden.

² Los comentarios y opiniones que se encuentran en el texto son de jóvenes que ya tienen tiempo yendo a bailar a la Concha Acústica, y que además algunos de ellos toman videos del evento con la cámara del teléfono celular, para después subirlos en You Tube, sitio que aprovechan para comentar el video los amigos

Hay que llegar temprano antes de que lleguen los bailadores sonideros que luego no dejan bailar por todo el espacio que ocupan y los madrazos que le dan a la gente de alrededor. [...] Aunque no me gusta el estilo sonidero, si ellos no van se pone medio aburrido el asunto, pues son los que le meten relajo a los Viernes Juveniles.

De hecho, el último viernes de cada mes, el H. Ayuntamiento de Toluca invita a algún sonido de los alrededores de la ciudad para que amenicen en evento, o bien, un grupo musical versátil que toque sobre todo cumbias. E un momento ideal para ambientar con las mejores canciones, aquellas que son más transmitidas en los medios de comunicación, las tradicionales que han sido escuchadas por varias generaciones.

Las expresiones faciales dicen mucho. Varios sentimientos y sensaciones se evidencian en sus rostros, la alegría, el cansancio, la emoción, el goce, la expectación, la admiración. Durante el baile, se pueden identificar en los rostros de los bailarines expresiones como la sonrisa, la risa y la carcajada, sobre todo entre grupos de amigos y conocidos; el cansancio de los bailarines que no han dejado de bailar una sola pieza; y los rostros inmutable de las parejas que no se conocen y sobre todo que se concentran en la ejecución de pasos y giros para no perder el ritmo. Las miradas entre los bailarines van dirigidas hacia el torso y los pies. No es frecuente que éstos se miren fijamente, a menos de que su interés sea el de conocer un poco más a la pareja en turno, entonces suelen observarse ligeras sonrisas y muecas.

Los movimientos corporales son fundamentales, ya que de ellos depende el éxito que tenga por ejemplo un chico al momento de invitar a bailar a una chica, y viceversa. Hay jóvenes que toman clases de baile y asisten para mostrar su profesionalismo, otros no se conducen precisamente por la cadencia porque los movimientos son desestructurados pero disfrutan del baile, otros son íconos porque las chicas o chicos los identifican como “los mejores”. Es esencial transmitir el sentir, la vivencia, la emoción, la energía, la explosión y la pasión por la música y el baile, se han registrado casos en los que por entregarse en cuerpo y alma a los movimientos se presentan fracturas, luxaciones o pequeños accidentes a los que se exponen los asistentes al evento. Experiencias como las siguientes son frecuentes en este evento:

que no pudieron asistir ese día o que tienen tiempo de no ir y miran con nostalgia una actividad que les gustaba. Así que algunos de dichos comentarios fueron extraídos de este sitio de internet.

Mi novia se lastimó la cintura y ya llevamos mese sin ir. Apenas bailamos otra vez en una fiesta y a parecer todavía tenemos que aguantarnos un mes más para su rehabilitación. Mientras no me queda de otra que ver con nostalgia el video porque yo sin ella no bailo (Daniel, 2010).

Ah, como extrañaba esos bailes de los viernes, pero desde que mi novia se lastimó en su clase de danza árabe tuvimos que estar casi un año sin bailar. Ahora regresamos nuevamente y ya no nos acordábamos de los pasos. Hay mucha gente nueva y eso es muy bueno. Ya casi no reconocimos a nadie, pero ya no faltaremos (Alejandro, 2010).

Además de observar y de bailar, se acude a este espacio a admirar a las parejas consagradas, pero también a evaluar a las nuevas y a los aprendices, por el simple hecho de escuchar la música que se emite a volumen muy fuerte las personas que van de paso se detienen a mirar durante un rato a la parejas que están entregadas al baile, no falta aquellos que se animan a participar. Aunque por otra parte, los practicantes también buscan ser evaluados.

Son bien agresivos en su movimientos, bailan entre puros hombres [sólo en algunas ocasiones] y ni siquiera siguen las particularidades de cada ritmo pues bailan dando jalones y brincos sin sentido (León Carlo, 2010).

Me gusta como bailan la verdad cada ocho días voy porque disfruto verlos bailar [...] Bailan muy padre en Toluca (Lizandro Vera)

Los jóvenes y los subalternos apelan al movimiento corporal, al juego con las estéticas, con las normas y su rompimiento. Es la creación, como en collage, de su propia identidad por intercambio de la indumentaria, los accesorios, los vestidos, los bailes y la música; en el uso del cuerpo y las interpelaciones que logran con él. Establecen mundos de vida (que aglutinen a iguales y los diferencie de los otros) a partir de estos símbolos estéticos y de sus propios canales de comunicación, sus propios lenguajes (Blanco, 2008, 38).

El cuerpo se constituye en el vehículo para la constitución de identidades, donde se establece una forma de ser, un estilo de comportarse, se comparten estilos de vestimenta, música, lenguaje, símbolos, formas de conducirse, pero también se define fronteras y espacios de diferenciación respecto a otros grupos culturales. Sin duda, es una etapa que se

recordará el resto de la existencia de ella depende la intensidad, originalidad y cuidado que se mantenga de uno mismo.

A manera de conclusión

Se puede apuntar que la práctica del baile trasciende la experiencia del movimiento. Los jóvenes encuentran en el baile una experiencia que integra lo físico, lo estético, lo musical y el estilo, que contribuyen a ampliar su canal comunicativo con sus iguales y con los otros, los adultos. Es así como podemos observar una mezcla de sensaciones y emociones que los llevan al disfrute.

En este sentido, se puede concebir el cuerpo joven como un sistema comunicativo, donde la palabra no es más que un subsistema. La comunicación no verbal del cuerpo sólo es comprensible dentro del contexto del baile, en este caso, en la Concha Acústica. Dicha comunicación reside principalmente en el movimiento corporal, además de las expresiones del rostro, los gestos, las posturas y la mirada. “La comunicación es un proceso social que integra permanentemente múltiples modos de comportamiento: la palabra, el gesto, la mirada, la mímica, el espacio interindividual, sin desear establecer una división entre la comunicación verbal y no verbal, ya que la comunicación es un todo integrado” (Winkin, 1987: 23).

Por tanto, el baile se configura como el proceso que incorpora y transforma la identidad de los jóvenes. De ahí que la Concha Acústica sea un lugar de encuentro para diversas prácticas discursivas, donde se configuran círculos amicales que comparten no sólo el placer de bailar, sino el intercambio de experiencias, que de una u otra manera modifican su hábitos, comportamientos y conductas, es decir en su estilo de vida.

Bibliografía

- Cruz Sierra, Salvador (2006), “Cuerpo, masculinidad y jóvenes”, *Iberoforum*, vol. I, núm. I, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México, pp. 1-9.
- Hall, Stuart (2003), “¿Quién necesita "identidad"?”, Stuart Hall y Paul Du Gay (coords.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, pp. 13-39.
- Knapp, Mark (1991), *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*, Paidós, México.
- Llano Camacho, Isabel (2008), “Inmigración y música latina en Barcelona: el papel de la música y el baile en procesos de reafirmación e hibridación cultural”, *Revista Sociedad y Economía*, núm. 15, diciembre, Universidad del Valle, Colombia, pp. 11-36
- Pérez Henao, Horacio (2004), “El cuerpo es el mensaje. O del cuerpo en las funciones básicas de los mass media”, *Palabra-Clave*, núm. 11, Universidad de La Sabana, Bogotá, Colombia, 1-29.
- Urteaga Castro Pozo, Maritza (2007). “Usos y apropiaciones del zócalo por jóvenes” en Ernesto Licona (coord.). *El zócalo de la ciudad de Puebla. Actores y apropiación del espacio*. BUAP/CONACYT/UAM-I, México, pp. 81-117.
- _____ (2010), “Espacio urbano y jóvenes”, en Edith Cortés Romero y Nelson Arteaga Botello (coords.), *Postal de la ciudad e interacción juvenil: Los Portales de Toluca*, UAEM/Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 19-55.
- Winkin, Yves (comp.) (1987), *La nueva comunicación*, Kairós, Barcelona.
- www.youtube.com, varias fechas

Cuerpo fragmentado: el ano

Edgar León Mena
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

¿Por qué el ano?

Escogí el tema del ano por ser parte de uno de los capítulos de mi trabajo para concluir la licenciatura en sociología, en el cual tuve la libertad de metaforizar y explorar mediante diálogos con algunos colaboradores características que comencé a relacionar con una construcción sociológica.

El cuerpo fragmentado

El fragmento expresa la ausencia de continuidad, tomando como una totalidad el cuerpo, y haciendo un análisis científico, es como se puede segmentar al mismo para lograr un objeto de estudio específico, en este caso el objeto a estudiar es el ano.

Pero es menester hacer mención del fragmento en distintas perspectivas para ejemplificar el cuerpo fragmentado.

a) La medicina: A través de la ciencia médica, es por excelencia el primer dispositivo de control en el que se clasifican y regula el cuerpo y sus partes. Por medio de la anatomía es como se explora al cuerpo para fragmentarlo y al mismo tiempo es como se expresan las primeras técnicas de control donde el biopoder comienza a ejercer su influencia “que actúa sobre el cuerpo de los individuos a través de disciplinas, discursos y practicas concretas” (Muñiz, 2010: 39).

b) “En el caso de México, los feminicidios, la utilización de los fragmentos corporales para enviar narcomensajes, la violencia callejera y la violencia estatal a través de diversos mecanismos como las cárceles, los grupos paramilitares”, (Muñiz, 2010: 44) el tráfico de órganos, a manera de exposición y/o fe, “las reliquias del beato Juan Pablo II [...] en el interior de la catedral metropolitana a donde llegaron los objetos”¹.

c) En el caso de la lingüística, el objeto de estudio que se concentra en la lengua como “norma de todas las manifestaciones del lenguaje” (Saussure, 2008: 35), define un

¹ Periódico El Grafico, 6 de septiembre de 2012, pp. 2.

hecho social y unidad de estudio, significación, simbolismo, mensaje, y patrón de construcción de la identidad del sujeto.

d) En el aspecto sociológico, el lenguaje expresa la comprensión de códigos de identificación, en los cuales el cuerpo también se fragmenta, estos códigos, reproducen socialmente una realidad de parentesco, en donde es posible el entendimiento. En este estudio, el fragmento permite dar un importancia en la reproducción social y al mismo tiempo posibilita la exploración (aunque parezca paradójico) de una totalidad del cuerpo, mas allá del discurso sexual.

La fragmentación en las ciencias sociales, ha permitido que se clasifiquen las partes que componen al sujeto y a las relaciones que este mantiene, de igual forma esta especificidad al menos en el campo del cuerpo designo los valores que diferencian al hombre de la mujer, al menos en una clasificación de sexo, también ha señalado directamente en categorías a la locura, anormalidad, la homosexualidad, etc. Que “nacem dentro de un discurso medico, psiquiátrico, como una patología, y lo que es más importante, como una forma de identidad global que se impone al sujeto” (Sáez, 2004: 70).

Por otra parte, las ciencias permitieron que se gestaran tecnologías para conceptualizar tanto a personas como cosas, convirtiéndolas en objetos de estudio, estos objetos de estudio se comenzaron a identificar con las normas que exigían determinada clasificación, así surgen los conceptos que se manejan en las ciencias, este acto de repetición ha permitido que la reproducción social se acepte en ciertas categorías, entre ellas la sexualidad y el género. Ambas comparten entre sí otro fragmento del tejido social, y este es el cuerpo.

El cuerpo, en un primer lugar una dualidad, se puede entender desde espíritu-cuerpo, mente-cuerpo, alma-cuerpo, etc. Haciendo creer que este es una primera limitante, una primera forma de control, capaz de domarse, pero con ninguna garantía, pero siempre con esa posibilidad de disciplinar al cuerpo.

Discurso- Contradiscurso

El discurso de la sexualidad, no es un secreto pues ha sido torturada hasta convertirse en un medio de control, hasta convertirlo en un producto de consumo. La sexualidad “no es algo prohibido o reprimido, sino algo de lo que se incita a hablar, un terreno hecho de discursos, de escritura, de investigación, de confesión, de testimonio, de conocimiento” (Sáez, 2004: 68).

Uno de los problemas que esta revelación de la sexualidad acarrea, es la carente forma de creatividad en que se vive. La sexualidad designa las formas y modos, al igual que las identidades a las que se adscriben las diferentes preferencias que puedan tener los seres humanos. Crea patrones y modelos a seguir. Incluso Ante la aparente contradiscursividad que manifiestan algunas minorías, se sigue reproduciendo una sexualidad regulada, estas aparente contradiscursividades solo confirman al discurso, pues “el sexo debe ser dicho” (Foucault, 2011: 43).

La importancia creativa de eros y tánatos

La relación de vida y muerte no solo hace finita la existencia, sino la actividad consiente del cuerpo. Limita al cuerpo, lo paraliza al menos en un placer consiente, de tal modo, el disfrutar del placer corporal sería una pulsión de vida mientras sufrimiento de este sería una pulsión de muerte: eros y tánatos.

Gracias a los dispositivos de control “el principio de la realidad se materializa en un sistema de instituciones” (Marcuse, 1983: 30), los cuales se han encargado de idealizar una vida después de la vida², o en la prevención de la vida misma, siempre cuidándonos para el futuro, siempre haciendo “*lo correcto*” para ganarse el pase a una mejor vida.

De tal forma podríamos clasificar dos partes antagónicas: Tánatos y Eros, La forma en la que se estructura tánatos es a través de la muerte y en el caso de eros es a través de la vida. El principio de tánatos es discursivo y normativo, carece de creatividad, mientras que el principio de eros no niega al discurso pero tampoco sigue sus normas y ante todo, es creativo. Podría decirse que el placer que ejerce eros sobre el cuerpo, solo representa lo que es: vida.

² La cual no pongo en duda, lo que si no acepto es que el cuerpo no participe en esta manifestación metafísica.

Es decir que la función de eros está sujeta a un contrato y no a una institución; “es conocida la distinción jurídica entre el contrato y la institución: el contrato supone por principio la voluntad de los contratantes, define entre ellos un sistema de derechos y deberes, no puede oponerse a terceros y su validez es de duración limitada; la institución define en general un estatuto de larga duración, involuntario e intransferible, estatuto constitutivo de un poder, de una potencia y cuyo efecto puede oponerse a terceros” (Deleuze, 2001: 81).

De Sade a Masoch

La idea basada en el sadomasoquismo no tiene coherencia, el sadismo al igual que tánatos, representa una falta de creatividad pues pertenecen a un contradiscurso falso, no ejercen una resistencia al poder, al contrario, son parte de él, no expresa nada duradero porque siempre hay algo nuevo, “no crea, lo manda a pedir, no innova, ya existe” (C.K. Edgardo, 2011: 51), no hay nada artístico en el sadismo, la diferencia con el masoquismo es que este “toma por objeto la obra de arte. Todo el animal sufre cuando sus órganos cesan de ser animales: Masoch pretende vivir el sufrimiento de una transmutación semejante. Llama a su doctrina <<suprarrealismo>> para indicar el estado cultural de una sensualidad transmutada” (Deleuze, 2001: 73), el masoquismo al igual que eros, pretende una creatividad, busca pero no descubre, se mantiene en secreto y no confiesa, tiene éxito pero no tiene fama.

El ano y el anillo

El ano y el anillo, comparten la misma raíz etimológica. “Las palabras “ano” y “anillo” tienen mucho en común, los dos vienen de la palabra latina anus, que quiere decir anillo”³.

Metaforizando la institución matrimonial

Si pensamos que un anillo de compromiso es entregado como tradición de parte de un hombre a una mujer para pedir matrimonio, y que posteriormente, en la ceremonia se entregan ambos otro anillo de bodas respectivamente como símbolo de alianza. Y si tomando en cuenta que el ano significa anillo, podríamos considerar que el compromiso corresponde a la entrega del ano. Sin importar si se es heterosexual, homosexual, transexual, transgenero, etc. La sociedad ha permitido que la institución

³ Visto el 11 de septiembre de 2011 en <http://etimologias.dechile.net/?anillo>

matrimonio siga reproduciendo una estructura machista, primero porque al dar el hombre dos anillos a la mujer, el de compromiso y el de bodas, mientras que él solo recibe el de bodas, esto podría significar que tanto ano como vagina son comprometidos a la entrega, pensando en dos orificios, mientras que el hombre solo tiene uno, de cualquier manera, en el caso del hombre, prácticamente es intocable el ano, mientras que en el de la mujer, bajo una idea poco creativa del placer, se cree que por cualquier orificio que tenga su cuerpo, ella disfrutara la penetración. Ahora bien, habría que replantear cómo una verdadera forma de resistir a la institución matrimonio y con ella a la sagrada familia la renuncia al matrimonio. Es una verdad que en cuestiones de seguridad social, del discurso de amor, de igualdad de derechos, etc., el matrimonio significa un compromiso y un beneficio, pero este mismo compromiso y/o beneficio corresponde a un sistema fallido, a un poder que ha clasificado nuestras preferencias haciéndonos partícipes en su juego, monopolizando una supuesta libertad y dándonos a cuentagotas. Por este motivo, creo que se sigue reafirmando al sistema, porque se siguen generando las mismas prácticas de reconocimiento, cuando se podría ser más imaginativo.

El doble sentido (Significaciones del lenguaje)

En México se practica comúnmente un lenguaje basado en el doble sentido, la importancia de esto y el tema anal está estrechamente ligada, a partir de una identificación de varios códigos se puede concebir un solo símbolo, este símbolo es el ano, en el lenguaje mexicano el ano representa pérdida, esta pérdida tiene que ver con transgresión, lo importante de “chingar” en el doble sentido no es ganar, sino hacer perder al otro.

A continuación integrare una pequeña tabla con nombres y significados del ano, las cuales fueron reunidas en pequeñas entrevistas no estructuradas:

Nombre	Característica
Año	Nombre anatómico de la parte final de sistema digestivo
Culo	Sinónimo de año
Aníbal	Nombre, al cual se le asume por la similitud en estructura fonética al año esta característica.
Aniceto	Palabra, a la cual se le asume por la similitud en estructura fonética al año esta característica.
Culiacán	Capital del Estado de Sinaloa, al cual se le asume por la similitud en estructura fonética al Culo esta característica.
Cachamocos	Este nombre se le da por que el año cacha el semen al cual se le dicen mocos.
Asterisco	Por la forma en que se forma el año, se puede interpretar la forma del símbolo del asterisco.
Locu	Al repetirlo varias veces: loculoculoculocu se forma la palabra culo.
Chom chom	En la película sangre por sangre, un presidiario quiere poseer a Miclo, diciéndole que quiere su Chom Chom, exponiendo el nombre del año con este calo.
Julián	Nombre que ha asumido dentro del doble sentido.
Nudo de globo	La forma que tiene un globo al anudarse es muy similar a la del año.
Pedorro	Por tirar pedos, se le denomina como pedorro.
Sol	Igual que los dibujos que se hacen del sol, este mantiene las rayas que se expresan como en el caso del asterisco y el nudo de globo.
Anillo	Como antes se menciona, el año y anillo además de su parecido en estructura fonética, también poseen la misma raíz etimológica.
Dona	La dona es un pan con un agujero, este representa al año, es también dicho que se glasea la dona, asumiendo poner semen en el año.
Medonas	Referente a la dona y también a que se sede, "me lo das".
Medallas	Como en el caso anterior aunque se menciona a una alhaja el nombre este hace referencia a: "me lo das".
Chimuelo	Como se encontrara en explicaciones más adelante, el año tiene una estrecha relación con la boca, y no solo por el canal digestivo, sino en materia de zona erógena, en la ficción, y por la forma en que en la penetración el año come sin dientes carne.
Chicuelo	Es el Chico, hay una importancia sexista y machista en lo apretado que resulta el año en la penetración, resaltando la hombría del desfloramiento, de lo apretado que es la vagina en la primera vez que se penetra.
Hoyo negro	Al ser un sitio sucio en la perspectiva social, el hoyo negro resulta ser así, y también en la constitución significante, pues puede ser un lugar donde uno se pierde y puede morir.
Yoyo	Hay un dicho que se expresa así: "sácate a lavar el yoyo", algunos primates se juegan el año como un yoyo de arriba abajo, que también se expresa en la penetración.
El apestoso	Por ser el lugar donde sale la mierda y los pedos, este sitio se asume como sucio, hediondo y/o apestoso.
Chancho	Al igual que la imagen de los puercos, este lugar es entendido como sucio.
Recto	Nombre que se le da a la parte anterior al año, canal anatómico por donde se excreta.
Tripa cacaria	Algunas personas le dicen así por ser la continuación intestinal, aunque también el final del ciclo de la caca.
Fundillo	Nombre que se le da al año en el calo social.
El que le hace ppprrrrrp	Sonido que simula a un pedo.
Chiquillo	Ya antes habíamos mencionado al chicuelo.
Hoyo	Se comprende que el año es un hoyo y se asume como tal.
Me prestas	Referente a compartir el culo.
Estrecho	Por la misma estructura machista sobre lo apretado en el momento del desfloramiento vaginal, el año se considera como sustituto perpetuo de estrechos.
El mudo	En algunas ocasiones cuando alguien tira un pedo se suele decir: "No que era mudo", esto reafirma la relación más allá del sistema digestivo que tiene el año y la boca, como si este pudiera hablar al expresar sonido, esto también muestra que la estructura del lenguaje no es posible analmente, pero en cuestión de significación los sonidos pueden expresar mensajes, como lo puede hacer un animal al expresar sonidos. No se habla de un ser independiente al año, pero se mencionara la forma en que da significado más adelante.
El anís	Planta medicinal, al cual se le asume por la similitud en estructura fonética al año esta característica.

Lo importante en estas categorías, es que el año a pesar de situarse en una concepción machista, mantiene un secreto, pues aunque es comentado con el objeto de dominar a través del lenguaje que es "a la vez físico, fisiológico y psíquico" (Saussure, 2008: 35), se escapa de los ojos gracias al discurso de la sexualidad haciendo que

términos como el in-out ó el black-kiss, sean eso, solo términos, categorías y practicas aceptables, pero en definitiva, estas manifestaciones no son más que interpretaciones que manifiestan una realidad, pero también conectan el canal bucal y anal y provocan la mecánica inversa a favor de la destrucción del genero, de la manera en que el ano tiene una función biológica, la boca puede tenerla de manera contrabiológica cuando alguien dice algo y *la caga*.

Gracias a la vulgarización y a los eufemismos, el lenguaje ha permitido manifestar su valor, masoquista, erótico, creativo y artístico, convirtiéndolo en una posibilidad de un “*ars erotica*” (Foucault: 2010).

El ano se convierte al mismo tiempo en un objeto de perdida y en un tesoro invaluable, algunas personas lo guardan para momentos especiales, otros le dan uso constante consiente o inconscientemente, esta parte del cuerpo es “*secreto*”⁴, “y pocas cosas marcan mas la diferencia entre unos [...] y otros que el secreto (Simmel, 2010: 14), esta diferencia; conocer y reconocernos, nos hace saber que compartimos un órgano:

1. “Universal situado mas allá de los limites anatómicos impuestos por la diferencia sexual”.
2. “El ano es una zona de pasividad primordial, un centro de producción de excitación y de placer que no figura en la lista de puntos prescritos como orgásmicos” (Preciado, 2002: 27).

El ano permite una “reelaboración del cuerpo” (ibídem), y esta se encuentra aun discreta por no formar parte de una categoría específica, por mantener un anonimato, por ser andrógino y paradójicamente no tener sexo/ni genero.

Otra característica es que con respecto a los comentarios de mis entrevistados, surgían más dudas que afirmaciones, y en lo particular creo que aunque entre alguno o alguna respondiera que tiene prácticas anales esta hubiera tenido una respuesta más parecida a un mito que a una certeza, estos son algunos comentarios:

“Una cantidad impresionante de hombres prefiere morir de cáncer en la próstata, que dejarse meter el dedo en el culo por un doctor para que lo revisen”, “es un sitio asqueroso”, “cuando era niño pensaba que las personas bonitas no hacina caca”, “pues por el culo es más rico y apretado”, “es la curiosidad de saber que se siente por ahí”, “que rico es cagar”, “empinar a una vieja y con la verga en su pucha ponerle el dedo en el gatillo”, “El rey y el mendigo, en al retrete son iguales”, “No importa que tan guapa sea esa mujer; también le apesta el culo.”

⁴ El secreto es aquello que se sabe pero no se dice.

Todas estas respuestas concentran una cantidad de conflictos, aquí es donde se encuentran las formas de reproducción social, desde los miedos, los enigmas, los prejuicios, las sobrevaloraciones, el tabú y hasta el goce.

Destruyendo al género

Son preferibles los vicios limpios,
“A las virtudes sucias.”
(Nandino, 2001: 59)

La idea de destruir al género, me parece la única forma de identificarnos como personas libres y con derecho a la vida, es verdad que se sigue teniendo una categoría, pero al menos ya no se manejarían tecnologías que nos obliguen a determinados usos de nuestro cuerpo limitantes a la imaginación. Una de las primeras formas sería dejar la sexualidad para que nuestro cuerpo permita que nos conozcamos a través de un “*ars erotica*”, otro modo sería desgenitalizarnos, eliminar la idea de los genitales como única forma de placer, la eyaculación, el orgasmo, la penetración, el punto G, etc. Y explorar nuevas formas de erotizarnos los unos con los otros y nosotros mismos para descubrir la hermosura del cuerpo como cuerpo, como una totalidad.

La paradoja a la que me refería al principio del trabajo se expresa en que al hablar del ano como fragmento, puede ser el puente de una totalidad erótica inédita, la sexualidad aun con la supuesta liberación, hace que todo se deslice hacia “una una indiferencia relajada” (Lipovetsky, 2009: 13), revelamos nuestras vidas, hacemos más real que lo real la virtualidad, aspiramos a las simulaciones, a los cuerpos perfectos, a cánones físicos y estéticos, “mostramos con fuerza nuestra vida íntima a través de grupos de presión, los <<orgullos>>, nos reivindicamos militantes de nuestro propio deseo (que se parece como dos gotas de agua al de todo el mundo) para designar mejor al de los demás” (Bruckner, 2011: 157).

Y aunque no podamos negar ni desaparecer el discurso predominante de la sexualidad y su poder, debemos de reconocerlo, para que “esa memoria “viva y palpitante”, que nos remite una y otra vez a lo incómodo, deberá permanecer en constante movilidad” (Bernal, 2011: 43), el sistema en el que vivimos aun no puede ser destruido, pero puede ser averiado. Hay que remitirnos a la parte de vida, a la inventiva, la creación, el masoquismo y el arte del erotismo, reservarnos esa idea de conocer al cuerpo, para que el cuerpo haga que nos reconozcamos a nosotros mismo, de lo contrario “el mapa es más interesante que el territorio” (Houellebecq, 2011: 72).

Estudiar el ano como fragmento del cuerpo, es solo una introducción que invita a buscar un punto empático entre hombres-mujeres, sexos, géneros, o categorías, para totalizar las sensaciones y placeres, no busca una igualdad ya que todos somos diferentes, pero esa es también la base de nuestra empatía, el secreto que nos da la oportunidad de no confesar y guardarnos que todo nuestro “[...] cuerpo es un vergel humano de sexos inéditos” (Nandino, 2001: 49)

Es verdad que “no dejamos de ser seres sexuales, pero en esta constante de imágenes de sexualidad, pareciera que aquella frase de Paul Valéry ha de mantenerse en las sombras: lo más profundo es la piel.” (Deleuze, 1994: 33)

Bibliografía

- BERNAL, Bisherú (2011): *Estructuras que trazan memorias*, Itaca, México.
- BRUCKNER, Pascal (2009): *La paradoja del amor*, Tusquets Editores, México.
- C. K., Edgardo (2011): *Secreto, sexualidad y sociedad, Una caracterización contemporánea*, queer CMK Ediciones/CMK, México.
- DELEUZE, Gilles (2001): *Presentación de Sacher- Masoch, Lo frío y lo cruel*, Editions de Minuit, París.
- FOUCAULT, Michel (2009): *Historia de la sexualidad I., La voluntad de saber*, Siglo XXI editores, México.
- HUELLEBECQ, Michel (2011): *El mapa y el territorio*, Anagrama, España.
- HUELLEBECQ, Michel (2005): *El mundo como supermercado*, Anagrama, España.
- LIPOVETSKY, Gilles (2009): *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona.
- MARCUSE, Hebert (1981): *Eros y civilización*, Sarpe, España.
- MUÑIZ, Elsa (2010): *Disciplinas y prácticas corporales*, Anthropos, México, UAM-A, México.
- NANDINO, Elías (2001): *Erotismo al rojo blanco*, Editorial Ágata, México.
- PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*, Opera prima, España.
- SÁES, Javier (2008): *Teoría queer y psicoanálisis*, Editorial Síntesis, España.
- SAUSSURE, Ferdinand (2004): *Curso de lingüística general*, Fontamara, México.
- SIMMEL, Georg (2010): *El secreto y las sociedades secretas*, Sequitur, Madrid.

El cifrado de la salud y la enfermedad en la publicidad de la industria farmacéutica durante los albores del México posrevolucionario

**Edith Molina Carmona
José Manuel Ramos Rodríguez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Ciencias de la Comunicación**

Introducción

El presente trabajo forma parte de los resultados obtenidos en una investigación realizada sobre la publicidad de la industria farmacéutica publicada en la prensa nacional en el periodo comprendido entre 1928 y 1949. El objetivo de esa investigación fue conocer la configuración de los regímenes de saber sobre salud y prácticas sanitarias en el discurso publicitario de ese período de la historia de México. Era necesario reconstruir el sentido presente en los anuncios publicitarios, entendido éste como el conjunto de variaciones y figuraciones en los modos de aludir a la salud, resultado de la articulación entre el discurso publicitario mismo y los discursos sociales enmarcados dentro del proceso de modernización en México. Esta reconstrucción permitió comprender el proceso de institucionalización de ciertos discursos y la exclusión de otros, así como los ámbitos en los cuales los mensajes de los medios, la publicidad específicamente, se articulan con el resto de discursos sociales en contextos específicos.

La investigación consideró el concepto “regímenes de saber”, entendido como los sentidos construidos y elaborados históricamente sobre un tópico de interés social a través de prácticas discursivas que se imponen como verdades y estructuran los comportamientos sociales. Siguiendo a Mouffe (1978), Verón (1987) y otros autores, se diría que el sujeto no es la fuente original de la conciencia, sino el producto de una práctica específica que opera a través de mecanismos diversos de interpelación, donde los agentes no son el principio constitutivo de sus actos sino soportes de las estructuras sociales. Así, los regímenes de saber se convierten en un mecanismo que posee su propia naturaleza y dinamismo. En este mecanismo participan instituciones y sujetos; las creencias, saberes y prácticas le dan su propia naturaleza material, lo vuelven asible. Y es en las prácticas discursivas que estos regímenes se configuran y reconfiguran. Un saber, de acuerdo con Foucault (2006), es un conjunto de elementos formados de manera regular por una práctica discursiva. Es aquello de lo que se puede hablar en esa práctica y es también el espacio en el que el sujeto puede

tomar posición para hablar de esos objetos. Es asimismo el campo de coordinación y de subordinación de los enunciados en que los conceptos aparecen, se definen, se aplican y se transforman.

El análisis de los anuncios publicitarios impresos se trabajó en dos momentos. El referido a los elementos visuales (imágenes) en los anuncios y el referido a los elementos textuales o comportamientos lingüísticos.

Para el primero de estos momentos, se retomó fundamentalmente la propuesta de Georges Peninou (1976) y se establecieron cuatro elementos para el análisis: a) material, b) soporte, c) sintáxis iconizante: tipos de imágenes (epifánica, predicativa u ontológica) y funciones de las imágenes (implicativa, referencial o poética), d) relación iconizada (fática, expresiva, convencional o axiológica).

El análisis discursivo se realizó con base en la propuesta de Charaudeau (1985, 1985^a, 2003), tanto acerca de la Teoría de los sujetos del lenguaje como de su concepción sobre el “Contrato de comunicación en los discursos mediáticos”. Este contrato se compone de tres aspectos: a) el espacio de locución, ámbito que permite identificar quién toma la palabra y a quién se dirige, b) el espacio de relación, que se relaciona con los roles e identidad de anunciantes y destinatarios, c) el espacio de tematización (modo de organización discursiva).

Con base en una serie de consideraciones de carácter analítico y metodológico, teniendo en cuenta además la dificultad de analizar la totalidad de los anuncios publicados en la prensa de 1928 a 1949, se decidió conformar un corpus a partir de los anuncios publicados en cinco años específicos: 1928, 1933, 1939, 1943 y 1949. Se decidió además limitar la compilación de anuncios al periódico *Excelsior*, a la sazón el diario de mayor circulación y con mayor prestigio.

En esta ocasión se presentan únicamente algunos resultados correspondientes a los anuncios publicados durante el año de 1928. Para este año, el corpus estuvo constituido por 101 anuncios correspondientes a 24 productos. Nos interesa destacar aquellos resultados que se relacionan con una diferenciación por género en la noción de salud y prácticas sanitarias, así como aquellos que hacen evidente una visión superficial del proceso salud-enfermedad y la tendencia a alentar la práctica de la automedicación

Género, salud y enfermedad

En los anuncios analizados predominó el uso de imágenes predicativas, es decir, imágenes en las que se representa alguna situación cotidiana y no aparece el medicamento. Estas imágenes hacen posible una representación de la salud en la que se propone una relación axiológica entre el emisor y el destinatario, basada en convenciones sociales de los roles de hombres y mujeres en lo referente a la salud. Como se muestra en el siguiente cuadro, las imágenes ontológicas (en las que aparecería el producto solamente) no se presentaron en el periodo analizado.

TIPOS DE IMÁGENES	1928
EPIFÁNICAS	42
ONTOLÓGICAS	0
PREDICATIVAS	72
TOTAL	114

En el contrato de comunicación que establecen los anuncios publicitarios analizados, se identifica un destinatario, sea o no el usuario del medicamento. Predominan las imágenes del género masculino, con sujetos de todas las edades (excepto ancianos). En el caso de las mujeres, aparecen jóvenes preadolescentes, adolescentes, adultas y ancianas, a las que se alude por su experiencia o por ser quien proporciona cuidados maternos.

La mujer aparece como usuaria del producto medicinal, como “enferma” o como la encargada de proporcionar cuidados a las demás. Es precisamente el rol de “enfermera” el único que hace alusión a una actividad profesional. Su aparición se da principalmente en espacios privados o íntimos.

El hombre es representado como “paciente enfermo”, en papeles asociados a sus ámbitos de trabajo, o como deportista o atleta. Respecto de los espacios en que aparecen, predominan los de carácter público: calles, jardines, ciudades.

Destacamos aquí la presencia de anuncios dirigidos a mujeres que establecen una relación explícita entre el binomio salud-enfermedad y la belleza. Es el caso del tónico Quina Laroche:

La hermosura de la mujer estriba en su salud

Una mujer enfermiza, anémica o raquítica, nunca puede ser bella



Usted podría ser más bella!

La hermosura de la mujer estriba en su salud. Una mujer enfermiza, anémica o raquítica, nunca puede ser bella. **TOME**

QUINA LAROCHE

Usted notará que con el apetito que vuelve, aumentan su vigor y su salud y por consiguiente su belleza.

La **QUINA LAROCHE** es un tónico notable, aperitivo y digestivo. Lo recomiendan los médicos desde hace 50 años.

Quina Laroche



¡ Parece milagroso!

En un par de pequeñas tabletas blancas se encuentra el secreto de la tranquilidad y del sueño.

¡ Quien se halla nervioso, excitado y fatigado! Las **Tabletas „Bayer“ de Adalina** le proporcionarán un sueño sano y profundo y al despertar sentirá nuevas energías y nueva alegría de vivir.

Tabletas Bayer de Adalina

BAYER

No tiene los efectos nocivos del bromuro.

Se alude también a su rol como responsable de la salud de los niños, como en los siguientes casos:

Las madres modernas se precaven de riesgos curando las afecciones catarrales de sus niños (Vicks Vaporub)

Desaparece la amargura de ver sufrir al hijito de mi vida (Pertussin)

Los niños la toman por temporadas asegurándoles un desarrollo sano y evitándome molestias y costosas enfermedades (Emusión de Scott)

Otra alusión frecuente es a los estados fisiológicos durante la menstruación o menopausia y los estados anímicos asociados. Es el caso del “Compuesto Mitchela” y “Veramón”:

Para las jovencitas, al entrar a la pubertad, para las matronas durante el cambio de estado

Su uso tonifica y fortalece a las jóvenes; prepara a la esposa para un alumbramiento feliz y sin penas; ayuda a la mujer en el otoño de la vida a atravesar este periodo sin peligro

Asombroso alivio para las primerizas.

Mujeres delicadas y muy sensibles.

Dolores de muy diversas causas. Dolores de Cabeza, de muelas y las molestias propias de la mujer Influyen por su continua repetición, no raras veces de la manera más desfavorable sobre el alma femenina



En cuanto a los anuncios que tienen un destinatario masculino, el mismo tónico “Quina Laroche” que aludía a la belleza en los anuncios para mujeres, ahora lo hace en función de la fortaleza física:

Atleta, Profesionales, Obreros, Industriales. Hombres de energías. Robusto, sano. Tiene un caudal de valor inapreciable.

Siempre triunfan los fuertes! Los que resisten la fatiga y el cansancio atleta. (“Mentholatum”)

Los anuncios para hombres, a diferencia de los que tienen por destinatarios a mujeres, hacen referencia en muchos casos a su actividad o profesión, como en el caso de las “Tabletas Bayer de Adalina”

El comerciante necesita nervios vigorosos para afrontar la azarosa vida de los negocios

El mismo producto se refiere al estado anímico de los sujetos, hecho que sólo apareció en dos casos:

Hombre nervioso, hombre incompleto

Cuando no se convoca de manera concreta a un destinatario, sea hombre o mujer, se

construye la imagen del público general que puede ser la familia como en el anuncio del Ungüento de Doan:

Es una excelente pomada para el uso de la familia

Los padecimientos a los cuáles se vinculan los medicamentos anunciados se presentan claramente diferenciados en función del género, como se presenta en el siguiente cuadro:

Hombres	Mujeres
Ácido úrico	Afecciones de la piel
Afecciones de la piel	Debilidad
Afecciones estomacales	Dolor
Bronquitis	Insomnio
Cansancio	Menstruación
Callos	
Catarro	
Dolor	
Resfriado	

Puede afirmarse que la conjunción de los elementos visivo-verbales de los anuncios de esta etapa temprana de la publicidad de la industria farmacéutica, aluden a una salud pensada de manera diferente para hombres y mujeres. En los regímenes de saber que se configuran, la mujer es la responsable de la salud de los demás. Incluso la idea de ancianas dando consejos sobre la salud viene reforzada en su práctica cotidiana; son expertas empíricas de la salud. En contraposición, la experiencia del hombre se obtiene por profesión, racionalidad, ideas de modernidad.

En el caso del hombre, él es responsable de su propia salud para contar con la fuerza y vigor que requiere su rol en la sociedad de la época. Para la mujer, su salud se relaciona con el ser bella y estar en buena disposición. Participa en el contrato como mujer y como responsable de la salud de los hijos y de la familia en general. Se establecen, en conjunto con los imaginarios que circulan en la sociedad, no sólo las prácticas sanitarias para conservar la salud y combatir la enfermedad, sino quiénes son los responsables de ejercerlas.

Hábitos superficiales y de pronto alcance para inhibir las enfermedades

Las distintas voces publicitarias advierten, señalan y ordenan las prácticas sanitarias principalmente relacionadas con el tratamiento. Este tratamiento implica la automedicación, las dosis a aplicar, el tiempo para actuar, los costos por supuestos económicos y los procedimientos para aplicar el medicamento. El conocimiento de aparentes cuadros clínicos o evoluciones de la enfermedad se convierten en argumentos de esas voces para alentar la automedicación; voces que ordenan al destinatario tener control y cuidado de la enfermedad para recuperar la salud. La prevención, aunque con menor aparición, es promovida a través del cuidado personal.

El contrato de comunicación establecido por anunciantes y consumidores se traslada a una puesta en escena donde la responsabilidad de las prácticas sanitarias se otorga al enfermo o paciente mismo, con lo que se configura un régimen de automedicación. Un hacer-hacer para sanar empírico, es decir, un curarse sin la revisión médica.

En esta tematización se rechazan los malestares y se conmina a los destinatarios su participación activa de ese rechazo y lucha personal contra los males que aquejan al cuerpo y al alma de niños y adultos. Es una tematización basada en lo individual, cada sujeto se vuelve responsable de su propia salud. Rejuvenecerse, vigorizarse, fortalecerse y ayudar al propio organismo se vuelven los ejes de tematización. Parte de la tematización se funda también en el miedo a la complicación de las enfermedades. No dejar que evolucione la enfermedad.

¡Nó Descuide el Estreñimiento!

UN movimiento regular y completo de los intestinos cada día, es necesario para mantener la buena salud. Si usted padece de los síntomas comunes del estreñimiento—dolores de cabeza, gas en el estómago, acideces, falta de apetito y una sensación de torpeza y depresión, use las **Píldoras Antibiliosas de Doan**.

Regularizan la acción de los intestinos eficaz y rápidamente, sin estreñir o causar trastornos. Conserve siempre una caja a la mano en la casa.

PILDORAS ANTIBILIOSAS DE DOAN
De Venta En Todas Las Boticas



Para el



"CANSANCIO CEREBRAL"

y el dolor de cabeza con decaimiento, causados por el trabajo mental, los transchoclos y los alcohólicos, nada hay mejor que la

ACIASPIRINA

Alivia rápidamente, levanta las fuerzas y regulariza la circulación, devolviendo así el bienestar general.

No afecta el corazón ni las riñones.

Excelente también para dolores de muelas y oídos; neuralgias; dolor de cintura reumático, etc.

AL ALCANCE DE TODOS, pues se vende en "SOBRECITOS" de una dosis, que sólo cuestan unos pocos centavos, y TUBOS de 20 sobres, para tener en la casa.

¡NO RECIBA IMITACIONES!
¡Siga la legítima! Fíjese en el empaque con la CRUZ BAYER



Automedicarse y *conjurar el peligro* a través de las virtudes de la ciencia que es capaz de eliminar los males. Para eso existen las *preparaciones científicas de un antiguo remedio casero* (Ungüento antiséptico del Dr. Bell), el *linimento de primer orden* (Fricción "Bayer" de espirosal), el *disolvente más energético del ácido úrico* (Urodonal), la *solución terapéutica lógica y eficaz de la obesidad* (Urodonal), el *moderno ungüento vaporizante* (Vicks Vaporub), el *antidoloroso moderno de acción segura y rápida* (Veramón). Frente a estos avances de la ciencia en la medicina, subsisten los remedios como el *remedio ideal para todas las enfermedades* (Cresival), el *remedio de valor inestimable para las jovencitas* (Compuesto Mitchella), el *remedio en que confían millares de personas en todo el mundo* (Píldoras de Foster) o el *remedio inmejorable famoso por su propiedades curativas para el cutis* (Mentholatum). E incluso se encuentran presentes los que se ponen en contra de estos remedios como Linimento de Sloan: *no requiere fricciones como los remedios anticuados. No mancha.*

Comentarios finales

Los resultados completos del análisis semiótico y discursivo rebasan en mucho los alcances de esta presentación. Nos hemos limitado a señalar aquellos aspectos que tienen

que ver con la existencia de diferenciaciones de género en los regímenes de saber, así como con las prácticas de automedicación propiciadas sin intervención de órganos reguladores por parte del Estado. El contrato de comunicación establece una relación entre los poseedores de la palabra que convocan mediante interrogaciones y frases imperativas e instaura regímenes de saber asociados a la salud individual o familiar, donde la automedicación es esencia del régimen y el diagnóstico o cuadro clínico se basan en las percepciones subjetivas de los involucrados. Son contados los casos en los que se convoque a consultar a los profesionales de la salud.

Algunas de las claves de los regímenes de saber configurados en la publicidad de años posteriores parecen encontrarse en esta etapa inicial. El desarrollo que habría de tener la industria farmacéutica y su carácter transnacional, el advenimiento de otros medios como la radio y el cine, el crecimiento de la industria de la publicidad, dieron continuidad a los diversos discursos sociales en torno a la salud conformados en los primeros años del México moderno.

Referencias bibliográficas

Charaudeau, P. (1985) “Una teoría de los sujetos del lenguaje” en *Discurso. Cuadernos de Teoría y Análisis*, núm. 7, UACIPIP del Colegio de Ciencias y Humanidades, México, UNAM, pp 53-67.

_____ (1985a) El dispositivo socio-comunicativo de los intercambios lingüísticos.

_____ (2003) *El discurso de la Información. La construcción del espejo social*. Madrid, España: Gedisa.

Foucault, M. (2006) *La arqueología del saber*. (22ª ed.) México: Siglo XXI editores.

Mouffe, Ch. (1978) Hegemonía e Ideología en Gramsci. *En Arte, Sociedad, Ideología*. Núm. 5, Febrero-Marzo, pp- 67-85.

Péninou, G. (1976) *Semiótica de la Publicidad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Verón, E. (1987) *La semiosis social*. Barcelona, España: Gedisa

La anorexia- La búsqueda de la belleza en la muerte del Cuerpo- Cosa

**Dr. Eduardo De la Fuente
Mtro. Norberto Gómez Muñoz
Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco
Departamento de Educación y comunicación**

Resumen del trabajo

En las etapas iniciales de la vida, el sostén del pecho materno nutre al infante no sólo de alimento físico, sino de afecto. Cuando ello no ocurre, el reconocimiento del otro y del cuerpo queda proscrito. El cuerpo pecho pierde la posibilidad de humanizarse y queda reducido a un cuerpo cosa carente del afecto investido por el odio del infante que desea destruirlo para poder acceder al cuerpo vivo. Pero ello no le es posible pues lo obligaría a transitar por un vacío insoportable y angustiante. El infante odia el cuerpo sin vida y lucha por llevarlo hasta la identidad con la muerte. La búsqueda de la belleza del cuerpo se transforma en el encuentro del cuerpo con la muerte. La belleza es el agotamiento, la delgadez y la extinción del cuerpo de la madre cosa. El cuerpo del infante queda proscrito y sustituido por el de dicha madre cosa que ha de morir. También queda proscrita toda carnosidad que mantenga la presencia y alimente a la madre cosa; el cuerpo de ésta, sólo se verá bello cuando logre asimilarse totalmente al del imaginario de la muerte. El sujeto adulto construye en esta significación el sentido del propio cuerpo y transita su proceso imaginario acompañado de su fantasma que desea la belleza de la muerte del cuerpo cosa.

Uno de los problemas actuales que propician una mayor mortalidad en la juventud es la anorexia nerviosa. Su manifestación física es la modificación paulatina del cuerpo avanzando en su destrucción hasta llegar a la muerte. La preocupación por la belleza del cuerpo en los sujetos que cursan este trastorno es patente. Sin embargo, su concepción de belleza no guarda una relación acorde con los estereotipos sociales. Por haberse perdido el juicio de realidad entonces es posible afirmar que se trata de un trastorno psiquiátrico letal.

La problemática de este trastorno comienza a manifestarse en el grupo de los adolescentes sobrevalorando la silueta y el peso corporal. Diversos son los trastornos por los que se manifiesta este desequilibrio psíquico como son:

- a) La capacidad física de bajar de peso.
- b) El control excesivo en la alimentación.
- c) El exceso de ejercicio.
- d) El vómito auto inducido.
- e) El uso de laxantes, etc.

Diversos son los estudios que se han realizado y los enfoques que se siguen para obtener una explicación de este fenómeno. En este trabajo y dado que estos comportamientos obsesivos, perfeccionistas, competitivos, se relacionan con trastornos del espectro autista se hace una reflexión, fundamentada en tres autores psicoanalistas para observar si es posible, que por tratarse de un desequilibrio severo, pudieran estar relacionados con los problemas de la vida en sus inicios y específicamente en el sostenimiento con que se le trata al bebé en los primeros meses.

Entender el fenómeno de la anorexia a partir de las dificultades para conformar un yo independiente podría coadyuvar en el tratamiento del mismo. Por otro lado es importante en esta reflexión, el observar cómo se entrelazan las pulsiones de vida y muerte para conformar un concepto de belleza que posteriormente se traduce en un concepto de belleza corporal particular. Para lograr este objetivo se sigue a continuación con la reflexión sobre algunos conceptos vertidos en las teorías de Donald Winnicott, Sigmund Freud y Julia Kristeva.

Comenzaremos entonces con Donald Woods Winnicott (1896-1971) quien estudió con profundidad la influencia que, en el desarrollo infantil, tienen los afectos que le son brindados por la madre al infante. En las etapas iniciales de la vida el sostén del pecho materno nutre al infante no sólo de alimento físico sino también de afecto. Aunque para este autor el recién nacido es poseedor de capacidades innatas para su

desarrollo, está en un estado de alta indefensión. Todavía no se puede hablar de él como de un sujeto poseedor de una unidad psíquica. Sus percepciones aún están desorganizadas y su esencia desintegrada. Sus capacidades cuentan con instintos y funciones que le habrán de permitir adaptarse para convertirse al paso del tiempo en un individuo íntegro y desarrollado. En esta etapa el medio que le rodea va a facilitar o a obstaculizar los procesos psíquicos posteriores. Se tiene entonces a un bebé que desde un punto de vista externo tiene un cuerpo perfectamente articulado que no corresponde a la percepción psíquica de sí mismo, pues ésta se encuentra desarticulada. Es decir, que si pudiéramos percibir las percepciones que el bebé tiene de su propio cuerpo, observaríamos un conjunto de elementos ajenos unos a otros.

El infante requiere entonces de un fuerte apoyo, de sostenimiento o como Winnicott lo denomina: de un *holding* (Winnicott D; 1989: 203) que fundamentalmente lo proporciona la madre. Este consiste en brindar la protección fisiológica percibida a través del tacto, de la vista, del oído, del olfato y fundamentalmente del gusto, a través de los procesos de amamantamiento. El sostenimiento que brinda la madre al bebé por medio de todos estos apoyos está sustentado en el amor. La experiencia del bebé será, la de sentirse sostenido y protegido contra todo tipo de daños, como pueden ser las experiencias desagradables de caídas. El sostén debe ser percibido como un continuo, de día y de noche, y fundamentalmente el infante deberá sentirse asegurado no solamente por un alimento nutritivo, sino cargado de percepciones de amor que lo hacen sentir bienvenido a ese espacio que aún no comprende. Estos abrazos y sostenimiento tienen efectos no sólo en el cuerpo sino también en la capacidad de percibirse a sí mismo y distinguirse, con el tiempo, como un ser integrado.

En un principio y gracias a este enlace se establece una relación simbiótica, diádica entre la madre y el lactante. Se dice que la madre será suficientemente buena cuando esta relación provea de sostenimiento continuo al bebé. En una etapa posterior del infante, la madre lo sostendrá respetando las diferencias entre ambos, dando con ello cabida a un *yo* individual del niño diferenciado de la madre. Ésta, entonces, ocupará la función de un *yo* auxiliar.

Esta experiencia también favorece la conciencia posterior en el individuo de su continuidad existencial como un ser diferenciado de la madre. La disposición de la progenitora para sostener al bebé denominada “preocupación maternal primaria”, se presenta en la madre en los últimos meses del embarazo y en los primeros meses después del parto. Si ella cursa en éstos periodos por situaciones problemáticas, su

atención no estará enfocada hacia el bienestar del bebé y en consecuencia los procesos de sostenimiento se verán afectados provocando problemas en la relación diádica que en la edad adulta se reflejarán como problemas en las relaciones entre la madre y el hijo.

También puede suceder que la madre no haya sido suficientemente sostenida en su propia infancia por lo que su aprendizaje habrá sido orientado, no para sostener sino para ser indiferente o para ignorar al infante. La mujer en un proceso de parto recibe estímulos sociales por el futuro nacimiento al tiempo que sufre consciente o inconscientemente una serie de pérdidas, como son las sustancias materiales: el calcio o el hierro por ejemplo; su cuerpo sufre deformaciones y puede sentir que la belleza del mismo se ha perdido. Sus tejidos pierden elasticidad y su peso aumenta produciéndole fatiga, incomodidad o problemas que alteran su sueño o que limitan el desenvolvimiento al que estaba acostumbrada en su vida diaria.

Todo lo anterior es un motivo de bloqueo del sostenimiento que el bebé requiere y que en el momento en el que el infante va a construir la percepción de sí mismo, en lugar de que favorezca una percepción verdadera de él, se integrará una falsa. Winnicott la denominaba *false self* (Martínez H;2007:74). Es decir, que el papel del sostenimiento consiste en brindar al niño un yo auxiliar para que la débil percepción de totalidad que se va a construir en el infante pueda fortalecerse y consolidarse.

Sin embargo, esta función de sostenimiento, de cuidado biológico y psíquico puede ser realizado no solamente por la propia madre, la que por supuesto de manera natural podría ser la que estuviera más capacitada, sino que también puede ser realizada por cualquier persona que ejerza la función materna, por ejemplo la abuela, una tía e inclusive el propio padre. El producto del sostenimiento será la integración psicocorporal. También proveerá al individuo de una sólida capacidad para establecer relaciones interpersonales positivas pues el sostenimiento es una forma de cooperación en las tareas con responsabilidad y compromiso. También la carencia de sostenimiento podrá favorecer en el niño el aprendizaje de la falta de holding de su propio cuerpo quitando toda responsabilidad y compromiso sobre el mismo. Como no recibió los tratos adecuados, no contará con una capacidad para tranquilizarse, dejará caer o abandonará su cuerpo, no lo tratará con suavidad. Estará ausente la vivencia integradora de su cuerpo y carecerá de sostén o de bases fuertes su salud mental.

Durante la etapa diádica la madre y el niño mantienen una relación simbiótica en la que el niño es todavía un *no yo* y la madre es aún un *no objeto* o como la denomina Julia (Kristeva J.;2001; 35), es la cosa arcaica o la *Cosa-madre*. Como se ha

mencionado, en el bebé existen de forma hereditaria las pulsiones de vida y muerte y es por ellas que para lograr el desarrollo, el bebé busca la destrucción de la Cosa-madre pues ello le permitirá consolidar su yo y su cuerpo como formas independientes de ella y al mismo tiempo le permitirá lograr relaciones interpersonales constructivas, sustentando tal acción en el reconocimiento de la Madre-objeto. Sin embargo el destruir a la Madre-cosa implica un proceso completo de sostenimiento; implica el quedarse vacío y por lo tanto tener que enfrentar la angustia de aniquilación. Para poder destruir a la cosa arcaica, el bebé tendría que haber experimentado no sólo un holding suficiente, sino además un reconocimiento por parte de la madre de ser diferente de ella en los momentos en que tal oportunidad se hubiera presentado.

El resultado cuando existe una diferencia en el proceso será que a través de la vida, una y otra vez, el individuo intentará matar a la Cosa-madre para diluir el estado de indiferenciación pero al no poder enfrentar la angustia de aniquilación con su vacío, destruirá en su propio cuerpo a la cosa arcaica, es decir, a la madre. El sujeto debe separarse de la madre para poder ser él pero está atrapado por el estado primitivo de ella.

El sujeto es a la vez *no yo* y *Cosa-madre*, por tanto él como cosa arcaica podrá destruirla haciendo lo que aprendió de esa parte no diferenciada de él. Aprendió a no sostener, a no asegurar, a no alimentar física o psíquicamente a otro. La belleza del aprendizaje es llevada a la plenitud a través de la falta de sostenimiento. En la anorexia se buscará esa destrucción y en la medida en la que el cuerpo vaya perdiendo su sostén, la finalidad se irá alcanzando. El cuerpo con recursos para sostenerse, con grasa, con carne, con energía no corresponde al cuerpo bello, sino el cuerpo carente de sostén es el que se aproxima cada vez más a la belleza.

En palabras de Julia Kristeva escuchamos:

“Pienso en la queja depresiva que formula Anne de estar enferma, de ser estéril... Pero, más lejos, o en otra parte, ahí donde está su pena hay quizás:..., torso-yo-nacer/no nacer... Torse, torso: el suyo, sin duda, y el de su madre, torsos que no fueron tocados cuando Anne era bebé y que ahora estallan en la furia de las palabras dichas por una u otra en sus disputas. Ella-io “yo” en italiano- quiere *naître*, nacer, gracias al análisis, hacerse otro cuerpo: un deseo que ella no consigue nombrar, hasta tal punto esa anexión al torso de su madre carece de representación verbal. Ahora bien, no tener la significación del deseo. Es ser prisionero del afecto, de la cosa arcaica, de las inscripciones primarias, de los afectos y de las emociones. Allí precisamente reina la ambivalencia, y el odio a la Cosa-madre, tragada pero no digerida, se transforma inmediatamente en auto desvalorización (Kristeva J.;2001; 35).

En este caso vemos como Anne es un ser no nacido, un *no yo*. Su cuerpo no está diferenciado del de la madre y quiere hacerse de otro cuerpo, pero debido a que ella aún *no es*, tampoco tiene un yo representado y por tanto tampoco queda representada su anexión a la madre ni representado su deseo. Cabría preguntarse si en la anorexia lo que faltó fue sostenimiento del infante porque es un fenómeno que en nuestra sociedad se manifiesta en las mujeres principalmente.

Ello nos lleva a hacer algunos cuestionamientos relacionados con el problema antes planteado:

- a) ¿Las madres prefieren dar más el sostén a los hijos cuando son hombres que cuando son mujeres?
- b) ¿Ello refleja una actitud machista o falocéntrica?
- c) ¿La madre tiene una preferencia por reproducir lo masculino y rechaza el sostén hacia lo femenino?
- d) ¿Las madres rechazan sostener a las hijas porque son una competencia para ellas?
- e) ¿Las rechazan más porque representan la continuidad de lo que ellas no quieren ser? ¿Y les recuerdan sus propias pérdidas, heredadas por su género?
- f) Si no las rechazan, porque las incorporan como parte de sí mismas ¿Las consideran una extensión de ellas?
- g) ¿Se sienten las madres expuestas a los peligros y las amenazas de un medio hostil e impiden la separación de las hijas para incrementar su seguridad o la de sus hijas?
- h) ¿La falta de oportunidades y exigencias sociales son más amenazantes para la mujer y por tanto obstaculizan el desarrollo de un yo fuerte y diferenciado?
- i) ¿La falta de influencia de una función Padre se debe a que la parte masculina la aporta la madre y el padre la femenina?

Las preguntas anteriores proponen un campo de investigación que permite valorar qué tanto los problemas que expresa la anorexia tiene una conformación individual o colectiva. Es probable que tenga componentes en estos dos niveles. Lo que puede observarse es que la falta de consolidación de un yo fuerte, que lleva a la anorexia puede estar asociada con múltiples factores que la desencadenan.

Pueden existir factores biológicos y factores psíquicos. Parecería que unos son ajenos a otros, sin embargo ambos están relacionados por una alianza psico-corporal para contener la angustia de aniquilamiento al enfrentar la vida. Estaría mostrándose en todos los casos un cuerpo y una mente vulnerables. La vulnerabilidad a nivel social se ha constituido como símbolo de belleza. El cuidado del cuerpo se pretende alcanzar mediante el descuido del mismo. A nivel físico el cuerpo tiende al raquitismo, a nivel psíquico a la desestructuración y a nivel social a la renuncia de la individualidad.

Otros factores han sido observados como variables importantes en la conformación de la anorexia, por ejemplo son:

- a) La extrema obediencia en la etapa infantil de las anoréxicas y la rebeldía y el deseo de destruir el control materno a partir de la adolescencia.
- b) Se cambia el sometimiento que la anoréxica tiene al inicio con la madre por el sometimiento a una madre más amplia simbólica que contiene los cánones sociales de belleza y que está representada por las instituciones de la moda.
- c) La obesidad del propio sujeto. Es interesante este punto porque parecería que el obeso ha puesto muchos cuidados en sí mismo y no se abandona sino que se sostiene más de la cuenta. Si observamos detenidamente el fenómeno nos percataremos de la angustia de aniquilación que el obeso trata de eliminar simbolizando en una conducta compulsiva de comer, lo que en realidad quisiera correspondería a un cuidado de sí mismo equilibrado, oportuno y sano. No hay un entendimiento de su propio deseo y carece de un yo psico-corporal equilibrado.
- d) La obesidad de la madre. Se ha mencionado que no existe una ruptura de la diada madre-hijo. Si la obesidad está asociada como se explicó en el punto anterior a la angustia de aniquilación, ¿cómo podría conformar una madre angustiada un yo fuerte e independiente en el hijo?
- e) La separación de la pareja parental. Para una persona que vive en la diada los elementos que se separan representan aniquilación. La sobrevivencia de la persona se ha garantizado por su adhesión, por tanto, la separación de los padres es una amenaza de desintegración que no puede ser percibida como es, porque ello implicaría la aceptación de que hay diversos seres y que cada uno es capaz de experimentar su propia vida. Por otro lado es imposible lograr una simbolización de lo separado cuando no se ha aprendido a través de la madre a reconocer el propio yo. Un factor parecido y desencadenante de la anorexia es el

alejamiento del hogar que también implica una separación y por lo tanto se explica de la misma manera.

- f) Se han encontrado variables relacionadas con la vulnerabilidad de estas personas: inseguras, con baja autoestima, perfeccionistas y demasiado exigentes. En estas características podemos observar una compensación a su vulnerabilidad generada por la falta de sostén en la infancia.
- g) Los trastornos emocionales precipitan las manifestaciones del trastorno corporal, especialmente la ansiedad y la depresión.
- h) El fallecimiento o muerte de una persona importante o querida por el sujeto. En este punto el primer aspecto que cabe destacar es la pérdida asociada a la carencia y por lo tanto al vacío lo que trae por consecuencia que el sujeto se sienta amenazado, es importante mencionar la relación que puede existir entre la anorexia y los procesos melancólicos.

Según Freud (1856-1939), en su libro titulado “Duelo y melancolía” (Freud,2003:241-256), establece una clara distinción entre lo que es un duelo y lo que es una melancolía. En el primer caso, el sujeto sabe que ha perdido a un ser valioso distinto de él. Su pérdida implica dolor y requiere de un tiempo para elaborar este hecho. La persona que está en duelo mantiene firme la identidad de sí mismo, y con el tiempo volverá a ella el ánimo para vivir y disfrutar lo que la vida le ofrece. Su interrelación con otras personas y con la vida es buena.

A diferencia de la persona que está en duelo, el melancólico se identifica con el muerto, se diluye la diferencia entre él y el otro y se regresa al estado de la cosa primitiva donde el *no yo* y el *no objeto* se funden. Podrá observarse en el melancólico los actos auto denigratorios que sustituyen al deseo de denigrar al sujeto en el cual había depositado su afecto y que ahora ha perdido. El melancólico pierde la capacidad de amar y el interés por lo que le rodea, abandona sus actividades y se auto denigra. Para Freud el tiempo que dura un duelo es el que se requiere para que el objeto amado sea desinvertido de la energía libidinal que se había depositado en él. Para Freud, el duelo se da en el nivel consciente en tanto que la melancolía en el inconsciente; en ella, el yo se empobrece y se siente insignificante manifestando problemas en el sueño y en la alimentación. Al objeto perdido en la melancolía se le odia y se le agrade; se le hace sufrir y se le degrada. Todo ello genera placer en el sujeto. La venganza puede llegar hasta el suicidio que no es más que el deseo de matar al otro.

Lo arriba anotado en relación a la melancolía guarda una profunda similitud con la anorexia, pues de manera semejante se trata de un proceso inconsciente que al denigrar el objeto cosa se auto denigra, al destruirlo destruye y al matarlo, muere. Ambos procesos están relacionados con la belleza del cuerpo muerto, el mayor placer consiste en ver cómo se va extinguiendo hasta morir.

Julia Kristeva (1941) nos habla de la melancolía como una forma de armonía y de sublime belleza. Lo dice así:

“Por otra parte existe una forma más suave de éste abatimiento que alterna a menudo con estados de excitación, forma ligada a estados neuróticos que llamamos depresión, los psicoanalistas suelen tener que vérselas muy a menudo con la depresión. En fin para el sentido común, para una opinión difusa la melancolía sería una “ola del alma”, un “spleen”, una nostalgia de la que se reciben los ecos en el arte y la literatura y la que, siendo del todo una enfermedad reviste el aspecto a menudo sublime de una belleza...Recuerdo en mi libro que lo bello nació en el país de la melancolía, que es una armonía más allá de la desesperación” (Kristeva; 1991: 97).

Esta cita de Kristeva muestra dos aspectos importantes en relación a los seres indiferenciados a los que pertenecen a la humanidad del *no yo* y nos habla de que en el estado de indiferenciación, existe una belleza sublime como la llama ella una “ola del alma”. Es decir que el permanecer en el estado de indiferenciación genera un estado dual que transita entre la suavidad y el éxtasis, entre la depresión sumisa de la imposibilidad de ser, entre la aceptación del desvalimiento y la manía, en la que la pulsión de vida, sin ningún impedimento brota con toda su potencia para tratar de ser en forma total, produciendo expresiones de la belleza instintiva de vida, tales como el arte y la filosofía. Ejemplo de éstos casos los encontramos Arthur Rimbaud (1854-1891) y en Immanuel Kant, (1724-1804) el más importante representante del Idealismo Alemán. El primero consideraba que el poeta se lograba desarreglando todos los sentidos hasta convertirse en vidente y el segundo declaraba que cualquier cambio lo hacía aprensivo y que la ciencia de la sensibilidad es la estética trascendental, donde las impresiones ponen en marcha la mente humana. Para ellos la base de la belleza estaba en los principios de la percepción y de sus alteraciones. Ambos eran melancólicos.

Quizá por lo anterior es que Kristeva afirma que lo bello nace en el país de la melancolía, que es la armonía y que está más allá de la desesperación. Esta es la

segunda observación que puede derivarse del párrafo de Kristeva. Para ella también Eros es creación de lazo, y Thanatos es pulsión de muerte, es decir, desintegración de lazos. El anoréxico se enlaza con la pulsión de muerte a la que ha invertido su polaridad considerándola pulsión de vida y por lo tanto arte y belleza, El cuerpo más bello para la anoréxica es el cuerpo muerto de la Cosa-madre.

Retomando las consideraciones anteriores podemos sintetizar los siguientes puntos:

1. La anorexia puede tener un fundamento en las fallas en los procesos de consolidación del yo manteniéndose la persona en una relación simbiótica y diádica.
2. Las causas por las que la madre o la persona que hace la función madre no contribuye al otorgamiento de un buen sostén pueden ser individuales y relacionadas con el pasado de la madre, familiares situacionales relativas a la problemática presente en la misma madre o sociales relacionadas con el lugar que la sociedad otorga a la mujer.
3. La anorexia y la melancolía son fenómenos que tiene características muy similares.
4. El concepto de belleza corporal en ambos casos está asociado a la pulsión de muerte.
5. El cuerpo de la anoréxica está simbióticamente fundido con el de la madre en una relación ambivalente de amor y de odio.
6. Las pulsiones de vida y muerte no están diferenciadas y su belleza consiste en la expresión pura de tales pulsiones. Es por ello que la búsqueda de la belleza en el cuerpo deteriorado no corresponde al concepto de belleza del cuerpo en el resto de la sociedad.
7. Finalmente podemos señalar que para la persona anoréxica la belleza corporal se alcanza cuando en el propio cuerpo se logra destruir al destruir el cuerpo de la Cosa-madre.

Bibliografía

Freud S. “Duelo y Melancolía”(1917)[1915]. Tomo 14 .Amorrortu editors. Buenos Aires. 2003.

Kristeva J. “La revuelta íntima”.-(Literatura y psicoanálisis)- Ed Eudeba. Buenos Aires. 2001.

Kristeva J.“Sol Negro, Depresión y Melancolía”.Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.. 1991. Caracas.

Martínez H..”Dolald Winnicott en el movimiento psicoanalítico”.Ed de la Universidad Nal. De Mar del Plata. 2007. Argentina.

Smith, Anne-Marie. Kristeva, J. “Speaking the Unspeakable” Stylus, 1998 New York.

Winnicot D. “Holding and interpretation: fragment of an analysis”. Karnac books Ltd.1998. London.

Momificación y formas de belleza

Dr. Eduardo De la Fuente
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Resumen del trabajo

La belleza de Nefertiti ha sido legendaria. En vida fue representada en gigantescos cuadros que evocaban su vida íntima con la pareja real. Su belleza física llega hasta nuestros días con la presencia de su cuerpo momificado.

En la tribu Dani de la provincia de Papúa del Oeste de Nueva Guinea la belleza de la momificación está dada en relación a la preservación de los altos valores de los personajes que la merecieron. Ellos están presentes a través de su cuerpo momificado entre los dirigentes de su pueblo en los momentos de las decisiones difíciles.

Este trabajo aborda las diversas formas de belleza humana que contienen los cuerpos momificados buscando los elementos comunes que en las manifestaciones de diversas culturas hacen de esta forma de presencia corporal un homenaje a la belleza del ser humano.

Existen diversas formas de conceptualizar la belleza, en este trabajo haremos referencia a una visión no tradicional de este concepto, el cual se halla íntimamente relacionado con la muerte. Nos referimos a la belleza de los cuerpos momificados. La práctica de la momificación se remonta hasta el periodo neolítico cuando los egipcios en su afán de no ocupar las tierras fértiles para el entierro de sus muertos, lo hicieron en lugares arenosos y poco húmedos que a sus cultivos nada podían ofrecer. Tales lugares absorbieron la humedad de los cuerpos, secándolos y momificándolos. Los egipcios, debido a la acción de los saqueadores de tumbas y de los animales carroñeros que desenterraban los cuerpos sepultados, pudieron percatarse del estado de conservación de los mismos y asociaron este hallazgo a la posibilidad de dar una mejor conservación del cuerpo del difunto para la otra vida. A partir de estos hechos se perfeccionaron las técnicas de secado y se aplicó esta actividad como práctica en los altos niveles jerárquicos.

No sólo en Egipto se puede encontrar el hecho de que se llevaran a cabo tales prácticas. En muchas otras partes del mundo también pueden hallarse cuerpos momificados, como por ejemplo entre otros lugares podemos mencionar China, la Cordillera Andina, Groenlandia y México. El proceso de momificación, puede llevarse a cabo en forma natural o los cuerpos pueden ser momificados propositivamente utilizando diversos procesos tales como el enfriamiento, la exposición al sol, utilizando productos químicos o por medio del humo. La finalidad del proceso de momificación intencional de un cuerpo devino en el deseo de dar una continuidad y permanencia en esta o en otra vida, al sujeto, evitando que los cambios lo llevaran a la descomposición. Entre los egipcios por ejemplo, era necesario que el cuerpo no se destruyera pues el “Ka” o fuerza vital (Naidler J; 2003: 229) y principio inmortal lo requería para alimentarse espiritualmente con las ofrendas, después de muerto.

Es decir, que existe una suposición no explícita, que consiste en creer que los cambios corporales, cuando el cuerpo ha muerto, constituyen un impedimento a la permanencia en la nueva forma de vida. Se trata entonces de una concepción de la vida donde el cambio es muerte. Esta interesante proyección de la psique muestra la conciencia que el ser humano tiene del devenir de los cuerpos que concluye en la muerte y que si se ha de evitar, es necesario oponerse al cambio. A través de la momificación egipcia, se buscaba un ideal de permanencia en un estado de perfección. Un ejemplo de ello lo encontramos en

la colocación que ellos hacían de una máscara de yeso de gran belleza sobre el rostro del cuerpo momificado, pretendiendo con ello mostrar el rostro ideal del ser resucitado.

El proceso de momificación en Egipto era considerado un proceso de embellecimiento. Después que acontecía la muerte, el sujeto era llevado a una tienda de campaña denominada “ibw” o sea “el lugar de la purificación”, para que el cadáver fuese lavado y posteriormente se trasladaba el cuerpo al lugar donde propiamente habría de ser momificado. Este último lugar, consistía en una tienda de campaña llamada “pania pr” que significaba “la casa de la belleza”. Es decir, que para los egipcios, la momificación de los cuerpos era un proceso de embellecimiento.

Entonces, la belleza del cuerpo muerto en esta cultura, se asoció con la preservación y la inmortalidad del Ka, sostenida por un cuerpo que era bello debido a su incorruptibilidad. Lo anterior nos lleva a los puntos básicos que implica un ritual de momificación en esta cultura:

- a) Que el sujeto a momificar haya muerto
- b) Que al sujeto se le desee dar permanencia
- c) Que el mundo de los espíritus o seres del mundo de los muertos puedan alimentarse a través del cuerpo momificado

Por otra parte, existen, como ya se mencionó, diversas manifestaciones relativas a la armonía corporal de los cuerpos momificados. Otra de las manifestaciones más recientes la que encontramos en los hallazgos, en la arena seca de la cuenca de Tarim, en el oeste de Xinjiang Uyghur una región autónoma de China. Ubicado el hallazgo en el desierto de Taklimakan. Este desierto es tan inhóspito que los viajeros antiguamente que recorrían la Ruta de la Seda lo bordeaban por sus fronteras norte o sur.

A esta momia se le ha dado el nombre de “La belleza de Xiaohe”, llamada también “La belleza de Loulan” (Surhone L.;2010: 25), la cual corresponde al cuerpo momificado de una mujer con una antigüedad de 3800 años, que además de ser asombrosamente bella, se le considera actualmente patrimonio de la humanidad. El concepto de belleza corporal queda entonces modificado, no por el criterio de los estetas, de los artistas o de los filósofos, sino por la intervención de los antropólogos del pasado siglo XX.

La naturaleza, sin la intervención directa de los estilistas, ni de los cirujanos plásticos ha realizado su labor, mostrando su alta capacidad de prolongar la belleza corporal por un periodo de 38 siglos. Sin embargo, la naturaleza ha sido selectiva. Al igual que en vida sólo concede a una porción de la humanidad la armonía de los rasgos, en cada grupo social, también lo ha hecho con esta mujer al conservarla bella entre cientos de momias que aunque bien conservadas, sus rasgos originales han sufrido deformaciones.

El encuentro de estas doscientas momias vino acompañado de un conjunto de hechos adicionales tales como el que los restos, fueron hallados en uno de los desiertos de mayor extensión en el mundo; el que tales entierros se hallaron en barcos con la quilla hacia arriba. Las características de los sujetos momificados, hombres y mujeres consistían en una piel clara, la nariz larga, los ojos redondos y el cabello rubio o rojizo. Los elementos que acompañaban a los seres momificados, tales como su ropa en excelente estado de conservación, tenían semejanza con los encontrados en los entierros del norte y occidente de Europa, Siberia y Persia.

En los ataúdes de las mujeres, los arqueólogos chinos encontraron uno o más falos de madera colocados en el cuerpo o a su lado. En el caso de los ataúdes de varones se encontraron figuras parecidas a remos, que de acuerdo con la interpretación de los arqueólogos se trataba de vulvas simbólicas.

Lo anterior nos lleva a la consideración que el deseo de los deudos durante la ceremonia del entierro estaba asociado al deseo de la continuidad de la vida a través del reconocimiento de que ésta se da para el ser humano a través de la fertilidad. La belleza de Xiaohe, y los hallazgos en estos entierros pudieron reconstruir aspectos relativos a la etapa del comercio en la ruta de la seda y a la intervención de diversos pueblos de Eurasia en ella.

En la actualidad, los territorios en donde se realizaron estos hallazgos se encuentran en pugna. La pertenencia de los mismos es disputada por los turcos de habla Uigur y los colonos Han de China. Por ello las momias con sus objetos y formas de enterramiento se han venido a constituir en jueces de ambos grupos, aportando datos de origen y pertenencia de tal espacio.

De acuerdo a lo anterior, al preguntarnos ¿En qué consiste “La belleza de Xiaohe”?, podemos responder que se refiere a:

- Proporcionar en la actualidad elementos de juicio que armonicen a dos grupos en pugna.
- Mostrar la capacidad de la naturaleza de preservar o no los cuerpos que en ella encierra.
- Mostrar que la permanencia de un rostro bello, no necesariamente corresponde a nuestros cánones de belleza puesto que pocas personas estarían dispuestas a tener como pareja a “La belleza de Xiaohe”.
- Mostrar que la belleza corporal es un estado que puede presentarse aún en los cuerpos muertos y que amar la belleza en los cuerpos vivos corresponde a las pulsiones del deseo de renovación de la vida más que al deseo de que la belleza permanezca para siempre.
- Es decir, que lo bello de los cuerpos vivos consiste en que tienen la capacidad de preservar a la belleza viva en los nuevos cuerpos que procrean en tanto que la belleza de los cuerpos muertos se refiere a la belleza del cuerpo inmóvil, el cuerpo que no cambia, que ya no envejece. Desear que nuestros cuerpos no cambien, es amar a la belleza del cuerpo muerto; del cuerpo que ha perdido la capacidad viva de transformarse. La belleza de la vejez es el testimonio de la aceptación del cuerpo vivo y la renuncia a la belleza de la momificación.

El punto anterior nos lleva a considerar que existen dos conceptos de belleza corporal a saber:

El primero corresponde a la belleza corporal viva y el segundo a la belleza corporal muerta.

Otro ejemplo que relaciona la belleza con los hallazgos de cuerpos momificados lo podemos encontrar en el pueblo Inca. En este caso el proceso de momificación está asociado a una deshidratación de los cuerpos debido a las condiciones de frío, ausencia de humedad e intenso sol al que, a cinco mil metros de altura quedaban sometidos los cuerpos sacrificados y ofrendados de algunos niños sanos y corporalmente perfectos, en una ceremonia denominada Capac Hucha.

De acuerdo con el cronista Cobo (Carrillo F.;1989:91), a estos niños se les preparaba con tiempo, alimentándolos con sustancias consideradas sagradas y faltando tres o cuatro meses para su sacrificio, se les conducía hacia las montañas del Cusco, para ser ahí conducidos a las grandes alturas, morada de los dioses, donde antes de morir se les adormecía con chicha y hojas de coca, y después se les enterraba dormidos y vivos en la zona dedicada a los muertos. Los infantes eran enterrados con un bello atavío, elaborado por niñas entre 8 y 12 años de edad, llamadas Vírgenes del sol, elegidas por su belleza e inteligencia. Los infantes, recibían los honores rituales por parte de los sacerdotes. La muerte sobrevinía por el intenso frío que había en la cumbre.

Los Incas de acuerdo con Silverblatt (Funari;2004:229) consideraban un honor el ser elegido para el sacrificio y creían que al morir, los niños se reunían con sus ancestros y con los dioses y adquirirían la capacidad de cuidar la vida y la seguridad de las comunidades y procurar una abundante fertilidad.

Otra experiencia de momificación, la encontramos entre las habitantes de Nueva Guinea en la provincia de Papúa y específicamente en el Valle del Bliem, en la tribu Dani. Este grupo, se distingue de los otros indonesios por su piel negra y su cabello rizado. En este grupo, los sujetos que en vida se destacaron por sus méritos, ya sea por sus acciones de guerra, por sus cualidades, o por su honor y a los que se les da el nombre de Kain big men, a diferencia de los otros muertos que de acuerdo con sus rituales se les quema, a los Kain, se les amortaja en posición fetal y se les cuelga en un árbol para ser varias veces perforados por la parte inferior de su cuerpo y permitir así que todos los fluidos orgánicos salgan. Posteriormente se les vacía el interior y se les expone a un cuidadoso secado a base de humo, cuidando que el cuerpo no se queme.

Este proceso, que deja ennegrecidos los cuerpos de las momias, se acompaña en la comunidad con la fiesta del cerdo y con la mutilación, en señal de duelo, de las falanges de algunas jóvenes o de los lóbulos de sus orejas (Corazza L.;2009;226-239). Actualmente la tribu Dani sólo cuenta con tres momias, pues en 1960 un grupo de misioneros protestantes quemaron millares de ellas pues aseguraban que eran fetiches del diablo. En sus reuniones de concejo estas momias, que siguen participando en la vida social del grupo, se colocan intercaladas entre los asistentes y se les pide consejo en las decisiones que el grupo ha de tomar, procurando con ello llegar a la decisión más sabia posible.

Entre las creencias de los Dani encontramos su mito de origen, que narra que un pequeño pájaro de plumas blancas llamado *ebe bulok*, y que representa la mortalidad, luchó con la serpiente *Waro* que representa la inmortalidad y la venció y es por ello que los hombres perdieron su inmortalidad. Los hechos y creencias anteriores muestran a un pueblo deseoso de preservar su vida sentenciada a terminar, apoyándose para su sobrevivencia del conejo sabio de los Kain. La belleza de estas momias radica en el consejo que suponen les ofrecen para mantener su subsistencia y protección.

Otro ejemplo de momificación bella lo encontramos en México, en la ciudad de Guanajuato, Patrimonio cultural de la humanidad desde 1988. Específicamente, podemos citar el panteón municipal donde se ubica un museo que contiene a más de 100 momias, cuyo proceso de momificación se realizó en forma natural por el tipo de suelo. Estos cadáveres fueron enterrados en 1833 durante un brote de cólera. A partir del año 1985 fueron encontrados estos entierros con los cuerpos en estado de momificación.

En este caso, no se trata propiamente de la belleza directa de los cuerpos momificados, sino del hecho que su presencia ha contribuido a la belleza de la ciudad de Guanajuato, al asociarse a las leyendas y a los dulces en forma de charamusca, de coco y cacahuete, con que, inversamente a lo que pasaba en otras culturas, en donde los muertos las requerían para su permanencia eterna, en este caso son los vivos los que las comen para su deleite y placer temporal. También, en el arte cinematográfico (García Riera E;2008:452) han influido, pues han sido la base para la realización de películas que han cruzado nuestras fronteras. Asimismo, atraen cada año a cientos de miles de turistas que han ayudado a la consolidación de Guanajuato como destino turístico.

Por otra parte estas momias han sido estudiadas por diversos científicos norteamericanos, en el campo de la antropología y de la medicina forense, aportando valiosos descubrimientos relacionados con la investigación de las causas de la muerte, estrato socioeconómico al que pertenecían, edad y sobre todo la posibilidad de lograr la reconstrucción facial de estos cuerpos. Los rostros de estas momias parecen mostrar la fealdad a través de sus muecas de dolor, despertando en la imaginación la idea de que su muerte no fue placentera. Sin embargo, estos cuerpos son fuente de inspiración para el arte mexicano tan asociado a la muerte y sus rituales. México debe a la presencia de estas momias muchos beneficios que redundan en el progreso y la preservación de la cultura

nacional (Ponce de León;2008:396) y de la subsistencia de todos aquellos que se han visto beneficiados por ellas.

Haciendo una revisión de los casos anteriores podemos afirmar lo siguiente:

La belleza en las ofrendas rituales de cuerpos muertos, en el caso de los Incas, buscaba que el mundo de la permanencia de los muertos otorgara tal permanencia a la vida comunitaria de los vivos.

La belleza de las momias de los Dani atrae la sabiduría que favorece la defensa y orientación hacia la vida del grupo.

La belleza de las momias egipcias se relaciona con el contacto del mundo de los muertos y su presencia para que tomen de nosotros la vida y nosotros tomemos sus favores para subsistir y desarrollarnos en la vida.

La preservación natural de las momias de China o de México, nos llena de admiración sobre todo cuando consideramos como en el primer caso, que han podido mantener su belleza a pesar del tiempo, cumpliendo con el sueño humano de la plenitud de la belleza que consiste en la vida eterna.

La imaginación del mexicano ha podido colocarse en ambos mundos, y mientras por un lado les ofrecemos alimentos en los días de muertos, para que ellos sigan su vida eterna, nosotros nos los comemos en forma de charamuscas para seguir por un tiempo en este mundo.

A partir de los hechos anteriores podemos establecer una reflexión acerca de las implicaciones psíquicas que conllevan los procesos de vida y muerte, y de la relación que guardan con el concepto de belleza asociado a los seres vivos y a los seres momificados, concluyendo que:

- a) Para los seres vivos la belleza es el elemento que permite la activación de la atracción entre las polaridades y por lo tanto la base de la procreación y de la continuidad de la vida.
- b) Una persona es bella en tanto que su figura muestra rasgos que ofrecen la continuidad de la especie, ya sea porque su forma corporal expresa capacidad para el parto; como son las caderas anchas para la alimentación de las crías, como es el caso de los pechos firmes; la cara fresca que expresa vitalidad; o un cuerpo varonil que expresa fuerza y resistencia. También un cuerpo puede ser bello porque

expresa otros valores que permitan el sostenimiento de la vida, tales como la tranquilidad, la inteligencia, la prudencia, etc. Estos valores tendrán su manifestación corporal y serán reconocidos como rasgos de belleza. Belleza es vida, plenitud, continuidad en el cambio, continuidad de la reproducción, pulsión de vida (Freud. S.2003; 40-43) que atrae para procrear o para garantizar dicha continuidad.

- c) La belleza es ajena a las formas que amenazan a la vida o aquellas que recuerdan el alejamiento de la vitalidad procreativa, el debilitamiento o la proximidad de la muerte.
- d) Se prefieren entonces las formas que ofrecen la continuidad de la vida y sus manifestaciones.
- e) Los seres vivos están en continuo cambio.
- f) En cambio, en el supuesto que las culturas mencionadas hacen de los seres del mundo de los muertos, suponen que para ellos la belleza radica en el muerto que no cambia, en el cuerpo momificado, pues su vida es permanente en tanto exista la garantía de que esté muerto. Si el cuerpo no se descompone, tiene más afinidad con el mundo de los muertos pues su permanencia así lo indica.
- g) Las personas muertas, en cuanto a su esencia, permanecen en un estado carente de cambio, es decir, quedan fijadas. Un ejemplo de momificación bella psíquica, podría mencionarse de paso, y correspondería a las fijaciones mentales de una persona, las cuales, se relacionan con situaciones, bellas, ya acaecidas que por pasadas pueden considerarse concluidas y por lo mismo similares a lo muerto. Es decir, que con cada fijación, cargamos con una bella momia mental.
- h) Negarse a cambiar es una forma de morir. Las personas que insisten en impedir el cambio corporal, propio del cuerpo, tienden a momificarlo y ello, lo logran, con operaciones complicadas. Lo muerto es permanente y por ello, lleva implícita la oferta de lo eterno.
- i) Los seres vivos intuimos la permanencia que habita en los seres muertos y nos percatamos de la falta de seguridad en el futuro de nuestras vidas al percibir que todo cambia, e instintivamente tratamos de hacer extensiva la capacidad de permanencia que tienen los seres muertos, hacia nuestras vidas, pidiéndole su auxilio para que nos concedan, larga vida o recursos abundantes para sostenerla, así

como seguridad ante los peligros. Es decir, que los vivos consideramos que requerimos de la belleza del mundo de los muertos que consiste en la permanencia.

- j) Se ofrecen cuerpos bellos a los seres del mundo de los muertos porque ellos representan un vínculo entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Los seres que habitan en el mundo de la permanencia, requieren de un puente para manifestarse y tomar el alimento del mundo de los vivos. Los dioses y los muertos, según las creencias de diversos pueblos, entre ellos México, requieren de nuestros alimentos para continuar en su mundo. Para ellos, un cuerpo momificado es un elemento de enlace con la vida.
- k) Por último, los muertos necesitan de la belleza de lo vivos y esta es la vida de los mismos; su tiempo, sus oraciones, sus ofrendas y de entre todas ellas la mejor, la más bella es la del cuerpo momificado

Bibliografía

- Carrillo F. “Cronistas del Perú antiguo”. *Volumen 4 de Enciclopedia histórica de la literatura peruana*. Editorial Horizonte, Lima 1989.
- Corazza I. et all.- “Los últimos hombres primitivos.- Las tribus de Nueva guinea”. Ed. LIBSA. Madrid. 2009.
- Freud S. “Más allá del principio del placer”. Obras completas. Vol XVIII. Amorrortu editores. 2003. Buenos Aires.
- Funari P. et al. “Global archaeological theory: contextual voices and contemporary thoughts”. Ed.
- García Riera E. “Historia documental del cine mexicano: Índices y cambios”. *Volumen 18 de Historia documental del cine mexicano*. Ed Univ. de Guadalajara. Guadalajara. 2008.
Kluwer Academic/ Plenum Publishers. New York. 2004.
- Naydler J. “El templo del cosmos. La experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo”. Ed, SIRUELA. 2003. Madrid.
- Ponce de León S. “Guanajuato en el arte” B. Costa-Amic, México.1967.
- Surhone L. et all. “Xiaohe Tomb Complex”. ed. VDM Verlag Dr. Mueller AG & Co. Kg, Frankfurt. 2010.

La cana engaña. Cuidados corporales en mujeres mayores de 60 años

Elia Nora Arganis Juárez
Universidad Nacional Autónoma de México.
Instituto Politécnico Nacional.

*La cana engaña
El diente miente
La arruga desengaña.
Enriqueta, 79 años.*

Introducción

El envejecimiento del cuerpo es una realidad biológica ineludible¹, forma parte del ciclo de la vida y se expresa en cambios fisiológicos que tarde o temprano se presentan con el paso del tiempo, por otro lado existe la vejez como construcción sociocultural que implica una diversidad de representaciones² y prácticas de acuerdo al contexto en que se vive.³

La vejez es una etapa de la vida en la que se manifiesta en toda su complejidad el reconocimiento de nuestro cuerpo, las personas se hacen conscientes de los cambios corporales que se producen con los años y aunque se tratan de ocultar o retrasar con diversas medidas eventualmente se hacen presentes. Asimismo durante la vejez es muy común la presencia de las enfermedades crónicas, por lo que el autocuidado se vuelve una necesidad imperiosa para tener una mejor calidad de vida.

Los cambios de estatus y rol asociados a esta etapa, se expresan en la vida cotidiana de los individuos, siendo frecuente que se encuentran relegados del ámbito familiar, social y económico⁴, esto aunado a las modificaciones en las capacidades físicas favorecen una

¹ Desde las diversas ciencias se han construido una gran cantidad de teorías que tratan de explicar el envejecimiento y que se cuestionan cuál es la edad máxima que podría alcanzar el ser humano. (Ortiz Pedraza, José Francisco. 1991).

² Las representaciones sociales no son construcciones individuales sino que son colectivas, (Jodelet, Denise.1988).

³ Diversos investigadores han señalado como la vejez es experimentada de manera diferencial en relación a los contextos específicos en que se desarrolla. (Vázquez Palacios, Felipe. 2003).

⁴ Esto es de particular importancia en los niveles socioeconómicos con menores recursos, donde al envejecimiento se suman otros problemas sociales. (Salgado de Snyder V, Nelly, Wong, Rebeca, Edit., 2003)

identidad del anciano socialmente construida que muchas veces está estigmatizada⁵. De esta manera la vejez nos refiere a toda una trama de subjetividades, contextos, relaciones sociales, dinámicas históricas y culturales que determinan las condiciones de envejecer de las personas.⁶

En esta etapa se tiene que asumir un cambio en la identidad, reconocerse como parte de un grupo social con una fuerte carga de estigmatización y que vive en una sociedad donde los patrones estéticos exaltan la juventud a la que ya que no se pertenece, aspectos que hacen más difícil vivir la vejez en esta sociedad contemporánea.

Las protagonistas

Las informantes, son diez mujeres mayores de 60 años que viven en la Delegación Iztapalapa en el Distrito Federal. Se reconstruyeron sus experiencias sobre los cuidados corporales que llevan a cabo en la vida cotidiana. a partir de entrevistas en profundidad dentro de sus domicilios y participaron dentro de una investigación más amplia realizada como parte de un proyecto sobre envejecimiento y salud donde se exploran las representaciones y prácticas sobre el envejecimiento en adultos mayores de 60 años que viven en sectores medios y populares de la Ciudad de México.

La escolaridad promedio de estas mujeres es de primaria, aunque dos de ellas no la completaron y una estudió hasta la secundaria. Sus viviendas son propias y cuentan con todos los servicios. Son derechohabientes del Instituto Mexicano del Seguro Social, por ser madres o esposas de un trabajador, se dedican a las labores domésticas y dependen del apoyo económico de su familia nuclear, tres de ellas son viudas y reciben pensión, dos están separadas pero siguen recibiendo ayuda de sus esposos, sus ingresos familiares son variables y van de uno a seis salarios mínimos.

⁵ Los ancianos son llamados de diversas maneras pero en muchas de estas denominaciones implican aspectos devaluados socialmente. (Orozco Mares, Imelda. 1998)

⁶ Vargas-Guadarrama, Luis Alberto, et al. 2008.

Estar vieja

Las respuestas de las entrevistadas hacen referencia a la vejez como una etapa de cambios corporales que se acompañan con pérdidas de salud, esto se relaciona con la trayectoria de vida que han tenido, la mayoría de ellas marca el inicio de su envejecimiento entre los 50 y los 65 años con la presencia de la menopausia, la aparición de canas y sobre todo de las arrugas así como las dificultades en la realización de la vida cotidiana. Pese a este reconocimiento algunas se consideran en buenas condiciones a pesar de los años vividos, esto se presenta sobre todo en mujeres que se ubican entre los 60 y 70 años.

Tita (63 años) dice: *mi físico ya no es tan hermoso como el de una mujer joven, si, veo mi cuerpo diferente pero mi alma es la misma.*

Rocío (68 años) explica: *a pesar de que ya tengo canas y estoy cansada, me siento bien, como de quince años.*

Martina (70 años) comenta: *Tengo canas, arrugas en las manos y cansancio extremo, pero no me siento tan mal para la edad que tengo, siento que no he envejecido tanto como otras personas.*

En las mujeres mayores de 70 años la vejez se asocia a la incapacidad, María (72 años) dice: *para mi estar vieja es cuando ya no voy a poder valerme por mi misma, necesitare quién me cuide, y me ayude a comer, a bañarme, a ir al baño, porque oiré menos, veré menos y saborearé menos.*

Luisa (72 años) comenta: *He aumentado de peso, mi estatura se ha reducido un poco, me han aparecido manchas y arrugas en la piel, mi vista ya no es la misma, ahora uso dientes postizos.*

Odilia (74 años) dice: *Me siento cansada, mi piel se ve reseca, es por la edad y porque soy diabética.*

Herlinda (74 años) menciona: *es la etapa más cansada de la vida, es el final, puede ser muy corta o larga, también es donde el cuerpo te cobra con réditos como lo trataste.*

Elda (75 años) también expresa una imagen negativa sobre su cuerpo: *Estoy más vieja, más gorda y con arrugas.*

Guadalupe (77 años): *Aumenté mucho de peso, cuando estaba joven era un palillo, ahora me siento inútil, camino tantito y me quedo sin aire, para ir a casa de mi hija que está a cinco cuadras tengo que tomar un taxi.*

Sólo Consuelo, de 80 años de edad considera que está bien: *Tengo la piel más arrugada y algunos problemas con las articulaciones pero me siento bien, sin dolor.*

Así entre los cambios mencionados están las modificaciones en peso y talla, presencia de molestias en diversas partes del cuerpo: cansancio, dificultades para caminar o subir escaleras, la visión ya no es la misma por lo que se tienen que usar lentes, incluso una de ellas ha padecido una operación de cataratas. Existe en dos de ellas disminución de la audición, la mitad tienen problemas dentales que afectan la alimentación e incluso usan prótesis, aparecen enfermedades osteoarticulares, denominadas como *reumas*, el cuerpo ya no tiene capacidad para moverse rápido o subir a los transportes públicos.

La percepción del cuerpo cambia con el tipo de problemas de salud que padecen, los años de evolución de los mismos así como las complicaciones que presentan. Ellas comentan que sufren dolores en las rodillas o en las articulaciones que más que considerar como enfermedad se asocian a la presencia del envejecimiento: *los tobillos se me inflaman ya que hace tiempo me caí, ahora sufro la inflamación muy seguido, tengo un injerto auditivo y me han operado de las cataratas.* (Luisa, 72 años).

Tengo dolor de rodillas y de pies, mis manos cada vez son más inútiles. (Elda, 75 años)

Me da un dolor en las coyunturas y los dedos se me engarruñan, creo que es frialdad. (María, 72 años)

Me canso mucho, ya no puedo subir escaleras con facilidad, tengo dificultad para ver de lejos, me da sueño en las tardes, si como algo duro me duelen los dientes. (Herlinda, 74 años)

Dos de las mujeres padecen de hipertensión arterial con menos de cuatro años de evolución y hasta ahora no tienen muchos problemas de salud. Tita (63 años) dice *mi salud a veces bien algunas otras no tanto porque tengo la presión alta desde que falleció mi esposo y por preocupaciones, fui al médico por angustia y falta de aire.*

El problema de salud más frecuente entre estas mujeres es la diabetes, la mitad de ellas la padecen desde hace 15 o 20 años, también está presente la hipertensión y la osteoartritis.

Cuidados corporales: entre belleza y salud

Tenemos dos tipos de cuidados del cuerpo los referidos a la belleza y los que tienen que ver con la salud. La preocupación por la apariencia física está presente en estas mujeres desde la juventud, señalan que iniciaron el uso del maquillaje facial cuando tenían alrededor de veinte años, en la década de los cincuenta o sesenta del siglo XX.

La adquisición de estos productos era limitada, no se compraban marcas reconocidas debido a que en su mayoría tenían pocos recursos, su empleo se realizaba de acuerdo al tipo de actividad laboral que desempeñaron en su juventud, sólo dos de ellas, Tita (63 años) que es comerciante y Rocío (68 años) que trabajaba como empleada en una tienda de ropa en el Centro Histórico mencionaron que lo utilizaban diariamente, incluso Tita todavía lo sigue haciendo, el resto sólo se maquillaba cuando realizaban alguna salida ocasional o en caso de asistir a una reunión social, ya que se dedicaban a las labores domésticas en su hogar o como trabajadoras domésticas.

Aunque todas coincidieron en que el maquillaje completo incluía lápiz labial, delineador, sombras en los ojos, máscaras de pestañas y colorete (rubor) en las mejillas, el cuidado del rostro sin embargo no iba más allá de lavarse la cara o utilizar alguna crema como el cold cream, la crema de concha nácar o la pomada de la Campana⁷.

El resto del cuerpo sólo se lavaba con agua y jabón, de diversas marcas, que se adquirían de acuerdo a sus condiciones económicas, dice Consuelo (80 años): *Usaba el jabón Castillo, pero cuando salió el Palmolive me gusto mucho como olía, pero costaba caro y no siempre me alcanzaba para comprarlo.*

En la actualidad (2011) ocho de las diez mujeres se tiñe el cabello y sólo dos de ellas tienen el cabello canoso, empezaron a utilizar tintes cuando aparecieron las primeras canas a una edad de entre 40 a 50 años. Odilia (74 años) dice: *Al principio cuando me salieron las canas no me quería pintar el pelo, pero mi hija mayor que en esos días empezó a trabajar me dijo, mamá, no te quiero ver con esas canas, mira si quieres yo te pago el salón (de belleza) pero píntate el pelo, te ves muy fea con la cabeza gris. Entonces me*

⁷ La pomada de la Campana es un producto empleado también para cuestiones de salud. (Barragán Solís Anabella, 2005). Incluso todavía el cold cream y la crema de concha nácar pueden adquirirse en establecimientos que venden productos de belleza sin envasar o en presentaciones de manufactura artesanal.

acompañó al salón y por primera vez me lo pinté, después ya me acostumbré y ahora no me puedo imaginar cómo me vería si tuviera el pelo blanco.

Las que mantienen su cabello canoso consideran que se ven bien así, ahorran tiempo y dinero al no teñírsele continuamente, aunque han enfrentado comentarios negativos de parte de sus familiares: *Desde joven me empezaron a salir canas, es más, la primera cana me salió desde los quince años, me pinté el pelo hasta los 52 años, pero llegó un momento en que me aburrí de estar yendo al salón porque a las tres semanas ya se me estaban notando las canas, total que dije me lo voy a dejar así, recuerdo que mi esposo me vacilaba diciéndome ahora si me van a decir que ando con una vieja, pero no me importó, para que se fueran acostumbrando me pinté el cabello de gris plata y luego deje que fuera apareciendo mi color natural, a pesar de las bromas de mis hijos y de otros familiares, finalmente se acostumbraron a que tenga el cabello blanco.* María (72 años).

Estas mujeres también tratan de cuidar su piel, si bien reconocen que las arrugas son parte del proceso de envejecimiento nueve de las diez entrevistadas comenta que usa o ha usado último año alguna crema para tratar de suavizar las líneas de expresión en su rostro, las marcas más empleadas son aquellas que tienen una larga presencia en el mercado, como por ejemplo la pomada de la Campana®, la crema Ponds®, o la crema Nivea®, aunque también usan diversos productos de la marca Avon®, quién en sus catálogos de venta a domicilio maneja una línea de cuidado facial que pueden solicitar con quince días de anticipación. Sólo Tita (63 años) además de las cremas utiliza una mascarilla exfoliante también de la marca de Avon®, que le recomendó una comadre que es vendedora de estos productos. Aunque se conocen otras marcas de productos de belleza no se emplean debido a sus altos costos, así por ejemplo conocen las marcas de Jafra o de Mary Kay, pero estas tienen costos de 200 a 250 pesos el producto por lo que están fuera de su alcance.

Los cuidados corporales se hacían presentes durante el proceso del embarazo, aquí se establecían ciertas restricciones y recomendaciones dietéticas, que estaban dirigidas a la salud del futuro bebé, de esta manera se trataban de cumplir con los *antojos*, para evitar que la insatisfacción provocara la presencia de alguna señal o marca de nacimiento en el niño, limitar el consumo de alimentos irritantes para que el pequeño no tuviera un problema en la piel conocido como *chincual*, amarrar en el abdomen un listón de color rojo o colocar

seguros en forma de cruz para evitar malas influencias de los eclipses o de la mirada fuerte de aquellos que podían enfermarle.

Estas mujeres atendieron sus embarazos en la Ciudad de México, sin embargo todas provienen de familias con antecedentes de migración, por lo que si bien no utilizaron el temazcal si refieren haber sido bañadas con plantas medicinales dentro de su hogar después del parto, la recomendación de fricciones de éter para recuperar la tonicidad muscular del abdomen y el empleo de fajas durante largo tiempo, de hecho la mitad de ellas las utiliza de manera cotidiana, ya que según dicen no pueden *andar desfajadas*.

En la actualidad al ser derechohabientes del Instituto Mexicano del Seguro Social tienen plena confianza en la biomedicina, acuden de manera cotidiana a sus citas médicas para el control de sus padecimientos: hipertensión arterial, diabetes o dolores osteoarticulares. En la institución se les da tratamiento médico y recomendaciones dietéticas.

La presencia de la diabetes, en la mitad de estas mujeres que se inicia entre los 45 y 50 años significó un fuerte impacto en su vida cotidiana, ya que la atención médica conlleva una serie de cuidados corporales tendientes a minimizar la presencia de las complicaciones derivadas de la enfermedad. Las medidas más difíciles de cumplir son las restricciones dietéticas, ya que implican modificaciones significativas en la dieta cotidiana, así les indicaron una reducción en el consumo de grasas y carbohidratos, así como un mayor consumo de verduras frescas, cocidas o al vapor. Encontramos que utilizan edulcorantes y consumen alimentos light, pero en los eventos sociales sólo se disminuye la cantidad de alimentos pero no se cumplen las indicaciones del médico. Dice Martina: *Estoy más llenita que antes, procuro evitar las grasa y me recomendaron que tome leche light, tengo que llevar dieta y tomo leticina de soya.*

Se hacen sugerencias en torno al cuidado de la piel de todo el cuerpo por la presencia del prurito y en particular a los pies, donde se recomienda un corte de uñas cuidadoso así como el uso de medias y zapatos cómodos, ya que se busca evitar la presencia de úlceras que puedan llevar a padecer el llamado pie diabético. Luisa comenta: *Con la diabetes se me reseca mucho la piel y me daba comezón, antes me compraba las cremas que anuncian en la tele, pero están muy caras, ahora lo que hago es que le pido a mi hija, la mayor, que vaya a la farmacia Paris para que me compre aceite de almendras y me lo unto, me ha hecho mucho bien y me quita el ardor.*

Estas mujeres señalan el uso de otros recursos terapéuticos, la herbolaria medicinal a la que recurrieron por un tiempo breve y que abandonaron al no sentir mejoría.

El apoyo familiar en el cuidado

El apoyo familiar depende de los lazos afectivos que se lograron establecer a lo largo de la vida, lo que va a repercutir en la ayuda moral, afectiva, económica que les otorguen sus familiares. Estos apoyos familiares dentro del grupo doméstico se sitúan en una serie de intercambios afectivos, económicos, de actividades domésticas y cuidado de los nietos.

Las que aún viven en pareja expresan recibir apoyo moral y económico de sus cónyuges y todas hablan que reciben diferentes tipos de apoyo de los hijos y nietos. En general comentan que dentro de sus familias existe un respeto a las personas de mayor edad porque son madres, abuelas, e incluso bisabuelas.

La relación con mis hijos es muy cercana, tengo 9 nietos, la mayor tiene 20 años, me llevo muy bien con ellos, son los que más me apoyan haciéndome sentir más joven. (Herlinda, 74 años)

Recibo con más agrado los cariños de mis hijos y nietos. (Luisa, 72 años)

En su relación con las instituciones, a pesar de que el Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores tiene un Centro Integral que cuenta con programas de atención a la salud así como centros ubicados en las dieciséis delegaciones donde se realizan actividades físicas, culturales o recreativas, solo Tita (63 años) va tres horas a la semana a un Centro del INAPAM donde cuenta con un grupo de amigas de su edad con las que ya ha realizado algunas excursiones a diferentes lugares del país.

Las que tienen más de 70 años reciben los beneficios que otorga el Distrito Federal a los adultos mayores que consta de una tarjeta en donde se les depositaba mensualmente la cantidad de 822⁸ pesos los cuáles solo pueden utilizar en tiendas de autoservicio y está orientada principalmente a la compra de alimentos.

Si bien reciben apoyos de diversas instituciones, la mayoría expresan que en la sociedad no existe un trato adecuado a los adultos mayores. *Pues creo que la sociedad podría hacer más por las personas mayores, pero creo que depende de cada persona,*

⁸ Era la cantidad recibida en octubre de 2009

deberían de dar mucho más apoyo, a mi no me falta el dinero, gracias a Dios, pero hay personas que no tienen que comer y no pueden trabajar. (Tita, 63 años)

Cuando a uno ya lo ven viejo lo discriminan, es importante la educación de los jóvenes los valores que se han perdido, ya no lo respetan a uno. (Elda, 75 años)

Hay veces que si se preocupan por nosotros, pero a veces nos ignoran, creo las personas de la tercera edad necesitamos mayor ayuda económica y mejores servicios médicos. (Luisa, 72 años)

Reflexiones finales.

En las narraciones de estas mujeres se expresan situaciones donde intervienen los roles de género, su situación socioeconómica y cultural, así como la presencia o no de la enfermedad crónica, factores que producen una diversidad de respuestas donde se entretujan la salud y la belleza, así a la vez que realizan prácticas como el maquillarse o pintarse el cabello, se someten a un régimen alimenticio para bajar de peso asociado al control de su enfermedad o utilizan cremas corporales al estar afectadas por la diabetes.

Las que tienen mejores condiciones económicas han incrementado su consumo de productos de belleza por la intervención de sus hijas, quienes tienen mayor escolaridad e ingresos y que muchas veces se convierten en las proveedoras de estos productos.

La atención a la salud les implica establecer medidas de autocuidado que llevarán a cabo de acuerdo a sus condiciones socioeconómicas y culturales particulares, donde interviene de manera determinante la red social donde se encuentran insertas, pero donde se mantiene presente una representación social devaluada de la vejez.

De esta manera nos encontramos una vez más como el cuerpo adquiere múltiples significados y debe ser mirado desde una perspectiva transdisciplinaria para poder acercarnos a tratar de entender toda su complejidad.

Referencias Bibliográficas

- Barragán Solís Anabella, 2005, “La interrelación de los distintos modelos médicos en la atención del dolor crónico en un grupo de pacientes con neuralgia posherpética”. *Cuicuilco*, Vol. 12, Núm. 33. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 61-78.
- Jodelet, Denise, 1988, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, en: Moscovici S. *Psicología social II*, Barcelona, Paidós, pp. 469-494.
- Orozco Mares, Imelda, 1998, “La identidad colectiva del anciano. Un acercamiento a su proceso salud-enfermedad” en Mercado Martínez F.J. y Robles Silva L. (comp.), *Investigación Cualitativa en Salud*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 287-307
- Ortiz Pedraza, José Francisco, 1991, “El concepto de vejez, su uso en Antropología Física”, en *Hombre y medio ambiente*, *Cuicuilco* (No. 26), México, pp. 41-48
- Salgado de Snyder V, Nelly, Wong, Rebeca (Edit.), 2003, *Envejeciendo en la pobreza. Género, salud y calidad de vida*, Cuernavaca, México, Instituto Nacional de Salud Pública.
- Vargas-Guadarrama, Luis Alberto, Martínez-Maldonado, María de la Luz, Vivaldo-Martínez, Marissa, Mendoza-Núñez, Víctor Manuel, 2008, “El viejismo a través de la Historia”, en *Viejismo: Prejuicios y estereotipos de la vejez*, Mendoza Núñez Manuel, Martínez Maldonado María de la Luz, Vargas Guadarrama Luis Alberto (Edits), México, Facultad de Estudios Superiores Zaragoza, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 101-125.
- Vázquez Palacios, Felipe. 2003, *Contando nuestros días. Un estudio antropológico sobre la vejez*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.

La construcción simbólica de la belleza femenina. Acercamiento etnográfico al salón de belleza en la ciudad de Puebla

Ernesto Licona Valencia¹
Gabriela Ruiz Velázquez²

Presentación

El culto al cuerpo, es una práctica social que caracteriza a las sociedades de la modernidad tardía. Durante mucho tiempo, y por la influencia de la religión católica, imperó el alma sobre el cuerpo. Se entendió al cuerpo como “carne”, como entidad de impulsos raros, malignos y de sexualidad dudosa, por lo que tenía que ser intervenido por las disposiciones del alma y el espíritu. Poco a poco, principalmente durante el siglo XX, por distintos factores, se fue abandonando el alma y sustituyéndola por la preocupación de la corporeidad. El cuerpo fue objeto de un largo proceso de secularización, de desnudamiento, de embellecimiento y cuidados que se convirtió en el nuevo resguardo del ser humano moderno.

En la actualidad, el cuerpo experimenta un nuevo proceso de sacralización, corporeidad que es objeto de culto fatuo, el cuerpo es símbolo y en torno a él, se llevan a cabo un sinnúmero de ritos de belleza, salud, alimentación, ejercitación y los más variados cuidados. En la modernidad tardía se observa una nueva relación social con el cuerpo, nuevos sentidos emergieron y se constituyó una novedosa divinización del cuerpo. En palabras de Foucault, “el cuerpo queda prendido de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones y obligaciones”. (Foucault, 1976, 140).

Hoy al cuerpo se le atiende para presentarlo, es investido por variados discursos estéticos, de salud, higiénicos y deportivos, ya lo decíamos anteriormente. El cuerpo moderno, más que nunca y según la clase social y el género, lo construyen saberes procedentes de distintos lados, y es receptor de todos ellos. La construcción de la belleza del cuerpo es producto tanto de concepciones e intervenciones técnicas como simbólicas. A juicio de Jean Baudrillard (1974) existen dos modelos en la sociedad contemporánea: el frineísmo y el atletismo. El primero concentrado en la belleza y la seducción y el segundo en la forma física y el éxito social. Modelos opuestos pero

¹ Doctor en Antropología, profesor investigador del Colegio de Antropología Social de la BUAP y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, CONACYT.

² Licenciada en Antropología Social por el Colegio de Antropología Social de la BUAP.

complementarios que hacen referencia tanto al polo femenino como al polo masculino (Baudrillard, 1974, 159).

Existen saberes para sanar el cuerpo, para formarlo físicamente y para embellecerlo. En este texto interesa este último, debido a que “para la mujer, la belleza ha llegado a ser un imperativo absoluto religioso” (Baudrillard, 1974, 160). La consecución del cuerpo bello, implica invertir en él³ y cuidarlo permanentemente, lo que involucra también concepciones sobre cada una de sus partes. Llama la atención que el discurso de un tipo belleza femenina, contextualizado, en este caso, entre las mujeres de clase media de la ciudad de Puebla, y se cimenta, en uno de sus argumentos, en torno a las imperfecciones del cuerpo, deterioros que hay que corregir. Por ejemplo, vello indeseado, estrías, celulitis, axilas manchadas, senos flácidos, venas varicosas, arrugas, acné, ojeras, puntos negros, bolsas debajo de los ojos, patas de gallo, callos, caspa, cabello seco, piel grasosa, piel seca, hongos en las uñas, verrugas, etc. Por ello se requieren productos, técnicas, accesorios y concepciones que tienen un fin: la conquista de una belleza femenina. Desde las cremas aclaradoras hasta los bronceados artificiales; desde los labiales hasta el uso de botox; desde las inyecciones rejuvenecedoras hasta los baños de barro; desde el corte de cabello hasta su coloración; desde el masaje corporal reductivo hasta la liposucción y la ingestión de píldoras contra la obesidad; desde el alargamiento de pestañas hasta los tatuajes de cejas; desde la reducción de costillas hasta el aumento de busto; desde los limpiadores faciales hasta las cirugías de nariz; píldoras, baños para pies maltratados o terapias alternativas de belleza natural como aromaterapia, chocolaterapia, etc. Complejo técnico, objetual y signico que contribuye sustantivamente en la construcción estética del cuerpo femenino. No hay parte del cuerpo olvidada, todo puede ser embellecido por trucos de belleza, técnicas médicas y productos de todo tipo.

Además, no hay parte del cuerpo femenino sin significaciones. Por ejemplo, una revista mexicana dedicada a la mujer, dice lo siguiente: las trenzas conquistan, los labios seducen e incluso recomiendan algunos truquillos para simular labios carnosos y sexys. Se lee, los ojos y los labios son las partes glamurosas del rostro por lo que hay que resaltarlos con belleza natural. Hay que rejuvenecer los labios y ganar volumen. Las pestañas postizas, se afirma, son una herramienta maravillosa para resaltar la belleza de toda mujer. Concluyen: la belleza femenina es armonía y autenticidad, lo auténtico, lo

³ “No hay mujeres feas, hay mujeres pobres”, dice una informante.

verdadero es siempre bello; discurso que es repetido continuamente en estas publicaciones, practicado e interiorizado por las lectoras.

También recogimos algunas significaciones sobre las partes del cuerpo en mujeres y hombres adolescentes⁴. Dicen las mujeres mozas: “La nariz debe ser fina, delgada, muy modosita”; “los labios deben ser besables”, “la cara tiene que ser alargada, si la tienes redonda eso provoca que te veas más gordita”, “piernas torneadas, de arriba más anchas y abajo más delgadas, no tanto como patas de pollo”, “la piel debe ser suave y tersa”, “ las cejas depiladas y curvas”, “los labios delgados”, “las orejas deben ser pegadas a la cara”, “la piel blanca” , “la nariz ni respingona ni chata”, “la piel blanca, suave y estirada como la de las señoritas”. Los hombres adolescentes afirman: “Los traseros deben estar bien formaditos, no muy caderonas”, “la cara delgada, no muy cachetona”, “las manos chiquitas, delgadas, lisitas y suaves”, “las piernas marcadas”, “los senos marcados y duritos”, “los pies de una mujer deben ser pequeños y delicados, sin callos”, “el pelo lacio, castaño con flequito”, “los ojos con pestañas rizadas, largas y grandes”, ” la boca debe ser sonriente, aunque no tenga bonitos dientes”, “las manos no maltratadas que no tengan cicatrices”, “La espalda no tan ancha”, “los glúteos firmes, ni tan aguados, ni tan grandes”, “labios suaves”, “senos suaves, redondos, ni tan grandes ni tan chicos”, “piernas bien formadas, ni tan guangas que lleguen a tener celulitis ni tan flacas que lleguen a parecer anoréxicas”, “los ojos negros, grandes bien proporcionados, no bizca”, “las manos deben ser con dedos largos, delgados y todas blancas”. Todas estas significaciones indican la interiorización de las representaciones dominantes sobre el modelo de cuerpo femenino imperante en una sociedad, como la de la ciudad de Puebla, que se complementan con las siguientes metaforizaciones: “los pies deben ser chiquitos, que saben por donde caminar, siempre lo saben”; “los pies que no sean de tamal oaxaqueño”; “caminar, pero no como pollo espinado”; “las piernas muy largas, sirven para guiar, se arriesgan para ir a lugares peligrosos”; “los ojos son la ventana del alma, siempre expresan algo”; “la cintura de avispa”; “los labios con inocencia”; “el cuerpo femenino es la octava maravilla”; “el cuerpo femenino es un templo, hay que llevarle de vez en cuando flores”.

En este sentido afirmamos que la construcción de la belleza del cuerpo femenino es un complejo de saberes, productos, objetos y significaciones que adquieren sentido

⁴ Las siguientes expresiones fueron recopiladas por Gabriela Aragón Paredes y forman parte de la investigación sobre feminidad que está realizando en el Colegio de Antropología Social de la BUAP.

cuando se especializan en el gimnasio, el hogar, la estética, el spa, los consultorios de reconstrucción facial y, entre otros, los salones de belleza.

El salón de belleza.

El salón de belleza, es un lugar en el que se desenvuelve un sistema de prácticas, objetos y significaciones que actúan sobre el cuerpo femenino, y en donde las mujeres pagan grandes cantidades de dinero para gozar de los beneficios, tanto físicos como simbólicos, de las prácticas estéticas, de esas habilidades que definen el culto al cuerpo. El salón de belleza es un lugar femenino. Es un lugar en donde se construye y se reproduce un ideal de feminidad, tanto en su dimensión estética como en el papel que debe desempeñar la mujer en la sociedad, aspecto que no abordamos en este texto. En el salón de belleza se habla y se actúa sobre el arreglo personal, la postura que debe tener una mujer, la ropa, el maquillaje, el comportamiento, los accesorios a usar adecuadamente, lo delicado que debe ser la mujer y su autosuficiencia; todo ello va definiendo lo femenino, el absoluto de belleza femenina que se debe reflejar en el cuerpo de la mujer. En el salón de belleza distintas partes del cuerpo son dotadas de importancia, ya que dentro del imaginario social simbolizan lo femenino, como el cabello, el rostro, la cintura, las manos, la boca, las piernas y los senos; el cuerpo se convierte en objeto de culto. La manera de asumir un determinado tipo de cuerpo, vivir o vestirlo implica un mundo de estilos corpóreos ya establecidos. No es posible existir en un sentido socialmente significativo fuera de las normas de género simbólica y socialmente establecidas (Butler, 2003, 309-310). La materialización cultural del género femenino se plasma en el cuerpo de la mujer. En este sentido, el salón de belleza es un lugar donde las mujeres pueden cuidar, embellecer y construir la feminidad a través del cuerpo.

En este texto afirmamos que la construcción de la feminidad, en su dimensión estética, es un sistema complejo de prácticas, objetos y significaciones que van y vienen en el cuerpo de la mujer; asimismo, se representan y expresan las creencias colectivas dominantes de belleza femenina, que se arraigan e interiorizan en cada mujer asistente o no al salón de belleza. En el salón de belleza el cuerpo es tratado, modificado y esculpido. En él se asumen y reinterpretan las pautas de género recibidas.

Los actores sociales

Dentro del salón de belleza⁵ los actores sociales que encontramos son:

- *Trabajadoras recientes*: aquellas que tienen menos de un año trabajando en el lugar.
- *Trabajadoras antiguos*: aquellas que llevan más de un año en el lugar, conocen a las clientes y éstas a ellas, además de estar familiarizadas con el ritmo de trabajo que se lleva a cabo y las actividades que cada una realiza.
- *Clientas esporádicas*: son aquellas que van una vez al lugar y regresan en periodos largos de tiempo o no regresan.
- *Clientas regulares*: son aquellas que asisten al lugar constantemente, y muchas veces solicitan el servicio de un trabajador específico para alguna actividad; además de entender los “chistes locales” del salón.

Las usuarias y trabajadoras del salón de belleza realizan una apropiación específica del lugar y existe una determinada utilización del tiempo para cada actividad, se llevan a cabo rituales específicos en cada habitación, y la comunicación se da a través de un lenguaje común. Las conversaciones se dan entre clientas, entre trabajadoras o entre ambas; pláticas que giran principalmente en torno a la actividad que se está llevando a cabo en ese momento y también se habla de chismes, de las cosas que han sucedido durante el día, de conocidos en común, de la familia, de los amigos, de la vida personal de la trabajadora o de las clientas, de opiniones respecto a acontecimientos actuales, o bien, una plática puede iniciar a partir de lo que se ve en la televisión o de lo que se lee en alguna revista; sin embargo, a pesar de la gran cantidad de temas de los que se puede hablar, la conversación siempre regresa a la acción que se está realizando en ese momento sobre el cuerpo: dudas de la clienta, consejos de la trabajadora, y diversos comentarios al respecto. En el salón de belleza se encuentran anuncios acerca de las distintas acciones que se pueden realizar en el cabello, como cortarlo o teñirlo, de los productos que son utilizados y también los que están a la venta; asimismo se exhiben los diplomas de cursos y congresos que ha obtenido la dueña del salón a lo largo de su carrera; las revistas de peinados, cortes, moda y artistas son leídas constantemente por las mujeres asistentes. El lugar es apropiado todo el tiempo, muchas veces la función original de algún sitio es reemplazada total o parcialmente por la apropiación que se le

⁵ El salón de belleza en el que se realizó la etnografía es *La Mansión de Esteticista*, en la ciudad de Puebla.

da, ya sea chismeando, descansando, comiendo o arreglándose alguna parte del cuerpo. Los actores se relacionan entre ellos, sólo y a partir del cuerpo femenino.

Sitios del salón de belleza

Dentro de la división de las habitaciones o microespacios, del salón de belleza, se llevan a cabo determinadas actividades y acciones sobre partes específicas del cuerpo (corte de cabello, depilación, manicure, etc.), con la participación de ciertos actores sociales (trabajadoras y clientas), quienes a su vez conocen las normas preestablecidas y convierten los espacios físicos en simbólicos, dotando de significaciones cada proceso que es llevado a cabo, así se va construyendo la feminidad, trabajando tanto física como simbólicamente el cuerpo. A la par de las divisiones físicas, el espacio es apropiado socialmente por trabajadoras y clientes. Las primeras, al no tener actividad se reúnen en el cuarto de depilación a platicar, se arreglan y maquillan en determinado espejo o se sientan a jugar con el celular en los sillones. Las segundas utilizan un determinado sillón para esperar que las atiendan o prefieren cierta silla para el tratamiento que van a recibir.

Llaman la atención dos sitios: la sala de espera y el área de corte, tinte y peinado. La sala de espera del salón de belleza se distingue por tener sillones y una mesa en donde se encuentran revistas de espectáculos, sociales o periódicos. Al llegar, las usuarias hacen uso de los sillones mientras esperan su turno, ojean las revistas, ven la t.v., observan las actividades que se realizan, hablan por celular o platican con otras personas. En este sitio las mujeres observan, piensan e imaginan cómo lucirán al salir del lugar; buscan consejos de sus amistades o familiares, incluso de personas desconocidas cuando se van a realizar un cambio de imagen, como corte o tinte de cabello. Este sitio puede ser considerado como una zona liminal, las usuarias se encuentran dentro de una especie de umbral hacia una nueva percepción de ellas mismas. Es un espacio que permite imaginarse como otra persona, y para ello sirve escrutar revistas y escuchar las recomendaciones de los trabajadores. El área para corte, tinte y peinado está conformada por espejos de vista doble, por sillas y carros con ruedas, en éstos últimos se encuentran los objetos para realizar las distintas actividades dirigidas a una parte específica del cuerpo: el cabello, mismo que es cortado, secado, pintado, rizado, alaciado, o peinado según sea la preferencia de la usuaria. Algunas mujeres utilizan el mismo corte, tinte y peinado durante largas temporadas (incluso años); mientras que otras juegan con estos tres elementos constantemente, según “lo que

se esté usando”. Es de suma importancia señalar que a pesar de la existencia de las tendencias en el cabello, las mujeres se apropian de las mismas, adecuándolas a su persona y a su representación de feminidad. En este sentido, afirman distintas informantes:

“Las mujeres deberían de tener el cabello dependiendo de cómo le guste a una, porque, pues realmente el cabello largo se ve más bonito, porque es la calidad de distinguir a los hombres de las mujeres... si mantienes un cabello largo sería mucho mejor, darías mayor impresión, ya que el pelo corto ha causado moda y todo eso, pero es eso nada más: moda”. (Lucía Ramírez. Clienta. 27 años.)

Actualmente, entre las mujeres no existe un consenso acerca de cómo se debería llevar el cabello. Las opiniones son diversas, y los estilos de “moda” no son copiados con exactitud, son adecuados a partir de la carga cultural de cada mujer, y de alguna manera, según la situación que estén viviendo en ese momento y la imagen que quieran proyectar, pues siguiendo a Edmund Leach (1997), un cambio en el estilo del cabello es una manera fácil y obvia de indicar una diferencia. El reflejo de una nueva situación social en muchas ocasiones va acompañado de un estilo diferente, y este se manifiesta entre otras cosas, en el cabello.

En el área para corte, tinte y peinado de alguna manera se materializa lo imaginado en la sala de espera. La mujer se sienta frente al espejo y sabe que lucirá diferente de cuando entró al salón de belleza. En este espacio muchas veces se concretan las discusiones y acuerdos con el trabajador para lograr que el cabello refleje la feminidad. Según Pierre Guirau (1980), el color, implantación y textura del cabello son indicativos del carácter, y su corte y disposición le confieren un lugar importante en las semiologías de la vestimenta y el adorno: el estilo del cabello juega una papel muy importante en la confección total del cuerpo femenino, mismo que presta sus formas, funciones y estados a conceptos que a la vez ilustra y designa. Espacio y feminidad se enlazan en el salón de belleza; esta última se espacializa en los sitios del mismo, ahí nacen las significaciones sobre el cabello, las manos y la mujer en su totalidad.

Sistema de objetos

Dentro de cada sitio al interior del salón de belleza existen objetos connotados desde y para la feminidad: tijeras, secadoras, tenazas, espejo, cremas, extensiones de cabello y de pestañas, tintes, maquillaje, revistas de “moda”, de chismes, de peinados y cortes, todo con una función y significado otorgados por el espacio físico/simbólico. El

espacio físico es el que facilita la ubicación material de los objetos y de los actores sociales, mientras que en el espacio simbólico, los actores sociales otorgan sentidos. Son los actores sociales quienes coadyuvan a la construcción de la feminidad, al trabajar sobre una parte determinada del cuerpo haciendo uso de los objetos.

El objeto es un hecho social. Todo objeto tiene, si se puede decir, una profundidad metafórica. Remite a un significante y tiene por lo menos un significado que está dado dentro del contexto social en el que existe. A partir de esta reflexión se puede pensar en la existencia de una doble significación de los objetos en un mismo espacio. En el caso específico de salón de belleza, ésta se puede encontrar en los dos principales grupo de actores sociales: mujeres usuarias y trabajadoras.

Por ejemplo, las tijeras son vistas desde la perspectiva de un esteticista como un instrumento de trabajo⁶, el cual utiliza cotidianamente en diferentes clientes; sin embargo, para una mujer que llega para hacerse un cambio de look, las mismas tijeras que la trabajadora ha utilizado todo el día, significan una ruptura simbólica entre la imagen real y la imagen deseada; la mujer sabe que al salir del salón de belleza será alguien nueva y que al mirarse en el espejo verá reflejada la imagen que ella misma representa de la feminidad. Dice una mujer entrevistada: “Cuando voy a cortarme el cabello y veo las tijeras pienso en una renovación... cuando me despunto el cabello es como salud para mi cabello, un cambio de look para verme diferente... las tijeras te dan la posibilidad de renovarte a nivel de look o imagen.”(Erika López. Clienta. 26 años).

También el espejo es un objeto interesante. Limita el espacio, supone la pared, remite hacia el centro, cuantos más espejos hay, más gloriosa es la intimidad de la habitación, pero también más circunscrita a sí misma. Además de ser herramienta indispensable para trabajadores⁷, el espejo refleja una imagen deseada, misma que está enmarcada dentro de una representación de la realidad. Después de unos cuantos minutos, en los cuales diversos objetos fueron utilizados para realizar la actividad de corte o tinte de cabello, el espejo es la culminación del trabajo y la proyección de una imagen real que la mujer ve de sí misma. Afirmo una consultada:

⁶ “Para mí la tijeras son una obra de arte... te involucras mucho con las tijeras, haces maravillas con las tijeras, para nosotros es algo de nuestra vida; no a cada clienta le vas a hacer el mismo corte, tal vez sí lo haces pero no es igual... no la vas a tratar igual ni nada... todo cambia.” (Juan Carlos González. Esteticista. 23 años).

⁷ “La luna es importante porque le da otra vista al salón de belleza. La ocupan mucho los clientes que están viendo cómo les estás cortando, lo que les hace falta, cómo va el peinado... tú también con el espejo te das cuenta de cómo va el corte, dónde hace falta y dónde no hace falta”. (Lidia Hernández. Esteticista. 30 años).

“Es en el espejo donde te das cuenta del cambio que vas tomando... o sea, la forma de tu cara, de tu cabello... a mí no me gusta verme en el espejo hasta que terminan de cortarme el cabello... hasta que me dicen “mira, ya te puedes ver y decirme si te gusta, si no te gusta”... el espejo es como un reflejo de tu cambio.”(Claudia Hernández. Clienta. 24 años).

Otro objeto que se colocó rápidamente en el gusto de las mujeres asistentes al salón de belleza fue la plancha para alaciar el cabello. La moda de llevar el cabello completamente lacio se impuso sobre los permanentes, rizos y lo “natural”; mientras que la plancha se impuso sobre el uso de la secadora y rizadores. Así surgió una nueva configuración de los objetos: ahora el instrumento más utilizado y con mayor peso simbólico sobre los demás objetos sería la plancha. Hubo una reconfiguración en la valorización de este objeto, las mujeres la prefieren por la rapidez, precisión, poco maltrato al cabello; incluso es preferible llevar un peinado alaciado para cierta “ocasión social”.

En el salón de belleza, los saberes socialmente construidos sobre la feminidad adquieren eficacia a través de los objetos y de la habilidad del trabajador para manipularlos. De esta manera, el objeto significa, sólo y en la medida que recorre el cuerpo y procura un cambio, cierta belleza femenina.

A manera de conclusión

El culto al cuerpo femenino supone prácticas, objetos y significaciones engarzadas en un lugar: el salón de belleza. La preocupación por “ser lindas” implica tiempo, dinero y disposición del cuerpo para ser labrado. El cultivo de la belleza que se lleva a cabo en el salón de belleza, revela, al mismo tiempo, las representaciones sociales hegemónicas existentes, y las apropiaciones locales de las mismas. Las mujeres asistentes al salón de belleza interiorizan y resemantizan lo visto y escuchado en el cine, campañas publicitarias, revistas, televisión, etc. y adoptan patrones de feminidad propios de su condición social. En este sentido, el salón de belleza funciona como una institución social intermediaria entre las grandes industrias que construyen una imagen de belleza y la población femenina de una localidad urbana. El salón de belleza produce y reproduce localmente la feminidad.

Bibliografía

Butler, Judith, 2003, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”, en Marta Lamas (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Porrúa-PUEG, México.

Baudillard, Jean, 1985, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México.

Guirau, Pierre, 1980, *El lenguaje del cuerpo*, F.C.E, México.

Leach, Edmund, 1997, “El cabello mágico”, en *Alteridades*, 7 (13), págs. 91-113, México.

Belleza y moda a finales del porfiriato, Puebla

Gloria A. Tirado Villegas
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
“Alfonso Vález Pliego”
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Introducción

Este trabajo intenta reconstruir a través de la publicidad los cánones de belleza y moda de las mujeres, siguiendo los consejos de moda establecidos en las revistas femeninas; al mismo tiempo se comparan con las imágenes que de las mujeres escribieron los cronistas de la época, sobre las famosas chinas o choles de Puebla, formando estereotipos femeninos de la mujer bien vestida, moderna, a la luz de los modelos de conducta expuestos en manuales, como el de Manuel Carreño.¹ En una coyuntura como fue el estallido de la revolución mexicana, que no sólo rompió con esos modelos de conducta sino que las mujeres ante las nuevas circunstancias establecieron su propia dinámica. La revolución armada presionó a las mujeres a buscar múltiples salidas y, entre penurias y arrojos durante esos años, vivieron un proceso de empoderamiento. Si aún las mujeres de recursos modificaron sus hábitos, cuanto y más las mujeres de capas medias. La prostitución creció en este periodo.

La disciplina de la salud

A finales del siglo XIX una serie de medidas legales y disciplinarias orientaban y regulaban las conductas de los jóvenes, hombres y mujeres. Los legisladores se basaron en el modelo de juventud de Francia, donde el derecho reconoció el inicio de la pubertad a los 14 años para el hombre y los 12 para la mujer, edades que les permitía contraer matrimonio; y el fin a los 21 años. En este modelo la minoría de edad para las mujeres contemplaba el inicio de la menstruación. En función de esta jerarquización legal, estaban las costumbres, el trato de los adultos a los y las jóvenes, como a los niños. Algunas autoras como Raquel Barceló opinan que los padres de niños y jóvenes de recursos económicos preferían la educación en casa, contratando preceptores e institutrices extranjeros y así evitaban que sus hijos tuvieran contacto con los de la

¹ Carreño, Manuel Antonio (1934), *Manual de urbanidad y buenas costumbres*, (facsimilar de la primera edición), México, Editorial Patria.

calle.² La relación entre padres e hijos eran distante y autoritaria. Los valores que “los padres ricos transmitían a sus hijos varones eran la circunspección, la corrección, el amor al trabajo, el éxito, la popularidad y la influencia. En cambio a las niñas se les educaba para tener amor al trabajo doméstico, ser modestas y piadosas”.³

Dentro de estas ideas confluían las de la higiene y salud, las medidas de estatura y peso, de niños y niñas, se supervisaban en la escuela y por los médicos. Pero el momento más difícil para los jóvenes era la iniciación del púber, en la sociedad burguesa era indefinida. En el caso de las niñas la llegada de la menstruación estaba llena de tabúes y supersticiones. Para los niños era difícil ese paso porque en la búsqueda de su identidad debían probarse a sí mismos su naciente virilidad, podían realizar actos simbólicos como fumar el primer cigarrillo, beber la copa, o poner en práctica su sexualidad flirteando con las muchachas. En este sentido para las mujeres adolescentes el espejo era donde podían descubrir sus primeras transformaciones y estar listas para un futuro matrimonio.

Aunque no era la misma condición que sufrían las jóvenes de clases populares, quienes debían trabajar para ganar un sustento, tenían otro tipo de restricciones en sus relaciones con sus pares y de sexo opuesto. No siempre seguían los estereotipos femeninos dictados por la moda francesa que llegaba al país.

Tómese en cuenta la publicidad que salía en publicaciones como revistas, periódicos, así como en las propias vitrinas de los aparadores donde las jóvenes podían detenerse y descubrir qué les quedaba o no. En el mercado de los cosméticos estos ocuparon planas de esta publicidad, pero también en las boticas se vendían diferentes productos que combatían o mejoraban imperfecciones de la piel, por ejemplo, el vello en la cara, acné, manchas, o paño. Recomendaciones específicas para el cuidado del cuerpo, talla y peso ocuparon un primer plano en la belleza. Vayamos a descubrir algunas de esos estereotipos, consejos, y recomendaciones que se daban a las mujeres especialmente.

En esa dicotomía de lo malo, lo bueno y lo perverso

Durante el porfiriato las mujeres poblanas, como las del país, eran educadas con el modelo tradicional, además de aprender a leer y escribir, instruirse como futuras amas

² Barceló Raquel. “El muro del silencio: los jóvenes de la burguesía porfiriana”, en *Historia de los jóvenes en México, Su presencia en el siglo XX*, José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro-Pozo, Coordinadores, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud, AGN, México, 2004, p. 121.

³ *Ibidem*, p. 123.

de casa y dadoras de vida. El cuidado de la familia del que ellas serían las depositarias de la salud y la honra de la misma. En este rol dominante se encontraban todas las mujeres, ricas y pobres. A diferencia con las elites las obreras debían trabajar en la fábrica sin descuidar su hogar, a ellas se les dedicaba artículos como el que aparecía en el periódico *El Obrero mexicano*:

Hacer la felicidad de la familia, es la misión de la mujer en el hogar. La casa que habitamos no sólo es para nosotros, el techo que nos preserva de los rigores del sol y de la lluvia, sino que es también el albergue del alma, el refugio del espíritu que cohibido, por lo general, ante las exigencias sociales, necesita de expansión, a veces de consuelo, de fuerza y de aliento, para proseguir las luchas de la vida.⁴

La mujer debía ser bella, por dentro y por fuera, los prototipos de belleza eran muy claros, si algo brilló en el porfiriato fueron los poetas y novelistas que en su literatura crearon imágenes de la mujer. A través de los artículos de diferentes revistas, constatamos el pensamiento, correspondía a 1884, textualmente dice:

¡La mujer bonita! Yo la admiro extasiado, le consagro prosa y verso fervorosas alabanzas, pero aunque le profeso respetuoso culto, no me acerco a ella sino para servirla. Una mujer bonita lo tiene todo teniendo cara; porque cuando se posee una cara hechicera no hacen falta detalles ni relieves de orden inferior.

La cara ¡oh! La cara! Pues mirémosle la cara: facciones finas y en armónicas proporciones; cutis de alabastro suavemente teñido de rosa; ojos de terciopelo, adornado de luengas pestañas, que se abren con sino por dulzura...⁵

La vanidad femenina se fomentaba por diferentes y nacientes empresas, abría nuevos horizontes al uso de cosméticos y tratamientos de belleza. Así la Crema Rosada de Adelina Patti, ya “usada por todas las grandes artistas entre todas las de su clase”, conservaba el cutis y curaba toda clase de excoriaciones, erupciones, sarpullido, etc. Según el anuncio prometía grandes cambios: “disimula las arrugas y le comunica el brillo aterciopelado de la juventud”.⁶ Otros anuncios más, sólo para cerciorarnos del abanico de mensajes: “Se admira un rostro hermoso con un cutis bello. Recuerde que el cutis bello es cutis debido al jabón de Reuter. El vigor del cabello del Dr. Ayer”. “Munyon’s, el jabón del avellano de la bruja”.⁷

⁴ “Para las obreras, la mujer en el hogar”, en *El Obrero mexicano*, Año I, núm. 8, Viernes 19 de noviembre de 1909.

⁵ “De todo un poco”, en *El Monitor Republicano*, 31 de agosto de 1884.

⁶ “Aviso localizado”, en *El Mundo ilustrado*, 25 de diciembre de 1904.

⁷ “Anuncios localizados”, en *El Mundo ilustrado*, 25 de diciembre de 1904.

En 1894 el poeta Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Duffo, fundaron la revista *Azul*, en la carátula de la publicación aparecía el anuncio “El arte supremo y la poesía más encantadora de la mujer: Crema Rosada de Adelina Patti, no tiene que reprocharle, puesto que embellece sin dañar el cutis”.⁸ La mujer debía ser bella y en medio de estas ideas de moldear el cuerpo y la cara, la mujer se instalaba en un mundo que podía provocarle conflictos: ser fea, gorda, era salirse de esos estereotipos. La presión social apoyada en la moda debió hacer mella en muchas mujeres de entonces.

En la mayoría de las revistas publicaban una sección de consejos, en estas y en las asiduas lectoras que escribían se percibe una aflicción por adelgazar, poseer una cabellera brillante, quitarse el vello de la cara y de las piernas, y por todo aquello que pudiese contrarrestar los defectos físicos, pues la belleza era parte de la naturaleza femenina. En el porfiriato se profundiza este ideal femenino por la proliferación de publicaciones femeninas donde se publicitaban productos de embellecimiento abriendo, al mismo tiempo, que estereotipos de belleza, un mercado de consumo. En este ambiente se modificaban los hábitos de una sociedad en tránsito a la modernidad, se publicaban anuncios como éste en uno de los números de la revista *El Mundo Ilustrado*, de 1904:

La hermosura es una de las grandes bendiciones que el cielo le ha dado a la mujer... la mujer debe adornar a la belleza del alma, la hermosura del cuerpo, pues es la única manera de retener el cariño de su esposo...

Y la empresa en flor asestaba un golpe comercial con las siguientes palabras a su anuncio:

Es necesario emplear un método científico, pero antes de sujetarse a un tratamiento por una especialista en la belleza... Yo sigo los procedimientos empleados por la señora Gerraine Graham “especialista en la hermosura” y hago uso de sus remedios exclusivos. Mi especialidad es: masaje, remoción del vello superfluo, desarrollo de las formas y tratamiento científico del cráneo...

Después daba la dirección y nombre de quien firmaba como Miss Beatriz Pipher.

“La falta de belleza en la mujer es imperdonable”, decía un encabezado de artículo publicitario en *El mundo ilustrado*, en el que la sección de consejos de belleza anunciando los cosméticos más novedosos no podía faltar:

⁸ Revista *Azul*, 2ª. Época, tomo I, Núm. 6, 12 de mayo de 1907.

Eficaz y seguro para destruir vellos defectuosos en cualquier parte del cuerpo. Mejor que la electricidad; porque no deja cicatriz. Mejor que los rayos X, porque no quema ni tortura los tejidos Subcutáneos. Mejor que los depilatorios porque no contienen sustancias venenosas ni destruye “sólo aparentemente” el vello \$2.75.⁹

La preocupación por la piel grasa o reseca es una constante por lo que en la revista *El Mundo Ilustrado* no dejó de tocarse ese tema, con consejos de cremas, lavado de cara, muchas soluciones para realizarlas en casa, pero siempre siguiendo lo que hacían las mujeres en Paris.

Como puede suponerse eran las mujeres de clase media alta y de alta sociedad las que seguían ciertos cánones de la moda, generalmente afrancesada, y dentro de estas los cuerpos debían moldearse con enormes y apretadas fajas; el corsé apenas si dejaba de respirar a la portadora. Casi podría afirmarse que la cintura se fue reduciendo, y esta moda del corsé tenía la función de resaltar el trasero, caderas y los pechos, revivida a finales del XIX poco a poco se fue abandonando la sobriedad de la vestimenta, envolviéndose en el glamur que proponía el romanticismo. Las crinolinas escondían piernas delgadas o malformadas y a cambio resaltaban el busto como parte del atractivo natural. Paradójicamente se dejaba la cintura y el busto bien formados, pero se usaban blusas o vestidos con cuellos muy altos, adornados con alforzas y bordados hermosos.

Pese a las tendencias de la moda, la alimentación de la población impedía mantener “en forma” a la mayoría de las mujeres, por esta razón, páginas adentro, en muchas revistas daban el consejo preciso: “comer menos y hacer ejercicio”.

Complemento fueron los peinados muy elaborados y las mujeres en Europa se vistieron de pantalones, hecho criticado en México. Bragas, camisas, cubrecorsé, canesús de encaje, enaguas múltiples, toda esta variedad de prendas femeninas como ropa interior, se usó, aunque con más refinados encajes. ¡Cómo debieron lavar toda esa ropa! Imaginemos el tiempo de lavado, secado y planchado. Toda la imitación de lo que la época victoriana había producido:

El pantalón femenino, como ropa interior se convierte entonces en algo “indispensable” y al mismo tiempo “inexpresable”: es imposible nombrarlo debido a lo que sugiere. Los muslos, las piernas mismas, se vuelven indecentes en toda su extensión. La mojigatería victoriana llega a

⁹ “Publicidad”, en *El mundo ilustrado*, Año XII, tomo 1, no. 8, febrero 19, 1905.

vestir las patas de las mesas... La época conoció todo un inaudito enjambre de ropa interior femenina.¹⁰

Bajo la mojigatería victoriana el cuerpo debe cubrirse y el sexo se vuelve pecaminoso. La mujer embarazada no debe mostrarse como tal. Los anuncios de medicamentos sugieren “para enfermedades de la mujer”. Durante el porfiriato se percibe claramente la preocupación de la mujer por ser esbelta para lucir aquellos vestidos ceñidos del corpiño. Una parte de los consejos que solicitan en las revistas son acerca de cómo bajar de peso o cómo esconderlo. La mujer poblana, como la de la ciudad de México seguía paso a paso los figurines que salían en *El Monitor Republicano* o los consejos de *El Mundo Ilustrado* o de *Azul*, los medios más rápidos de allegarse a ellos. El diario *El Mundo* ofrecía en su página “la moda elegante ilustrada” con patrones cortados a la medida y *El Monitor de Puebla* tenía su sección de consejos. Obviamente la moda estaba dirigida hacia una clase social pudiente debido al acceso restringido a los periódicos de entonces y también porque los materiales y la mayoría de las telas eran importadas.

Una de las pautas para estar a la moda era seguir a las artistas, estar delgada se convirtió, como ahora, en obsesión, un consejo sabio decía:

Un plan juicioso que pudieran seguir las señoras obesas consistiría en hacer las faldas interiores ajustadas en las caderas y sosteniéndolas bajo la línea de la cintura, por un broche al frente del corsé y dos a la espalda, a fin de presentar la cintura lo más reducido posible, disfrutando a la vez la comodidad.

Las pretinas serán bandas ligeras¹¹

¹⁰ Knibiehler Yvonne. “Cuerpos y corazones”, en *Historia de las mujeres. El Siglo XIX, Cuerpo trabajo y modernidad, tomo 8*, George Duby y Michelle Perrot, Taurus, Madrid, 1993, p. 19.

¹¹ “Sección de consejos”, en el *Mundo Ilustrado*, 18 de diciembre de 1904.

La mujer prototipo era la francesa y en la medida en que la penetración cultural de Francia adquirió fuerza, las mujeres no dejaron de imitarlas. La última “novedad” era cortar las mangas con amplitud en lo alto para destacar el busto de la mujer. “La moda del día favorece decididamente a las mujeres bien hechas, lo cual alegrará con seguridad a mis amables lectoras”.¹² Para lucir aquellas telas que estaban de moda como sedas, tafetas, mengalinas, satin liberty, gasas, piel de seda, taille, o los terciopelos, el cachemire,¹³ las mujeres requerían estar bien formadas y no sólo esbeltas. De ahí que una pregunta constante que las lectoras enviaban a revistas como *El Mundo Ilustrado* era: ¿qué hacer contra la obesidad? Las respuestas casi siempre referían:

Camine a pie, y haga toda clase de ejercicio corporal, absténgase de comer grasas y harinas y adopte un régimen mixto alimenticio de carnes, verduras y frutas.¹⁴

Vestir al cuerpo era indispensable, cuando las telas importadas llegaron a Puebla. Hacia 1885 bastaba recorrer las sederías y llegar hasta aquellas tiendas en la Calle de Mercaderes (hoy 2 Oriente-Poniente), para surtirse de chaquira, hilos, hilazas, sedas. El Hilo de Oro estaba ubicado en la Calle de Guevara número 2; almacenes de tela y ropa como La Ciudad de México, establecido en el Portal Iturbide. Las telas de Francia, uno de los expendios más grandes en este ramo. Ahí estaban El Siglo Diez y Nueve, una tienda exclusiva para telas y artículos finos, incluso de iglesias. La sedería La Parisiense o la Elegante, había quince mercerías y cuatro almacenes de ropa.¹⁵ Las afanosas costureras, de alta costura, se dedicaban a la elaboración de prendas finas sin anunciar sus servicios permanecían en lo privado, a diferencia de los sastres que aparecían en los directorios. Muchas estudiaban en las escuelas de Corte y confección, para las mujeres sin dinero la Escuela de Artes y Oficios ofertó estos talleres; o bien Institutos particulares. El uso del sombrero se puso de moda, porque sin él se sentirían desnudas, a imitación de las burguesas de Francia.¹⁶ Son las mujeres las que deciden cómo vestirá el hombre, al mismo tiempo los que confeccionan los vestidos y trajes son los sastres.

Para vestir al cuerpo había que reducir tallas, la educación física se enseñó en las escuelas. Para las mujeres *El mundo ilustrado* comentaba con una conferencia celebrada

¹² “Últimas novedades”, en el *Mundo Ilustrado*, 25 de diciembre de 1904.

¹³ “Anuncio”, tomado de *El País*, 14 de noviembre de 1904.

¹⁴ “Sección de preguntas y respuestas”, en *El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1904.

¹⁵ *Primer almanaque anunciador...*, Op.cit., pp. 101,143, 169, 177 y 191.

¹⁶ Perrot Michelle, *Mujeres en la ciudad*, Editorial Andrés Bello, Barcelona-Santiago de Chile, 1997, pp. 49-50.

recientemente en el colegio real de Londres por el Doctor Hermann Weber, sobre la duración de la vida humana y los medios de prolongarla, ha terminado por los consejos siguientes, que resumen el arte de conservar la belleza y la salud:

Moderación en la bebida y comida.

Aire puro en el exterior y en el interior de la casa.

Manténgase todos los órganos del cuerpo en buen orden funcional y consúltese al médico sobre la menor enfermedad.

Ejercicio regular todos los días, ayudado siempre por movimientos de brazos y piernas, ejercicios respiratorios y gimnásticos

Acostarse temprano y levantarse temprano, limitando a unas siete horas la duración del sueño

Baños cotidianos o abluciones de agua tibia o fría según el gusto. O agua tibia seguida de fría

Regularidad en el trabajo y en las ocupaciones mentales.¹⁷

Los contrastes, moda y belleza en las mujeres del pueblo

Además, algunas revistas presentaban rutinas de ejercicios para quitarse “los sobrantes” y las mujeres se guiaban por cubrir un modelo. Otra moda era la popular, en ella se distinguen las fonderas, según una descripción del Prof. Enrique Cordero y Torres:

... de ellas las famosas choles, que usaban amplísimas enaguas almidonadas de percal en tiempos de calor y de franela en tiempos de invierno, blusas de olanes y alforzas, botas, y hasta el tobillo de botonadura y medio tacón; fino rebozo de bolita de palomo o de granizado de Puebla, verde de Santa María, negri azul de Tulancingo, Tenancingo, Querétaro y Oaxaca.¹⁸

Las diferencias sociales se marcaban tajantemente, y la moda era una representación de estas, las mujeres que vivían en los barrios, por ejemplo, usaban telas sencillas de percal, enaguas de algodón, el rebozo, huaraches. En algunas accesorias del mercado La Victoria podían adquirir telas. Era una sociedad más agraria y como tal la gente vestía. Las mujeres pobres se reunían en los lavaderos, de Almoloya, por ejemplo, en la calle, en el mercado, en la iglesia, en el molino, los espacios públicos de convivencia.

Pero cierto también que durante el porfiriato la prostitución creció, como el número de choles, que solicitaban permisos al Ayuntamiento para abrir una accesoría en el mercado, poner un figón, fonda, que les permitía vender comida a los trabajadores. A

¹⁷ “La belleza por la higiene”, en *El mundo ilustrado*, marzo, 19, 1905, suplemento, no. 12.

¹⁸ Enrique Cordero y Torres, *Historia compendiada del Estado de Puebla*, T. II, Publicaciones del Grupo Literario “Bohemia Poblana”, 1965, p. 29.

diferencia de los hombres que encontraron un mercado de trabajo en las últimas décadas del siglo XIX, las mujeres encontraban como lavanderas, trabajadoras domésticas, tlacualeras, obreras, y como producto de estas restringidas condiciones para las mujeres que llegaban a la ciudad, sin lograr encontrar un trabajo, la prostitución fue creciendo. Una zona de tolerancia, instalada en el barrio de san Antonio, barrio antiguo y en la periferia de la ciudad. Aún estas mujeres vestían sencillo, pero muchas veces los discursos en la prensa confundían a las mujeres obreras como mujeres de la calle. Las menciones insisten en que ellas reían con fuertes carcajadas y movían las caderas, que al no usar corsés se movían con mayor fuerza.

Lamentablemente no se cuenta con imágenes de esta época para conocer más cercanamente a las mujeres de la nota roja, sí bien se cuenta con un libro de registros en el Archivo del Ayuntamiento que permite conocer algunos datos interesantes, las fotografías son de la cara únicamente.

La revolución transforma la mentalidad de las propias mujeres, ante la necesidad de resolver la manutención de la familia, y aquellas que no tenían recursos debieron recurrir a diversos mecanismos con los que rompieron esos roles tradicionales: oficios que van desde la prostitución, venta de alimentos a los presos, apertura de figones, venta de antojitos, bañeras, planchadoras, etcétera.

Las campañas promovidas por la prensa eran fuertes contra las mujeres de la vida galante, las de la nota roja. La sociedad se movía en esa dicotomía entre lo permitido, lo prohibido y la tolerancia a la zona. Se condenaba a estas mujeres de no tener educación, y hasta afirmaron no tenían sentimientos. Se ejerce violencia en contra de ellas, y contra las mujeres pobres en general.

Ángeles Mendieta sostiene de aquella íntima relación entre el poder y la justicia, que al correr de los años entre 1907 y 1908, se señalaba:

Una cadena de crímenes nefandos estremece a la sociedad poblana. Se citan nombres de doncellas violadas; se conoce el caso de una mujer que tras sufrir ultrajes que el pudor ordena callar, es emparedada viva. Parientes de don Mucio [gobernador de Puebla] son acusados como autores de tales delitos... agrega:

Puebla sacude su místico estupor un día con la aparición de restos humanos que resultan ser de una mujer galante a quien todos designan por su nombre: La policía finge ignorarlo para no comprometer el prestigio de una casa de lenocinio apadrinada y consentida por los hombres de don Mucio.¹⁹

Durante la revolución se rompió también con las prácticas de resistencia y subordinación impuestas abriéndose a nuevas posibilidades de placer. Las prácticas cotidianas trasmutaron, muchas mujeres que se prostituían no se registraban como tales. Había gente que llegaba y se iba a los pocos días, provenían de diferentes lugares y aunque el gobierno de Francisco Coss en 1914 prohibió muchas actividades y declaró casi sitio de queda en la ciudad, en la realidad se trasgredía estas prohibiciones. Los siguientes años había casas en donde se jugaba, tomaba otros niveles la distracción y el placer, la población necesitaba de otras salidas emocionales.

El número de prostitutas creció como también el de dueños de estos lugares, pues la evasión del pago y, sobre todo, la supervisión del Director de Servicios Sanitarios se hicieron evidentes, al encontrar que tanto las pupilas como las aisladas no habían pagado sus impuestos a la tesorería municipal; en los siguientes años se registraban dueñas y dueños desde 16 hasta 74 accesorias.

Mientras que a las mujeres de dinero les mandan catálogos, adquieren las novedades, van a las grandes tiendas, al salón de te, o a las chocolaterías a donde asistir. La moda es un estatus, hay que mostrar el atuendo y para ello asistir a lugares abiertos, el zócalo de la ciudad es uno de esos; pasear en los cupés, las carretelas, por ejemplo. Los espacios públicos se convierten en la representación simbólica del poder, es ahí donde van las mujeres a lucir sus atuendos, a la carreras de autos, de caballos, de bicicletas, más allá de las tertulias. El espacio público permite la confluencia de ideas, modos de vida y estatus social de los diferentes grupos.

A medida que avanzan los años del siglo XX el número de mujeres y de hombres pobres es mayor, y las de clase media van abandonando esta especie de presión

¹⁹ Mendieta Alatorre, Ángeles. *Carmen Serdán*, Centro de Estudios Históricos de Puebla, Puebla, 1971, p. 74.

social y descubren ante ellas mismas sus propias formas de resistencia ante lo que domina: las normas de conducta y con ellas el vestir al cuerpo.

Bibliohemerografía

Barceló Raquel. “El muro del silencio: los jóvenes de la burguesía porfiriana”, en *Historia de los jóvenes en México, Su presencia en el siglo XX*, José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro-Pozo, Coordinadores, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud, AGN, México, 2004, pp. 114-150.

Cordero y Torres, Enrique. *Historia compendiada del Estado de Puebla*, T. II, Publicaciones del Grupo Literario “Bohemia Poblana”, 1965.

González Reyes, Alba H. *Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México, 1897-1927*, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Universidad Veracruzana, 2009.

Knibiehler Yvonne. “Cuerpos y corazones”, en *Historia de las mujeres. El Siglo XIX, Cuerpo trabajo y modernidad, tomo 8*, George Duby y Michelle Perrot, Taurus, Madrid, 1993.

Mendieta Alatorre, Ángeles. *Carmen Serdán*, Centro de Estudios Históricos de Puebla, Puebla, 1971.

Perrot Michelle, *Mujeres en la ciudad*, Editorial Andrés Bello, Barcelona-Santiago de Chile, 1997.

Tirado Villegas, Gloria Arminda. *Lo revolucionario de la revolución. Las mujeres en la ciudad de Puebla*. H. Ayuntamiento, serie fundación, octubre de 2010.

_____. “De un barrio de naturales a una zona de tolerancia”, en Tirado Villegas, Gloria (Coordinadora). *Miradas en la noche, estudios sobre la prostitución en Puebla*, BUAP, 2007, pp. 127-155.

El Mundo ilustrado, 1904, 1905.

El Obrero mexicano,

El Monitor Republicano

El País, 1904

Belleza transexual, identidad corporal y relaciones sociales

Gustavo Aviña Cerecer
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Planteamiento del problema

Desde una metapsicología freudiana,¹ la antropología del cuerpo de A. Le Bretón y algunas claves teóricas del postestructuralismo, las preguntas de nuestra investigación son ¿qué papel juega la belleza en tanto subjetividad socializada y entre las personas transexuales h-m?, ¿cómo es que estas personas de San Luis Potosí en lo particular viven, piensan y sienten la belleza en relación a su identidad corporal? A partir de su testimonio ¿cómo puede ser bello el cuerpo de una persona transexual y cómo consideran bellos a otros cuerpos? En respuesta a estas aquí se aportan elementos para la construcción de un modelo que conjugue transexualidad y belleza mediante relaciones estructurales subjetivas, sociales y culturales para con esto comprender la lógica simbólica de su corporeidad, sexualidad e identidad genérica. Finalmente, una vez planteada esta base teórica se exponen algunos indicadores de prueba que permiten sustentarle desde el trabajo etnográfico realizado en la ciudad de San Luis Potosí, mismo que consistió en la convivencia y aplicación de entrevistas con 7 personas transexuales cuyas edades varían entre los 20 y los 53 años de edad.

Identidad, sexualidad y belleza

Brevemente y desde una antropología del cuerpo podemos definir a la transexualidad como aquella corporeidad a la cual la persona llega después de comportarse en sociedad la mayor parte del día como una persona del género opuesto al de su sexo biológico original,² pero además, por un profundo deseo llevan a cabo de manera reiterada acciones de modificación de la arquitectura de su cuerpo físico en pos de una transformación hacia el cuerpo del sexo opuesto³; voluntariamente se someten a tratamientos artesanales y/o hormonales además de cirugías estéticas. Estos “tratamientos de belleza” de uso popular son cierto tipo de lipoescultura que se logra mediante la inyección de aceite, la aplicación de

¹ La metapsicología es el uso del modelo del aparato psíquico freudiano para la comprensión de fenómenos sociales y culturales, a decir de Assoun “[...] retraduce la construcción de una realidad suprasensible que a su vez representa un acontecimiento endopsíquico [...] porque el inconsciente es un objeto que rebasa a la psicología [clínica]” (Assoun, 2002:9,10). Otro autor que aplica y valora de manera afortunada la metapsicología es Ricoeur en *Freud, una interpretación de la cultura* (2004).

² De hecho, el sexo biológico es determinante en relación al sexo cerebral, cromosómico, gonadal, anatómico-morfológico, genital y hormonal (Rubio Arribas, 2009).

³ Entendiendo arquitectura como la organización de los diversos elementos materiales de la estructura, en este caso de la estructura corporal.

implantes en diferentes partes del cuerpo como glúteos, senos y/o cara; además de la correspondiente operación de reasignación sexual o vaginoplastia. De hecho, el consumo de hormonas, siempre sin receta médica, en las primeras etapas de la vida transexual son determinantes para la resexualización somática de su persona. Al respecto Yisel nos comentó, *a los 17 años me metí una hormona, luego me entro el miedo y me sentía muy mal, “esto no es para mi” pero me di cuenta que son las facturas que tienes que pagar por querer ser bonita, porque a los 15 años cualquiera puede parece mujer. Luego me hice traumada a las hormonas había días que me metía tres hormonas en un día, entonces estaba mal, súper que onda.* Igualmente Naomi ya con más control sobre el consumo de las mismas nos comentó, *lo que me ayuda en cuestión de belleza a lo mejor son las hormonas, es lo que me ha ayudado mucho, es lo que me ha transformado en lo que soy ahora, me facilita mucho el arreglarme me hace sentir bien, me hace sentir la persona que ahora soy.* De hecho, todas ellas al haberse sometido al uso de hormonas manifiestan importantes cambios físico corporales.⁴

Pero es claro que la transexualidad no es un fenómeno meramente subjetivo, simplemente porque no existe un solo sujeto *desujutado* de lo social y lo histórico, pero también porque en la actualidad es un fenómeno social creciente por razones culturales, económicas y políticas. Ahora, en la posmodernidad,⁵ por determinaciones sociohistóricas iniciadas al menos desde el individualismo renacentista, la identidad personal es eminentemente subjetiva, ya no radica en la comunidad o en el territorio, en la etnia o en el grupo, incluso tampoco en el cuerpo físico,⁶ sino en la corporeidad subjetiva; allí en el imaginario mismo de las formas virtuales expresables a través de la sexualidad, el género y el sexo biológico. Además cabe percatarnos a la manera de Antonio Marquet (2006) de que no

⁴ Con el uso de hormonas femeninas La capacidad de erección disminuye hasta desaparecer totalmente. Los orgasmos eyaculatorios son menos intensos al disminuir la producción de semen, los testículos y la próstata se atrofian, hay un aumento de las glándulas mamarias, la grasa se redistribuye aumentando en la zona de las caderas y muslos, hombros y brazos, y cara. El vello corporal, que depende de los andrógenos, disminuye al tiempo que el facial no desaparece del todo. La voz sufre pocos cambios, pero además sí hay cambios de carácter con un incremento importante en la emotividad (Hurtado Murillo, et. al. 2005).

⁵ Vemos a la Cultura Occidental Posmoderna como el fermento para la expresión de un síndrome, es decir, un conjunto de delirios con un desarrollo acumulativo e históricamente determinado, que resulta de un cuerpo humano como mercancía, es decir, de un cuerpo que es signo intercambiable y no símbolo irrepetible. El posmodernismo es el desarrollo acelerado de las rupturas de lo orgánico, de las diferencias en donde antes había unidades, de los cortes hacia lo artificial, además de que demanda un cuerpo ejecutor de placer, un cuerpo funcional mecánicamente dispuesto, accesible mediante la tecnología y la manipulación digital de la información, el hiperconsumo y la transformación de valores colectivos en recompensas personales (Lyotard, 1990; Baudrillard, 2000; Lipovetsky, 2002).

⁶ En *Adiós al cuerpo* (2007) A. Le Breton nos deja muy en claro como en la cultura occidental contemporánea el cuerpo lejos de ser un destino natural es un territorio identitario por modificar, un paisaje urbano más por marcar y reconstruir. Expresiones sintomáticas de estos nuevos usos del cuerpo, el género y la sexualidad son lo que se hace con este como objeto de arte, la manipulación genética y la bioinformática. Como ejemplos están la idea del Cyborg de D. Haraway; los nuevos escultores chinos como Fan Xioyan, Huang Yong Ping, Cao Hui y Chan Wenling; la fotografía de Sergey Spiric; el performance *tattoo* de Rick Genest, o bien, la pintura de Adriana Varejão.

hay sexualidad alguna llanamente pura siempre es compleja y con cierta ambigüedad. Igualmente, Foucault (2005) nos ha demostrado como la legitimidad del poder político ha implantado a la sexualidad dentro de múltiples discursos de muy diverso orden: médico, jurídico, mercantil, político, lúdico, laboral, etc., todo esto para asegurar de manera constante y tangencial un control indirecto de las masas.

Vivimos entonces bajo una potestad omnipresente del poder sexual producto de la discontinuidad histórica señalada por el mismo Foucault como un biopoder que desde el siglo XIX es aplicado al cuerpo humano de manera indirecta para su control masivo. De hecho, ante la avasallante demanda de una identidad transexual son ya muchos los gobiernos que permiten, e incluso, promueven como política pública las operaciones de cambio de sexo, siendo ya igualmente legales los trámites de cambio de identidad genérica.⁷

Después de la obra clásica de Desmond Morris, *El hombre desnudo*, parece ya muy difícil negar la importancia genética de la belleza como marcador de salud, inteligencia, capacidad, determinación y valor, y por lo mismo, como fuerza biológica para la reproducción de la especie (Morris, 2009). Sin embargo; en la intersección clave, sexo biológico, sexualidad y género está la belleza, pero hoy en día es más precisamente la belleza a través del uso virtual del cuerpo.

La transexualidad comienza desde una edad muy temprana, *eso ya se trae, se trae desde chiquito* dice la mamá de Yisel, lo que comienza como un juego de usar el maquillaje y la ropa de la madre con el tiempo, en oposición a las normas sociales, es una necesidad identitaria que se manifiesta mediante una disforia corporal cuyo origen podría ir de la mano de una ensomatosis, que en oposición al automatismo cotidiano y vulgar en el que el cuerpo es borrado por la propia persona, lleva al sujeto a obsesionarse con la apariencia, la anatomía y fisiología de su cuerpo e igualmente pasa con los Trastornos de la Imagen Corporal.⁸ La persona transexual opone al cuerpo toda su voluntad por ser otra cosa de lo que se fue y en esta obsesión se aplican todas las fuerzas del carácter y de la personalidad. Así, la belleza del

⁷ A finales del 2008 se aprobaron reformas al Código Civil del Distrito Federal que permitieron a las personas transexuales y transgénero tramitar nuevas actas de nacimiento conforme a su identidad actual sin que exista notación al margen que ponga en evidencia su género anterior, también se hizo obligatoria la atención médica a las personas transexuales en los servicios de salud de la ciudad. Es paradigmático también el caso de Brasil, donde desde el 2008 el estado subsidia las operaciones de cambio de sexo.

⁸ Aquí lejos de pensar que sólo algunas personas enfermas tienen trastornos mentales y corporales como las clásicas ciencias *psi* lo plantean, se considera que todos estamos en cierta medida y calidad trastornados, más precisamente, los individuos no somos más que el síntoma de delirios o síndromes mentales social y culturalmente determinados. Sobre todo ante la comunidad LGByT las ciencias *psi* aparecen como discriminatorias, pero lejos de esto aquí el uso de estas ciencias es considerando argumentos científicos apegados a la evidencia empírica, y en este sentido, el trabajo de campo nos permitió ver trastornos mentales en nuestros informantes, en tanto viven un profundo sufrimiento además una clara desventaja adaptativa frente al orden social dominante.

cuerpo transexual no es meramente estética, es parte de una autosedución placentera-displacentera o sintomática, de un ensimismamiento enajenante, una especie de hiperconciencia del sí mismo corporal que está muy lejos del “cuerpo perdido” (Le Bretón, 2006) de la mayoría de las personas, las cuales se sienten ajenas a su propio cuerpo, e incluso, diferentes a este para coyunturalmente reencontrárselo sólo en períodos de dolor o placer (el hambre, el frío, la excitación sexual, el dolor, la depresión, las cosquillas, etc.). Y si bien la modernidad se funda sobre esta separación cuerpo-persona, a través de lo virtual en la transexualidad posmoderna lo que hay es esta ensomatosis cuyo fin es cambiar al cuerpo mediante su purificación o desalineación.

En la transexualidad h-m hay entonces una intención existencial de recuperación ritual y cuasi sagrada del yo corporal que paradójicamente en el plano de lo imaginario se puede relacionar con una desaparición, con la “castración” freudiana, y por ende, con un tipo posible de Trastorno de Identidad de la Integridad Corporal,⁹ más precisamente, con la necesidad corporal de no poseer un pene. Esto lo pudimos constatar con todos nuestros informantes de SLP quienes nos manifestaron repulsión hacia su miembro viril y cómo sólo por cuestiones económicas desistieron de realizarse la operación de cambio de sexo, aunque los jóvenes menores de 30 años aún mantienen la intención. De hecho, la posibilidad de concretar en el plano físico su mundo desiderativo e imaginario se da hasta la adolescencia, entre los 16 y los 24 años, pues hasta esta edad tienen la fuerza de carácter y los medios económicos para ingerir hormonas femeninas y modificar mediante técnicas artesanales o quirúrgicas su arquitectura corporal.

Desde un enfoque general la belleza es una característica de las formas correctas, de lo bueno, es lo correcto en términos proporcionales, incluso físico corporales es la armonía entre las partes del cuerpo, por ende, lo atractivo en términos sexuales y culturales. Pero más hacia adentro del cuerpo lo bello son sensaciones a las que, mediante la memoria, se les adjudica cierta significación y/o simbolización de mayor o menor importancia para la persona; proceso ya reconocido por Freud como la ontogenia o construcción individual de la personalidad.

Así, lejos de ser una cuestión superficial lo bello cala en lo hondo de cada ser, es una emoción que por su conexión con la construcción de la personalidad trastoca, aún cuando engañosamente se desdeñe, inconscientemente se imprime en la historia del sujeto en forma de imaginario. Hay entonces en la percepción de lo bello un mundo de sensaciones marcadas

⁹ De acuerdo al DSM-IV TR este trastorno es “una condición psicológica en la cual el individuo solicita una amputación electiva de un órgano totalmente sano [...] Los individuos con esta condición experimentan el deseo persistente de que su cuerpo corresponda a una visión idealizada que poseen acerca de sí mismos, de la que el órgano rechazado no forma parte.”

de significado, de discursos, de imágenes, de sonidos y de extrañas sensaciones que de alguna manera se relacionan con la sexualidad, el placer y el erotismo pero también con la identidad, la conducta genérica y el imaginario corporal y social. Así el cuerpo es la instrumentación de una identidad simbólica, pero también de un signo por manipular en nombre de una aventura existencial, de una demanda y respuesta social, el cuerpo es transformable en pos de una especie de novela subjetiva por cumplir pero también en función de un orden social mercantil que exige una alta productividad de placer (Le Bretón, 2006, 2007; Foucault, 2005; Baudrillard, 2000).¹⁰ La intención real de la belleza más allá del acto fenoménico de la percepción es parte de la sexualidad y más aún de la inteligencia emocional y social que se resuelve no en la biología sino en los deseos más íntimos de la construcción de una identidad. Además, igual que la filosofía la belleza produce conocimiento y placer, ambos mediante procesos de identificación o de reproducción de sentido unen al ser con el mundo, lo fusionan con el todo, pero esta unión no lleva más que a una desintegración. Ya desde el romanticismo dieciochesco del devenir occidental la belleza puede llevar al éxtasis, pero también a la muerte y al sufrimiento. Estos elementos escatológicos de la belleza son más palpables en el caso de la belleza transexual, su logro duele, se sufre, incluso conocimos de casos en los se llega a experimentar lo que denominan *el luto transexual*, esto es cuando aún después de haberse realizado la vaginoplastia hay una profunda pena, una honda herida que no llega a cerrar ni aún con el cambio del cuerpo físico pues a pesar de ya no tener pene, sienten que sigue allí (fenómeno conocido como miembro fantasma).

Así, el placer de la belleza transexual requiere necesariamente de cierta violencia de la desaparición, no sólo se alimenta de la estética de lo que seductoramente se intenta mostrar sino también del temor a la nada, pues en su caso ésta bordea conscientemente los límites del placer. Bataille lo contempló claramente: “Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser...” (Bataille, 2005:22). Esto último en la belleza transexual es una exigencia, por una negación del ser en el plano físico la persona está en lucha constante contra el propio cuerpo, en sus cuerpos es más evidente cómo imaginación psíquica y sustancia corporal se enfrentan, siendo el proceso de construcción de la identidad del sujeto el fermento mismo de la batalla.

¹⁰ “El cuerpo de la modernidad se convierte en un *melting pot* muy cercano a los collage surrealistas. Cada autor construye la representación que él se hace del cuerpo individualmente [...] aún cuando la busque en el aire de los tiempos, en [...] los medios masivos de comunicación, o en el azar de sus lecturas o encuentros personales.” (Le Bretón, 2006:15).

Baudrillard (2005) ha pensado sesudamente en torno a la belleza, más precisamente la belleza femenina entre los humanos, pero lo hace desde una dimensión que articula muy bien al cuerpo con lo imaginario, concluyendo que la seducción es un arma femenina por excelencia, es el poder del uso y conocimiento de lo artificial para la atracción del otro. Así la belleza resulta en un asunto de poder pero de gusto o disgusto por el cuerpo, sobre todo femenino, la forma corporal es el referente clave pues “la belleza del cuerpo humano se debe a las apariencias que se valorizan, a los contornos que se enfatizan o desprecian” (Vigarello, 2005: 10), sobre todo entre las mujeres.

Ahora, si consideramos a la sexualidad como la capacidad humana de sentir atracción o rechazo, placer y displacer, por ciertas personas, situaciones y objetos, un modelo de lógica sexual ha de incluir a la belleza femenina producto de los juegos de seducción, pero también de los juegos subjetivos y sociales. Belleza que en el caso de la transexualidad podemos suponer es el síntoma de su proceso identitario-corporal.¹¹

Intentemos entonces comprender las razones del uso seductor de lo femenino por parte de la persona transexual h-m y detengámonos por un momento para analizar la razón por la cual sus historias personales implican cierto tipo de atracción sexual, es decir, entre estas personas ¿cuál es la naturaleza básica de la relación belleza femenina-cuerpo masculino-sexualidad?

La respuesta a esta última pregunta en una palabra está en el deseo, este es el catalizador del amor propio y ajeno, pero también de la construcción social e intersubjetiva de la personalidad de cada uno de nosotros. Pero deseo no como causa de una satisfacción, no como simple vacío por llenar sino en tanto juego de relaciones entre ausencias y presencias, placer y displacer.¹² Lo deseado constantemente aparece y desaparece, emerge y se oculta, y en este movimiento captura la psiquis personal y social de los sujetos, quien se encuentra enajenado por su deseo producto de un acto fallido en tanto síntoma, es decir, deseo como constante discontinuidad en el *scrip* discursivo de la identidad del sujeto.

¹¹ Síntoma en términos freudianos, es decir, en tanto placer por un profundo displacer: “[...] suponemos que el curso de los procesos anímicos es regulado automáticamente por el principio del placer...dicho curso tiene su origen en una tensión displaciente y emprende luego una dirección tal que su último resultado coincide con una minoración de dicha tensión y, por tanto, con un ahorro de displacer [...] pero [...] todo displacer neurótico es de esta naturaleza: placer que no puede ser sentido como tal [...] La mayoría del displacer que experimentamos es [...] de instintos insatisfechos o [...] por excitar en el aparato anímico expectativas llenas de displacer y ser reconocida como un «peligro» ...consecuencia de la incompatibilidad de sus deseos con la realidad (Freud, 1979: 2, 4, 10,11).

¹² “Hemos adquirido la costumbre [...] de examinar [...] el deseo bajo el ángulo del sujeto y el objeto, la dualidad de quien desea y lo deseado [...] esta manera de plantear la cuestión pertenece a la categoría de la causalidad (lo deseable sería causa del deseo, o viceversa) [...] el deseo no pone en relación una causa y un efecto [...] es el movimiento que va hacia algo como lo que le hace falta, de otro modo no lo desearía, y no lo tiene, no lo conoce, puesto que otro modo no lo desearía.” (Lyotard, 1989:80).

Incluso el deseo es una cuestión tal vez más humana aún que la cultura o al menos es lo más artificialmente manipulable y de mayor poder, por medio de este se ordena y en su caso se somete la conciencia personal y social. El deseo es una dialéctica simbólica de presencias y ausencias. En el caso de la lógica sexual homosexual y heterosexual como ausencias que desean ser presentes, se desea poseer a otro cuerpo ya sea similar: la homosexualidad o diferente: la heterosexualidad. Pero también el deseo fluye psíquicamente en sentido contrario, es decir, como presencias que desean ser ausencias, este es el caso de la lógica transexual.

Profundicemos un poco más en esta última afirmación. La persona transexual h-m tiene una obsesión por embellecerse, por seducir, pero esto es por un deseo que está en la ausencia o negación de algo que le es propio, que está allí consigo mismo. Al preguntarle a José porque creía que la buscaban los hombres, en ese momento tenía 4 novios, nos dijo *por como soy, por como es mi cuerpo*, un cuerpo que no del todo parece de mujer porque ella es un hombre muy grande de espalda ancha con pechos de silicona. Así este cuerpo es visto como otro, lo otro radical por la negación del cuerpo masculino original, pero el deseo de seducir es más fuerte que la naturaleza, e igualmente, el seducido impone su deseo sobre este cuerpo bizarro que se aleja de los cánones sociales de lo femenino.

Pero la cuestión es más profunda aún, en el deseo transexual el sentido de los elementos de la sexualidad van en sentido opuesto; mismos elementos, mismas fuerzas pero en sentido contrario. Aquí la ausencia no es el otro cuerpo sino que el propio y lo presente no es lo propio sino que está en otro, es decir, el objeto del deseo no está en otro sino en uno pero como ausencia. Al igual que una niña heterosexual lo hace, el niño transexual h-m desarrolla su aparato psíquico en pos de la conquista del objeto de su deseo, que en este caso es el falo del padre a través del cuerpo de la madre. A la par de la negación de lo propio y como consecuencia de esto no hay separación edípica entre madre e hijo, por tanto, el padre en lugar de ser la competencia por negar es el objeto del deseo por poseer.¹³

En el Edipo heterosexual el hijo intenta quedarse con el cuerpo de la madre en oposición al padre, para después el padre pasa a ser negado mediante su interiorización como *Super Yo* y la madre es transferida a otros cuerpos de mujer. En cambio en el deseo transexual, la madre es interiorizada como *Yo* en una oposición complementaria con respecto al padre, por lo que el cuerpo masculino es negado como propio pero deseado en tanto otro complementario.

¹³ Lo preedípico es evocado por S. Freud para explicar la relación madre-hija, pero aquí estamos considerando la derivación que hace de la propuesta J. Lacan, quien a partir de la obra de M. Klein plantea el *triángulo preedípico*, madre-niño-falo.

El sentido del deseo transexual es la ausencia del falo y por extensión corporal del pene. De hecho, de aquí podría resultar la disforia corporal propia de la transexualidad en que la persona siente repulsión por su pene al tiempo que deseo por el de otro, así el pene es el objeto del deseo en tanto presencia que se desea ausente; el falo es parte del síntoma en tanto negación del objeto amado. Igualmente, lo femenino es atracción por la posesión del falo a través del otro, es decir, ausencia de un falo propio pero uso de este mediante la instrumentación del otro.

Una vez reconocida la lógica de la belleza femenina en relación al cuerpo y la identidad de la transexualidad h-m, veamos ahora como en los hechos concretos de la vida cotidiana de San Luis Potosí se manifiesta este modelo estructural psíquico y social.

Transexualidad y belleza en San Luis Potosí

En el San Luis Potosí de hoy la transexualidad es otra forma de ser femenina, otra forma de ejercer la sexualidad del siglo XXI, de esta sexualidad que es mas existencial y virtual que biológicamente determinada. De 1960 a la fecha, y más durante la actual época posmoderna, es posible el sexo sin reproducción y la reproducción sin sexo, esto como efecto de una revolución de identidades, y con esto, de una nueva forma de Ser Humanos por lo que hoy en día la sociedad no está tan atada al cuerpo biológico reproductivo; ahora hay más libertad que permite diferenciar al sexo biológico de la personalidad social (el género) y la satisfacción del deseo sexual (la sexualidad). Nuestros actores sociales, con quienes realizamos esta investigación, son todos hombres genéticos (XY), con una sexualidad homosexual, incluso manifiestan desear transformarse en mujeres para llamar más la atención de los hombres. A ellas, las podemos identificar como José (36 años), Erin (30), Adamaris (32), Pamela (20) Yisel (20), Naomi (27) y Rubí (53).

En una parte importante de la población mexicana la transexualidad aún es un tabú, desconcierta e incluso llega a molestar su simple presencia pues ésta a diferencia de la homosexualidad se señala con el cuerpo. En SLP al igual que en muchas partes del mundo por esta necesidad de ser también otro género, además de otro cuerpo, el mercado laboral para los jóvenes transexuales es muy reducido, aquí sus oportunidades laborales están en el mundo de las estéticas o salones de belleza y el modelaje, pero también varias son trabajadoras sexuales. Para Pamela como para Yisel y Naomi, la primera sexoservidora y las últimas dos estilistas, lo bello es un cuerpo de hombre alto, fuerte y con poder. El dicho de Pamela nos permite entender mejor cómo se siente atraída por los hombres, *ese chico estaba muy guapo tenía el cuerpo bien marcadito ayy, yo estaba con la hormona a todo lo que da [...] Cree que estoy*

aguantando frío por que sí y trae un BMW [...] y no va a traer dinero [...] y trabaja en el edificio de seguridad. De hecho, en nuestros 7 casos el dinero y el poder que pueda aportar un hombre, que en términos metapsicológicos es el falo, son determinantes de su atractivo. En este sentido, Erin reconoce que tiene preferencia *por los militares y policías y mientras más feos mejor.* En cambio tal vez por su edad ya mayor, Adamaris y José, dicen que el físico no es lo importante sino el trato que reciben y Rubí, siendo la de mayor edad, tiene gusto por los jóvenes *chacaleros* (pandilleros), además dice *a mi me gustan hombres no mayates.*¹⁴ Entonces al parecer el cuerpo masculino y viril es el objeto de la seducción y mientras más aparenten o sean viriles es más conveniente. Aunque desde el punto de Adamaris, también trabajadora sexual, nos dice *aquí (en el trabajo sexual) no me puedo dar el lujo de escoger si está guapo o está feo, no puedes estar esperando a ver si te cae algo o no te cae.* De alguna manera entonces en la prostitución en general se renuncia al ejercicio de la sexualidad como asunto de placer, pues se niega la posibilidad de ejercer el gusto por lo bello. Al respecto, ella misma opina[...] *Lo único bueno de allí es que traigo dinero, hay más experiencias malas que buenas porque tratas con cada persona...al igual te llega un chico guapo que uno feo, que es la mayoría.*

Respecto a la belleza propia Pamela nos dice *me gusta verme más arreglado de niña que de niño, cuando me maquillo me siento con más seguridad de salir a la calle y decir, soy yo mírenme aquí estoy, como que yo digo sí soy yo.* Según Adamaris verse como mujer transexual también es un ejercicio de aplicación y sensibilidad estética, ella dice que *como la mayoría, empezó en la transexualidad por la curiosidad de ver como te ves transformado en mujer una peluca, tu vestimenta [...] pruebas una vez si te gusta lo vuelves a hacer. Me empezó a gustar la vestidera, me dijeron te ves bien, pues yo les hice caso [...]*¹⁵. Al respecto Pamela comenta [...] *me dejé que me hicieran la prueba (de maquillarse y vestirse de mujer) y me guste como me veía, fuimos al antro y me fue muy bien, con los chicos [...] de jueves a domingo ya no salía al antro si no me vestía, yo tenía que ir maquillada.* Igualmente, en todos los casos de estudio no les gustan los hombres afeminados, y salvo el caso de Yisel quien dice aún estar insegura de su identidad sexual, tampoco les gustan los transexuales. Incluso, todas ellas se reconocen como homofóbicas, pero en el mismo sentido existe un rechazo por parte de los homosexuales hacia ellas.

Igualmente en todos los casos menos el de José, quien es transexual pero dice *yo soy hombre y no lo voy a negar,* la idea es pasar por mujeres y gustar a hombres que aprecian

¹⁴ Mayate hace referencia a un hombre que tiene relaciones con otros hombres, siempre jugando el papel activo.

¹⁵ De hecho, por lo visto en el trabajo de campo Adamaris sería más un travesti que un transexual.

ante la sociedad como heterosexuales. También nos comentaron que en la mayoría de los casos, menos Yisel y Rubí quien es reconocida como *gallina*, por gustar penetrar a los hombres, en el acto sexual su preferencia es ser pasivas. Aunque por cuestiones de su trabajo sexual, coyunturalmente Erin y Adamaris dijeron llegar a cubrir el papel activo. También en la mayoría de los casos nos han comentado que les parece una ventaja que sus orgasmos sean más subjetivos y emotivos que físicos y mecánicos. Esto les ayuda porque en todos los casos su deseo sexual consiste en ser mujeres.

En todos los casos de nuestro estudio, el asunto del maquillaje y la vestidura es de suma importancia en tanto herramienta y saber aplicado para la seducción. Por ejemplo, Adamaris acerca de sus pelucas confiesa *que 8 son poquitas quiero mas, me gustan largas en tonos claros, porque tengo el cabello chino, en tonos claros me veo más joven*. Por medio de la apariencia se completa o logra la magia de la transformación del sexo. De hecho en 5 de nuestros casos de estudio, todas salvo José y Erin, hay un profundo interés por conocer los secretos del maquillaje y la “*vestidera*”, han estudiado en estéticas, o bien, de manera amateur se han aplicado en este saber, a decir, de Naomi *ahora la apariencia del rostro es lo más importante...quitarte las arrugas, depilarte las cejas, mantener un buen corte de pelo*.

Pero aún más, en el mundo de la transexualidad además de ser el síntoma la belleza es el capital simbólico por excelencia. El maquillaje y la vestidura, las pelucas, las uñas, los rellenos, las hormonas, los tacones, en fin toda la parafernalia son herramientas de inversión de capital simbólico. Al interior del mundo transexual y homosexual, este que se conoce como “ambiente”, la competencia por ser objeto de deseo y de poder poseerlo es el *quid* existencial de gran parte del tiempo de sus vidas. Adamaris, triste nos menciona acerca de su única amiga *ella fue la que me enseñó a mi a maquillarme, es la única que yo considero del ambiente como mi amiga*. En el *ambiente* el capital económico ya psicologizado y metabolizado es capital simbólico por la acumulación de belleza, con esta se escala posiciones sociales, se gana dinero pero también poder.¹⁶ Este último es el caso de Yisel a quien *por presumir ser muy guapa* la raparon y golpearon otras transexuales y “*vestidas*”. Incluso, pudimos constatar que la gran parte de los diálogos entre ellas es la crítica mordaz de los otros cuerpos transexuales y de su falta de belleza. De hecho, en este campo de lucha o *ambiente* la presión sobre la fealdad o belleza de otros cuerpos femeninos o feminizados es realmente opresiva. Aquí la competencia se sufre, por lo que la necesidad del capital se empalma con la envidia, la depresión y la disfuncionalidad adaptativa, además del desprecio de la sociedad

¹⁶ En estos conceptos de capital e interés simbólico y campo de lucha, se está siguiendo la obra de P. Bourdieu (2001).

que en la mayoría de los casos empieza por el desprecio familiar. Naomi al respecto nos comentó *he apoyado mucho a mis amigos, porque yo he visto como sufren, como son maltratados por los papas, los he apoyado de todo, físicamente, sentimentalmente y económicamente*. La misma mamá de Yisel dice: *Tienes un niño y lo tienes como un hombrecito, es tu niño, pero ya cuando te lo dice (que es homosexual) como que sientes que ese niño se murió y aceptar a esta persona, o sea ya, aceptar así como es, lo aceptas como gay mas nunca como vestida, jamás como vestida te quiero ver, pero que gano con decirle que no quiero, diciéndole toda la vida, pues, mejor que haga lo que tiene que hacer, es un cambio muy rotunda para una como madre, verla así*.

Igualmente, en el caso de Erin la relación con sus padres es muy complicada por ser constante fuente de estrés, pues lejos de ser la familia el ámbito social de reafirmación del sujeto aquí es de negación...*como todo, o sea...es que la vida de nosotras es muy difícil y más como te digo a mi no me importa que me critiquen ustedes, a mi no me importa que me critiquen aquí a lado, a mi no me importa que me critiquen allá afuera, nada, a mi lo que me importa son mi familia. Yo se lo dije a mi mamá, yo se lo dije, y es que a mi no me importo el rechazo de mi tía de mi tío, de nada. "Es que, nosotros pensamos que con un golpe te ibas a componer", es que...a mi con un golpe lo que me hicieron es que me hice más rebelde*. Cabe decir que Erin entre las calles del centro de la ciudad desde hace tiempo también ejerce el trabajo sexual.

Tal vez por esta importancia de la familia para nuestros informantes, salvo el caso de José, su búsqueda del placer y la belleza se complementa con la idea de un hogar. De hecho, su proyecto de vida además de tener otro cuerpo de mujer es tener una pareja hombre en una casa de manera estable, hogar en el que ellas estén funcionando en el papel de ama de casa o mamá. Al respecto, Adamaris, nos dice *a los 24 años tuve mi primer pareja, primero en todo, no me había abierto por miedo a la reacción de mi familia, era mucho de pensar, vivíamos muy apegados a la familia de mi papá que eran muy machistas todos, ese era mi miedo porque ya teniendo un pareja soy muy empalagosa, mucho muy empalagosa, soy de estar aquí metida en la casa atendiéndolo al cien....soy de pareja estable*.

La belleza es magia

A manera de conclusión se puede decir que en el mundo de la transexualidad la belleza es el síntoma de su corporeidad, la razón más profunda de sus deseos y el capital simbólico con el cual pueden incrementar sus intereses sociales, incluso, en el imaginario de nuestros informantes se percibe como una razón por la cual luchar. Para ellas buscar la belleza es mantenerse en la lucha por ser sí mismas, por existir como seres femeninos y como mujeres. Naomi dice: *Para mi la belleza es magia, siempre les he dicho a mis alumnas (de sus clases de belleza) que es magia, porque parecemos otras aunque nunca dejamos de ser los mismos, porque hoy somos una cosa otro día otra, es subirte la autoestima, es quererte a ti misma, valorarte por lo que eres y como eres, sentirte bien contigo misma...satisfecha.* En la belleza transexual h-m está entonces la aceptación de la persona misma, y muy posiblemente, la razón de su personalidad. Ante la pregunta *¿Cómo me veo en 5 años?*, también Naomi nos comentó: *operada totalmente, cuerpo completo mujer, con una gran carrera, una gran profesión, mi trabajo de 8 horas normal, como una persona normal.* Como respuesta a la misma pregunta Yisel dijo [...] *me veo más guapa, físicamente con las metas que me he planteado que son operación de la cara, la nariz [...] del busto y también el cambio de sexo.*

Pero más allá de la belleza femenina la magia transexual consiste en algo más, toda la parafernalia transformativa tiene como fin en lo específico hacer un truco, este de aún siendo genética y socialmente un hombre existir como mujer. Con este último relato de Erin se expresa muy bien la idea, de hecho, evidencia la constancia del deseo sexual por medio de la ausencia del falo propio y la reivindicación del de otro, además de que el contenido subliminal de lo que nos dijo es muy revelador [...] *Yo ese día había quedado de ir con mi mamá al centro [...] Mejor dije: me voy caminando y me compro una paleta o algo [...] y ahí por donde está la Alameda vi que entró un chavo, altote bien guapo, era un federal, porque luego, luego se distingue a los policías federales [...] y él se me quedó viendo, vio que camine para acá y luego me regreso y dijo ¡a chihuahua! le dije yo me llamo Erin...Uno se da cuenta cuando los hombres piensan que somos mujeres y luego, luego, me dijo ¿eres casada, tienes hijos? Y dije, este ya se la comió, piensa que soy mujer, y ya, estuvimos platicando, sino que veo el reloj y que le dije ¡híjole! Ya me tengo que ir a mi casa. Y dije pues que me acompañe. A mi nunca me habían dado un beso en pleno día, así y en la boca [...] pues me dejó así [...] ¿si se la comió?, o ¿si sabrá pero se hizo tonto verdad? Todavía que le pregunto a una de mis hermanas ¿si parezco mujer?, que me dice...no.*

Bibliografía

- Assoun, P.L. (2002). *La metapsicología*. México: Siglo XXI.
- Bataille, G., (2003). *El erotismo*, México: Tusquets.
- Baudrillard, J. (2005). *De la seducción*, Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, P. (2001). *El sentido práctico*. México: Taurus.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
- Freud, S. S. (1979). *Obras completas XVIII*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- Hurtado Murillo, F., Gómez Balaguer, M. y Donat Colomer, F. (2006). Transexualismo y sexualidad. *Cuadernos de Psicósomática y Psiquiatría de Enlace*, (76-77) 16-28.
- Le Breton, A. (2007) *Adiós al cuerpo*, México: La Cifra.
- Lipovetsky, G. (2002) *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J. F. (1990). *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Marquet, A. (2006). *El Mester de jotería: crepúsculo de heterolandia*. México: UAM.
- Morris D. (2009). *El hombre desnudo*, México: Planeta.
- Ricoeur, P. (2004). *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubio Arribas, F. J., (2009). Aspectos sociológicos de la transexualidad. *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. (21).
- Vigarello, G. (2005). *Historia de la belleza: el cuerpo y el arte de embellecer desde el renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Juego de disfraces: rediseñando la identidad en el universo del *Cosplay*

Gustavo Reyes Gutiérrez
Universidad Privada del Estado de México

La presente ponencia trata sobre la representación del cuerpo y la belleza en un grupo de Cosplayers que pertenecen a **Ai Komunity**: colectivo mexicano de jóvenes que gustan de caracterizarse como personajes de anime japonés, películas o videojuegos e intentan representarlos lo más fielmente posible. Los integrantes de este tipo de comunidades se congregan y participan en concursos de disfraces en convenciones de Cosplay como La Mole y TNT en la ciudad de México, siendo partícipes de una forma moderna de entretenimiento, representación corporal, teatralidad y rediseño de la identidad.

Este trabajo es un primer acercamiento a lo que pretende ser una investigación etnográfica más extensa y profunda sobre los usos y representaciones del cuerpo de quienes practican el juego de disfraces: **cosplay**. Aquí presento como primer avance una breve reflexión teórica sobre el tema, apoyado en el análisis de 10 entrevistas que aplique en línea a miembros de **Ai Komunity**. Cabe señalar que el interés por este tema de investigación tiene su antecedente en el proyecto **La experiencia corporal del simulacro: usos y representaciones del cuerpo en la práctica cotidiana con videojuegos** [Reyes, 2010], investigación antropológica que realice entre 2007 y 2009 sobre aspectos perceptuales del cuerpo en un grupo de videojugadores, y el sentido-significado de estas experiencias lúdico-virtuales en el ámbito de su corporeidad. La relación que tiene con este trabajo es que ambas prácticas (videojuegos y el cosplay) son formas modernas de entretenimiento que congregan a gran cantidad de jóvenes, quienes despliegan una diversidad de expresiones corporales, en donde la ficción, la representación y el simulacro nos hablan de la búsqueda de una identidad ilusoria en un entorno lúdico y teatral.

Los ejes temáticos sobre los que se sustentara esta investigación son:

- 1.- El juego:** entendido como un ámbito donde se expresan corporalmente diversas situaciones sensibles en un espacio de ficción y diversión.
- 2.- La experiencia corporal:** significada por el individuo e influenciada por patrones y códigos culturales. El cuerpo es el recinto donde quedan grabadas las diversas experiencias

3.- La representación y/o imagen corporal: el individuo y la cultura configuran esta entidad perceptual. Los hechos vivenciales cotidianos influyen en la conformación de la representación mental del cuerpo.

4.- La estética y las prácticas culturales: las prácticas de la belleza se vincula a estereotipos culturales de género, raza y clase social, estas prácticas contemporáneas homogenizan las conductas de los individuos.

5.- Las ficciones e imaginarios en la actividad lúdica: la imaginación es un nivel profundo de todo tipo de actividad lúdica. El juego es un espacio donde se pueden representar personajes ficticios que permiten modificar el cuerpo de manera virtual y otorga la oportunidad de estar inmersos en ambientes ilusorios y fantásticos.

Sobre el ámbito lúdico en el universo del *cosplay*

El juego de mímica y teatralidad de los cosplayers requiere de una ilusión temporal y un universo ficticio que consiste en representar personajes ilusorios y comportarse en consecuencia. Esta idea coincide con la Caillois [1967] para quien por naturaleza, el juego conlleva aspectos de ficción y diversión, que no buscan obtener ninguna riqueza material. El juego es gasto puro de energía, de tiempo y de invención. Los cosplayers invierten mucho tiempo y dinero confeccionando sus atuendos, haciendo dietas y entrenamiento para igualar la constitución física, el peinado y el maquillaje del personaje a representar, además de que tratan de comportarse como el personaje de los videojuegos o del anime y mostrar sus habilidades corporales.

Aquellos que se identifican como cosplayers lo son como un estilo de vida, y cuando se disfrazan creen y hacen creer a los demás que son distintos de sí mismos. En este juego de simulación existe una especie de placer en hacerse pasar por personajes más bellos, más fuertes, más poderosos y más populares aunque sea temporalmente e ilusoriamente.

Los cosplayers se introducen en la experiencia del juego de disfraces con su propia actitud, en una aventura corporal cargada de la emotividad y de la incertidumbre de **ser otro** mientras dura la representación, pienso igual que Moreno [2005] que el juego, desde una perspectiva experiencial, se encuentra en primera instancia dentro del jugador y no en la actividad lúdica, en ese sentido, la vivencia del juego de disfraces sería entonces el

pretexto de los cosplayers para proyectar sus deseos, sus imaginarios, sus fantasías y su creatividad. En esta **experiencia corporal del simulacro**, los participantes tienen la posibilidad de jugar con su cuerpo, rediseñando una imagen y una identidad virtual que los separa momentáneamente de su realidad corporal inmediata. Si para Le Breton [2007] el ciberespacio es como un **sueño despierto para quienes juegan con su identidad**, para mí, el juego de disfraces de los **cosplayers** de **Ai Komunity** otorga a los participantes la posibilidad de involucrarse en representaciones corporales, trastocando la identidad a través del placer y del imaginario.

Todo tipo de juego es una actividad lúdico-simbólica cargada de sentido. **En el juego entra en “juego” algo que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da un sentido a la ocupación vital. Todo juego significa algo**” [Huizinga, 1972:12]. La necesidad de diversión, la alegría y posibilidad de ser otro mientras se usa un disfraz, la libertad de expresarse corporalmente y la proyección de fantasías e imaginarios constituirían el sentido-significado de la práctica del cosplay, estos elementos constituyen la existencia de un elemento inmaterial lleno de significado para la comunidad de cosplayers que experimentan en carne propia estas vivencias lúdicas.

Por su parte, Duvignaud [1997] señala que el juego contiene un poder que combate contra las dificultades de la vida diaria desviándonos por momentos de las obligaciones funcionales. Mediante la experiencia lúdica realizamos una acción con una **intencionalidad cero**, donde se manifiesta nuestro espíritu. En palabras de los cosplayers, la intención principal de jugar a disfrazarse es la divertirse, congregarse y salir de la tensión del día a día, pero al mismo tiempo, mientras hacen cosplay expresan y proyectan a través de su actitud y de su cuerpo, sus emociones, su creatividad, su individualidad, su singularidad dentro de un marco plural de representaciones y simulacros.

El juego de disfraces le permite al individuo **ser otro** de manera virtual, y vivir esa experiencia corporal de manera subjetiva, el cosplayer tiene un papel relevante para el éxito de esta experiencia lúdica, debe a través de su intencionalidad y su imaginación recrear la ficción **de ser otro** implicándose profundamente con toda su corporalidad. En la práctica del cosplay como actividad lúdica-corporal contemporánea, el participante interioriza esa experiencia ficticia y transgrede el espacio y tiempo cotidiano, mientras habita ese espacio imaginario de simulación teatral.

La experiencia corporal de los cosplayers de Ai Komunity.

En el cuerpo se expresan los estereotipos sociales, los diferentes códigos culturales y las representaciones mentales de los cuerpos que van definiendo las diversas maneras de ser, de actuar y el modo en cómo nos pensamos. Cada cual expresa su **ser** y **su estar** aquí, en la forma de percibirse e implicarse en los diversos hechos vivenciales como la actividad lúdica del juego de disfraces. Coincido con Bernard [1994], cuando señala que el sentido experiencial del cuerpo en la vida cotidiana radica en la vida misma del cuerpo, en sus maneras sensibles de expresarse y en su actividad psico-corporal. Los cosplayers se implican profundamente en esa vivencia lúdico-corporal del juego de disfraces y al hacerlo expresan y proyectan diversos matices comportamentales y emocionales cargados de ficción, creatividad y alegría de vivir la experiencia de la representación.

El cuerpo es vivido y percibido, es sujeto y objeto de experiencia [Barragán, 2005], espacio donde se quedan guardadas y grabadas las diversas experiencias placenteras y/o dolorosas que son propias de la condición humana. En la práctica del cosplay, la alegría de **ser otro**, la posibilidad de representación y simbolización y la expresión corporal, se convierten en metáforas corporales sublimadas por quien que se entrega a esta práctica lúdico-teatral.

La imagen del cuerpo de quienes se disfrazan.

La imagen corporal es la manera en que nos representamos el propio cuerpo, la cual se confecciona y se altera por un continuo contacto con el mundo de las experiencias. En su construcción participan las percepciones del individuo, sus emociones e interpretaciones (conscientes y/o inconscientes) sobre sus diversas acciones. Como bien señala Aguado [2004], esta imagen se configura a partir de procesos culturales incluidos en los procesos biológicos y psicológicos del cuerpo, los cuales dotan de sentido las diversas vivencias en un marco de contextos culturales muy particulares, y que se instalan en el cuerpo a partir de la experiencia.

Para algunos jóvenes que practican el cosplay, cuando están caracterizados como algún personaje de ficción, la representación de su imagen corporal se ve sublimada, y por un momento se convierten de manera virtual en seres más bellos, mejor parecidos, más fuertes y hábiles, ellos se perciben con un cuerpo más sano, atractivo y seductor,

pretenden gustarse a sí mismos y a los demás y ponen mucho empeño en que la caracterización sea lo más estilizada posible sin caer en lo grotesco, pienso que de alguna manera buscan alcanzar un ideal de belleza occidental impuesto por estereotipos culturales que tiene que ver con la imposición de modelos de cosplay altos, delgados o atléticos, bien parecidos y estilizados.

El cuerpo al mismo tiempo que se percibe, forma parte del individuo que lo está percibiendo [Raich, 2000], luego entonces, nuestra imagen corporal está constituida por la manera en que percibimos nuestro cuerpo, por los sentimientos y valoraciones que tenemos sobre el mismo y la forma en que lo exhibimos u ocultamos. En la representación teatral que sugiere el juego de disfraces, el participante eleva su autovaloración al sentirse admirado, al gustarle a los demás y atraer las miradas; en la práctica del cosplay, y en primera instancia se oculta el cuerpo, la identidad se diluye bajo un disfraz, pero paradójicamente y al mismo tiempo, el cuerpo se está exhibiendo de una manera sublimada, ornamentada, maquillada, muy bien cuidada y trabajada tanto en la forma, en el vestuario y en los comportamientos que se despliegan en la representación.

El placer de hacer cosplay

El Homo sapiens satisface apetencias cuando juega, cuando corre, cuando toca y cuando come, entre otras acciones, que derivan en comportamientos vitales para el reconocimiento de sí mismo y del entorno. Estas experiencias conllevan un disfrute experiencial [Lizárraga, 2000]. Para el autor, la noción de desmesura es una cualidad intrínseca al comportamiento humano, en la práctica del cosplay claramente existe una búsqueda de bienestar y placer, la desmesura en los participantes de esta actividad teatral, se ejemplifica cuando actúan, mueven y exhiben el cuerpo, cuando pueden convertirse en personajes de ficción, mientras despliegan su imaginación en un entorno evidentemente lúdico.

La estética del cuerpo y la búsqueda de belleza en el universo del cosplay.

Algunos Cosplayers practican deportes como el karate, para parecerse al personaje a representar, entrenan para moldear el cuerpo y conservar su figura, otros hacen dietas y comparten consejos de belleza para cuidar la piel, es evidente la preocupación por cuidar el cuerpo para que sea más atractivo y más parecido al personaje por representar. También la confección de su vestuario debe ser de la mayor calidad posible y lo más cercano al original. Hay una estética muy estilizada de tipo occidental en los personajes del universo cosplay que los participantes buscan igualar.

Un aspecto a considerar del tema de la belleza es que se presta para actos de discriminación, Yeyha [2010] señala que la belleza se estigmatiza y se vincula a estereotipos de género, raza y clase. En el ámbito del cosplay en México si existe una discriminación dirigida a los cosplayers que no están dentro de los estándares occidentales de belleza, es decir, aquellos que no son altos, rubios, blancos y con una estética corporal bien definida, son rechazados y sujetos de burla por los cosplayers que tienen la suerte de cumplir con un ideal de belleza occidental y que son quienes generalmente ganan los concursos de disfraces, estos últimos, en ocasiones mencionan que “los otros” denigran la escena del cosplay. Igualmente, los recursos económicos de cada cosplayer influyen en el vestuario que pueden adquirir o confeccionarse, no todos pueden compra telas de alta calidad y/o accesorios como pelucas, botas o collares en las convenciones de cosplay. Jiraya (cosplayer) señala al respecto:

Sí, desafortunadamente si hay discriminación por el aspecto físico de algunos cosplayers, quieren que se parezcan a los personajes de anime, siendo que aquí la mayor parte de la gente, somos morenos con cabello negro, ojos café, y no podemos ser hiperdelgados, blancos y rubios como muchos personajes, eso lo compensamos con el vestuario, pelucas y pulimentos, Elitismo existe por los cosplayers que son de facciones más finas y que tienen por lo general amistad con organizadores de convenciones, son patrocinados por particulares. , yo los llamo mercenarios del cosplay.

Considero necesario resaltar que las historias del manga y el anime japonés (bases del cosplay) están llenas de personajes con rostros orientales estilizados y una estética corporal delicada y occidental, curiosamente ni japoneses ni mexicanos nos ajustamos de manera general a ese estándar de belleza corporal, sin embargo, debido a criterios

culturales dominantes y a pautas dictadas por ideales estéticos de belleza, en esta representación corporal moderna que significa el cosplay se reproducen esos criterios dictados por los medios de comunicación y por qué no decirlo, por las modas y el mercado de la imagen que nos promete trastocar nuestra apariencia y nuestra identidad aunque sea ilusoria y temporalmente. Al respecto Muñiz [2010], señala que en la imposición de estereotipos de belleza se evidencian expresiones violentas (simbólicas y reales), en esta tendencia de las sociedades contemporáneas a homogenizar las conductas de los individuos y los patrones estéticos.

La ficción y el imaginario en el juego de disfraces.

Considero que en la práctica del cosplay hay una búsqueda de placer corporal y mental que pretende satisfacer los imaginarios, las proyecciones y el desdoblamiento de la identidad, en donde el cuerpo que se oculta y se exhibe simultáneamente, es el centro de donde emana todo el abanico de expresiones y metáforas corporales que permiten llevar a cabo la experiencia lúdico-teatral del cosplay.

La oportunidad de dejar volar la imaginación y la fantasía, es un nivel profundo del juego en general y de la práctica del cosplay en particular. Poder representar un personaje ficticio posibilita transformar el cuerpo de manera virtual por otro más bello, mas fuerte, o más rápido, igualmente, otorga el momento ideal para implicarse en un ambiente ilusorio y fantástico, para vivir por un tiempo una experiencia rica en ficción y en desmesura.

Los practicantes de cosplay se identifican con personajes tipo samuráis, guerreros, personajes famosos como deportistas o cantantes pop, otros representan personajes sobrenaturales como hadas, magos, personajes mitológicos o seres mágicos por citar algunos ejemplos. En el universo del cosplay se puede vivir la polaridad de lo que realmente somos, se puede ser un ninja atrevido, habilidoso y misterioso, mientras que en la vida real se es tímido, en este tipo de prácticas lúdico-teatral se vive una **experiencia corporal del simulacro**. En el grupo de informantes que pretendo investigar con mayor profundidad, es evidente que perciben su cuerpo de manera intensificada, lo sienten más bello y atractivo. La implicación activa del cosplayer permite que sea percibido de esta manera, ya que en la representación lúdica del personaje es imprescindible la utilización y

el movimiento del cuerpo para que la experiencia ficticia del juego de disfraces sea placentera y cobre sentido.

Por otra parte, Barragán [2009] señala que es importante desarrollar una semiótica del cuerpo y de sus usos sociales, yo agregaría que la práctica del cosplay como experiencia lúdico-corporal significada contiene sus propios códigos simbólicos susceptibles de interpretación cultural. El lenguaje del cuerpo de los cosplayers se convierten en signos que contienen codificados simbólicos los cuales pretendo observar, describir e interpretar durante este proyecto de investigación.

A manera de conclusión.

Los usos y las expresiones corporales que devienen experiencias cargadas de significación, son aspectos de la corporeidad humana de sumo interés para la antropología. Llevar a cabo estudios sobre las practicas corporales contemporáneas como el cosplay permitirán una mejor comprensión de estas actividades emergentes en donde aparecen nuevas maneras de construir y expresar las identidades y nuevas formas de participación corporal con la alteridad.

La plasticidad de la conducta de Homo sapiens le permite desplegar una diversidad de comportamientos que están dentro de su gran abanico de lo posible. En la práctica del cosplay, se observan con claridad comportamientos tendientes al hedonismo y a la desmesura, ese espacio lúdico-teatral es un terreno fértil donde los participantes pueden desplegar un conjunto de representaciones implicándose con toda su corporalidad.

Bibliografía

- Aguado Vázquez, José C., *Cuerpo Humano e Imagen Corporal: notas para una Antropología de la Corporeidad*, UNAM-IIA, México, 2004.
- Barragán Solís A., “Las metáforas del cuerpo: entre la Antropología Simbólica y la Semiótica de la cultura”, en *Complejidad de la Antropología Física*, Barragán Solís Anabella y González Quintero Lauro (coordinadores), ENAH (en prensa), México 2009.
- Barragán Solís A., “El cuerpo en la Antropología Física: monumento arqueológico y patrimonio cultural inmaterial”, en *V Coloquio Internacional Religión y Sociedad. Patrimonio cultural, religión y turismo*, Sevilla España, Mayo de 2007.
- Bernard Michel, *El Cuerpo: un Fenómeno Ambivalente*, Paidós, España, 1994.
- Caillois Roger, *Los Juegos y los Hombres: la Máscara y el Vértigo*, FCE, México, 1967.
- Duvignaud Jean, *El Juego del Juego*, FCE, Colombia 1997.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Alianza, Madrid 1972.
- Le Breton David, *Adiós al Cuerpo: una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, La Cifra Editorial, México; 2007.
- Lizárraga Cruchaga, Xabier, “El percibir, el sentir y el hacer”, en *Aprender-Comprender la Antropología*, pág. 67-85, Compilador Rafael Pérez Taylor Compañía Editorial Continental, México, 2000.
- Moreno Inés, *El Juego y los Juegos*, Editorial Lumen, Buenos Aires, 2005.
- Muñiz Elsa, *La practicas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad*, en *Disciplinas y practicas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, pág. 17-150, Coord. Elsa Muñiz, Ediciones Antrhopos-UAM Azcapotzalco, México, 2010.
- Raich Rosa María, *Imagen Corporal: conocer y valorar el propio cuerpo*, Ediciones Pirámide, Madrid, 2000.
- Reyes Gutiérrez, Gustavo, *La experiencia corporal del simulacro. Usos y representaciones del cuerpo en la práctica cotidiana con videojuegos*, Tesis de licenciatura en Antropología Física, México, INAH-SEP, 2010: 260 págs.
- Yeyha Naief, *La belleza y el cyborg. El ideal de belleza, su representación y la manipulación de la carne para acariciarlo*, en *Disciplinas y practicas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, pág. 147-164, Coord. Elsa Muñiz, Ediciones Antrhopos-UAM Azcapotzalco, México, 2010.

La cifra del cuerpo

Hans Saettele

1. Tres enfoques sobre el cuerpo.

El tema del cuerpo fue tratado en 1997 en la revista alemana “Der Spiegel”. En el subtítulo se definió el tema: “Lust am Leib. Die Entdeckung des Körpers”, o sea: “Placer del cuerpo. El descubrimiento del cuerpo”. Pero la traducción borra la diferencia entre “Leib” y “Körper”, tan subrayada por Nietzsche. El placer, el goce del cuerpo, implica un pasaje del cuerpo vivo (Leib) al descubrimiento del funcionamiento del cuerpo como sustancia. El placer del cuerpo, está en este movimiento entre “Leib” y “Körper”.

El término freudiano “Lust” aparece en la obra de Jacques Lacan como “goce” (“jouissance”), es decir como disfrute, gozo. Del *pasaje entre Leib y Körper* deriva tanto el goce como el descubrimiento del cuerpo, proceso que implica la función del conocimiento y de la experiencia.

El número especial del “Spiegel” dedicado al cuerpo procede a una tripartición de los enfoques sobre el cuerpo: 1. Salud, 2. Belleza, 3. Sensualidad/Sensibilidad.¹ En los tres casos se trata de promesas de placer y felicidad.

1) La primera promesa, la de la *salud*, trata del cuerpo sano en oposición al cuerpo enfermo. Pero también de la ajenidad, Fremdheit, de los propios órganos vitales. Y de la muerte. En ambos casos, el descubrimiento-conocimiento del cuerpo por el sujeto encuentra un límite que no es franqueable.

En el caso de los órganos, la posibilidad creciente de los transplantes, aunque permita la continuidad de la vida, no deja de acentuar todavía más la ajenidad constitutiva del órgano, hasta llegar a una puesta en duda del término “mi cuerpo”. El filósofo Jean-Luc Nancy, al elaborar su propia experiencia de un trasplante de corazón, escribe: “Con un mismo movimiento, el ‘yo’ más absolutamente propio se aleja a una distancia infinita (¿adónde va?, ¿a qué punto de fuga desde el cual pueda proferir todavía que esto sería *mi* cuerpo?), y se hunde en una intimidad más profunda que toda interioridad (el nicho inexpugnable desde el

¹ Para la siguiente exposición sobre la tripartición me baso en el artículo de Käte Meyer-Drawe, Körper im Gespräch – gestern und heute, in: Alexandra Karentzos, Birgit Käufer, Katharina Sykora, ed., Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter, Marburg 2002 (Jonas Verlag), p. 22- 33

cual digo 'yo', pero que sé tan hendido como un pecho abierto sobre un vacío o como el deslizamiento en la inconsciencia morfínica del dolor y del miedo, mezclados en el abandono). *Corpus meum e interior intimo meo*: las dos expresiones juntas, para decir con gran exactitud, en una configuración completa de la muerte de dios, que la verdad del sujeto es su exterioridad y su excesividad: su exposición infinita.”²

En el caso de la muerte, el límite infranqueable está dado por el hecho de que la vida misma está marcada por la transitoriedad y la incompletud: es inherente al cuerpo el no haber hecho todas las experiencias, la experiencia de la muerte sustrayéndose por definición al descubrimiento. Ese no-todo marcará en cada existencia todas las experiencias del cuerpo que entrarán al tercer enfoque, el de la sensualidad.

2) En el segundo enfoque, se trata de la *belleza*. No se puede insistir suficientemente en su carácter de promesa. En la introducción a su libro “La promesa de la belleza”, Winfried Menninghaus escribe:

Es Stendhal quién definió la belleza como promesa de felicidad. Su dictum famoso ‘la belleza no es más que la promesa de felicidad’ permite sin embargo también una lectura escéptica: la belleza es *sólo promesa* de felicidad, y de ninguna manera su cumplimiento. Parece que esta fue también la opinión de Goethe: ‘lo bello no es tanto eficiente como prometedor.’ Los contemporáneos parecen *entregarse a la promesa de belleza* con más entusiasmo que un esteticista idealista. Los esfuerzos para aumentar la belleza han alcanzado alturas jamás pensadas. Se llevan a cabo con la convicción de que valen la pena y se alimenta con ello del carácter de promesa de la belleza. El desencadenamiento cultural del consumo y del trabajo de la belleza es una signatura determinante del tiempo presente. Requiere de la investigación teórica amplia y empírica comparativa de sus motivos.³

En esta perspectiva, el cuerpo es objeto de una modelación que se orienta según determinados ideales, dependientes de la inserción en la cultura. Parece que el tiempo actual está caracterizado por una vertiginosa intervención sobre el Körper, la cual es gobernada por dos principios: a) Corrección constante de los rasgos diferenciales de los cuerpos en aras de un ideal al que se trata de acercar cada uno de los cuerpos. 2. Creación de un proceso de demora o de detenimiento de la transformación del cuerpo en el envejecimiento, objetivo de las cirugías plásticas. En la medida en que la figura que comprende ambos principios es la estatua, se puede en ocasiones estar cerca de lo artificial, del aparato y de la máscara, con connotación latente de siniestro.

² Jean-Luc Nancy, *El intruso*, Amorrortu, Buenos Aires, Madrid 2006, p. 43

³ Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, p. 10

También en este enfoque, el límite de la promesa se le impone al sujeto como inmanente a la experiencia. Se manifiesta por un lado en la imposibilidad de escribir una historia del cuerpo sobre la base de una continua evolución hacia niveles superiores de belleza, al grado que la estética filosófica clásica-romántica le adscribe al pasado, al arte de la Grecia Antigua, la posición de la suprema belleza, como tal ni repetible ni superable. Por esta vía, la promesa de la belleza se asocia estrechamente con la experiencia de la pérdida y es el trabajo de duelo y de rememoración el que le confiere al placer de lo bello su color, su profundidad y su intensidad.⁴

3) Pasemos ahora al último enfoque, el de la *sensualidad*. La palabra alemana correspondiente, “*Sinnlichkeit*”, está construida sobre el sustantivo “*Sinn*” que tiene dos acepciones: por un lado *los sentidos* en su significado de parte del cuerpo que es receptora de una percepción (tacto, gusto, olfato, vista) y por otro lado *el sentido*, o significación, o sea el lenguaje y la semiósis en general. En la primera acepción, la sensualidad está relacionada con las sensaciones del cuerpo sexuado y en la segunda con el sentido, entendido como relación que mantiene el sujeto entre el saber y el sexo.⁵

El sentir, la sensibilidad, la sensualidad, tiene una estructura dual, señalada tanto por Merleau-Ponty como por Lévinas: implica por un lado “lo sentido” y por otro lado “el que siente”. Lévinas habla de esta estructura como implicando un salto por encima de la imagen o de la presencia del objeto, salto que “devora”, dice, la distancia entre sujeto y objeto.⁶ Refiriéndose al hambre y al goce oral, que le sirven de modelo para elucidar la naturaleza de esta idea de un “salto”, dice: “En la sensación gustativa no se produce algún recubrimiento del sentido buscado por su ilustración por medio de una presencia en ‘carne y hueso’. En la sensación gustativa, un hambre está siendo saciado. Colmar, satisfacer – sentido del sabor- es saltar precisamente por encima de las imágenes, los aspectos, los reflejos o las siluetas, los espectros, los fantasmas, las capas y envolturas de las cosas que le bastan a la conciencia de... El vacío del hambre es más vacío que toda curiosidad, y no es posible pagarlo con el sonido de la moneda que el hambre exige. Este salto por encima de las imágenes devora la distancia

⁴ Según Menninghaus Op. cit., p. 281

⁵ Siguiendo a Lacan, Seminario XII, Las posiciones subjetivas del ser, 1964-1965. Safouan: “ Si el sujeto produce una significación de su posición subjetiva en cuanto al sexo –la cual tiene una relación con su verdad... igual que un síntoma- en lo que atañe el “saber” del sexo-, el sujeto se sitúa en una posición de exclusión y, por lo tanto, de “no sentido”, lo cual no quiere decir sin embargo ‘sin sentido’.” (Moustapha Safouan, *Lacanian. Les séminaires de Jacques Lacan 1964-1979*, Fayard, Paris 2005, p. 79

⁶ Emmanuel Levinas, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, Nijhoff, Barcelona 1978, p. 117

entre sujeto y objeto. Engullimiento nunca bastante engullente, impaciencia del goce, razón por la cual es necesario definir el goce mediante la confusión del que siente y de lo sentido.”⁷

La consecuencia de esta doble estructura es que, en la sensualidad, el límite se manifiesta no sólo como transitoriedad (de la vida, de la belleza), sino como fugacidad de la experiencia misma, como in-asibilidad de una forma.

Este surgimiento de lo amorfo es descrito en las frases de Levinas que continúan el texto que acabamos de citar:

La supresión de la distancia entre sujeto y objeto, llega hasta romper la forma que reviste todavía al contenido aprehendido en la degustación, forma que le asegura a la cualidad su pertenencia a la categoría de la cualidad. Informada por esta forma, la cualidad es susceptible de “reflejarse”, de tener “aspectos”, de multiplicarse en imágenes y en informaciones. El sabor en tanto que colma un hambre, el sabor en tanto que goce, es *ruptura de la forma del fenómeno*, el cual se va, amorfo, en “materia prima”. La materia hace de las suyas, “hace su labor de materia”, “materializa” en el goce llenador una vacuidad, antes de colarse en una forma y de ofrecerse al saber de esta materialidad y a su posesión como bienes.⁸

Es interesante reparar también en el hecho de que Levinas añadió a este párrafo una pequeña nota al pie de página, en la cual insiste en que esta fugacidad de la experiencia no suprime completamente su carácter objetal. El pan, dice, no se va a la transcendencia de lo noemático; permanece en cambio, podríamos decir, como *resto*, “ofreciendo en espectáculo las envolturas infinitas de la imagen. El pan se refiere ya al *sujeto encarnado* que lo había ganado con el sudor de su frente.”⁹

2. La sensualidad y el concepto de cifra

Este simposio, con el título “El cuerpo descifrado”, se da a la tarea plantear la pregunta acerca del desciframiento. ¿Qué alcance podemos dar a este concepto respecto a la tripartición propuesta?

Para el primer enfoque, la promesa de salud, la noción es adecuada y suficiente, ya que se trata en última instancia del desciframiento del código genético.

⁷ Levinas, Op. cit., p. 117. Levinas no usa la palabra “jouissance”, sino “assouissement”, que marca la precipitación del sujeto hacia la terminación de la acción.

⁸ Id.

⁹ Id., Ver nota 1

Para el segundo enfoque, la promesa de belleza, el desciframiento se refiere al ideal que está en juego en las acciones emprendidas sobre el cuerpo. La producción de este ideal está inmersa en procesos culturales en el sentido sincrónico y diacrónico. Esta producción se ofrece al desciframiento desde el punto de vista de la constitución medial (transcurre por la vía de los medios) del cuerpo y de sus imágenes. Hemos visto en los últimos años la constitución de una Antropología de las Imágenes (Hans Belting)¹⁰ En la misma época salió otro texto, el de Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images*. Subtítulo: *Ensayos sobre la cultura visual en el Medioevo*. Schmitt relaciona imagen (representación visible de un ser real o imaginario) con imaginación (dominio inmaterial) y distingue imagen de memoria e imagen onírica. Schmitt descubre que en el siglo XII “lo espiritual asume cada vez más su parte de corporal.”¹¹

La relación entre cuerpo en tanto incluye lo espiritual, y sexo, y aquí viene al caso el término “sexuación”, para marcar que se trata de un proceso, se presenta en todas estas investigaciones como resultado de una “génesis procesual de forma y significación.”¹² Cómo se puede ver, estamos ya en el campo de la sensualidad, de la Sinnlichkeit.

En este tercer enfoque, el de la sensualidad y de la sensación, al que quiero dedicar el tiempo que nos queda, la tarea de la aplicación del concepto de “desciframiento” se encuentra con un límite. Ya no se trata simplemente de desciframiento, sino del papel de la cifra misma, en relación con el cuerpo. Recordemos sólo brevemente un verso de Paul Celan que evoca esta intuición:

Und Zahlen waren
Mitverwoben in das
Unzählbare. Eins und Tausend...¹³

“Los números, las cifras entretajadas con lo innumerable”

Siempre que hablamos de “cifra”, está implicado algún “cifrado” a través de la escritura. No solamente porque la constitución de los números equivale “Mitverwoben in das Unzählbare”, sino porque, como Celan especifica después, tanto del uno como del mil. Quiero ir rápido al

¹⁰ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard- Geothe-Institut Paris 2004

¹¹ Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Gallimard, Paris 2002, p. 26

¹² Birgit Käufer et al., *Körperproduktionen Zur Artifizialität der Geschlechter*, Verlag, Marburg, 202, p. 7

¹³ Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986, p. 43.

maravilloso texto del poeta Henri Michaux, *Conocimiento por los abismos*, 1967, en el cual relata su “segunda experiencia” de psilocibina:

Esta vez, no hablé. Guardándome mucho respecto a esto. Rechazándolo de todas mis últimas fuerzas. Y conseguí escribir. Obligándome a ello. Forzando mi mano. Por todo un tiempo, una comparación había venido a mi espíritu, la de un remolcador saliendo del puerto y penetrando en un mar tempestuoso, donde traza su camino con dificultad (*malaisément*); todo un tiempo *mi mano*, aunque no más lejos que veinte centímetros de mis ojos, me apareció más como un remolcador, circundado por agua agitada, que como una mano. Como mano, estaba todo borrosa (*brouillée*). Pero en fin, iba por delante, yo decidido, no permitiéndole el descanso.¹⁴

Como se ve, se trata de *la mano*, en tanto parte del cuerpo puesta en función de... Paradigma que se completa con infinitivos: “tocar”, “palpar”, “agarrar”, pero también “cosechar”, “limpiar”, incluso “cuidar”, pero también “destruir”. La mano es borrada, es decir que no es ni solamente imagen, ni solamente objeto empírico, es algo nuevo. Algo que sólo es detectable en los pasajes entre Leib y Körper, en los cuales se juega el destino del sujeto en tanto es sexuado. Aquí se impone más bien el término “ciframiento” (francés “chiffrement” y “chiffrage”, alemán “Chiffrierung”), o sea el acto de poner en código y de escribir, inscribir – en la carne.

El cuerpo vivo, el Leib, está en lo visible únicamente en tanto cifra. Y la cifra que vemos, escribe la insistencia del sujeto: desde el momento en que un sujeto se encuentra implicado en un asunto, desde que un sujeto está en juego y se la juega en un hacer, se ve obligado a pasar por la operación de ciframiento.

La operación de ciframiento es lo que pone el cuerpo en relación con significantes: el cuerpo se ve puesto, en esta operación, en función significante, ex-puesto ante el arte que hace el significante en lo real.

Preguntar por la puesta en función significante del cuerpo, equivale a darle al cuerpo valor de cifra. También podemos decir, para evitar malentendidos acerca de la implicación de Freud en esta afirmación, que el inconsciente no es lo que traduce al cuerpo y a las sensaciones; el inconsciente, en cambio, es lo que cifra, da valor de cifra al cuerpo y a las sensaciones. En el inconsciente se cifran, se da valor de cifra a las experiencias del sujeto en el proceso de la sexuación: es este proceso, a saber un devenir (mujer u hombre) lo que le marca el paso al cuerpo.

¹⁴ Henry Michaux, “Deuxième expérience”, en *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, Paris, 1967, p. 54.

3. Tres experiencias fundamentales de la sensualidad y sus cifras

Me pregunté, al escribir este trabajo, si fuera posible destacar ciertas experiencias fundamentales en la vivencia del cuerpo, en los pasajes entre Leib y Körper, y en la dualidad de lo sentido y del que siente.

Es importante tomar en cuenta el carácter abierto del campo de las experiencias: aunque alguien se jactase de haberlo experimentado todo o casi todo, hay sin embargo una experiencia del cuerpo que se sustrae al conocimiento: la muerte. Todas las demás experiencias tampoco dejan más que un sedimento, en donde el conocimiento es limitado, limitado por el cuerpo que solo se hace presente en la experiencia como cifra. Pero a pesar de esta apertura total del campo de las experiencias, resulta que en todas se manifiestan tres proto-experiencias fundamentales. Son: la experiencia de la separación entre sujeto y cuerpo, la experiencia del cuerpo sin órganos (sin ordenación orgánica), y la experiencia del corte significante.

Caracterizaré brevemente cada una de estas experiencias y trataré de referirme a ellas a través de algunas obras de artistas del Outsider Art. Como Vds. saben, este tipo de arte, empieza con el trabajo fundador de la Colección del Art Brut (actualmente en Lausanne) por Jean Dubuffet por un lado, y con el trabajo de Hans Prinzhorn en el Hospital Psiquiátrico de Heidelberg. En ambos casos, hay excelentes discípulos y creaciones institucionales que continúan las investigaciones de estos pioneros.

3.1. La experiencia de la separación entre sujeto y cuerpo

La clínica psicoanalítica ha podido constatar muchas experiencias de pérdida radical, no simbolizable, del propio cuerpo y de su valor narcisista¹⁵. Por variables que sean estas experiencias, tienen en común la *separación del sujeto de su propio cuerpo*. La gama de estas experiencias va desde el éxtasis místico hasta el robo del cuerpo en ciertas psicosis. Esto indica que la separación constitutiva entre sujeto y cuerpo propio (“mi cuerpo”) da origen a una tensión perpetua entre el goce sublime y la pérdida.

El poeta francés Henri Michaux ha convertido esta experiencia en punto de partida para la producción de un conocimiento *sui géneris* que llama “conocimiento por los abismos”. Se trata

¹⁵ Massimo Recalcati, *Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis*, Síntesis, Madrid, 2008.

de un transitar por las múltiples facetas de la separación entre sujeto y cuerpo que se producen por ejemplo en las drogas y en la psicosis.

Veamos ahora dos obras del Art Brut:



Fig. 1: Michel Nedjar, Büste/Bust, sin fecha, collage con papel de periódico, 32 x 47 cm

En esta sombra hay otra, no menos asombrosa. Se le ocurre a uno la idea del embedding del objeto-cause de deseo en el sujeto de la fase especular. Pero justamente, la figura "total" no es "entera", es una mera sombra y adentro hay esta especie de chango que él, si tiene brazos y manos.

Fig. 2: Sava Sekulic (1902-1989), Dreiköpfige Frau/ Three-Headed Women, sin fecha, acrílico con lápiz sobre papel, 39,5 x 58 cm

"Sujeto" (cabeza) en la articulación/corte con "cuerpo". Multiplicación del "sujeto", lo cual produce una sensación de "unheimlich", siniestro.

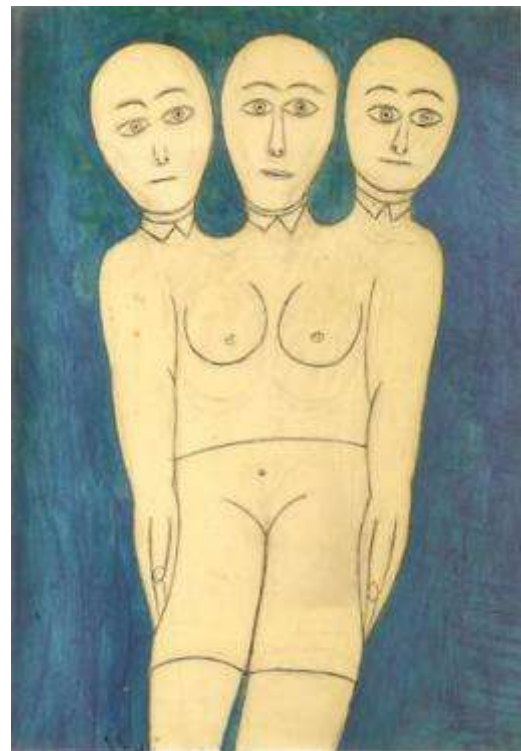




Fig.3: Lewis Smith (1907-1998), Ringende in einer Tonne/ Wrestlers in a Barrel, sin fecha, bolígrafo sobre papel, 23 x 31 cm

Son probablemente tres. Su unión en este tonel ha de ser terrorífica.

3.2. La experiencia del cuerpo sin órgano y la anamorfosis

En su libro sobre Francis Bacon, Gilles Deleuze se refiere a la “unidad rítmica de los sentidos”, y la encuentra “allí donde el propio ritmo sumerge en el caos, en la noche, y donde las diferencias de nivel están perpetuamente batidas con violencia.”¹⁶ Ahí, en este punto nace el “cuerpo sin órgano”.

Más allá del orgasmo, pero también como límite del cuerpo vivido, hay eso que Artaud ha descubierto y nombrado: cuerpo sin órganos. “El cuerpo es el cuerpo. Está Y no precisa órganos. El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo”. El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo inextenso, intensivo. Está recorrido por la onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. De manera que la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración. Se sabe que el huevo presenta justamente es estado del cuerpo “anterior a” la representación orgánica: ejes y vectores, gradientes, zonas, movimientos cinemáticos y tendencias dinámicas, en relación con las cuales las formas son contingentes y accesorias. “No boca. No lengua. No dientes. No laringe. No esófago. No estómago. No vientre. No ano”. Toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona. El cuerpo está perfectamente vivo y con todo no es orgánico. También la sensación, cuando alcanza

¹⁶ Deleuze, Op. cit., p. 51

el cuerpo a través de organismo, adopta un paso excesivo y espasmódico, rompe los límites de la actividad orgánica.¹⁷

Vamos ahora a algunos cuadros:

Fig. 4: Anton Dobay, Friedrich der Weise

Impresión de momia, pero también “Gestell”. El cuerpo convertido en Gestell (Heidegger). Según Derrida (p. 53), el cuerpo sin órgano es carne y nervio, pujante vida no orgánica, que se pierde en una nebulosa, mencionada ya en la cita de Michaux, en la indiscernibilidad de las formas. La mano real, en Michaux, seguía ahí, pero como detrás de la cortina de niebla que produjo la imagen. En la figura de Dobay, la figura se basa en puros trazos que no se detienen en ningún punto, es absolutamente continuado. Y así hizo ese monstruo, su emperador admirado: sin nada orgánico.



Fig. 5: Johann Garber, Textbild

Es el cuento de una errancia. El agrupamiento de las palabras no obedece a ninguna ley de oposiciones. Aparecen con frecuencia alusiones al cuerpo, p.ej. Hand, Sack (vulgar), Haut, Finger, Mund, Eichel, Doktor: Mano, bolsa (de testículos), piel, dedo, boca, glande, doctor.

Desde luego sería interesante seguirle la pista a este pintor, es un pintor que narra. Y parece que logró constituir una escritura.

¹⁷ Ibidem.



Fig. 6: Franz Karl Bühler, Herrschaftsscene-Kinderfrau (Salome Judith), ca. 190

Se forma en el espectador una visión donde aparece lo borroso, o sea el cuerpo tapado por el poder metafórico del lenguaje, como en Michaux la mano por la imagen del remolcador.

Fig. 7: Franz Karl Bühler, (título ilegible, interior con escenas eróticas), ca. 1907

¿Qué hacen? Aunque analice las figuras con detenimiento, se imponen los rasgos de lo sexual y de lo cruel. Es lo obscuro aflorando a través de figuras humanas en contacto. Franz-Karl Bühler es un pintor que se ha acercado al “mareo de la sensación”¹⁸, del que Deleuze dice que termina en la “indiscernibilidad de las formas”.¹⁹



3.3. La experiencia del corte significativo y el goce fálico

En el proceso de producción-consumo del goce en el encuentro con otro cuerpo interviene el deseo y el corte significativo producido por la inserción del sujeto en el sentido, es decir en la relación entre el saber y el ser sexuado. En esta breve comunicación sólo podemos hacer algunas observaciones sobre esta experiencia del corte significativo.

¹⁸ France Borel, *Francis Bacon: las víceras por rostro*, Letra e, extraído de Scribd.com, p. 5

¹⁹ Deleuze, *Francis Bacon...*, Op, cit., p. 53 (y France Borel)

En el encuentro entre un sujeto y su cuerpo cifrado, se pueden analíticamente distinguir dos aspectos: el de la transferencia del objeto causa de deseo, generando un movimiento entre uno y otro, y el corte significativo, su incidencia en el cuerpo.

A. La transferencia del objeto- causa de deseo hacia el otro cuerpo, puede producir el agalma²⁰. En este caso, se da un valor al objeto- causa de deseo, y se le inviste, se le envuelve de brillo “fálico”, como solemos decir algunos.

Como sabemos, esta envoltura fálica tiene muchas grietas, y es cuando se trata de estas grietas que estamos en presencia de lo interesante respecto a la pregunta por la sensualidad. Porque, claro, ningún falo sostiene esta envoltura.

En la medida en que los artistas del Outsider Art producen extraños “agalmas”, denuncian en cierto modo la ilusión del brillo fálico.

Podemos ilustrar esto en los siguientes cuadros del pintor y escultor Giordano Gelli



Fig. 8: Giordano Gelli, Bust of a Woman, 1981

²⁰ Agalma: Brillo fálico del objeto *a*, donde lo deseable se define no como un fin del deseo sino como causa del deseo. La palabra “agalma”, surgida de la poesía épica griega, se ha convertido en uno de los conceptos más fecundos de la teorización lacaniana del deseo en la transferencia. El objeto de deseo no es ese objeto redondo y totalizante, parecido a un soberano Bien, cuya presencia colma y cuya ausencia frustra en un contexto dual; la relación de objeto sólo es pensable a partir de una relación de tres. El agalma es el objeto adornado por sus reflejos fálicos, es el objeto *a*, en tanto pasa a él un relumbro de pérdida, pues lo que se puede esperar de otro no pasa más que por ahí, por esta dimensión negativa del falo. (Roland Chemama, *Diccionario del Psicoanálisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998, p. 13 y 14)

Fig. 9: Giordano Gelli, Bust of a Man, 1981

Casi no hay diferencia, o sea que la diferencia sexual no está en lo visible. ¿En qué nos fijamos? La declaración del sexo está perfectamente lograda.

De Giordano Gelli tenemos también una serie de representaciones de parejas:



Fig. 10: Giordano Gelli, Couple in Many Colors, sin fecha

Se puede percibir el deseo de él, y en un segundo momento el de ella. Cuerpos sin órganos, pero no sin orificios.

Fig. 11: Giordano Gelli, Two Persons Meeting, sin fecha

La lectura que se impone es la de la extrañeza, de la experiencia del otro como extrañamente otro, como absolutamente otro. Son dos del mismo sexo, y ambos parecen igualmente extrañados.



Fig. 12: Giordano Gelli, Black Couple, sin fecha

La evolución es de “color” a “black”. Aparece de nuevo el deseo. Lo que ha cambiado, por la mediación de la extrañeza en el cuadro 11, el del encuentro sin más, encuentro con lo completamente extraño del otro, es que los cuerpos están fusionados – y negros, un continente negro.

B. En la transferencia del objeto-causa de deseo hacia otro-cuerpo, interviene **el lenguaje (su orden y desorden)** en tanto produce cortes significantes sobre el cuerpo.

El objeto-cause de deseo siendo siempre un objeto insertado en un fantasma, delimitado por los síncope del lenguaje, será él el que pone su sello en el proceso de inserción del cuerpo en y fuera del lenguaje.²¹

El arte contemporáneo, me parece, dice de muchas maneras esta verdad. Pienso en muchos poetas y en muchos pintores (Bacon sobre todo). Desde luego, lo obscuro.

En el out-sider art, lo que he encontrado es una tensión entre obras como la siguiente de

Fig. 13: Johann Garber, Beautiful Women, sin fecha. Cuadro bonito, decorativo; hay una cierta ambigüedad en estas mujeres, de alguna manera son peligrosas. Pero así, a distancia, convertidas en casi banda decorativa, son bellas. Comparemos con:



²¹ Erik Porge, *Jacques Lacan, un psychanalyste. Parcours d'un enseignement*, Érès, Ramonville Saint-Agne, 2000, p. 196-197

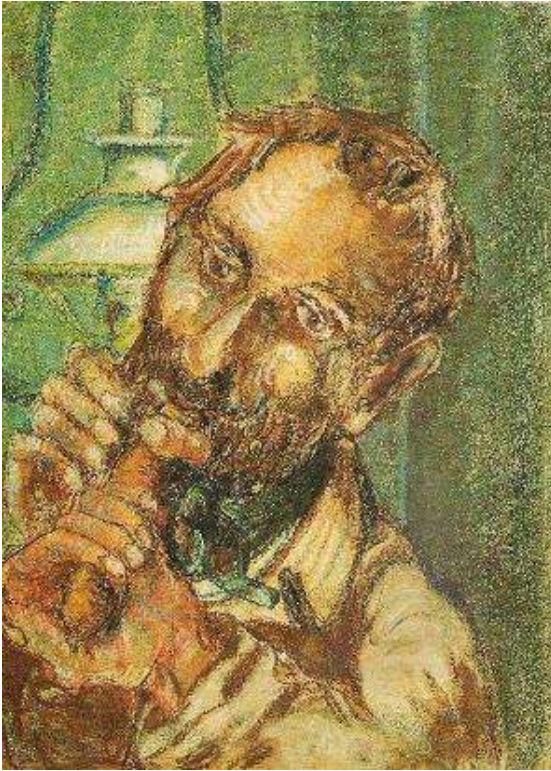


Fig. 14: Franz Karl Bühler, Autorretrato ante lámpara, 1909

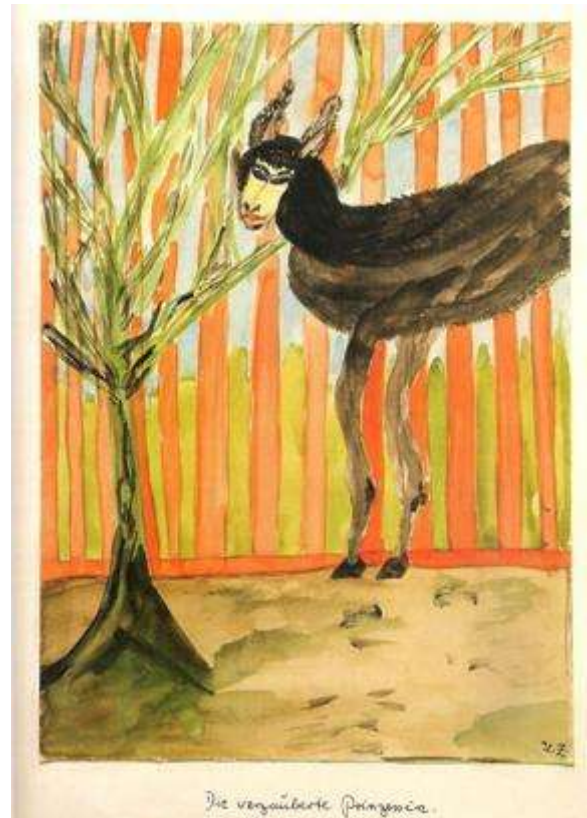
El pene saliendo de la boca como una lengua, pero está al revés. Y todo siendo devorado por esa misma boca. Tampoco está tocando la flauta, pero tiene las mejillas infladas como si estuviera tocando un instrumento de vientos. Hay algo siniestro, estamos en la zona de la angustia. Polo "resto".

4. Coda

Para terminar, nada más quiero mostrar esta tensión entre cuerpo como figura y pedazo de cuerpo refiriéndome a la escritora y pintora Unica Zürn

Fig. 15. Unica Zürn, The enchanted princess, ca. 1950

¿Pájaro, reno, burro? Un raro animal híbrido. Las orejas son de alguna manera diabólicas. Los labios pintados del mismo color rojo-anaranjado que la barda que encierra al animal. La comentadora del cuadro, Barbara Safarova, dice que "En el cuerpo



del burro (Körper) con seguridad se encuentra encerrado un cuerpo de mujer (Leib).²²

Unica Zürn fue fotografiada por su hombre y compañero sexual, Hans Bellmer. La foto, que está en internet hela aquí:



Fig. 16: Hans Bellmer, Foto de Unica Zürn.

El corte significativo, los lazos, están arreglados de tal manera que queda, para decirlo así, la pura carne. Visión atroz del cuerpo vivo convertido en órgano-mujer dicho en “huevo” anterior a la representación orgánica, ruptura de la forma, cifra del cuerpo

Bibliografía

Belting Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard- Geothe-Institut, Paris, 2004.

Borel, France, *Francis Bacon: las víceras por rostro*, Letra e, extraído de Scribd.com.

Chemama Roland, *Diccionario del Psicoanálisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998,

Derrida, Jacques, *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986.

Erik Porge, *Jacques Lacan, un psychanalyste. Parcours d'un enseignement*, Érès, Ramonville Saint-Agne, 2000.

Käufer, Birgit, et al., *Körperproduktionen Zur Artifizialität der Geschlechter*, Verlag, Marburg, 202.

Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, Barcelona 1978.

Menninghaus, Winfried, *Das Versprechen der Schönheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

²² Thomas Röske, Bettina Brand-Claussen, *Wahnsinn sammeln. Collecting mandnes*, Herausgeber, 2006, p. 138

Meyer-Drawe, Käte, "Körper im Gespräch – gestern und heute", in: Alexandra Karentzos, Birgit Käufer, Katharina Sykora, ed., *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter*, Marburg 2002 (Jonas Verlag).

Michaux, Henry, "Deuxième expérience", en *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, Paris, 1967.

Moustapha Safouan, *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan 1964-1979*, Fayard, Paris 2005.

Nancy, Jean-Luc, *El intruso*, Amorrortu, Buenos Aires, Madrid 2006.

Recalcati, Massimo, *Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis*, Síntesis, Madrid, 2008.

Röske Thomas, Bettina Brand-Claussen, *Wahnsinn sammeln. Collecting mandnes*, Herausgeber, 2006.

Schmitt, Jean-Claude, *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Gallimard, Paris 2002.

Ilustraciones

Röske Thomas, Bettina Brand-Claussen, *Wahnsinn sammeln. Collecting mandnes*, Herausgeber, 2006.

Fig. 1: Michel Nedjar, Büste/Bust, sin fecha, collage con papel de periódico, 32 x 47 cm,

Fig. 2: Sava Sekulic (1902-1989), Dreiköpfige Frau/ Three-Headed Women, sin fecha, acrílico con lápiz sobre papel, 39,5 x 58 cm,

Fig.3: Lewis Smith (1907-1998), Ringende in einer Tonne/ Wrestlers in a Barrel, sin fecha, bolígrafo sobre papel, 23 x 31,

Fig. 4: Anton Dobay, Friedrich der Weise,

Fig. 5: Johann Garber, Textbild,

Fig. 8: Giordano Gelli, Bust of a Woman, 1981,

Fig. 9: Giordano Gelli, Bust of a Man, 1981,

Fig. 10: Giordano Gelli, Couple in Many Colors, sin fecha,

Fig. 11: Giordano Gelli, Two Persons Meeting, sin fecha, **Fig. 13: Johann Garber**, Beautiful Women, sin fecha,

Fig. 15. Unica Zürn, The enchanted princess, ca. 1950.

Franz Karl Bühler. Bilder aus der Prinzhorn-Sammlung, Museo im Ritterhaus, Offenburg, 1994.

Fig. 6: Franz Karl Bühler, Herrschaftsscene-Kinderfrau (Salome Judith), ca. 190

Fig. 7: Franz Karl Bühler, (título ilegible, interior con escenas eróticas), ca. 1907

Fig. 14: Franz Karl Bühler, Autorretrato ante lámpara, 1909

Fig. 16: Hans Bellmer, Foto de Unica Zürnen :

<http://jahsonic.tumblr.com/post/464283979/unica-zurn-photographed-by-hans-bellmer-during>, consultado el 5 de mayo de 2011.

El porno gay hecho en México

Dr. Héctor Miguel Salinas Hernández
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Resumen

La propuesta de ponencia aquí presentada parte de dos hipótesis relacionadas: la primera indica que la posibilidad de creación en México de porno exclusivo para varones gay se inserta en la visibilidad adquirida por el Movimiento de Disidencia Sexual a nivel mundial, visibilidad facilitada a su vez por el mercado como elemento preponderante en los procesos de la globalización. La segunda hipótesis señala que la creación de porno gay nacional se inserta en los parámetros de pornografía internacional, que en el caso del porno gay se representan en los roles tradicionales de la dinámica gay: activos y pasivos en relaciones necesariamente penetrativas.

La propuesta presenta un panorama de la pornografía gay y sus géneros; revisa la breve historia del porno gay mexicano, y analiza el contexto y la forma de expresión de los cuerpos y las identidades del porno gay mexicano y la relación que guarda dicha creación con la visibilidad lograda por el movimiento de disidencia sexual y los estereotipos de la masculinidad dominante imperante en el porno gay internacional.

Este trabajo se inscribe en el proyecto “Masculinidades e Identidades Disidentes en la Ciudad de México”, del Programa de Estudios en Disidencia Sexual de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Palabras clave

Disidencia Sexual, Masculinidades, Pornografía gay, Mercado.

Apartado teórico

Movimiento socio-político e identidad gay

A partir de los años setenta del siglo XX, surgieron en los Estados Unidos de Norteamérica primero, y en México después, una serie de “nuevos movimientos sociales” (Melucci, 1996), como el “poder negro”, el Chicano, el feminista y desde luego, el de liberación homosexual, los cuales, a diferencia de los tradicionales, se distinguieron por estar basados en el sujeto (Dubet, 1989), y por ende, en la identidad.

A partir de entonces, las ciencias sociales han venido abordando la noción de identidad a partir principalmente de dos campos: el que le confiere una autenticidad u originalidad constitutiva, esencialista; y aquella que la entiende como la toma de posición de los sujetos frente a una generalidad, o sea, “una construcción social que intenta unir lo heterogéneo” (Foucault, citado por Laguarda, 2010:21).

A partir del surgimiento de estos movimientos basados en la identidad, surgió lo que con el paso de los años sería conocido genéricamente como movimiento Lésbico, Gay, Bisexual, Transexual, Travesti y Transgénero e Intersexual, LGBTTTI, también denominado Movimiento de Disidencia Sexual, MDS (cfr. Salinas Hernández, 2010).

A lo largo de sus cuatro décadas de existencia en México, las demandas del Movimiento se han ido transformando: partieron de la reivindicación del derecho a la diferencia y a la inclusión y reconocimiento sociales, y han llegado hasta la reivindicación del matrimonio como un derecho para parejas del mismo sexo. La respuesta gubernamental hacia estas demandas no reconoció en sus orígenes las identidades emergentes planteadas por el movimiento, pero hacia los inicios del siglo XXI ha creado ya una serie de políticas públicas concretas hacia el sector, al menos en la capital del país (Salinas Hernández, 2008).

Los cambios más notables en cuanto al accionar del MDS se dieron a partir de la aparición de la pandemia del Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida, SIDA, que surge en México a partir de 1983. Luego de unos años de trabajo público del MDS en los que había conquistado una apertura social hacia sus demandas e incluso un cierto nivel de simpatía (Salinas Hernández, 2008), la aparición del SIDA marca un retroceso y condena al movimiento no solo a una nueva desaprobación social, al asociarse homosexualidad con enfermedad, sino a su práctica desaparición, pues la gran mayoría de organizaciones existentes dejan de accionar en el campo de los derechos sociales y comienzan a hacerlo en el campo de la prevención y atención de la enfermedad, esfuerzo al que se unen nuevas organizaciones creadas ex profeso (Salinas Hernández, 2008).

En 1992, con la aparición de nuevas terapias médicas para atender los efectos de la pandemia, nacen nuevamente grupos sociales en torno a los derechos sociales de personas no heterosexuales, se conforman nuevas organizaciones y se crean nuevas agendas.

Así, de lo que fuera un Movimiento de Liberación Homosexual en los años setenta, surge un movimiento anti-SIDA en los ochenta, y para los noventa existen dos movimientos paralelos, uno que se organiza en torno a la respuesta frente a la pandemia del SIDA, y otro, de disidencia sexual, que busca la conquista de derechos para sectores de personas no heterosexuales; ambos se consolidan en la primera década del siglo XXI.

Como resulta lógico, también se han suscitado cambios en el contexto en el que ha operado el movimiento, el más definitivo de los cuales ha sido el surgimiento del fenómeno de la globalización y el modelo de política económica que le ha acompañado, establecido en América Latina desde los primeros años ochenta del siglo XX, conocido como “neoliberalismo”.

La globalización no es un hecho nuevo, pues ha existido en diferentes etapas históricas de la humanidad, pero recientemente ha adquirido dimensiones distintas y más complejas que en el pasado. La globalización actual se caracteriza porque el crecimiento del comercio mundial se concentra en los bienes de mayor valor agregado y contenido tecnológico. Segmentos importantes de la producción mundial se realizan dentro de las matrices de las corporaciones transnacionales y sus filiales en el resto del mundo. El comercio y las inversiones privadas directas han adquirido un peso mayor en la actividad económica de los países. Esta globalización real refleja los cambios en la tecnología, la acumulación de capital y la aptitud de las economías nacionales para generar ventajas competitivas. La globalización real es un proceso de largo plazo, que se aceleró a partir de la difusión de la revolución industrial en el siglo XIX y adquirió nuevo impulso en la segunda mitad del XX (Ferrer, 1996).

En cuanto al neoliberalismo, éste nació en sendas regiones de Europa y de América del Norte donde imperaba el capitalismo. Fue una creación teórica y vehemente contra el Estado intervencionista y de bienestar. “Su texto de origen es ‘Camino de Servidumbre’, de Frederick Hayek, escrito en 1944. Se trata de un ataque apasionado contra cualquier limitación de los mecanismos del mercado por parte del Estado, denunciada como una amenaza letal a la libertad, no solamente económica sino también política” (Anderson, 1997:15).

Este modelo económico ha repercutido en la organización social y cultural del mundo y ha determinado una nueva forma de concebir al varón no heterosexual, quien, de acuerdo con Villarreal (2001:27), pasó de ser un homosexual punible (por la justicia), o un homosexual curable (por la medicina y la psiquiatría), a un homosexual rentable. Surge así la “organización gay de la homosexualidad”, que se ha vuelto predominante en el mundo occidental y continúa expandiéndose a escala mundial, y que se ha caracterizado, en el ámbito político-reivindicativo,

“por una identidad gay emergente, (y) con suficiente autoconciencia para atribuirse derechos políticos (Adam, citado por Laguarda, 2010:27).

En efecto, la noción “gay” surge a finales de los años setenta o principios de los ochentas del siglo XX como respuesta a la noción “homosexual”, proveniente de la medicina y la psiquiatría, para “reivindicar el derecho a la diferencia, luchar contra el prejuicio de la perversión, y plantear la posibilidad de la invención de un modo de vida” (Faraoni, 2010:75). Como categoría identitaria significaba orgullo reivindicativo de la homosexualidad, pero como constructo mercadotécnico, ha sido edificado como segmento de un mercado en expansión que ha sido denominado “mercado rosa”.

Pornografía gay

Para efectos de este trabajo y con base en las definiciones de algunos investigadores (Yehya, 2004; Figari, 2008; Aliaga 2000), entiendo a la pornografía gay como la representación de actos sexuales exclusivamente entre varones, destinada principalmente a un público de hombres con orientación homoerótica o bisexual, con el objetivo de excitarlos sexualmente, y con una fuerza significativa dentro del discurso identitario gay.

Breve Historia de la Pornografía Gay

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, las imágenes más notables del porno entre varones eran los dibujos de *Tom of Finland* o Jean Cocteau y las fotografías de físico-constructivistas a quienes se denominaba *Beefcake*, en las revistas especializadas, como *Athletic Model Guild*, fundada por Bob Mizer en 1944.

Con la liberación sexual de los años setenta surgieron las primeras revistas eróticas dirigidas a los gay, y también la primera película abiertamente porno gay, que fue *Boys in the Sand* (1971), de Wakefield Poole, protagonizada por Casey Donovan, quien ha sido reconocido como el primer *porno-star* gay de la historia (Martínez, 2006:176). De acuerdo con Medina, tres eran las características de las películas porno gay de la época: la poca estética de las escenas, (las películas presentaban una estética de la época basada en encuentros en saunas con prácticas sexuales no protegidas, ahora llamadas *pre-condom*¹, entre varones maduros, con vello corporal y con barba), contaban con escasa iluminación y sin variantes en los planos de la toma; la carencia de un argumento o guión, uniendo varios cortos sin relación alguna en una misma película; y la inserción de música rítmica con el objeto de sustituir los gemidos de los actores (Medina, 2010).

¹ Antes de la aparición de la pandemia del SIDA, cuando no solía utilizarse el condón como método de prevención de Infecciones de Transmisión Sexual. No debe confundirse con las películas de tipo *bareback*, de manufactura muy posterior.

Para los años ochenta, con la aparición del SIDA y del vídeo, la industria del porno gay cambia radicalmente. Por un lado se estableció una estética distinta a las anteriores en las que sobresalieron las llamadas *Prestige porn*, con altos valores de producción, vestuarios imaginativos, pistas sonoras de alta fidelidad y actores deslumbrantes con una apariencia joven y musculosa, mayoritariamente lampiños, que comenzaron a incluir el uso del condón en sus realizaciones. Por otro lado, la existencia del vídeo volvió mucho más accesible el porno gay para un público que lo privilegió como medio de disfrute sexual ante el miedo por la pandemia.

Para los años noventa inició la diversificación del porno gay y la existencia de distintos sub-géneros destinados a diferentes segmentos de mercado. La cada vez mayor segmentación del mercado fue posible por la llegada de la globalización y la existencia de las nuevas tecnologías, lo que permitió el nacimiento de una industria de acceso masivo a través del vídeo, la telefonía celular, la televisión por cable y satelital, y sobre todo Internet.

Tipología del Porno Gay

La pornografía “está íntimamente relacionada con la producción patronizada para un mercado establecido” (Leite, citado por Díaz-Benítez, 2010:149), por lo que existen muy diversas especializaciones del porno dependiendo del público al que están dirigidas y el tipo de prácticas que presenta.

Existe el *soft core* y el *hard core*, que como sus nombres indican, se refieren a un tipo de material “suave”, donde se presenta un erotismo no explícito, y otro “fuerte”, con contenidos de sexo ampliamente explícito, respectivamente.

También se clasifica al porno entre pornografía *mainstream*, anglicismo que significa “corriente principal” (se refiere a algo culturalmente mayoritario²) y pornografía específica. La primera se caracteriza por ser de consumo masivo y presentar “escenas de coitos en una variedad de posiciones entre un hombre y una mujer bien parecidos” (Yehya, 2004:197). Esta modalidad privilegia “relaciones heterosexuales... en ella participan los cuerpos más próximos de patrones de belleza aceptados: hombres viriles de cuerpos definidos y mujeres de formas exuberantes. Al mismo tiempo, en éstas las convenciones eróticas se ajustan a patrones ‘normales’, o sea ‘no perversos’ de la sexualidad: los sujetos hacen sexo, y aunque sus desempeños asuman características ‘espectaculares’, las disposiciones no desobedecen gustos ‘legítimos’ de deseo y placer (Díaz-Benítez, s/d:2).

La pornografía específica, por su parte, está destinada a sectores determinados. Dichos subgéneros, enfocados hacia un público gay, se presentan a continuación: 1. Tipo de actos

² De acuerdo con el *World Reference English-Spanish Dictionary*, que puede consultarse en www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=mainstream

sexuales: anales, orales (incluyendo el *buckake*³ y el *snowballing*⁴), penetraciones dobles, orgías, *gang bang*⁵, *fisting*⁶, *strap-ons*⁷, escatología⁸, deportes acuáticos⁹, zoofílicos¹⁰. 2. Variantes de la práctica: exclusivamente gay, bisexuales o transgénero. 3. Características físicas de los protagonistas: osos¹¹, fisicoculturistas, penes gigantes, tercera edad, amputados, étnicos (asiáticos, negros, latinos, interracial). 4. Enfocados a fetiches: sadomasoquismo¹², travestismo, cuero¹³, y prácticas que enfatizan el dolor físico como *spanking*¹⁴, *bondage*¹⁵, sofocación¹⁶, *smoother*¹⁷. 5. El tipo *freaks*: fenómenos naturales o genitales y prácticas consideradas bizarras¹⁸, en la que se muestran penes de formas extrañas y masturbaciones con objetos aspiradores, juegos eróticos con secreciones y excrementos corporales como el baño romano¹⁹. Incluye la colocación de objetos diversos de grandes proporciones (objetos y utensilios diversos) penetrando el ano, boca o canales de la uretra. En esta subcategoría encuentran lugar también los cuerpos considerados “anormales”, como los enanos, o los cuerpos deformados mediante intervenciones voluntarias, como los exageradamente tatuados o perforados con *piercings*. Finalmente, son considerados en esta categoría cuerpos que sin ser “anormales” divergen de los patrones hegemónicos de belleza masculina, es decir, hombres obesos²⁰, ancianos, entre otros. 6. Otros: animación, amateur²¹, *gonzo*²², educación sexual, parodias.

³ Consiste en que varios hombres eyaculen en la boca o cara de un solo actor, quien puede haber sido penetrado previamente por los mismos donantes.

⁴ Es la práctica en la que un hombre, tras recibir semen en la boca por parte de otro hombre, le pasa el semen de boca a boca al que lo eyaculó, o bien a un tercer hombre.

⁵ El *Gang Bang* es una práctica en la que un solo actor es penetrado por varios varones al mismo tiempo, o en secuencia (uno después del otro) hasta completar un número considerable de penetraciones.

⁶ Esta práctica consiste en penetrar a un individuo analmente con el puño.

⁷ Es la práctica en la que una mujer, armada con un consolador amarrado a la cintura, penetra a su acompañante varón, para someterlo.

⁸ Conocido también como “baño marrón”, es el sexo con materia fecal.

⁹ La “lluvia dorada” es la práctica de orinar al acompañante del acto sexual, ya sea dentro de su conducto anal o sobre el cuerpo.

¹⁰ Prácticas sexuales insertivas o receptivas con animales.

¹¹ Se refiere a varones cuya constitución corporal es obesa y/o velluda.

¹² De acuerdo con Yahya, el término Sadismo proviene del Marqués de Sade y el de Masoquismo de Leopold von Sacher-Masoch, y es una “actuación reiterativa en la que se escenifica la pérdida de control de una persona, la cual queda a merced de otra... Se trata de un asunto relacionado con el poder, más que con los típicos objetivos genitales de la pornografía... A menudo muestran una fascinación por los regímenes más brutales y totalitarios y... tiene muchos paralelismos con la iconografía cristiana”. (Yehya, 2004:206-208).

¹³ Se trata de la subcultura Leather, o gusto por utilizar vestimenta de cuero, goma, *latex*.

¹⁴ Golpes o azotes en el cuerpo, incluyendo los genitales.

¹⁵ Es una práctica clásica del sadomasoquismo, que consiste en la inmovilización con cuerdas u otros objetos.

¹⁶ Asfixia erótica segundos antes de alcanzar el orgasmo y durante el mismo.

¹⁷ Opresión de los genitales.

¹⁸ Las tendencias que componen el porno bizarro se entienden bajo una estética de lo grotesco, por el hecho de poseer una herencia en los espectáculos de “aberraciones humanas” y “*freak shows*” (Díaz-Benítez, s/d:2).

¹⁹ Sexo con vómito.

²⁰ Resaltan una masculinidad ruda, que se orienta más a contextos *blue collar* (trabajadores, leñadores, camioneros). Muchas veces se desplaza el falocentrismo, sin importar tanto el tamaño de los penes o la erección como los roces de cuerpos o algún tipo de práctica sadomasoquista (Figari, 2008:194).

²¹ Realizada por personas no-profesionales a través de videos caseros.

²² Originalmente, la pornografía *gonzo* coloca al operador de la cámara directamente en la acción, hablando con los actores o siendo él uno de los actores. En este sentido se considera una sub-categoría del porno *amateur*. Más recientemente, se considera en esta categoría los filmes cuyas escenas no tienen relación entre sí, es decir, sin

Mención especial merece la existencia, muy controversial pero altamente redituable, de un tipo de producciones en las que se realizan prácticas *bareback*, término que significa “montar a pelo”, y que son aquellas en las que no se utiliza ninguna barrera protectora contra infecciones de transmisión sexual, como el condón.

El Porno gay Mexicano

De acuerdo con Díaz Rizo, la primera película de porno gay en México se produjo en los años noventa. Se trató de una película amateur llamada “En Ambiente”, misma que no fue registrada ante las autoridades, y que fue realizada por una productora, tampoco registrada formalmente, llamada “Erick Films”, de la que se desconoce el año de producción y que se comercializó a través de volantes repartidos en lugares de socialización gay. Estelarizada por Orlando Rivero, Rasec, José Luis García y Kokis, su duración era de cincuenta y tres minutos y su calidad pésima (Díaz Rizo, 2008:168-169).

De acuerdo con el mismo autor en el año de 2005 se produjeron cinco películas, “aunque se pueden considerar más bien *stags*, porque duran en promedio aproximadamente 30 minutos” (Díaz Rizo, 2008:202), que no fueron formalmente registradas ante las autoridades, y que se entregaron como obsequio en el suplemento “Soy” de la revista “Gente Erótica”. Los títulos fueron: “Chin... estaba borracho”, “Sexo a Domicilio”, “Encuentro Ardiente”, “Por tus Pujidos nos Cacharon” y “Pasión por un Extraño” (Díaz Rizo, 2008:202-206). En el mismo año la revista Zona Gay lanzó una fotonovela que contenía una película similar a las descritas, llamada “Reencuentro Pasional” (Díaz Rizo, 2008:207).

La primera producción gay profesional realizada en México se llamó “Sexxxxuestro”, realizada en formato digital con duración de 94 minutos, producida en 2002 por Laars Robledo y dirigida por Summer Gandolf, con música de Augusto Bocanegra, de la casa productora “Erotic Digital”, y con las actuaciones de Víctor Perseo, Arnold Rico, Hugo Rico, Lino Decared y Bruno Corse. La trama relata “la aventura de un joven ahijado pretencioso y fanfarrón que es secuestrado ficticiamente por una banda que dirige su padrino adinerado y poderoso, sólo para darle una lección. El castigo tanto de la banda como del padrino es sexual y la víctima aprende la lección, en comunión con todos” (Aviña, 2002).

Esta película superó de gran forma las expectativas de venta, ya que una película para público heterosexual vende en promedio 1500 piezas, una gay 800, y ésta, hasta 2005 había vendido 5600 copias sin contar desde luego a la piratería (Redacción Anodis, 2005a). Asimismo, obtuvo nominación al mejor guión y participó en el *Heat Gay*, Festival Internacional de Cine

Erótico Gay de Barcelona, además de haber sido nominada como mejor película extranjera en los premios GayVN²³ (Redacción Anodis, 2005a).

Luego de sexxxcuestro, la productora *Erotic Digital* desapareció, dejando libre el camino para la producción de porno gay mexicano. Esta tarea fue retomada por la distribuidora “*Wham Picture*”, que controla el 80 por ciento de la distribución de productos para adultos en México, y “*One in Ten*”, las que en mancuerna realizaron las cintas “*La Putiza*” (2004) y su secuela “*La Verganza*” (2005), ambas dirigidas por Jorge Diestra y protagonizadas por Kankún García y Alonso, estrella internacional que ha filmado para *Kristen Bjorn*²⁴. “Se trata de dos filmes tan característicos y enraizados en la cultura mexicana que abordan desde una perspectiva ruda pero muy gay, el tema de la lucha libre” (Redacción Anodis, 2007).

“*La Putiza*” recibió el premio “*Heat Gay 2004*” por mejor película y mejor guión (Redacción Anodis, 2005b), tuvo un presupuesto de 400 mil pesos y se grabó en cinco días (Cueva, 2005). “*La putiza*” narra las aventuras de Diamante, un luchador que debe pasar por varias pruebas sexuales para obtener una máscara azteca que convertirá en realidad sus más caras fantasías sexuales y profesionales (Cueva, 2005). El éxito de esta cinta se debe, de acuerdo con su productor, a una combinación de elementos, entre ellos, “un guion divertido e interesante, bien escrito, con la participación de actores creíbles que además son chavos comunes y corrientes, y con el apoyo de Kankún García quien es además actor histriónico profesional, con lo cual le daba más credibilidad a su actuación²⁵”

Luego de la “*Putiza*” siguió la “*Verganza*”. En ella, “el joven intrépido Diamante logra salir ileso de las terribles pruebas a las que ha sido sometido por “*El Master*”. Logra huir por un momento de su enemigo perdiéndose nuevamente en las laberínticas y misteriosas habitaciones del Master, llenas de sorpresas sexuales donde no todo es lo que parece...” (Redacción Anodis, 2008)

Para el año de 1996 surge “*Mecos Films*” para dar continuidad a la producción de cintas porno dirigidas a público gay. Su director, Gerardo Delgado, conocido como “*El Diablo*”, se había desempeñado como productor y asistente de dirección en el equipo que realizó “*La Putiza*” y “*La Verganza*”, y había adquirido ya distintas ideas sobre la manera de hacer porno en México. Esta casa productora se constituye como la única que existe en México, y desde 1996 y

²³ Premio otorgado anualmente por la industria del Porno Gay norteamericano a lo mejor de su producción. En el ambiente del porno internacional se considera a estos premios como los “Oscar’s” del porno.

²⁴ Una de las casas productoras de porno gay más importantes en los Estados Unidos de Norteamérica.

²⁵ Entrevista con Gerardo Delgado (a.k.a. “*El Diablo*”), realizada por el autor el 13 de enero de 2011 en la colonia Condesa del Distrito Federal.

hasta diciembre de 2010 ha producido cuatro películas: la trilogía “Selección Mexicana” y “Corrupción Mexicana”, mismas que pueden adquirirse en su sitio web²⁶.

Las tres primeras cintas de la empresa presentan los *castings* de los participantes tal como se realizaron, desde la entrevista inicial donde platican sobre ellos mismos y sus gustos sexuales, hasta su primera escena sexual en la que pueden verse las cámaras, escucharse la voz del productor dando indicaciones y las interacciones de los protagonistas tal cual sucedieron, en una especie de *reality*. “Nos dimos a la tarea de buscar a los nuevos talentos porno mexicanos y así fue como surgió la serie Selección Mexicana. Tres días de casting y más de 100 participantes” (Mecos Films, 2010).

Precisamente de esa selección surgió el talento que participa en “Corrupción Mexicana”, que es la primera cinta con argumento realizada por la empresa; se trata de “una audaz producción que nos lleva a un viaje por el país a través de sus calientes y corruptos habitantes. Cuatro historias revelan la cachonda realidad de México: secuestros, soborno, violencia, sexo rudo, humillación, drogas y engaños... (Mecos Films, 2010).

Comparar a la industria norteamericana de porno con la producción nacional mexicana de este tipo de cine es materialmente imposible. Algunos datos de lo que sucede en los Estados Unidos de Norteamérica nos dan idea de la brecha entre una y otra.

- las ganancias de la industria del porno para las empresas que producen en los Estados Unidos, a la sazón el mayor productor de porno a nivel mundial se calculan entre los 10 mil millones (Leung, 2008) y los 13 mil millones de dólares anuales (CNCB, 2009)

- en 2005, unos 30 millones de personas estaban diariamente conectadas a la red en busca de imágenes de sexo explícito en alguna de las 260 millones de páginas *web* con oferta pornográfica, según un estudio de N2H2, una empresa de análisis de Internet (Univisión, 2005a). En todo el mundo, unas 250 millones de personas eran consumidoras de los productos y servicios de la industria, que registraba beneficios por unos 60 mil millones de dólares anuales, según la revista *Forbes* (Ackman, 2005).

- en *San Fernando Valley*, California, se encuentran más de 50 de las principales empresas dedicadas a la creación de cine porno (El País, 2004), se produce el 90% de todas las películas pornográficas en el mundo y se estrenan 20 mil películas para adultos al año (Chan, 2010), de las cuales se estima que entre el cinco y el diez por ciento (de mil a dos mil) están orientadas hacia el mercado gay (Buchanan, 2007).

- un actor de porno gay en Estados Unidos gana entre 250 y 2,500 dólares por una secuencia²⁷ de sexo (*AVN News*, citado por Univisión, 2005b) que dura en promedio dos horas,

²⁶ www.mecosfilms.com

²⁷ Una secuencia es una serie de escenas que forman parte de una misma unidad narrativa. Se puede comparar al capítulo de una novela (www.elmulticine.com/glosario2.php?orden=74).

dependiendo de la fama del actor, la posición sexual²⁸ y el tipo de secuencia que le corresponda realizar²⁹.

En México, la producción se realiza desde 2005 y hasta 2011 a través de la única productora mexicana, “Mecos Films”. Para la creación de Mecos Films no existió un previo estudio de mercado que facilitara a los involucrados una toma de decisiones sobre el tipo de producto que querían hacer;

“aunque nos quedaba claro que las cintas anteriores habían sido un éxito, las siguientes producciones se basaron en los gustos personales del equipo; pensamos: va a gustar porque es algo diferente, nos va a quedar chingoncísimo; fue apostarle a nuestra idea y a nuestro querer hacer ese tipo de porno, sabíamos que se iba a vender porque era algo diferente y porque íbamos a romper un esquema que existía”³⁰.

Luego de cuatro películas, los resultados son positivos. Aunque no cuenta con estudios de opinión al respecto, el productor y socio principal sabe que en México es donde más ha gustado su porno por el grado de identificación que logra con su audiencia. Además, “por el tipo de producción es más barato hacer porno en México... pues (si bien) las ganancias no dan para vivir de ello, por la ausencia de distribuidores adecuados, podemos decir que sí es una empresa rentable y posible”³¹

En el caso mexicano, de acuerdo con Delgado, los “actores ganan cinco mil pesos por secuencia (400 dólares). Si nuestro participante realiza seis secuencias, ganará 30 mil pesos. Y así...” (Sesna, 2009), no existe distinción en los sueldos por valoración de atributos físicos, ni por el tipo de acto que hagan³² o por el rol sexual que ejecuten, pues cada participante llega con su rol establecido y en las películas se trata de empatar a los actores que se complementen hasta en términos de los gustos personales de cada actor³³.

²⁸ Los actores del porno gay pueden ser *top* ("activos") o *bottom* ("pasivos"), " en una escena; las ganancias son mayores para los "*bottom*".

²⁹ Mientras más complicada sea la escena o mayores esfuerzos exija al actor, mayor será la remuneración: por ejemplo, en las escenas donde el actor es penetrado por dos actores al mismo tiempo, o en un *gang bang*, será más alto el pago para el actor pasivo que para sus acompañantes, y más alto que en una escena con un solo compañero.

³⁰ Entrevista con Gerardo Delgado.

³¹ Idem.

³² Entrevista con Gerardo Delgado.

³³ Entrevista con Gerardo Delgado.

El 29 de diciembre de 1992 fue publicada en el Diario Oficial de la Federación la Ley Federal de Cinematografía, y su Reglamento lo fue el 29 de marzo de 2001. De acuerdo con el artículo 25 de la Ley, existen cuatro clasificaciones para las películas que se exhiben en México, la última de las cuales se aplica a “películas para adultos, con sexo explícito, lenguaje procaz, o alto grado de violencia” (DOF, 1992). De acuerdo con este ordenamiento las producciones pornográficas en México son legales, siempre y cuando cumplan con los permisos y registros de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía, de la Secretaría de Gobernación, paguen sus respectivos derechos e impuestos y cumplan con restricciones mínimas, tales como no comercializarse o proyectarse en públicos menores de 18 años, y advertir en el empaque el contenido sexual del film (DOF, 2001).

No obstante que se trata de actividad lícita, en pleno siglo XXI existen muy pocas empresas productoras de porno en México, pues de acuerdo con Hana Morán, pionera del porno nacional, “en México no hay talento para este género, sólo se hace por placer (Sesma, 2009).

Planteamientos Finales

Las películas pornográficas no son más (ni menos) que cine, y en este sentido no tienen ningún elemento excepcional fuera de lo que es normal en esta técnica/arte. Es decir, tienen un director, un guión, unos actores, una cámara... un productor y el *atrezzo* que venga al caso (Anta Félez, 2001:296-297).

El problema que representan las películas porno es que abordan un tema que es tabú en las sociedades occidentales gracias a la doble moral que en ellas predomina. Así, la película porno “es una introspección hiperrealista de diferentes ámbitos de la vida común dentro de nuestra sociedad, donde ciertos discursos que son reprimidos (formando parte de lo no-dicho) se muestran descontextualizados, exagerados y mitificados. (Anta Félez, 2001:296-297). En este sentido el cine porno es un subgénero del documental donde lo que se ve no es sexo, o sexualidad, si no simplemente un ejercicio de genitalidad, o sea, “una metáfora de su interconexión con un aparato violento, religioso, económico... (Anta Félez, 2001:293).

La pornografía es simultáneamente una expresión del mercado y una expresión de las tecnologías del poder, en términos Foucaultianos, lo que la vuelve compleja y atractiva. Como mercancía, la pornografía se produce para generar necesidades de consumo, de allí la variedad de géneros y subgéneros, así como para cubrir esas necesidades con productos atractivos y cambiantes.

“La nueva retórica de la iconografía corporal que se gesta en el imaginario de la sociedad globalizada se mueve a partir de tres ejes con más intensidad que nunca: el de la política, la medicina y el mercado. A diferencia del siglo XIX en el que los dos primeros eran los únicos que tenían la potestad de crear y definir el cuerpo, hoy día en el mundo global el primero actúa como la máscara de los otros dos” (Villegas, citado por Rojas Salmerón (2007:4-5).

La preeminencia del mercado por encima de la política y de la medicina para definir los cuerpos y las sexualidades es especialmente notoria en el caso de la homosexualidad, pues en las últimas décadas del siglo XX la transformación del sujeto homosexual de perverso y enfermo a *target* de mercado ha sido notoria. La historia de los movimientos de disidencia sexual demuestra la mayor inserción social lograda por los varones gay después de la llegada de la globalización, la que ha convertido a esos varones (que cumplen ciertos requisitos del mercado) en sujetos mejor posicionados en los imaginarios colectivos de las sociedades contemporáneas (Salinas Hernández, 2010).

“...tanto la homosexualidad como la pornografía han tenido apertura porque producen capital, lo cual implica que el distintivo de ser industria, ya por parte de los homosexuales, ya por parte de la pornografía, convierte a estos dos fenómenos como parte de la sociedad y con derecho a estar en ella. Por lo tanto los fenómenos malignos socialmente son aquellos que no están produciendo ningún tipo de beneficio económico para algunas corporaciones o individuos (Díaz Rizo, 2001:101).

Ahora bien, si por un lado la pornografía hace visible a la homosexualidad (Vélez, 2006:149), por otro en ella se refleja la realidad social que deja fuera a un número importante de individuos que, siendo varones con prácticas y deseos homoeróticos, no cuentan con las características que distingue el mercado para ser definidos gay, a saber: blanco, ciudadano, atlético, masculino, nivel de ingresos medio-alto, entre otros atributos.

Esto es así porque la visibilidad lograda por el sector gay, “ha sido posible porque los gay retoman las construcciones para y por el otro y las rehacen según sus términos. Esta visibilidad es de una cultura gay dominante que repite los errores de la sociedad heterosexista y es igualmente excluyente (Vélez, 2006:150).

Pero además de mercancía, la pornografía es una “categoría de pensamiento, de representación y de regulación” (Sáez, 2003), y en tal sentido existe como una forma de representación de las ideologías dominantes, por lo que, salvo en ciertos casos como se verá más adelante, “no escapa al régimen disciplinario de producción de sexualidades que señala Foucault (Sáez, 2003). Lo que busca es un modelo definitivo de identificación, donde es el poder de lo masculino (representado por el pene) sobre lo femenino (simplemente un cuerpo mutilado que interpreta su papel) lo que recorre el eje fundamentador de la película. (Anta Félez, 2001:296-

297), activando además las variables racismo, discriminación por edad, y violencia (Vélez, 2006:150).

El cine gay al que se está acostumbrado en México por la cercanía con los Estados Unidos de Norteamérica, “nos ha bombardeado con el modelo del rubio súper-musculoso, que culturalmente no lo tenemos aquí en México... que allá es muy común por que la mayoría de los jóvenes tienen buen cuerpo, hacen deporte, etcétera”³⁴ Como respuesta a este modelo, la proposición estética del porno gay mexicano postula la presentación de modelos más cercanos con la realidad cotidiana del público espectador, con el propósito de manejar una fantasía (propia del mundo del porno), pero que sea más asequible para quienes la viven.

El público se identifica con el modelo alternativo presentado por el porno gay mexicano a ese cine tradicional visto en México,

“porque lo ve suyo, porque lo entiende de mejor manera porque la cachondería es diferente por país, la cachondería es muy diferente de la que ves en una película de latinos de Estados Unidos (de Norteamérica), que a la mejor son hijos de mexicanos pero que ya viven allá, y que es dirigida por un gringo, es otra completamente la forma de llevar el sexo, el beso, la mamada y el ligue y los mexicanos nos excitamos por el lado que te identificas, no nada más lo que pueda ser fantasía y pueda llegar a ser inalcanzable, sino también te puede excitar lo que estás viendo o te imaginas a tu alrededor”³⁵.

En el caso concreto de las producciones de Mecos Films, los criterios para ser seleccionado obedecen, de acuerdo con el productor al gusto del público aficionado que, por lo general, pide ver además de la gran diversidad de rostros latinos y cuerpos delgados o definidos, miembros grandes y glúteos redondos y firmes (Cine LGBT, 2009).

No obstante lo anterior, el porno gay mexicano no apuesta, ni mucho menos, a una propuesta radicalmente distinta, pues en realidad reproduce los clichés básicos del porno, pero a partir de actores que representan un modelo estético más mexicano. Así, en el porno gay mexicano se mantiene el código tradicional caracterizado por el circuito erección-penetración-eyaculación, donde el eje narrativo es el pene, objetivando así al sexo masculino, pues busca un consumo masculino, teniendo en cuenta una mirada masculina, y los genitales masculinos como centro de la narración (Sáez, 2003).

Así, el esfuerzo por presentar un modelo estético más asequible para el varón gay mexicano obedece al esfuerzo de conquistar un mercado cautivo que, como señala Delgado, ha resultado provechoso como negocio.

Por otro lado, de acuerdo con Sáez (2003), el porno es un género (cinematográfico) que produce género (masculino/femenino). En el porno gay mexicano esto es también notable. En ninguna de las producciones se observan propuestas alternativas de género, sino más bien la

³⁴ Entrevista con Gerardo Delgado.

³⁵ Idem.

reproducción de los roles tradicionales de género masculinos en la dinámica gay: activos y pasivos en relaciones necesariamente penetrativas que culminan con un acercamiento al pene en el momento de la eyaculación, muestra terminal del orgasmo del hombre.

El mercado gay mexicano privilegia varones de piel morena o al menos no-rubia, pero con trazos que se alejan del prototipo indígena; es decir, mexicanos que se acerquen a las facciones faciales caucásicas pero conservando el color café en sus pieles. El porno gay mexicano reproduce también el prototipo del gay masculino, no afeminado, ni trans, donde lo sexual se desenvuelve en pasajes ya conocidos, previamente explorados por la industria del porno internacional, pero llenándolo del color y sabor del mexicano.

Para concluir, y como provocación intelectual, quisiera plantear la posible paradoja que presentan algunas prácticas sexuales llevadas al porno gay específico, en cuanto al género y el modelo de masculinidad dominante, pues mientras por un lado “se reflejan los clichés de masculinidad tanto en los personajes como en los escenarios, ambos con valores institucionalizados por la sociedad como netamente masculinos (Díaz Rizo, 2001:125-126), por otro presenta una subversión del código masculino heterocentrado, cuando muestra una imagen hiper-masculina para después mostrarla en su fragilidad, mostrarla como una imagen de pasividad, como un espacio manipulable. Si como insiste Vélez (2006:110) uno de los grandes paradigmas de la pornografía es el dominio del hombre sobre la mujer, el porno gay subvierte este paradigma, aún reproduciendo algunos de los valores que le dan vida.

Aún más, en algunos casos específicos, el porno gay revisa y reconstruye esos modelos y valores, por ejemplo, en el porno que ha sido llamado “somaso”, o SM, para distinguirlo de las construcciones médicas y psiquiátricas que han situado al “somasoquismo” fuera de la posibilidad de una práctica sexual sana³⁶. En efecto, en el caso de las prácticas sexuales que representa el porno gay SM, las reglas de la masculinidad dominante son cuestionadas, cuando, por ejemplo:

- celebra y subraya ciertos rasgos de masculinidad (muscultura excesiva, bello corporal, sudor, piercings, tatuajes, etcétera), pero en ambos participantes, no solo en el activo (dominante), rompiendo así el principio que asocia activo con masculino y pasivo con femenino; el pasivo (sumiso) es masculino también en la medida que es capaz de soportar niveles altos de estimulación corporal³⁷, y entregarse a su compañero para darle placer.

- replantea el poder a través de todas las metáforas de su práctica (látigos, sogas, cera, entre otras), donde más que abuso de poder o uso abusivo de la autoridad, significa un acuerdo

³⁶ “El análisis y la politización del SM llevadas a cabo por gays y lesbianas en los años setentas y ochentas puso de manifiesto que el SM, en tanto que conjunto de prácticas sexuales orientadas a la producción de placer, nada tiene que ver con la construcción médica y psiquiátrica en el marco del dispositivo de sexualidad” (Martínez, 2006:168).

³⁷ El “dolor” que se causa en estas prácticas es una estimulación corporal que es en realidad estimulación de endorfinas que causan placer)

consensuado de los límites, donde no solo vale la opinión del dominante (y su maestría en el uso de instrumentos y técnicas), sino de manera especial, el límite del sumiso; en contra de lo que puede parecer, quien realmente manda es quien está en la posición de sumiso, pues es quien marca los límites a los que puede (debe) llegar el dominante, lo cual significa una nueva subversión del tópico amo/esclavo (Sáez, 2004:4)

- plantea nuevas prácticas donde se utilizan otras partes del cuerpo (piel, brazos y ano en el caso de *fisting*³⁸, entre otros), y en tal sentido desterritorializa el imperio de lo genital como sexual; se trata, en términos de Foucault, de la “desexualización del placer”; así, si bien no puede hablarse de un “pos-porno no heterosexual³⁹”, si es posible hablar de un “acceso a la representación de diversas lógicas del poder” (Martínez, 2006:176).

Finalmente, concluyo con Sáez (2003:11) que, “ciertos tipos de cine porno gay SM son formas de resistencia a los sistemas de orden sexual, que imponen criterios heterocentros, que intentan naturalizar la sexualidad y el género, y que regulan los cuerpos y las formas de placer. Esta resistencia hace proliferar otras identidades basadas en nuevos criterios que disuelven o al menos cuestionan los discursos dominantes, incluido el discurso cinematográfico”.

³⁸ Introducción de un brazo o puño en el ano-recto.

³⁹ El pos-porno es una propuesta que desterritorializa el porno de los genitales y lo ubica en cualquier otra parte (Sáez, 2003), rompiendo el modelo tradicional que centra en los genitales masculinos el discurso narrativo.

Bibliografía

- Anderson, Perry (1997). "Neoliberalismo, balance provisorio", en Emile Sader, et. al. en *La Trama del Neoliberalismo: Mercado, Crisis y Exclusión Social*, Buenos Aires, UBA.
- Ackman, Dan (2005) *How Big Is Porn?* [Ref. de 25 de enero de 2005]. Disponible en Web: <http://www.forbes.com/2001/05/25/0524porn.html>.
- Aliaga, Juan Vicente (2000). *Identidad y diferencia. Sobre la Cultura gay en España*, Barcelona, Egales.
- Anta Féliz, José Luis (2001). "Entre el Artificio y el Género: el Cine Pornográfico", en *Revista de Estudios de Género La ventana*, Vol. II, Núm. 14, diciembre, México, Universidad de Guadalajara.
- Aviña, Rafael (2002). "Primer video porno gay en México", en *Reforma*, 22 de julio de 2002, [Ref. de 29 de noviembre de 2010]. Disponible en Web: <http://anodis.com/nota/26.asp>
- Buchanan, Wyatt (2007). "San Francisco --surprise!-- has surpassed. Los Angeles as the capital of the gay adult entertainment industry" en *Chronicle Staff Writer*, 23 de febrero de 2007, [Ref. de 19 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2007/02/23/DDGBIO88C91.DTL&hw=gay+porn&sn=001&sc=1000>
- Carole, Joseph (2008). "El subterráneo porno nacional", en *Suplemento Letra S*, número 144, 3 de julio de 2008.
- Cine LGBT (2009). *Mecos Films y lo que no sabias del porno gay mexicano* [Ref. de 15 de agosto de 2009]. Disponible en Web: <http://www.cinelgbt.com/noticias/mecos-films-y-lo-que-no-sabias-del-porno-gay-mexicano>
- Chan, Cris (2010). *The numbers behinds pornography* [Ref. de 16 de octubre de 2010]. Disponible en Web: http://9gag.com/gag/16354?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+9GAG+%289GAG.com+Site+Feed%29
- CNCB (2009). *Inside the Business of Porn* [Ref. de 19 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.cncb.com/id/29960781>
- Cueva, Álvaro (2005). *La Putiza: Una Aventura gay Porno Mexicana* [Ref. de 18 de abril de 2005]. Disponible en Web: <http://www.alvarocueva.com/alvaro2/detalle.asp?Id=1380>
- Díaz-Benítez, María Elvira (2010). "Sexo, Mercado y Videos: El Dinero en la Producción de Películas Porno", en Mauricio List y Alberto Teutle (eds.), *Florilegio de Deseos*, México, Eón, pp. 147-174.
- Díaz-Benítez, María Elvira (s/d). *Estéticas Macho: Representaciones de masculinidad en la pornografía comercial* [Ref. de 12 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.redmasculinidades.com/resource/images/BookCatalog/Doc/00165.pdf>
- Díaz Rizo, Miguel Ángel (2008). *La Pornografía Homosexual Masculina Producida en México desde el año 2000 hasta el 2005 como Alternativa de Industria Cinematográfica Nacional*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM.
- Diario Oficial de la Federación (1992). "Ley Federal de Cinematografía", en *Diario Oficial de la Federación*, 29 de diciembre de 1992 [Ref. de 14 de enero de 2011]. Disponible en Web: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103.pdf>
- Diario Oficial de la Federación (2001). "Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía", en *Diario Oficial de la Federación*, 29 de marzo de 2001 [Ref. de 14 de enero de 2011]. Disponible en Web: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/588.pdf>
- Dubet, Francois (1989). "De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto", en *Estudios Sociológicos*, vol.7, No. 21, México, El Colegio de México.
- El País (2004). "La Industria del Cine Porno en EE UU, Paralizada tras Detectarse dos Casos de SIDA", en *El País*, 16 de abril de 2004 [Ref. de 28 de octubre de 2010]. Disponible en Web:

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/industria/cine/porno/EE/UU/paralizada/detectarse/casos/sida/elpepusoc/20040416elpepusoc_2/Tes

- Faraoni, Jorge (2010). "Segregaciones y homosexualidades", en Torres, Mónica, et. al. *Uniones del mismo sexo. Diferencia, invención y sexuación*, México, Grama.
- Ferrer, Aldo (1996). *Historia de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Figari, Carlos Eduardo (2008). "Placeres a la carta: Consumo de Pornografía y Constitución de Géneros", en *La Ventana*, número 27 de 2008 [Ref. de 21 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana27/170-204.pdf>
- Foucault, Michel (s/d), *Sexo, poder y gobierno de la identidad*, en www.hartza.com/fuckault.htm,
- González Villarreal, Roberto (2001). *Después de la Liberación*, México, Universidad Pedagógica Nacional.
- Guha, Antón Andreas (1997). *Moral Social y Represión Sexual*, Barcelona, Granica ediciones.
- Gutiérrez García, Gabriel (2007). "Pornografía gay de México para el Mundo", en *Sentido G*, 30 de octubre de 2007 [Ref. de 2 de diciembre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.sentidog.com/lat/2007/10/30/>
- Laguarda, Rodrigo (2010). *Ser gay en la ciudad de México. Lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968-1982*, México, CIESAS-Instituto Mora.
- Leung, Rebecca (2004). "Porn In The U.S.A. Steve Kroft Reports On A \$10 Billion Industry" en *CBS News*, 4 de septiembre de 2004 [Ref. de 21 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.cbsnews.com/stories/2003/11/21/60minutes/main585049.shtml>
- Martínez, José Manuel (2006). "Yes sir, thank you, sir. Placer, poder y masculinidad en la pornografía S/M gay", en Rafael Vélez Núñez, *Géneros Extremos, Extremos Genéricos, La Política Cultural del Discurso Pornográfico*, España, Universidad de Cádiz.
- MBA (2010). *The Stats on Internet Porn* [Ref. de 16 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.onlinemba.com/blog/the-stats-on-internet-porn/>
- Medina, Willy (2010). *Historia del Porno Gay* [Ref. de 21 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.showdelatiatula.com/2010/09/reportaje-historia-del-porno-gay-por-willy-medina/>
- Melucci, Alberto (1986). "Las Teorías de los Movimientos Sociales", en *Estudios Políticos*, vol. 5, No. 2, México, UNAM.
- Olivares, Juan José (2005). "Exhibirán cintas porno mexicanas de la primera mitad del siglo pasado", en *La Jornada*, 29 de mayo de 2005 [Ref. de 29 de noviembre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.jornada.unam.mx/2005/05/29/a08n1esp.php>
- Redacción Anodis (2005^a). *Tres años después de un sexxxcuestro* [Ref. de 29 de noviembre de 2010]. Disponible en Web: <http://anodis.com/nota/4533.asp>
- Redacción Anodis (2005^b). *Mexicanos listos para pornografía gay nacional* [Ref. de 29 de noviembre de 2010]. Disponible en Web: <http://anodis.com/nota/3621.asp>
- Redacción Anodis (2007). *Mecos Films: la excitante industria del porno gay mexicano* [Ref. de 29 de noviembre de 2010]. Disponible en Web: <http://anodis.com/nota/10226.asp>
- Redacción Anodis (2008). *El mejor porno gay 100% mexicano* [Ref. de 3 de diciembre de 2010]. Disponible en Web: <http://anodis.com/nota/12719.asp>
- Román, Ernesto (2006). *El cine pornográfico de los noventas*, México, Cineteca Nacional.
- Rojas Salmerón, Yarib Alfredo (2007). *Del Desnudo Corporal al Cuerpo Pornográfico. Un Enfoque Metapsicológico del Cuerpo Desnudo*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM.
- Rosas, María Cristina (2009). "Hungria, paraíso del cine porno" en *Etcétera*, 30 de noviembre de 2009 [Ref. de 21 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=2380>

- Sáez, Javier (2003). “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo”, en *Disidencia Sexual*, Revista de la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, 6 de junio de 2003, [Ref. de 4 de diciembre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.disidenciasexual.cl/wp-content/uploads/2009/10/el-macho-vulnerable-pornografia-y-sadomasoquismo.pdf>
- Salinas Hernández, Héctor Miguel (2008). *Políticas de Disidencia Sexual en México*, México, CONAPRED.
- Salinas Hernández, Héctor Miguel (2010). *Políticas de Disidencia Sexual en América Latina. Sujetos Sociales, Gobierno y Mercado en México, Bogotá y Buenos Aires*, México, EON.
- Sesna, Humberto (2009). “La crisis de un Tabú”, en *Etcétera*, 1 de febrero de 2009 [Ref. de 2 de diciembre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=1797>
- Univisión (2005a). *De la oscuridad a un negocio millonario* [Ref. de 16 de octubre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.univision.com/content/content.jhtml;jsessionid=YTVM5W3SMRT22CWIAA3SFFQKZAAFGIWC?cid=495864v>
- Univisión (2005b). *La industria del sexo en cifras* [Ref. de 21 de octubre de 2010]. Disponible en Web: www.univision.com/content/content.jhtml?chid=9&schid=1888&secid=10485&cid=495864&pagenum=6
- Vélez Núñez, Rafael (2006). *Géneros Extremos, Extremos Genéricos, La Política Cultural del Discurso Pornográfico*, España, Universidad de Cádiz.
- Yehya, Neief (2004). *Pornografía, Sexo Mediatizado y Pánico Moral*, México, Plaza y Janéz.

Feminidad, belleza y boxeo: paradojas del cuerpo

Hortensia Moreno
Universidad Nacional Autónoma de México

Modernidad / violencia

Para Georges Vigarello (2005a), la transición a la modernidad parece recuperar de manera velada una sublimación de la fuerza bruta, aunque tal legitimación —que contradice flagrantemente el ideal ilustrado de que “la fuerza no hace derecho”— requiera aún otra operación retórica: la de atribuir —siempre en el terreno de lo imaginario— el privilegio de la fuerza al “sexo fuerte” y privar al “sexo débil” de todo reclamo relacionado con la fuerza física. En la cultura boxística, la identificación de la burguesía en ascenso con los valores de la aristocracia recoge esta inclinación que el mundo de la corte había teatralizado sin desligarla de su origen guerrero: los juegos de la nobleza contenían el recuerdo “del asalto y de las batallas, un vigor frontal, hasta agresivo” (Vigarello, 2005a: 231).

En el orden de género, la aparición de este nuevo imaginario social significa una repartición de atributos entre hombres y mujeres. En su *Historia de la belleza*, Georges Vigarello ubica el origen de esa peculiar divergencia entre mujeres y varones en la Europa del Renacimiento. Según este autor, en este momento crucial se inaugura una nueva concepción del género, donde se establece por primera vez la distribución universal y abstracta de cualidades femeninas y masculinas que se volverá predominante durante la modernidad.¹ Es entonces cuando aquella “inicial belleza moderna sólo se define en femenino, combinando inevitablemente debilidad y perfección”. El cambio cultural, al tiempo que porta una valorización inédita del estatus de las mujeres,² encierra la paradoja de que esa nueva apreciación “no pueda superar la oscura y reiterada certeza de una inferioridad” (Vigarello, 2005b: 28):

¹ A diferencia del orden simbólico tradicional, el orden moderno requiere leyes universales y abstractas para la explicación del universo; esta tendencia se ampliará a todos los aspectos de la vida.

² “Por primera vez, la mujer se acerca a la perfección, parcialmente liberada de una tradición que la diabolizaba” (Vigarello, 2005b: 29).

Un reparto se establece aquí, orientando claramente, y durante mucho tiempo, a los géneros hacia dos cualidades opuestas: la fuerza para el hombre, la belleza para la mujer; para uno “el trabajo en la ciudad y en el campo”, para la otra “las tareas de la casa” [...]. La mujer sigue siendo inexorablemente “inferior”, tanto más dominada en cuanto su belleza está hecha para “regocijar” al hombre o, mejor aún, para “servirlo”. Creada para el otro, sigue siendo pensada para él (Vigarello, 2005b: 30, 34).

A partir de entonces, los temperamentos sexuales se reinterpretan de manera tal que la fragilidad —identificada ahora como “femenina” y, por lo tanto, como rasgo categórico de la condición de “mujer”— se vuelve “graciosa como nunca antes” (Vigarello, 2005b: 32), mientras que los varones se ven obligados a una asunción física particular, donde se subrayan la dureza, la severidad y la potencia. Esta asignación de virtudes no se generaliza de inmediato ni uniformemente; pero hacia finales del siglo XVIII está muy cerca de constituir el sentido común sobre el género.

En su origen se trata obviamente de un atributo de clase; es sólo en la modernidad donde se vuelve “factible y deseable” retirar a las mujeres del ámbito productivo, aunque este ideal sólo alcance a las clases privilegiadas. Sin embargo, conforme la atribución se generaliza, el ideal de fragilidad empieza a funcionar en el imaginario social como una característica relacionada con la belleza “en abstracto”, aunque las mujeres de las clases trabajadoras no se puedan dar el lujo de ser débiles. No obstante, en abyecta contradicción con la experiencia, la ideología de la clase dominante termina por convertirse en la ideología dominante:³

La medicina de la época victoriana liberó el cuerpo masculino, pero encorsetó el de las mujeres de clase media. Enfatizaba las diferencias entre los sexos y consideraba que los ejercicios que exigían fuerza implicaban peligro para las mujeres. Se presentaba a la burguesa como débil e hipersensible. Se consideraba que los deportes, que exigían fuerza física y agresividad, eran impropios de la nueva clase ociosa que representaban las amas de casa suficientemente ricas y con tiempo libre para hacer ejercicio. La mayoría de las demás se hallaban demasiado ocupadas (Vigarello y Holt, 2005: 337).

En el transcurso del siglo XVIII, el pensamiento estético —apenas inventado— buscará una “unidad” de la belleza y pretenderá comprender “por qué se unifica el gusto

³ “Lo simbólico tiene a su favor la fuerza inercial que lo hace coexistir con una lógica que lo contradice” (Serret, 2002: 37).

mientras que las sensibilidades se dispersan” (Vigarello, 2005b: 100). Por su parte, la investigación anatómica estrenará una nueva manera de mirar el cuerpo, y la estética del Iluminismo impondrá el criterio “que vincula lo bello con una finalidad práctica” (Vigarello, 2005b: 101):⁴

[E]l Iluminismo reinventó la lógica de la estética femenina y la lógica del poder masculino. El esqueleto impondría su dictado: el único destino de la mujer sería la maternidad. Esto descalifica los viejos razonamientos morales sobre la inferioridad femenina, la ternura de su temperamento, su debilidad íntima, legitimando su dependencia por la naturaleza de sus “funciones”. La mujer no sabría enfrentar las cosas porque es exclusivamente responsable de engendrar y de criar a su prole. No sería capaz de participar en la vida pública para hacer prosperar mejor la infancia y la vida privada (Vigarello, 2005b: 106).

La reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico se conjugará, entonces, con esta interpretación de su potencial biológico. A partir de este momento, la heteronomía de las mujeres se explicará a partir de la constitución de su débil corporalidad, destinada al embarazo, el parto y la crianza.⁵ Y su sometimiento a los varones —en un mundo que se abría a la libre determinación individual y al reconocimiento de los demás individuos como semejantes— se justificará como la consecuencia “natural” de tal debilidad en este peculiar reducto de lo humano que queda desde entonces directamente relacionado con la biología, con la materia, con la animalidad. Si en el mundo moderno se postula que la fuerza no hace derecho (véase Serret, 2002; Laqueur, 1994), en las relaciones entre mujeres y hombres se introduce una difícil excepción: la “superioridad natural” de los varones —manifestada como fuerza corporal, como poderío físico enfrentado a la debilidad inmanente de las hembras— legitima su dominio sobre las mujeres.⁶ Para Hobbes, como para Locke, la subordinación de las mujeres:

⁴ Sobre la construcción de imágenes corporales generificadas a partir del desarrollo de la anatomía véase Laqueur, 1994: “la propia ciencia anatómica era la arena en que la representación de la diferencia sexual luchaba por implantar su dominio. Las diferencias anatómicas manifiestas entre sexos, el cuerpo al margen de la cultura, se conocen sólo a través de paradigmas, científicos y estéticos, altamente desarrollados y vinculados a la cultura y a la historia” (Laqueur, 1994: 288-289).

⁵ Siguiendo a Cèlia Amorós, utilizo *heteronomía* en oposición a *autonomía*, definida esta última como libertad o independencia, como capacidad para dirigir y controlar las acciones y conductas propias (Martín Alonso, *Enciclopedia del Idioma*).

⁶ Hay una segunda consecuencia —de enorme relevancia para el tema que nos ocupa— de esta repartición de atributos: la interpretación de las mujeres como cuerpos destinados a la maternidad limita desde ese momento su capacidad de decisión; las mujeres no pueden disponer libremente de sus cuerpos porque sus cuerpos no les pertenecen, sino que son solamente el vehículo para un fin más alto que ellas mismas.

parece haber surgido en tiempos históricos como consecuencia de una serie de conflictos que dejaron a las mujeres en posición inferior. Locke dice simplemente que puesto que “la última Determinación, la Regla, debería fijarse en algún punto, recayó naturalmente de parte del Hombre, *por ser más capaz y más fuerte*”. En Hobbes resulta mucho menos claro y sólo se puede suponer que el hecho de tener hijos deja a la mujer en situación vulnerable, lo cual permite al hombre conquistar a la mujer y a los hijos y en consecuencia crear derechos paternos por contrato, por conquista [...]; la tendencia de la teoría inicial del contrato es hacer que la subordinación de las mujeres a los hombres sea resultado del funcionamiento de los propios *hechos* de la diferencia sexual, de sus implicaciones utilitarias [...]; los cuerpos no son el signo, sino el fundamento de la sociedad civil (Laqueur, 1994: 270-271, cursivas en el original).

Por eso se vuelve tan perturbadora la imagen de una mujer fuerte; por eso hace falta reprimir, desnaturalizar, ocultar, ridiculizar las pretensiones deportivas de las mujeres. Y es especialmente en el boxeo donde esta divergencia se convierte en un vigoroso marcador de género. Porque el boxeo, de manera singular, recupera el valor de la fuerza bruta y lo enaltece en un nicho de exclusividad celosamente resguardado.

Boxeadoras en contradicción

Para muchos varones que tienen una importante presencia en el campo del boxeo, la diferencia entre hombres y mujeres es tan obvia que debe comprenderse como una cuestión esencial, sabida por todos: las mujeres son delicadas, a las mujeres hay que protegerlas, mantenerlas al margen del mundo de corrupción y explotación del boxeo, respetarlas, hacerles un espacio aparte donde no tengan que sufrir ese tipo de vicisitudes que en los hombres pueden pasar simplemente inadvertidas. Para algunos de nuestros informantes, la especificidad del cuerpo femenino radica en la belleza —muchas veces identificada con la fragilidad—, la cual se ve seriamente amenazada por el boxeo:

Ignacio Beristáin: Yo diría que... A mí particularmente no me gusta. Las mujeres son algo, algo muy especial, muy delicado, muy hermoso, para que se estén golpeando arriba del *ring*. No me gusta verlas golpearse (5 de octubre de 2005, entrenador, Gimnasio Romanza).

El tema del cuerpo femenino como entidad portadora de una cualidad intrínseca se hace presente a menudo en las apreciaciones de nuestros informantes; la repartición de atributos —la fuerza para el hombre, la belleza para la mujer— tiene una fuerza argumentativa singular. La opinión de que el boxeo es el deporte más completo y la

recomendación de practicarla nada más como disciplina para garantizar la salud y afinar la figura no son ideas aisladas. Muchos de nuestros informantes están de acuerdo en que las mujeres entrenen, pero se oponen —franca o veladamente— a que penetren en el mundo feroz de la competencia. De esta manera se defienden de la acusación de “machistas”, al tiempo que señalan límites claros en la división sexual de actividades:

Alfredo Alatorre: Yo no vería la limitación de género en ninguna actividad... le digo, la experiencia de mi esposa... yo hago tae kwon do y le enseño tae kwon do, pero no le gusta tanto como el boxeo. Era aficionada a verlo y le dije: “¿por qué no te metes a practicarlo?” Y se metió a practicarlo hace casi dos años. Técnicamente es muy buena, pero dice: “yo no me meto a un *ring* a pelear. Me gusta la técnica, sudo, me desahogo y es un canalizador para mí”. Muchas mujeres que entrenaron con ella de esa forma lo tomaron. Pero no necesariamente este tipo de actividades son de enfrentamiento directo, sino simplemente otro canalizador para sentirse uno bien. Además, como moldea la figura con más facilidad, da mejor resultado que el pilates y daña menos que este tipo de modalidades (12 de octubre de 2005, funcionario, Aspectos Técnicos del Deporte, Instituto del Deporte del Distrito Federal).

La oposición a que las mujeres compitan no es nueva. No se trata solamente de ubicar la base de la diferencia sexual en la expresión masculina de la violencia, y la identificación de la pasividad con lo femenino, sino también de mantener a las mujeres “a salvo” del escrutinio a que las sometería la exhibición del cuerpo —ataviado con poca ropa o con ropa “poco decente”— ante un auditorio de extraños:

Marlos Gurespe: El boxeo femenino me gusta mucho. Me gusta mucho porque da unas emociones pero fuertísimas. Pero déjame decirte que al principio la gente iba por morbo, y se veía, ¿eh?, se sentía que había... a la mejor esta muchacha nada más se pone el short, se le ven piernas bonitas, o está guapa, está fea... Eso pasó. Era lógico, ¿no?, de que nunca habían pasado las peleas de corte femenino aquí, pero fue transcurriendo el tiempo y se ha quitado eso, que eso para mí ha sido muy bueno (12 de junio de 2006, anunciador, entrevistado en las oficinas de la Comisión de Boxeo del D. F.).

No obstante, la apelación al decoro es rara; más bien, lo que encontramos fue una repetida necesidad de mantener fijo el límite entre exposición pública —en peleas abiertas a un auditorio masivo— y entrenamiento privado, a puertas cerradas, con finalidades diferentes de la competencia, la cual implica factores —como el dinero, la fama, el “qué

dirán”— que son difíciles de articular en el discurso, pero subyacen en algunas declaraciones:

Sergio Vadillo Hernández: Que mi hermana entrene, sí; que pelee, no. Ella pelea por su gusto, y yo creo que por tradición, porque todos mis hermanos han peleado profesionalmente... (12 de septiembre de 2005, entrenador).

Una coartada frecuente para justificar una práctica femenil no necesariamente ligada a la competencia pública es la apelación a la defensa personal. Con este razonamiento, el boxeo se aprecia como una disciplina que no solamente garantiza la salud y la belleza del delicado cuerpo femenino y no sólo mantiene a las mujeres a raya —en los espacios relativamente protegidos del gimnasio o del hogar—, sino que además las provee con una herramienta útil para preservar una propiedad de la cual es difícil establecer a quién le pertenece:

Raúl Torres: Yo creo que todos debemos de aprender a defendernos, ¿no?, porque no nada más los maridos machistas, sino también los asaltantes que tenemos en el Distrito Federal y en toda la república mexicana ya son un problema muy grave. Creo que la defensa personal es muy importante para la mujer, pero no el ataque del boxeo (19 de octubre de 2005, funcionario, Instituto del Deporte del Distrito Federal).

La conjunción de la belleza con la fragilidad y la necesidad de proteger a las mujeres —de múltiples amenazas, como la simple y franca violencia que se experimenta en el *ring*, o el deterioro físico con que ésta las amenaza; pero también de la explotación a que se ven sometidas por manejadores sin escrúpulos y promotores voraces, o de la inclemente exhibición pública que atenta contra su pudor y contra el honor de las familias, y sobre todo contra el honor de los varones que las custodian— se refleja con prístina claridad en la siguiente entrevista que realizó Teresa Osorio con José Sulaimán, presidente de la Comisión Mundial de Boxeo, en la Plaza de Toros de Cancún durante el evento Noche de Campeones:

Teresa Osorio: *¿Qué lo motivó para abrir las puertas al boxeo femenil?*

José Sulaimán: Seguir promoviéndolo, teniéndole fe, cuidar mucho a las muchachas...

Pero ¿qué lo motivó?

Es que yo no puedo, no podría aceptar que hubiese boxeo y que una dama saliera lastimada. A mí no me empujó reconocer campeona a ninguna mujer. Lo que a mí me obligó a meterme en el boxeo de damas es el buscar la forma de protección médica para ellas. Al rato el boxeo femenino se hizo muy popular, hay gentes que ganan muchísimo dinero, entre ellas está Laila Ali.⁷ Nosotros entregamos lo mejor de nosotros mismos para poder protegerlas. La protección de la mujer es lo que más me motivó.

Pero ¿no le gusta?

La verdad... mire, usted está bonita, ella está tan bonita (una reportera)...

¿Cómo que ella está más bonita...?

No, no, no, no... las dos son muy bellas ¡que barbaridad! Al hombre no le gusta ver a una muchachita subirse al *ring* y sangrarse, yo también tuve mamá... y entonces lo importante aquí... hay muchos que dicen que no [risas]. No, lo importante aquí es que, aunque no me guste que se golpeen las damas... cuando yo veo boxeo de mujeres nunca he visto una pelea mala, quizá porque la habilidad boxística no es superior, quizá por eso hace que ellas se golpeen más, pero se golpean con mucha bravura y no hay pelea de damas que no haya sido tremendamente disfrutada por el público (27 de enero de 2006).

Sulaimán, protegido por su monopolio de poder, se da el lujo de expresar opiniones que no coinciden con su propia política —porque rechaza la sangre pero, en última instancia, el boxeo es su negocio—; su testimonio introduce además ese juego verbal de lo grotesco —“yo también tuve mamá...”— con que interpela a los varones que se declaran partidarios del boxeo femenino y no cuidan a sus propias hijas, hermanas, esposas y madres. Muchos de nuestros informantes repiten esta atribución de responsabilidad —sobre los cuerpos de “las mujeres de mi familia”— donde quedan en entredicho —o por lo menos en suspenso— la libertad de elección, la igualdad de derechos y, de manera concomitante, la aceptación unánime de la humanidad de las mujeres:

Rafael Ornelas: No me imagino a mi mamá o a mi hermana arriba de un cuadrilátero. Yo no entiendo a los dirigentes en ese deporte que de alguna manera pudieran verse inmiscuidos con un familiar, una hija, una hermana, una esposa, mmmh, no, no comparto totalmente esa idea (12 de junio de 2006, médico, Comité Olímpico Mexicano).

⁷ Hija de Muhammad Ali.

De esta forma, la argumentación se desplaza desde el territorio indiscutible de los derechos —desde las ideas abstractas y universales— hacia las opiniones personales, hacia el problema del gusto particular. Y en este santuario de lo individual, todos podemos decir lo que pensamos en realidad. El discurso paralelo permite que coexistan sin conflicto ideas que aparentan ser incompatibles. Sin embargo, un análisis más fino permite ver que los términos de ciertos juicios no son simétricos y por lo tanto no hay contradicción, sino ambivalencia o ambigüedad: el sustantivo “hombre” tiene dos significados —uno particular, masculino; otro universal y neutro—, pero en ninguno de ellos hay una equivalencia entre ser hombre y ser mujer.

Conclusiones

Es en el boxeo donde una curiosa operación discursiva —mediante la cual la fuerza bruta queda considerada como la única con suficiente *nobleza* como para ser identificada entre los valores más altos de lo humano— se pone en acto de manera ritualizada y pública.⁸ Aquí, “la pura fuerza bruta, la cruda y desnuda potencia muscular, es, en principio, el arquetipo de toda fuerza noble, el canon de toda lid caballeresca” (Sánchez Ferlosio, 1993: 112). Y al mismo tiempo, se define y se aísla como atributo privativo del varón.⁹

Tal interpretación del cuerpo en el boxeo termina por sublimarlo, lo desmaterializa al convertirlo en imagen, ideal, modelo de “el Hombre”, “la Nación”, “la Raza”. Al apelar a la “ciencia” o el “arte”, el boxeo deja de ser fuerza bruta (desprestigiada por el pensamiento ilustrado, fantasma de la barbarie, atributo de las clases bajas y las naciones incivilizadas, dura reminiscencia del oscuro pasado medieval) para convertirse en control, maestría, elegancia. En ese momento, deja de ser cuerpo —inmanencia, precariedad, materia que envejece, enferma, muere, se pudre— para convertirse en idea, trascendencia,

⁸ Mientras que “las otras artes de lucha [particularmente las que usan tradicionalmente las mujeres, de las cuales es ejemplo privilegiado la capacidad de usar palabras *venenosas* como armas eficaces] son puestas fuera de juego, descartadas como ilegítimos ardidés y denigradas como viles, infames y alevosas” (Sánchez Ferlosio, 1993: 108, 109).

⁹ Jennifer Hargreaves cita la siguiente reflexión de Vernon Scannell: “(el boxeo) le da al hombre la oportunidad de comportarse de una manera que está más allá y por encima de su capacidad normal [...]; trasciende su propia condición y se vuelve noble, apasionado y verdadero más allá del rango de los hombres ordinarios [...]: encarna el valor trascendental, la fuerza y la caballerosidad” (Hargreaves, 1997: 34).

inmortalidad.¹⁰ La transfiguración de la fuerza bruta, como el valor sublime que significa metafóricamente la hombría, transubstancia el campo del boxeo en un coto de la masculinidad.

¹⁰ Oates cita a Mike Tyson: “¡Quiero ser inmortal! ¡Quiero vivir para siempre!” (Oates, 2002: 130).

Bibliografía

- Downing, Karen, “The Gentleman Boxer / Boxing, Manners, and Masculinity in Eighteenth-Century England”, *Men and Masculinities*, mayo de 2008, pp. 1-25.
- Elias, Norbert, “Introducción”, en Norbert Elias y Eric Dunning, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Fleischer, Nat y Sam Andre, *An Illustrated History of Boxing*, 6ª ed., Nueva York, Citadel Press / Kensington Publishing Corp., 2001 [1959].
- Foucault, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Hargreaves, Jennifer, “Women’s Boxing and Related Activities: Introducing Images and Meanings”, *Body and Society*, 1997, 3, 33-49.
- Hauser, Thomas, *The Black Lights / Inside the World of Professional Boxing*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 2000.
- Laqueur, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Ediciones Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, 1994.
- Maldonado, Marco A., y Rubén A. Zamora, *Cosecha de campeones / Historia del box mexicano II, 1961-1999*, México, Clío, 2000.
- Maldonado, Marco A., y Rubén A. Zamora, *Pasión por los guantes / Historia del box mexicano I, 1865-1960*, México, Clío, 1999.
- Oates, Joyce Carol, *On boxing* (expanded edition with photographs by John Ranard), Nueva York, ecco (Harper Collins), 2002.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, “Músculo y veneno”, *debate feminista*, año 4, vol. 7, marzo de 1993: 107-113.
- Serret, Estela, *Identidad femenina y proyecto ético*, México, Miguel Ángel Porrúa, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2002, 304 pp.
- Sugden, John, *Boxing and Society / An International Analysis*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1996.
- Vigarello, Georges, “Ejercitarse, jugar”, en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo*, vol. 1: *Del Renacimiento a la Ilustración* (dirigido por Georges Vigarello), Madrid, Taurus, 2005a, pp. 229-292.

Vigarello, Georges, *Historia de la belleza / El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005b.

Vigarello, Georges, y Richard Holt, “El cuerpo cultivado: gimnastas y deportistas en el siglo XIX”, en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo*, vol. 2: *De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* (dirigido por Alain Corbin), Madrid, Taurus, 2005, pp. 295-354.

Wacquant, Loïc, *Entre las cuerdas / Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Madrid, Alianza-Ensayo, 2004.

Woodward, Kath, *Boxing, Masculinity and Identity / The “I” of the Tiger*, Londres y Nueva York, Routledge, 2007, 177 pp.

Reflexiones en torno al cuerpo: el cuerpo como instrumento de legitimación de la estética, a través del consumismo

Itzel Amparo Velázquez Rodríguez
Universidad Autónoma de Querétaro

La presente ponencia tiene como fin reflexionar sobre los elementos que hacen del cuerpo un instrumento para promover o rechazar modelos estéticos declarados como idóneos, de tal manera que mas allá de procesos económicos en los que interviene la oferta y la demanda para la adquisición del producto, o de la valoración de los mismos en cuanto a la localidad, rendimiento y contribuciones o afecciones a la salud, las prácticas estéticas, han sido dictaminadas por el contexto sociocultural para ser aceptadas o rechazadas, sirviéndose y sirviendo a la denominada mercadotecnia.

Este modo particular de publicitar los modelos estéticos, juega un papel esencial para conformar y controlar “los cuerpos ideales” y/o “aceptables” creando un entramado ideológico basado en necesidades impuestas por la dinámica del consumo por el que, el consumismo ha sido un elemento consecuente de lo que el contexto social exige de las personas, en especial de las mujeres, observable en cuanto a la forma en que ellas decoran o simbolizan la estética: a través de su cuerpo.

Marie Odilie (1993) afirma que “el cuerpo está sometido a los mecanismos ideológicos producidos por la cultura y se vuelven así esquemas intelectuales coherentes en un sistema de pensamiento” por lo que el discurso en torno a la estética se desprende de todo un sistema ideológico que provee al individuo ideales o modelos a seguir como un requisito para insertarse en la sociedad de la cual es parte.

Al hablar de control del “cuerpo aceptable” hago referencia al poder ejercido sobre los cuerpos mediante políticas estéticas que se introducen por varias vías, ya sea mediante discursos médicos a través de dietas y ejercicios, discursos entorno a la imagen a partir de la cosmetología, la vestimenta o cirugías, o los medios de comunicación, entre otros, que implican una serie de legitimaciones sociales que recaen en el cuerpo.

Estas legitimaciones son basados en elementos culturales estimulados por las necesidades que el grupo va creando en torno a la imagen corporal y como respuesta a la expansión de ideologías externas al cuerpo convirtiéndolo en el centro rector de aceptación o rechazo en función de cómo se ven y representan ante los demás, por lo que “los cuerpos “encarnan” las relaciones de poder entre los sexos, proyectan las

imágenes de los valores hegemónicos en cada sociedad” (congreso cultural:11:2009), en la que la imagen valorizada resultara ser la idealizada y la que rija la mayor parte de la vida del sujeto que se ve inmerso, pues no solo afectara a sus relaciones sociales al interior de la familia sino también al exterior, así como el rendimiento laboral, la autoestima, el estatus social, entre otros, Le Bretón lo menciona en su texto sobre Sociología del cuerpo (2002) “El cuerpo es considerado como un significante de status social...una forma sutil de control social”(89).

Es así que el cuerpo no es un elemento inerte a la conciencia, sino un sujeto activo que mediatiza las relaciones entre el mundo y él, siendo esta misma relación condicionada por los estándares de movilidad estipulada, permitiendo o limitando su capacidad de acción en los espacios en los que se mueve, a partir de esa imagen que refleja un estatus, un rol social, un género, un momento histórico, una estética, o un “gusto”.

Por ello, al usar el término de estética me refiero a los componentes que infieren “belleza”, a partir de un esquema corporal hegemónico del cual se desprenden las imágenes aceptadas entre los miembros del grupo, o por lo menos idealizados como un fin conformando una imagen corporal.

“la belleza exterior determina en nosotros una poderosa atracción, porque, excitando nuestro sentimiento estético, complace nuestro espíritu y lo mueve dulcemente hacia la simpatía, por el placer que ocasiona, y ya se trate de una mujer o de un hombre, nos sentimos inclinados a recibirle bien, y a prodigarle nuestras atenciones, por solo su belleza exterior...por eso no puede negarse que el adorno, acrecentando la belleza, es de gran importancia” (Martinez: 1899:3).

Mientras tanto Yesenia Peña ya definía a la imagen corporal como:

“La representación que cada individuo conforma de su propio cuerpo donde además del esquema biológico funcional también se ubica el sentido de apropiación; valor e interacción basada en los referentes socioculturales que se integran para poder interpretarse” (Peña: 2005:72).

En este devenir de la formulación del concepto de “belleza y estética”, las mujeres han de convertirse en un objeto, admirado y descrito por los hombres, creado y plasmado por las artes, pero al fin y al cabo objeto, de comercialización y explotación, que construye perspectivas de lo que debe ser y es, desde contextos diversos que van del simbolismo de fertilidad hasta las estrategias diabólicas de las mujeres frente al hombre;

sea como sea la sociedad es creador y constructor de modelos de pensamiento y acción que delimitan o amplían la permisibilidad de las cosas, que en este caso será de lo que es bello o estético y de lo que no lo es.

Desde pequeños, la familia crea una imagen ideológica de lo que es bello y de lo que no, particularmente inclinado a la vestimenta, se exaltan las características físicas del bebé, de lo que se considera bello - y que es un estado de exigencia en mayor número en las mujeres que en los hombres-, por lo que la belleza no tienen la misma función social entre los géneros.

La belleza femenina realza el valor y el estatus de los hombres, mientras que el atractivo de un hombre no bonifica la imagen de la mujer que lo acompaña, de la misma manera se conforma la corporalidad enmarcándose una serie de requisitos de lo que debe portar el cuerpo femenino y masculino, dependiendo del espacio cultural y de la época.

En consecuencia, tanto la estética como su representación, conforman referentes que hacen del cuerpo un sujeto que absorbe y reproduce los estándares dictaminados por las relaciones de poder que subyacen a los sistemas hegemónicos y que de esa manera controlan los cuerpos mediante elementos consumibles y aceptables, por lo tanto en opinión de Le Bretón “el cuerpo es un objeto a someter, no a vivirlo como tal” (1), lo cual reafirma que el cuerpo es un elemento que se controla y se dirige de acuerdo a lo que se vive, ya sea de una manera consciente a través de modas o elementos ideales que se presentan, o inconsciente, en donde de alguna manera los elementos que se adoptan son resultado de una dinámica cercana a los entornos en los que se da por lo que se reproducen sin que el individuo haga consiente su elección o impregnación.

Es en razón de que el sujeto encorpora símbolos, significados y valores, que el cuerpo físico tiene la capacidad de reconocerse y reconocer al otro en interacción. de tal forma que el poder es visto no como una sustancia que pueda ser poseído, sino como un efecto de las relaciones microscópicas que caracterizan las relaciones sociales cotidianas; en este sentido Le Bretón (2002) “establece que el poder es un sistema de relaciones y de imposición de normas...el poder se ejerce, no se posee” (84).

La prensa, el internet y la televisión nos dicen insistentemente qué imagen del cuerpo es deseable y cuál no lo es, por lo que el cuerpo funge como un sitio en el que el poder se instaura y se inscribe, llevándonos a repensar las formas en las que los significados de los cuerpos, de las prácticas y de los discursos, son apropiados por los integrantes de cualquier sociedad, así de acuerdo a López Austin (1980) ”entre la

particularidad de cada sistema ideológico están su estructura y la lógica que lo rige” (19).

Por lo que el control social que ejercen los medios de difusión sobre los cuerpos y la estética implementada por la cultura, han establecido los ideales o estereotipos de las masas en el pensamiento colectivo, el embellecerse, maquillarse y la voluntad de permanecer joven no aparecen como un lujo, sino como el “deber ser” de toda mujer.

Blanche de Gery describe: “una mujer que no se cuida en absoluto no merece vivir en contacto con el mundo”, Zsa Zsa Gabr, menciona “No hay mujeres bellas, tan solo mujeres perezosas”, discursos que inducen a la construcción de representaciones corporales dictadas por costumbre, cargadas de arbitrariedades y aceptadas como “normales”.

La dependencia que se crea de lo que se vende para “lucir” hace que las personas adquieran formas específicas de embellecerse, percibidas como eficaces para llegar a alcanzar los requerimientos que el grupo les demanda.

Dentro de los elementos mayormente solicitados está la cirugía estética, que viene a ser otra forma de “complacer” a la vista, es decir, de “arreglarse” y eliminar lo que no le es agradable ante el espejo, aunque esta práctica no es privativa de las mujeres si hay mayor incidencia en ellas.

En la actualidad, invariablemente, la estética del cuerpo ha sido explotada de tal manera que ya no solo el vestir “bien” o el adquirir productos de belleza confieren a la mujer una aceptación social, pues cada vez más se suman los requisitos que deben completar.

Los medios de comunicación, entre otros elementos, anexan lo que el entorno social dictamina como lo “normal” o “ideal”, es decir, desde el cuerpo delgado hasta la exigencia de una alimentación sana, una piel joven y una imagen “pulcra”, siendo rechazado lo que está fuera de dichos estándares y por consiguiente segregada socialmente, como ya lo mencionaba O. Wilson (1997) “Cada persona es modelada por la integración de su medio ambiente, especialmente su medio ambiente cultural”, en el que recaen una serie de requisitos del “deber ser”, formando al individuo como tal y particularmente estableciendo elementos en lo estético.

Si bien es cierto, las estéticas corporales han existido a lo largo de la historia como formas culturales distintivas, ya sea como instrumento de estratificación, genérica, geográfica, de parentesco, entre otras, como tema de investigación aun no han sido abordadas teóricamente desde la corporalidad y que vale la pena reflexionar en

cuanto a su construcción ideológica, instrumental e implicaciones socioculturales, por lo que es a partir de ello que surge el interés por analizar el cuerpo como sujeto que legitima formas de presentarse y representarse.

La apariencia corporal responde a una escenificación del actor, relacionado con la manera de presentarse y representarse... un modo cotidiano de ponerse en juego socialmente... modalidades simbólicas de organización según la pertenencia social, y cultural del actor (Le Bretón: 2002: 81).

Es necesario destacar que el individuo del cual se habla no solo es aquel visto como un sujeto consiente y/o inconsciente, sexuado o estratificado, cognoscitivo o materializado, que se comunica y se transforma, sino como un sujeto que “es” a través de la piel, o de la carne¹, por lo que el cuerpo también es condicionado, coaccionado y moldeado por el entorno cultural en el que se mueve, este cuerpo es un sujeto que no solo conforma al individuo sino que le da sentido a través de lo corpóreo, dentro del sistema en el que se mueve, presenta y proyecta.

En este sentido, durante el siglo XX, las imágenes ideales de lo femenino se dan en gran escala a través de exaltar el uso de productos cosméticos, así como la industrialización y democratización de los productos de belleza, entrando a una fase comercial y profesionalización del ideal estético, dándose más en los años 20`s y 30`s.

Para entender este sentido de construcción ideológico entorno a la estética es necesario remitirse a lo que la misma sociedad transmite y reproduce como “necesidades” ya que el hombre va modelando una imagen corporal como resultado de las expectativas que se tienen sobre él, o mejor dicho sobre su cuerpo.

Malinowski (1984) realiza un análisis sobre las necesidades del hombre dividiendo las que son de origen biológico y aquellas que se derivan de éstas etiquetadas como necesidades derivadas, producto cultural, afirmó que el organismo social o cultural era «una vasta realidad instrumental» para la satisfacción de ellas, realidad hecha efectiva por una serie de necesidades y de instrumentos colectivos primarios y secundarios, directos e indirectos bajo la forma de instituciones y de proyecciones, presentaciones y defensas simbólicas; por lo que queda en evidencia que al existir un entorno instrumental que brinda opciones al sujeto para la satisfacción de necesidades retomara aquellas que le sean “necesarias para sobrevivir” satisfaciendo un elemento primario, en este sentido al estar inmerso en un entorno en el que la exigencia

¹ Esta acepción pertenece a una serie de reflexiones que se desprenden de lo que se conoce como filosofía de la carne que deriva de los estudios fenomenológicos

de estar “aceptable” y “presentable” para los demás e influir inconscientemente al ser para “decorar su cuerpo”, presentarlo o embellecerlo hace de la estética un elemento necesario para relacionarse e incluirse en un grupo y espacio específico.

En este grupo de ideas podemos concluir que de la necesidad básica de relacionarse con los demás en función de adquirir medios de subsistencia como alimentación, o para adquirir un estatus la necesidad derivada de ello sería la presentación, el cuerpo se convierte en un tipo de mercancía que toma el valor dado de acuerdo al momento y el lugar en el que lo demanda, M. Pages Delon sostiene que “las apariencias personales son una especie de capital para los actores sociales” (Le Bretón: 2002: 82).

El sistema contemporáneo de belleza amplía la lógica moderna del consumo dominado por los mecanismos del mercado, y con ello la cultura del consumo y de la comunicación de masas coincide con la creciente fuerza de las normas estéticas del cuerpo, con base a lo anterior Michael Foucault menciona que:

“Las sociedades occidentales inscriben a sus miembros en las mallas cerradas de una red de relaciones que controlan sus movimientos...estas funcionan como sociedades disciplinares” (Le Bretón: 2002: 84).

El cuerpo es convertido en objeto de vigilancia y control por parte de las instituciones y es, en este sentido, la ciencia moderna la que ha tomado al cuerpo del hombre como paradigma normativo.

Ahora bien, hoy día como parte del disciplinamiento de la estética corporal, se ha exponenciado la obsesión del rostro por una lógica decorativa, así como el cuerpo y su mantenimiento han fungido como una parte de la estética femenina, visto a través de la cultura de la delgadez, en donde las mujeres realmente se obsesionan por mantener un cuerpo “ideal”, aquel vendido a través de los medios de comunicación, y en el que las mujeres se transforman en fuertes consumidoras.

Existe pues, todo un sistema que controla este tipo de mercado en el que, no solo hay dietas específicas, sino instrumentos, medios de transmisión y aceptación a través de programas de adelgazamiento, etc. en donde la belleza es un asunto de importancia social.

Para Lipovetski (2007) es la simbolización del pecado de la grasa, así de acuerdo a Le Bretón (2002) “un mercado renueva los signos que apuntan al mantenimiento y a la valoración de la apariencia bajo los auspicios de la seducción y la comunicación”, lo que esta fuera del cuerpo es lo que moldea al mismo, creando una necesidad en el inconsciente individual que lo conforma en su consiente social.

Pero la delgadez no es el único elemento que domina la feminidad de la belleza, también lo es el controlar el tiempo, es decir el anti envejecimiento; es claro que lo que se demanda en la sociedad es mantenerse delgado y joven pero, no es lo mismo en el hombre que en la mujer, se le presiona más a la mujer que al hombre, es decir es aceptado ver a un hombre maduro casado con una jovencita o que muestre su edad -a través de la presencia de arrugas o canas- pero no así con las mujeres a quienes se les estigmatiza en este sentido.

Es así que en cuanto más se crean exigencias sobre la estética del cuerpo más difícilmente viven su físico las mujeres, en esta sociedad demandante de cuerpos estéticos y de ideales en imágenes, por ello la sociedad desvaloriza la imagen que tienen de sí mismas y “sufren” por no alcanzar dicho ideal, de ahí que el cuerpo tenga una doble presencia, la positiva y negativa, es decir aquel con el que se puede vivir, que se acepta y se consiente y aquel con el que no y se rechaza, se trata de cambiar a través de diferentes herramientas, por medio del maquillaje, dietas, ejercicios o cirugías para darle la forma deseada, lo que llama Le Bretón como un alter ego:”Se convierte en un socio...en un espejo fraternal otro/uno mismo con el cual combatir... el cuerpo deja de ser una maquina y se convierte en un alter ego” (Guilles,2002: Le Breton:2002:91).

En la época denominada moderna el hombre es separado del cuerpo y convertido en un objeto que se puede moldear, el hombre se coloca en una posición en contra de sí mismo y ya no confrontado con la parte espiritual que se observaba mayormente durante el denominado siglo de las Luces.

Así mismo, los criterios estéticos han sido transformados, de tal manera, que hoy día hay una diversidad en la forma en que aprendemos a “cuidar la belleza”, o a denominarla a través de lo que genera el estado como medio de control, o de políticas culturales que se estipulan como “ideales” de lo que debe ser en la mujer y lo que no, siendo rechazados y determinados como antiestéticos - traducido en holgazanería o falta de autoestima-. Sin embargo:

“Aun cuando está sometido a las leyes y a las instituciones sociales, el cuerpo es individual. Es la expresión de la unicidad de cada ser humano” (Odile: 1993: 51).

En la sociedad (pos) moderna los sujetos han roto en distintos grados con los lazos y valores de la “tradición” y pueden escoger seguir los valores que ellos encuentran con mayor acuerdo con sus propios deseos, fantasías o personalidad; estas nuevas comunidades permiten construir un sentido de legitimidad para los valores e ideales que dan sentido al proyecto corporal de cada individuo.

No hay que olvidar que este asunto de carácter individual ha sido influenciado por agentes externos tales como la publicidad, que hacen de los instrumentos estetizadores del cuerpo una forma de vida, un elemento homogeneizador que establece formas de identificar y determinar a los individuos a través de la corporalidad, segregándolos o incluyéndolos socialmente mediante la “aparente” permisibilidad.

De esta manera, y ejemplificando los métodos más radicales de reconstrucción del cuerpo según las normas hegemónicas de belleza, podemos reconocer a la cirugía plástica facial y lipoescultura como una forma de “aparente” permisibilidad, cuyo fin, de acuerdo al discurso generalizado es “corregir el cuerpo” y alcanzar un mayor valor estético, no obstante, a pesar de sus implicaciones medicas, estas prácticas han sido legitimadas socialmente y obedecen a un alcance de proyecto corporal idóneo, que económicamente no ha sido diseñada para la población en general pero que no dejan de ser una forma de alcanzar una estética demandante.

Asimismo, el consumo de alimentos se encuentra inextricablemente ligado al estatus de salud y belleza corporal que el sujeto debe aspirar a alcanzar, en consecuencia el significado de la estética debe ser tratado a partir de las relaciones sociales construidas en función de la representación corporal idónea del individuo, establecido por su entorno urbano, ámbito relacionado con los modelos ideales y de consumismo, en el que lo individual, se convierte en colectivo, y lo subjetivo en objetivo.

Son los espacios contenidos en las urbes los que dan origen a manifestaciones corporales específicas, promovidas por el entorno y reproducidas a partir de estrategias conformadas por las instituciones.

De este modo, lo que esta fuera del cuerpo es lo que moldea al mismo, creando una necesidad en el inconsciente individual que lo conforma en su consiente social, consiguientemente se crean esquemas corporales excluyentes e incluyentes, permisibles o transgresores, particulares y generalizados, públicos y privados.

En conclusión, la ciudad crea y recrea exigencias de formas de presentar al cuerpo, en tiempos y espacios específicos mediante instrumentos de control social que permiten al individuo insertarse en un contexto reproduciendo ideales proyectados en estéticas

Bibliografía

- Congreso Internacional de Cultura y género: la cultura en el cuerpo. (2009). Ciudad de Elche, Alicante, España, 11-13 noviembre 2009. Disponible en: <http://blogs.umh.es/congresocuerpo/> en: J:\tatuaje\Congreso Internacional de Cultura y Genero _ el cuerpo.htm. [consultada 15 de febrero 2010, 11:30].
- Guilles Elisabeth (2002). Andre Le Breton. Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión. Argentina. Disponible en: <http://www.tendencias21.net/David-Le-Breton-El-sentido-del-cuerpo> [consulta: 07/Diciembre/2009. 1:30PM]
- Le Bretón, David. (2002) La sociología del cuerpo. *Nueva Visión*. Argentina.
- Lipovetski, Gilles (2007) La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino. *Anagrama*. España, 93-184.
- López Austin, Alfredo. (1980). Cuerpo Humano e Ideología: las concepciones de los antiguos nahuas. *UNAM*. México.
- Malinowski Bronislaw. (1984). Una teoría científica de la cultura. *Sarpe*. Madrid.
- Martinez Baca, Francisco. (1899) Los tatuajes: un estudio Psicológico y médico legal en delincuentes. México.
- Odile Marion, Marie (1993). Cuerpo y cosmos. Simbolismo del cuerpo y prácticas agrícolas de los mayas selváticos. *Revista Cuicuilco* 33/34. Arte, estética y antropología. México. Ene-Jun .51-68.
- Peña Sanchez, Edith Yesenia (2005). “Entre el dilema de la salud y la condición discapacitante” en: *Revista de estudios de Antropología Sexual I. INAH-UAEM*. México.
- Wilson, Edward O. (1997). Sobre la naturaleza Humana. *FCE*. Mexico

Del panfleto al cuerpo. Tecnologías de belleza en la cirugía estética¹

Janeth A. Cabrera Bravo
Universidad de Cauca

*Las imágenes no valen por las raíces libidinosas que ocultan,
sino por las flores poéticas que revelan.
(Bachelard en Durand 2004: 42)*

La contemplación de exposiciones públicas, en este caso de publicidades, es parte de la escena cotidiana de los espacios comerciales que bien pueden exigir un espacio físico o virtual para su anuncio. La publicidad hecha por los servicios de cirugía estética y cosmética hacen de las imágenes que representan el cuerpo femenino “estandarizado” el principal mensaje de difusión, acompañado de pequeñas sentencias sobre el cuidado del cuerpo y los datos de contacto de la empresa. El propósito de dicho despliegue es atraer la atención de los individuos que habitan esa cotidianidad, pues el mensaje publicitario depende del medio para exponerse comercialmente ante los espectadores. “El concepto de imagen sólo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la mirada y signifiquen cosas distintas.” (Belting 2007: 16).

Si bien las sociedades contemporáneas priorizan lo visual, la imagen es la principal herramienta para promocionar la actualidad comercial (Augé 1996; Belting 2007; Canclini 2007; Sarlo 1994). Para el caso de la cirugía estética, negocio corporal, la publicidad de este servicio se vale particularmente de imágenes en las que el cuerpo es el producto y paradójicamente en el que la imagen misma es una producción tecnológica. Entendamos entonces la imagen como no sólo como un efecto de la percepción, sino como “resultado de una simbolización personal o colectiva. [En la que] todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen.” (Belting, 2007:14). En éste caso concreto, las imágenes publicitarias establecen intercambios entre imaginarios corporales, servicios comerciales y avances tecnológicos.

Las imágenes de promoción comercial estimulan el cuestionamiento corporal como espejos que intentan seducir, para atraer miradas, para ganar clientes, para vender sueños y

¹ Este trabajo recoge algunas de las reflexiones resultantes de la investigación de tesis para pregrado en Antropología titulada “Cuerpos ‘Inacabados’ Del imaginario a la construcción quirúrgica del cuerpo. Un ejercicio etnográfico desde Pasto”. Universidad de Cauca. 2010.

para hacerlos realidad sobre los cuerpos anestesiados en quirófano. Las imágenes exaltadas en la publicidad influyen sobre los imaginarios antes que en los cuerpos. La imagen debe ganar adeptos, como un ídolo, por ello se establece como ideal para después reproducirse, masificarse y evidenciarse como tendencia, moda o estereotipo. Estas imágenes hacen parte de la sociedad no solo por el espacio publicitario que ocupan sino porque configuran imaginarios de representación del cuerpo humano, idealizan figuras hasta el punto de estandarizar el cuerpo entre medidas numéricas. Antes de ser consumidores de las tecnologías de las que dispone la cirugía estética (anestesia, escáner, rayos laser, trasplantes, prótesis), se consumen imágenes de la que poco se cuestiona su posibilidad orgánica sin producción quirúrgica, es decir, poco importa si quienes están registradas en estas imágenes son o no modelos profesionales que se dedican y viven de la exposición de sus cuerpos ó si son imágenes producidas desde tecnologías digitales, específicamente desde *software* (entre los más destacados encontramos a Adobe® Photoshop®) que han desarrollado programas especializados en la edición, retoque y modificación de fotografías digitales a través de aplicaciones informáticas.

Somos espectadores, pero también potenciales consumidores, de la creación de nuevas realidades; no es más que contemplar las construcciones (inorgánicas, genéticas virtuales o informáticas) posibilitadas por avances tecnológicos, que en la actualidad –hoy– ocupan un importante espacio en la publicidad. La antropología define la tecnología como “el estudio de las actividades emprendidas por hombres y mujeres con el fin de obtener y transformar elementos de tipo orgánico e inorgánico hallados en el mundo natural. Estas actividades comprenden tanto los conocimientos y el ‘saber hacer’ como las acciones y herramientas, todo ello acompañado de relaciones que son al mismo tiempo técnicas y sociales” (Cresswell 1991: 698 [mi traducción]). De acuerdo con lo anterior, el presente texto reflexiona sobre las imágenes publicitarias como construcciones tecnológicas que son interpretadas y consumidas de formas diversas, pero siempre orientadas sobre cuerpos imaginarios, ideales o modelos, en su acepción de *arquetipo* (Tocancipá-Falla 2011).

Imágenes publicitarias²

Partiendo de la difusión social de la información y de la imagen como un medio para transmitirla, se abordarán dos imágenes publicitarias como ejemplos concretos, creyendo que no es necesario saturar el texto con estas imágenes que fácilmente el lector podrá observar en contexto como principales herramientas de registro de los medios de comunicación. De la mano del análisis de estas imágenes se establecerán algunas pautas generales de dicha publicidad y las concepciones de cuerpo que se tratan de promover.

Las tecnologías de la comunicación interesadas en la publicidad son también expresiones culturales de los escenarios y del sistema global económico en los que se desenvuelven las sociedades en el mundo de hoy³. Toda publicidad lo es en tanto su experiencia en los espacios públicos y está contenida en el acceso libre a ella, expuesta en espacios físicos y virtuales. En todos ellos la imagen no es un componente más, por el contrario se constituye como el principal elemento que expuesto desde variadas formas de registro visual será siempre representación. La imagen no es la cosa, la persona, o el mundo en sí mismo, ya que la acción de representar exige posarse sobre “un referente material, moral o intelectual” (Augé 1999: 5).

En el caso de la cirugía estética la publicidad no sólo promociona los servicios sino que cuestionan la cotidianidad corporal y proponen su modificación y transformación asociada a patrones que presumen la vanguardia. La difusión masiva de esta información pretende crear ambientes cotidianos, acostumbrarnos a estas estéticas, que basan su propuesta en el diseño corporal como una especialización médica. Son industrias de la belleza cuyas modificaciones quirúrgicas no son una posibilidad exótica en la sociedad, su popularidad es el resultado de la amplia difusión mediática sobre imágenes afines y

² Todas las imágenes expuestas constituyen solo detalles del anuncio total, material publicitario que promociona la cirugía estética y fue recolectado en la ciudad de Pasto, departamento de Nariño, al suroccidente de Colombia. Ciudad en la que la cirugía estética se instaura a partir de 1999, pasando de un par de consultorios privados de Cirujanos Plásticos que debían rentar los quirófanos en clínicas y hospitales de la ciudad a la consolidación de varias clínicas y centros médicos con atención exclusiva en esta especialidad quirúrgica.

³Referimos al mundo de hoy implica hablar de múltiples referentes coincidentes y no coincidentes. En términos de Ayora (2007:91-92): “[...] nos referimos a una sociedad con una formación cultural idiosincrásica que ha sido llamada de múltiples maneras: moderna, moderna tardía, posmoderna, neomoderna, de riesgo, de capitalismo tardío, de capitalismo desorganizado, poscolonial y/o globalizada. [...] se la han reconocido distintas características: la desdiferenciación, la reflexividad, el predominio de la dimensión estética, el reinado de lo efímero, el reconocimiento y la celebración de la hibridación, el caos, la disolución de grandes narrativas [...] la aparición de nuevos movimientos sociales basados en la identidad, la incertidumbre, el cuestionamiento de la verdad [...]”.

destacadas. Cabe destacar que las empresas especializadas en la prestación de servicios relacionados con el cuidado y embellecimiento del cuerpo en Pasto, han escogido como modelos de sus publicidades a reconocidas figuras de la farándula nacional, celebridades acreditadas por el reconocimiento público más que a personas del común que participaron de procedimientos de cirugía estética. De manera general, la publicidad de estas empresas se manifiesta en tres componentes: la imagen del cuerpo, en mayor medida femenino, captado por tecnologías como la fotografía y el dibujo digital; el texto con una o dos líneas a manera de eslogan incluyendo los datos de contacto de la empresa, que varían y se complementan entre nombres propios (el de la empresa, el de los cirujanos, el de las universidades de las que egresan los profesionales), direcciones, teléfonos y referencias de portales de internet.

En algunos casos, los plegables publicitarios que promocionan liposucciones, exhiben imágenes que sintetizan al cuerpo asexuado entre parámetros de figuración humana, lo antropomorfo (Ver figura 1). Aquí no es una prioridad detallar facciones anatómicas sino estigmatizar el cuerpo entre acontecimientos orgánicos, en este caso el tejido graso y su remoción. Para el caso de la figura 1 no se expone la representación médica del cuerpo sino la problematización comercial de él. Un mapa corporal que de acuerdo con la información de la contratapa ubica *“la grasa no deseada”* o *“las áreas problemáticas que no responden a la dieta o al ejercicio”*. Allí se despliegan trece nombres, que abarcan de las mejillas a las rodillas, lo que permite deducir que son pocas las partes del cuerpo que no se pueden intervenir. Estas imágenes ofrecen herramientas para dejar interrogantes en nuestra propia corporalidad. Se trata de una cartografía corporal que trata de manera general acontecimientos orgánicos, que revelan no más que la disposición cambiante de nuestro cuerpo como parte de su proceso biológico, una interpretación temporal de los cuerpos, característica de la vitalidad; actividades que se convierten en escenario de interés quirúrgico que refuerzan el “cuidado personal” no como actividades individuales en las que se reafirme la autonomía –referida aquí, no sólo al control sobre las propias actuaciones, sino a la capacidad de control sobre los recursos dispuestos bajo el dominio social–, sino como servicios negociables en los que cedes la autonomía al conocimiento quirúrgico.

En contraste, una representación con mayor consenso en la publicidad de cirugía estética es aquella que corresponde a imágenes de mujeres jóvenes en las que su cuerpo es destacado entre pequeñas prendas de ropa o ajustadas piezas enterizas. A diferencia de aquellas en las que el cuerpo es representado por diseños figurativos, en este caso el cuerpo es prosaicamente captado por tecnologías fotográficas y aquellas imágenes provisionales son a su vez minuciosamente ajustada por aplicaciones informáticas. Estas dos formas de representación, la generalidad de la forma humana y el detalle del cuerpo sexuado, hacen de la imagen del cuerpo un medio comercial para cartografiar ajustes y desajustes, contraponiendo al patrón ideal con el del rechazo.

Ahora bien, existen detalles que pueden ser más pertinentes que otros, por ejemplo el rostro, que constituye una de las partes centrales en la identidad corporal, es cartografiado por la cirugía estética arrojando valoraciones de belleza (ver figura 2). Aunque las técnicas con que se realicen los retratos cambien notablemente –escultura, pintura, fotografía, fotografía digital– la ilustración del rostro sigue siendo un fundamento en el proceso de identificación (documentos de identidad, pasaporte, carnets institucionales, etcétera). La figura 2 no señala partes del rostro sino que advierte sobre la posible formación de marcas faciales (*líneas de*) y la “corrección” de aquello que se considera de antemano un “desajuste” (*realce de*). Aunque resulta contradictorio que aquellas “líneas de expresión” no existan bajo su señalamiento, cabe la posibilidad entonces de que los efectos del producto que promocionan, conocido también como Botox® hayan logrado su objetivo: “*liberar al rostro de las líneas de expresión*” como promete el anuncio que encabeza la contratapa del volante publicitario. La expresión también plantea algo que se debe revelar y algo que se debe ocultar (el paso del tiempo), “*Expresa tus emociones sin revelar tu edad*”. Se trata de un asunto que requiere de asistencia médica, de atención profesional, y que se populariza como oferta especializada de la cirugía estética y la industria cosmética. Esta imagen ilustra la denominación específica de las “*líneas de expresión*” de acuerdo a su lugar de aparición en el rostro, una forma de orientar sobre el conocimiento del lenguaje técnico de aquellos signos corporales que socialmente también se interpretan. Las promociones de productos y cirugías estéticas faciales, usan imágenes de primerísimos planos del rostro de una mujer sin gestos destacados o con una sonrisa delicada o cohibida si se quiere; una actitud que anula cualquier tipo de expresión pero que refleja aquella

deseada. Además notamos tonos de piel muy parejos en los que el rubor de los labios y los pómulos se realza, destacándose también los ojos por una liviana oscuridad alrededor de ellos.

Más que medios que difunden información, son expositores de representaciones inobjetables de ideales corporales. “*Mereces verte libre de las marcas de la preocupación.*” Dan consignas. La imagen tiene como objetivo inquietar, generar mella en el imaginario. Los espacios de divulgación de información públicos son pizarras sobre las que se representa mensajes de divulgación que fluyen y cambian sobre ese mismo espacio. Aunque es sabido que la producción de imágenes ofrece en la actualidad múltiples posibilidades para diseñar y crear escenarios que se supone representan la “realidad”, estas imágenes son producidas desde parámetros técnicos de diseño con amplias viabilidades creativas e imaginativas, sin que necesariamente se posen sobre la “realidad” y sean su fiel copia.

Pero ¿qué tan ridículo resulta imaginarnos la desaparición de la imagen?, es tan ridículo como contradictorio, pues para imaginar debemos inevitablemente *echar mano* a las imágenes, así estas sean mentales: “Las imágenes mentales, ligadas a las percepciones o a los efectos de la imaginación, están asociadas a las palabras y a los conceptos.” (Augé 1999: 5). Indisociable correspondencia entre la imagen y el lenguaje. La imagen además de saltar al papel como ejemplo de su forma material, se corresponde con el lenguaje. Un ejemplo de ello son las figuras de significación o tropos (metáfora, metonimia, hipérbole, entre otros), formas de emplear el lenguaje que quizá hayan caído en desuso. Sin embargo, el lenguaje cotidiano y coloquial en la actualidad está saturado de palabras que más que decir, ilustran. Lo que vemos hace parte de lo que decimos, por ello hablar es exteriorizar el mundo. La lengua es una de las redes de significado que configura la cultura y si a través de ella podemos representar al mundo, la imagen en sí misma representa al mundo de hoy.

Las imágenes de todas las publicidades que promocionan servicios de cirugía estética ocupan más de tres cuartas partes del anuncio, la información escrita en su estrechez pierde todo protagonismo, lo escrito apoya a la imagen y no al contrario. Con la exacerbación de la imagen vivida en la actualidad, el lenguaje quiere hablar principalmente

con imágenes. Una “foto”⁴, por decir algo, puede ser un documento que rinde testimonio, la imagen se contextualiza a sí misma.

Desatinado resulta imaginarnos a los medios de comunicación sin la imagen; este registro visual (fotografías, filmaciones) es el principal medio para capturar información y comunicarla, más ahora con la inmediatez de las tecnologías digitales y con la obsesión por observarnos, desde la vigilancia monitoreada, pasando por la observación espacial, hasta el delirio por registrar lo cotidiano ante el desastre y la intimidad. Si los registros visuales desaparecieran, sería impensable la concepción mediática de la información tal cual como existe hoy. ¿Qué tan exitosas serían las publicaciones de periódicos y revistas sin imágenes gráficas? La imagen es una excelente herramienta para atraer la atención y es el principal instrumento para promocionar los servicios de cirugía estética.

Fotografías: ¿Imágenes que nos representan?

Las imágenes fotográficas en sí mismas son el registro gráfico congelado del tiempo corporal. Permiten contraponer el tiempo del cuerpo y así percibir cambios. Son “escenarios ficticiales” en tiempo y espacio que hacen del conjunto de luz y sombra la extracción fragmentada de la realidad (Augé 1999).

Ser fotografiado no es un evento extraordinario en la actualidad, por el contrario las cámaras fotográficas abundan en manos de quienes sin motivo aparente hacemos tomas incesantes de nosotros mismos, los demás y de los espacios que habitamos. Así es cada vez más común ser fotografiado sin alusión alguna, sin lugar a enterarnos o a evitar serlo y sin motivos especiales que lo justifiquen. Las cámaras fotográficas han dejado de usarse como instrumentos exclusivos de un oficio artístico o documental para reproducirse como un bien doméstico. Así que la posibilidad de encontrarnos con imágenes que nos registren aumenta de manera exponencial. Vernos y ser vistos a través de imágenes fotográficas es parte del estallido de la imagen en la actualidad. Las fotografías de nosotros mismos, ayudan a alimentar las imágenes en retrospectiva de nuestro cuerpo y sus cambios, las posibilidades

⁴ Denominación que usualmente se emplea para referirse a las capturas hechas a través cámaras análogas o digitales. Siendo conscientes de la eminente desaparición de la fotografía como registro producido en laboratorio por reacciones químicas, aparece otro espacio que se condensa en la fotografía digital que si bien inaugura un nuevo espacio donde la imagen se memoriza en circuitos de almacenamiento, también se plantea un espacio virtual donde la imagen se desplaza y adquiere cierta levedad

de vernos cambiantes: más o menos delgados, más o menos gordos, quizá más viejos, más saludables o simplemente diferentes.

Aunque una de las características del registro fotográfico sea que la cuadrícula de enfoque fragmente la realidad de lo capturado en la imagen, la fotografía digital facilita muchísimo más los procesos para hacer de ese fragmento de representación nuevas creaciones, que no son necesariamente fieles a la realidad manteniendo cierta unidad. Los programas de diseño, corrección, creación o manipulación de imágenes digitales se han convertido en parte del paquete del *software* de nuestros computadores, se podría decir que casi todos los programas para visualizar imágenes cuentan con opciones como: corregir, editar, ajustar, modificar. Aunque no todos contemos con la misma destreza de un profesional del diseño, no es nada difícil experimentar los cambios que una imagen fotográfica puede obtener después de alterar sus niveles de brillo, contraste o saturación del color.

El sentido de la realidad está estrechamente relacionado con la ilustración visual que se pueda hacer de ella. La manipulación de la realidad por medio de la imagen no debería sorprendernos. La ciencia ficción como género cinematográfico y literario es un buen ejemplo de cómo la realidad puede ser inventada si apelamos a la imaginación para posibilitar lo inmediatamente imposible. La construcción de realidades –o ficciones– por medio de la manipulación de imágenes fotográficas es un evento corriente en nuestros tiempos ampliamente posibilitados por avances informáticos.

El lenguaje comercial economiza palabras y derrocha imágenes. En la promoción de cirugía estética el deleite de la imagen se convierte en la exhibición de un valor económico, un producto de intercambio comercial. Promoción de estéticas corporales como reproducibles, perecederas y transitorias. El espectador se introduce en la lógica de comercialización configurando su rol como consumidor. Servicios estéticos donde la materia prima no está por fuera del cuerpo y cuando lo está –tipo prótesis– pronto formará parte del cuerpo operado y “embellecido” en la sutil simulación quirúrgica.

Los límites ya no están simbolizados por la falta de dinero para efectuar el pago y acceder a estas prácticas y servicios que generalmente, aunque no siempre, se deben hacer de contado y en efectivo. Aunque la publicidad de estos servicios en ningún caso de los observados registra como parte de su mensaje de difusión el precio como contraprestación

de tal asistencia, si se identifica en su mensaje la implementación de ingeniosos mecanismos como nuevas formas de pago y estrategias de promoción que apelan a la “rebaja”: “*Presente este volante y obtenga el 10% de descuento*”. Entre las opciones está el pago con tarjeta de crédito, el pago por cuotas después de una inicial equivalente al 50% del valor total, “*Belleza a tu alcance*”. La creación de tarjetas de crédito de la misma empresa con sistemas redituables para acumular puntos canjeables por procedimientos estéticos también aparece como una estrategia para zanjar el límite de recursos: “*Aún no tienes tu tarjeta [...] pregunta por ella*”, descuentos de temporada limitada “*Pregunta por la promoción 2x1 del mes*” y descuentos especiales que premian la fidelidad de sus ‘pacientes-clientes’, “*Afiliate a nuestro club preferencial y obtiene descuentos especiales*”; de igual forma se presentan organizaciones de respaldo “*Económico, ágil y seguro*”, con sus filiales presentes varias ciudades de Colombia. Estas instituciones y organizaciones “respaldan” créditos para cirugías plásticas, centros de estética y Spas varios meses. Estrategias que masifican la cirugía plástica y estética como un bien asequible y que buscan superar cualquier tipo de limitaciones.

Corporalidad provisional y reflexiones finales

Las transformaciones del cuerpo van más allá de la impresión de imágenes idealizadas a través de tecnologías y procesos quirúrgicos. Una de las búsquedas es detener el estado cronológico que representa la juventud idealizada por algunos signos corporales y hacerlo en espacios de tiempo cortos –horas–, en lugares pequeños –quirófanos– con recuperaciones breves –días–. Las modificaciones del cuerpo viajan entre el cada vez más sobrepuesto paso del imaginario a la representación; en palabras de Augé, “de lo imaginario a lo ficcional total” (1999). Una ficción que tiene géneros, modas propias y estéticas de temporadas, que perfila contornos e idealiza añoranzas. Las nuevas tendencias tecnológicas en cirugía estética hacen del tiempo su avance, no sólo buscando la eterna juventud en la rapidez del procedimiento sino también prolongando los tiempos de cesación anestésica para realizar lo que en términos médicos son “cirugías compuestas” (varias cirugías a la vez) mientras intentan reducir el tiempo de recuperación. Un alivio pronto, un cambio radical y precoz con consecuencias inofensivas. El tiempo de la anestesia es prolongado sin que las repercusiones se enteren, soslayando el dolor en la herida, la que se disimularán

entre la minucia microscópica o el intangible rayo láser. Cambiar el cuerpo sin dejar huella va de la mano de las tecnologías quirúrgicas, la promoción y difusión mediática y el pago de aquellos servicios.

La anatomía del cuerpo experimenta el cambio de manera obvia. El imaginario en cambio lo hace precozmente mientras cala el *antes-después* del cuerpo. El proceso de asimilación del “nuevo” cuerpo implica pensar en un cuerpo “anterior”, pasando del imaginario a la representación sobre el mismo. No se cambia la corporalidad, varía la forma de sentirlo, la cenestesia, el movimiento de un cuerpo a otro. Cabría interrogarse entonces ¿qué nuevas subjetividades le depara a ese cuerpo transformado?, ¿cómo el contexto socioeconómico global posibilita la formación de nuevos cuerpos y movimientos de transformación? En este caso la representación del cuerpo requiere la mirada reflexiva (espejo) frente al otro, el otro de uno mismo, el otro idealizado; este es un ejemplo de la incesante producción de imaginarios. El sometimiento quirúrgico es una decisión motivada por imaginarios colectivos que favorecen unas estéticas determinadas. La posición que tenemos en nuestra época nos expone –si echamos una ojeada en retrospectiva– a una apretada serie de imágenes de destacados estereotipos de estética corporal (Eco 2004, 2007).

Las biotecnologías nos han obligado a reevaluar nuestros estilos de vida, incluso la vida misma. La cirugía estética ha revertido las concepciones de temporalidad sobre el cuerpo; su frecuente invitación a *rejuvenecer* o su corriente exposición gráfica de *antes-después* es un ejemplo de ello. La apariencia corporal se convierte en una sucesión de imágenes reversibles de nosotros mismos, hechas en manos de otros y expuestas en sociedad. Escenarios que todos conformamos: ya sea desde la práctica de estas estéticas, la producción de estas industrias, el análisis de estos eventos o la expectación de estos sucesos que son parte de nuestra actualidad. En cierta manera nos estamos diseñando, porque la inquietud está en inferir hacia dónde apunta esta tendencia, hacia dónde se inclina, quizá hacia una evocación añorada de “la inmortalidad”. Y una forma de hacerlo, al menos en apariencia, es alejándonos de la vejez como imagen neutralizadora de la muerte. *Rejuvenecer* se está convirtiendo en un ritual de paso –quirúrgico– mediador entre dos períodos de edad, su “necesidad” es una decisión no solo personal, sino también un deseo

informado por la industria y el conocimiento quirúrgico crecientes que conceden nuevas significaciones sociales sobre el cuerpo.

Bibliografía

- Ayora, Steffan Igor. 2007. El cuerpo y la naturalización de la diferencia en la sociedad contemporánea. *Nueva Antropología*, Nro. 67: 89-118.
- Augé, Marc. 1996. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 1999. De lo imaginario a lo "ficcional total" En: *Revista Maguaré* 14. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Madrid: Editorial Katz.
- Canclini, Néstor García. 2007. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Cresswell, Robert. 1991, "Technologie", en Bonte, P. et al. (dir), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 698-701.
- Durand, Gilbert. 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de cultura económica.
- Eco, Humberto. 2004. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- _____. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pedraza, Zandra. 1999. *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Sibilia, Paula. 2005. *El hombre postorgánico, cuerpo subjetividad y tecnologías digitales*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz. 1994. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe.
- Tocancipá-Falla, Jairo. 2011 (en edición). "Repensando los modelos, representaciones y cartografías conceptuales. Aproximaciones desde la Antropología", en: Carolina Castrillón, Claudia Milena Hernández. *Modelos, diseños y radioenlaces. Un análisis socioespacial aplicado en zonas rurales*. Popayán: Universidad del Cauca.

FIGURAS



Figura 1. Detalle de un folleto de cirugía estética en Pasto 2008.



Figura 2. Detalle de un folleto de cirugía estética en Pasto 2008.

***Make up to you!* Corporalidades negociadas en el medio digital¹**

Jéssica Faciabén Lago
Universitat Autònoma de Barcelona

Dame placer y te daré la vida.
Flavia Company

Quien no desea, no interroga al mundo
Meri Torras

Debo confesar que lo más difícil de este texto que presento no fue el tema, sino su título. ¿Cómo plasmar en unas pocas palabras todo aquello que pretendo presentar aunque sea someramente? ¿Cómo abrir un primer párrafo de la forma más honesta posible? Pues, ciertamente, confesando la preocupación de un título que encierra múltiples posibilidades de asociación. Enseguida les descubriré el temblor de unas letras que conjuntamente, me permiten seguir y reseguir las huellas, los residuos virtuales que rastreo y que me ayudan a explicar la necesidad actual de fibra óptica, cobre, cables y unos términos de medida tan extraños como poco mesurables a la vista humana: bytes, megabytes, gigabytes o terabytes.

Make up, es un término inglés que designa la acción de maquillarse; por otra parte, la locución *up to you* significa ‘depende de ti’. Evidentemente, las dos construcciones pueden funcionar como complementarias porque maquillarse depende mayoritariamente de la voluntad de la persona siempre excepto cuando ésta trabaja profesionalmente en el ámbito de la estética y la belleza. Pero no quiero demorarme más en esta carta de presentación de mi texto porque me interesa y es necesario que ponga las bases, el punto de partida, de mi análisis.

En 1987, la psicóloga y sexóloga feminista norteamericana Margaret Nichols encabezaba su particular aporte al volumen colectivo —ahora ya un clásico— *Lesbian Psychologies. Explorations and Challenges* con una afirmación —como poco— contundente y directa

¹ Quisiera dedicar este artículo a Alba Serrano por regalarme y darme un espacio más. Por hablarme, siempre, desde esos ojos bicolor, desde esa mirada única.

Soy una lesbiana sexualmente incorrecta. Durante años lo he ocultado, pero ahora trato de compartir mi sucio secretito con el mundo. Mis fantasías sexuales favoritas han sido siempre fantasías S/M (sodomasoquistas) bisexuales [...]. (Nichols, 1987: 97)²

El motivo de su silencio, como algunas personas ya habrán adivinado, no obedecía tanto al pudor como a la pertinencia o adecuación del foro, al convencimiento (en definitiva) de que no debía compartir con sus compañeras del movimiento de mujeres (especialmente no con ellas) la narrativa de su deseo, de su fantasía sexual recurrente. Nichols temía ser acusada de retrógrada, incluso de machista, por la consabida resistencia del feminismo contra determinadas manifestaciones o materializaciones sexuales. Confiesa haberse sentido muy culpable por estas fantasías, haber tratado fervientemente de reprimirlas, con la consiguiente ruina de la que hubiera podido ser una vida sexual satisfecha.

Traigo a colación esta confesión inicial de Margaret Nichols porque entiendo que pone el dedo en la llaga de un debate no concluido que atraviesa, desde hace años, los foros feministas, y se prolonga con variantes en sus formas y modos hasta hoy. Es lo que podríamos llamar el debate en torno a la pornografía (si usamos un enunciado breve) o, si se prefiere, el debate a propósito de las relaciones sexuales y la puesta en juego de los roles, la cosificación de un cuerpo, el consentimiento, la jerarquía, el dominio, la sumisión, etc., todas y cada una de ellas como prácticas aceptadas (o no) del feminismo en general y de la sexualidad lesbiana en particular.

En este ámbito de discusión, las relaciones lesbianas, en tanto que presuntamente sostenidas por dos mujeres, han sido objeto de especial atención. Entre mujeres que se aman no pueden suceder determinadas cosas, juzgadas como denigrantes para las ellas. Pero habrá que ver si lo son... como habría que ver —con Monique Wittig— si las lesbianas son/somos mujeres. Por el momento, permítame el/la lector/a regresar a Margaret Nichols y citar su posicionamiento al respecto.

Me opongo a las relaciones lesbianas políticamente correctas [...] Dos mujeres se tumban lado a lado (queda estrictamente prohibido ponerse encima o debajo: las lesbianas no deben tener jerarquías); durante varias horas se acarician con suavidad y dulzura todo el cuerpo (las lesbianas no buscan la genitalidad y el orgasmo de un modo patriarcal). (Nichols, 1987: 97)

² Consultado en línea en Google books (octubre de 2010). La traducción es mía.

En 1993, tras citar este mismo fragmento (omitiendo, curiosamente, lo referente al orgasmo), la feminista lesbiana Sheila Jeffreys ironizó diciendo: «A primera vista resulta difícil saber qué hay de malo en este retrato» (Jeffreys, 1993: 47). Margaret Nichols será objeto de crítica por parte de Jeffreys en el libro *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. En este ensayo, traducido al castellano por la colección Feminismos, de la editorial Cátedra, Jeffreys se propone: «analizar el concepto feminista del sexo como cuestión política, empezando por las áreas menos conflictivas y terminando por la que mayores problemas presenta: la práctica sexual» (Jeffreys, 1993: 52).

No suscribo todas las afirmaciones de Jeffreys, la presento como una voz disidente y enfrentada a la postura de Nichols, o de Pat Califia, lesbiana abanderada de las relaciones BDSM, que más recientemente inició la transición adoptando el nombre de Patrick y se enfrentó, a su vez, con Catharine MacKinnon por la regulación contra la pornografía. La polémica está servida y si alguien advirtió de la necesidad de este debate y trabajó en este sentido fue Monique Wittig. La controversia a propósito de la(s) práctica(s) sexuales ha atravesado y sigue tan radicalmente activa en los debates lesbianos (...o no) feministas (...o no), puesto que los mismos conceptos de lesbiana y de feminista se ven afectados por todo ello.

El análisis (y las preguntas) que establecía Wittig cuando revisaba la aplicación de la categoría mujer a la lesbiana pueden trasladarse a coordenadas identitarias actuales, por ejemplo, entre categorías como queer y/o (de nuevo) lesbiana. Las lesbianas, ¿son queers? ¿Todas? ¿Constituye la existencia queer un borrado de la identidad lesbiana? Todo lo que implica (o puede implicar) ser lesbiana, existir como lesbiana, ¿cabe satisfactoriamente dentro de lo queer? ¿Qué sobra? ¿Qué falta?

No es el objetivo de este texto responder a esas preguntas que, no obstante, debemos tener presentes. Lo que deseo aquí es revisar los modos en que Internet facilita la actualización de estos debates a pesar de erigirse como una plataforma que se escapa a todo lo viejo conocido.

Esta última afirmación es, sin ningún género de duda, una falacia convertida en leyenda porque si algo se comprueba en la Red es que las discusiones que promueve o que suscita siguen siendo las de siempre aunque el soporte sea distinto. Se retoman debates y cuestiones planteadas de modos diversos y siempre funciona y tiene sentido de ser. Por poner un ejemplo –a mi entender muy ilustrativo– diría que una de las

cuestiones que sigue actualmente vigente en todo lo referente a Internet y el ciberespacio, tiene que ver con el cuerpo y su presencia en lo virtual. En este sentido, curiosamente, lo primero que parece intuirse es que en el nuevo espacio que es y se ha convertido el mundo *online* lo que se da es una ausencia del cuerpo entendiéndolo desde su fisicidad. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Superado ya el tiempo en que cuerpo/mente eran dos partes diferenciadas Internet se convierte en una realidad donde el cuerpo está más presente que nunca, donde su ausencia no es más que una idea surgida por la manera en que los/as usuarios/as nos movemos digitalmente. Bajo el consagrado y machaconeado hasta la saciedad *do it yourself* promovido desde el 2.0 cualquiera puede sentirse invisible corporalmente, sentimiento que promueve una sensación de libertad casi absoluta. Sin embargo, como señala Remedios Zafra, nada hay más lejos de la realidad:

Lo crucial aconteció porque la Red hizo de la pantalla: ventana, espejo, pizarra y panóptico, y porque era portátil. De forma que nos permitía ser productores y distribuidores de cosas e ideas digitalizadas, cosas que podíamos compartir y construir con los otros conectados desde un rincón de nuestra casa o de cualquier otro espacio online. Pasó además que la pantalla estaba diseñada «unipersonalmente» para unos ojos, unas manos con dedos que teclean, un individuo que podía liberar en la máquina parte de su memoria de archivo y presente. (2010: 26)

Sin embargo, esta presunta invisibilidad a la que me he referido se cruza en Internet con una exigencia cuanto menos contradictoria y es que en la Red si no eres visto –visitado– no existen, no eres. El cuerpo en este punto se torna más que nunca texto, escritura que exige unos ojos externos, unos otros ojos que nos paseen, nos recorran el perfil, nos den voz, nos consuman en cierta manera.

El caso particular de este aspecto se puede encontrar en el formato del *blog* donde cada perfil de usuario deviene co-autor, de manera que las exigencias del contrato escritural se vuelven difusas, se borran, se pactan, se reactualizan para crear un espacio donde las etiquetas de autor-lector se esfuman y se abrasan a partes iguales en cierto sentido por lo que apunta nuevamente Zafra al afirmar que «la conexión es ante todo la señal de que al otro lado hay vida» (2010: 39).

En este sentido, el ejemplo que presento auna no sólo el debate pornográfico presentado al inicio de estas páginas sino que demuestra cómo el cuerpo –su texto–, se establece en la Red más visible que nunca.

El caso que propongo para este estudio es el de la pornobloguera Judy Minx. Esta joven francesa bebe y disfruta de las mieles del éxito gracias/ a través de su blog *I'm so excited* (<http://imsoexcited.canalblog.com/>), espacio que recibe una media de tres mil visitas diarias. Evidentemente, hablar de esta cifra puede resultar contradictorio si pensamos en las visitas que reciben espacios como la red social *Facebook*. Pese a eso, no hay que dejar pasar por alto el dato pues es más que significativo. Tres mil visitas equivale a decir que hay tres mil cuerpos detrás de una pantalla interesados por algo no tangible, por algo que no puede consumirse en el sentido capitalista, tres mil individuos que poseen unos deseos (o los deseos los poseen a ellos), una inquietudes, unos motivos de búsqueda que han llevado a todas esas personas a echar el ancla en ese espacio al menos durante un tiempo, a dejar de navegar e incluso de naufragar en eso que llamamos red de redes.

En una entrevista que puede consultarse a través del portal Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=ByL2-RmbZ1o>), Minx se define a sí misma como «actriz porno, activista, mujer, feminista y trabajadora sexual».

Lo particular de este espacio donde la joven parisina se presenta es que, a pesar del sugerente nombre, no hay videos ni apenas fotografías de su trabajo como actriz porno y, en cambio, es la letra la que sobreviene caballo de Troya mientras las advertencias y los requisitos sobre la necesidad de ser mayor de edad invaden la pantalla a golpe de fogonazo digital.

¿Qué sentido tiene hablar de porno o de cybersexo en la Red? ¿Es una contradicción? ¿Es, el porno, algo que exige necesariamente la fisicidad del otro, la presencia en un mismo tiempo y lugar de dos o más cuerpos? Si esto es invariablemente así; ¿no es la Red un lugar, un espacio navegable, donde es posible y plausible recorrerlo, navegarlo? Y por otra parte; ¿no son las personas que entran en él individuos –como he propuesto en páginas anteriores–, con un cuerpo no obviado ni omitido?

Stacy Gillis en su artículo «Cybersex» señala directamente uno de los principales peligros en la concepción del cybersexo y es que «virtual is all too easily interpreted as a simulation of RL [Real Life]» (2004: 94). Efectivamente, demasiado a menudo se tiende a usar lo virtual como un modo de reemplazar lo *offline* sin atender al hecho que lo virtual no es ni más ni menos que otra esfera de existencia, tan presente y tan capaz como aquello que denominamos realidad ontológica. Ya no podemos ser individuos únicamente *offline* sino que vivimos y existimos en el *on/off/outline* de

manera que el sujeto cyborg de Donna Haraway resulta el paradigma del sujeto del siglo XXI.

El/la visitante del espacio de Minx es un avatar con el deseo de consumir un cuerpo llamado Judy Minx en todas sus acepciones y para conseguirlo sabe que debe encontrar el texto de su cuerpo, la palabra que lo moldea y le da escritura, existencia. Para ello, el/la visitante no duda en leer los *posts* colgados en ese espacio y beber, de algún modo, el agua de ese estanque donde ha decidido varar durante un rato.

Primero decidirá si prefiere hacerlo en francés o en inglés y a partir de ahí iniciará su movimiento *scroll*³ y se deslizará a través de los dedos, redefinirá el espacio mediante los ojos y construirá un cuerpo que se hará llamar Judy Minx. En ese espacio –ahora ya de lugar y de tiempo– no habrá contacto físico, tampoco sexo y a la vez habrá todo eso y más. Habrá conjunción de deseos, ideas que obligan a mover cimientos y simientes y habrá, en el mejor de los casos, un diálogo a través de los silencios, a través de la lectura. Ese *corpus* de lectura que figura en la pantalla es el cuerpo del concepto Minx, su belleza o su fealdad no dependerá –como no depende nunca– de valores objetivos sino de ese otro cuerpo que lo devora famélico de lo que no encontrará. En este sentido se cumplirá todo lo que se espera y se proyecta de/en una relación sexual tal y como destaca Jéssica Benjamin:

No se trata sólo de una experiencia de placer sensual, que puede sentirse en un estado de soledad o de indiferencia a la existencia del otro, sino de una forma de cocreación y reconocimiento mutuos. En la unión erótica, lo esencial es tomar contacto y ser contactado por el otro, *aprehendido como tal*. (2006: 206)

I'm so excited es el espacio del verdadero contacto con Minx, allí donde ella plantea la necesidad de introducir el género en un trabajo donde el sexo lo es todo. Consciente de que la cuestión performativa del género se abraza más que en ningún otro espacio con la cuestión de la pornografía, la activista, feminista, pornobloguera y trabajadora sexual presenta un discurso potente obviado en este ámbito. Introducir bases teóricas en un universo donde cuenta sólo la práctica es, a todas luces, un reto difícil.

³ Se denomina así a la manera de moverse y «dominar» a través de la pantalla cualquier programa o aplicación digital de forma vertical u horizontal. *Efectos scrolling*, como también se denominan, hay muchos y diversos según si su aplicación se da en un texto, un videojuego o un programa gráfico, por ejemplo.

Judy Minx es joven, tiene la fuerza, la energía, las ganas y los conocimientos para asumir el riesgo. No tenía nada que perder si no triunfaba su blog, sólo podía ganar. El reto era sobrevivir al anonimato el tiempo suficiente como para que alguien decidiera darle la oportunidad, concederle su tiempo, convertirla en isla. Y tiene todo el tiempo y ningún coste, especialmente si el espacio blog es gratuito. Tiene todo el tiempo, mucho discurso y sólo puede ganar; ¿cómo no asumir el riesgo?

Bibliografía

- BENJAMIN, J. (1997), *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BUTLER, J. (1993), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CARTER, A. (1979), *The Sadeian woman. An exercise in Cultural History*, London: Virago Press, 2006.
- GILLIS, S. (2004), «Cybersex» en Pamela GIBSON (ed.), *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power (Television, Media & Cultural Studies)*. London: British Film Institute, 92-101.
- JEFFREYS, S. (1993), *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Traducción de Heide Braun. Barcelona: Cátedra. Colección Feminismos.
- KAPLAN, E. A. (1987), *Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture*. Nueva York: Methuen, 1987.
- Lesbian sexuality: Issues and developing theory» en Boston Lesbian Psychologies Collective (Eds.), *Lesbian psychologies: Explorations & challenges*. Urbana: University of Illinois Press, 97-125.
- PATTERSON, Z. (2004), «Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era» en Linda Williams [ed.], *Porn Studies*. Durham and London: Duke University Press, 104-123.
- ZAFRA, R. (2010), *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola Ediciones.

<http://imsoexcited.canalblog.com/>

<http://www.youtube.com/watch?v=ByL2-RmbZ1o>

Frente al (ciber)espejo: los enmascaramientos virtuales del cuerpo

Jesús Eduardo Oliva Abarca
Universidad Autónoma de Nuevo León

1. Existe la creencia de que podemos conocer nuestra dimensión corporal con mayor facilidad que todos aquellos otros aspectos de la existencia humana. La inmediatez de la experiencia sensorial, sustrato de lo corpóreo, es el dato primordial que garantiza toda relación entre sujeto y objeto; aún más, el cuerpo es el punto de encuentro con el mundo, es el posibilitador de todo vínculo que establecemos entre el adentro y el afuera.

Quizá la evidencia de lo sensible haya originado el concebir al cuerpo como *res extensa*, como un objeto perteneciente a la empiria, inevitablemente ligado a lo exterior y lo superficial, en oposición a lo intelectual, profundo y esencial. No obstante, todo dualismo mente-cuerpo se enfrenta con la imposibilidad de separar de manera definitiva uno del otro; excluir de la subjetividad la certidumbre del propio cuerpo conduce a disolver a la primera en lo impersonal, negarle toda comunicación con lo otro. El cuerpo, por lo tanto, es más que un mero objeto natural o mundano, es, más bien, la razón de mi aquí y ahora, la confirmación de mi existencia: “Sólo de la realidad de mi cuerpo—de ser yo *mi* cuerpo—me llega lo que consciente e inconscientemente sirve de base a mi certidumbre de existir” (Laín Entralgo 122).

A través de mi cuerpo, de sus actividades más elementales y fundamentales—respirar, moverme, sudar, gozar, padecer, etc.—se me revela mi más recóndita intimidad, mi ser, y mi lugar y momento en el mundo, mi estar. ‘Yo soy yo’ y ‘yo soy para mí mismo’ son razonamientos surgidos de la vivencia de mi corporeidad, es decir, la vivencia de mi cuerpo es la que posibilita mi autoconsciencia y mi autoposesión: “Mi experiencia de mi cuerpo—lo que mi cuerpo me dice en tanto que mío—me da conciencia clara u oscura de la realidad de mi existir, de mi identidad en el tiempo, de mi estar en la vida, de la realidad del mundo” (135). Sin tal sujeción del cuerpo a sí mismo y a lo terrenal, no sería posible ninguna clase de apertura a lo otro y al mundo.

No obstante, en la vida cotidiana el cuerpo pasa desapercibido; aun siendo el soporte ineludible de la existencia personal, no existe propiamente una consciencia corporal. Pareciera que, como asegura Le Breton, recordamos nuestro cuerpo cuando se

interrumpe la normalidad del día a día, “en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana” (124). La realidad de lo corpóreo es ambigua: por un lado es el cuerpo el que propicia la inserción del ser humano en la urdimbre del mundo, pero en diversas prácticas sociales su materialidad tiende a ser, de diferentes maneras, ora anulada, ora exaltada.

Los procesos de disolución al que la sociedad occidental somete al cuerpo se manifiestan casi de manera imperceptible en la vida cotidiana. Tales ‘ritos de borramiento’, como los denomina Le Breton, convierten al cuerpo en un objeto tácito, silencioso, que debe ocultarse en la interacción social. Acciones aparentemente insignificantes, como el rechazo al contacto corporal con personas desconocidas, o la negación de las secreciones y funciones corporales “vergonzosas”—la mucosidad, el cerumen, la defecación—constituyen el estrato más mínimo de borramiento de la corporeidad. En el marco más complejo de la socialización, la actividad del cuerpo se encuentra sometida a distintos regímenes institucionales, es decir, la correcta actuación social en el ambiente laboral, religioso, intelectual, etc., determina la intensidad de la sensación del cuerpo propio; incluso podría asegurarse que en los diferentes ámbitos de la interacción social la funcionalidad del cuerpo es reducida a la de un instrumento, como ilustra Le Breton con el ejemplo del cuerpo del mozo que sólo puede permitirse determinados gestos profesionales.

Paralelo al fenómeno de la ocultación del cuerpo, existe una tendencia por abordar los temas tabú como el de la intimidad sexual y la higiene corporal de una manera desenfadada. Es común observar en la televisión comerciales de productos para el cuidado higiénico o para la modificación discreta de las imperfecciones corporales, como pastillas o aditamentos para la reducción de peso, o aparatos de ejercicio que obran milagrosamente en la moldura de la silueta humana. Según Le Breton, esta aparente liberación es realmente un circunloquio que suprime los caracteres más esenciales del cuerpo al exaltar otros menos constitutivos, “sostiene que afirma valores corporales y expone lo íntimo sin ninguna formalidad pero, sutilmente, borra lo que emana de lo orgánico” (131). El cuerpo expuesto en esta tendencia de supuesta exaltación de lo corpóreo es uno joven, sano, limpio y atractivo, no el de la vida cotidiana, que se encuentra sujeto a los estragos de la vida orgánica en general—enfermedad, heridas, obesidad, cansancio, malos olores,

envejecimiento, etc.—y que es mencionado como indeseable, como un objeto que, si bien no puede ser reemplazado, debe ser modificado.

El ser humano no puede dissociarse de su materialidad corporal, esto es evidente; no obstante, el cuerpo continúa siendo un misterio, sea por la tendencia a silenciarlo en la praxis social o bien por la idealización de un modelo corporal cuasi-perfecto. Ante la imposibilidad del conocimiento directo, ha sido necesario supeditar al cuerpo a sus diversas representaciones. El cuerpo es objeto de todo tipo de representaciones; el imperativo de la representación corporal ha sido constante en la historia de la civilización occidental, y se ha ceñido principalmente al figurativismo, es decir, a la imitación pretendidamente fiel o más o menos semejante del objeto; en la actualidad el imperativo representacional se intensifica al grado de la indiferenciación entre el objeto representado y su respectiva representación: el cuerpo es esencialmente representación susceptible a toda clase de modificaciones.

2. De manera más evidente y general, dos son las razones subyacentes a toda alteración de la estructura corporal; en la historia de la humanidad encontramos, como datos curiosos, ejemplos de cuerpos—independientemente del género sexual—sometidos a transformaciones con fines, difícilmente diferenciables, ritualísticos o embellecedores. Debe precisarse que tal modificación puede ser externa, superficial, sin afectar la integridad estructural del cuerpo, o bien interna, profunda, trastocando permanentemente la constitución corporal. El uso de pelucas, pendientes, maquillaje, son prácticas que, aunque tan cotidianas como el vestirse, refiguran el aspecto corporal, mas no constituyen un cambio sustancial en el mismo. Aun el tatuaje, pese a ser una modificación permanente, impacta a la morfología del cuerpo sólo exteriormente, en cuanto visible. Lo esencial a las prácticas mencionadas es que se altera al cuerpo por adición, es decir, por la añadidura de caracteres que hacen variar únicamente su fachada.

En sentido estricto, una verdadera modificación sería la que trastocara significativamente la estructura de un objeto determinado, no únicamente su aspecto exterior. En la actualidad el avance tecnológico posibilita una serie de prácticas modificativas cuyas manifestaciones y finalidades son más específicas, por ejemplo, el empleo de prótesis para suplir malformaciones o pérdida de extremidades, o las cirugías estéticas, que ‘corrigen’ defectos físicos.

Existen, pues, dos tipos de prácticas de modificación corporal: las primeras corresponden a la transformación externa del cuerpo, el aspecto que de manera presencial es visible al prójimo; las segundas ya inciden en la estructura profunda del cuerpo, constituyen un cambio no únicamente visible para el prójimo, sino para el mismo sujeto que se somete al reajuste. En ambos géneros de modificación existe, implícita, una estimación del cuerpo respecto a su relación con el mundo y con lo otro; en la modificación inesencial el cuerpo es percibido como un objeto natural, mas no en el sentido de cosa como planteara todo dualismo metafísico, sino como un ente cuyos cambios se encuentran subordinados a la evolución natural, para la cual todo impulso humano constituye solamente un mero añadido superficial. En la modificación esencial, por otra parte, el cuerpo no es el producto de una serie de adaptaciones naturales al entorno, sino más bien una permanente construcción resultante del permanente intercambio con el prójimo y el contexto. En su forma más radical, esta concepción del cuerpo como constructo es la que fundamenta el discurso posthumanista que, según O'Reilly, asume que la “evolution will now pass into an artificial rather than a biological phase” (136).

Pareciera que desde el momento en que lo corporal se aleja de lo natural u orgánico, para aproximarse a la tecnología, el sustrato material del sujeto—el cuerpo mismo—pierde vigencia frente a toda la gama de sus posibles representaciones. Una importante vertiente de la representación tecnológica del cuerpo es la derivada por el fenómeno de la virtualización. La usual oposición entre real y virtual sitúa al primer concepto en el terreno de la discusión filosófica; precisando la problemática, el término virtual suele emplearse para referirse a entidades que son o bien ilusorias o ficticias o sencillamente que son posibles, más no reales. Lévy, al rastrear la dicotomía real/virtual, sostiene que un objeto virtual es el que existe en potencia, más no en acto; si lo real es lo que existe efectivamente, y lo virtual lo que existe potencialmente, ello significa que “lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes” (18). La naturaleza problemática de lo virtual no radica en la condición existencial del ente, sino más bien en su aspecto teleológico, en su realización o finalidad ontológica. Aunque opuestas, actualidad y virtualidad son cualidades complementarias del ser en general, pues “lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama

un proceso de resolución: la actualización” (19). Lo virtual es real, mas no actual, según la digresión ontológica anterior; no obstante, existe aún la tendencia—quizá más acentuada— a concebir lo virtual en términos de irrealidad. La razón de tal equívoco reside en concebirle ya no como cualidad del ente, sino como proceso.

La virtualización se refiere a la producción de entornos y objetos artificiales cuya finalidad es suscitar la apariencia de realidad. Su vínculo con la tecnología computacional es forzoso, pues ha sido el ordenador el dispositivo que posibilita la generación de objetos inauténticos con los que el usuario puede interactuar. Tal es el sentido general de la llamada “realidad virtual”:

In Virtual Reality (VR), the still passive aspect of watching a screen is replaced by total immersion into a world whose reality exists contemporaneously with one’s own. In a sense, everything one sees on a computer is part of the ‘virtual’ universe (Rush 233).

Si la peculiaridad ontológica de lo virtual—como cualidad o adjetivo—se definía por su relación con la manera de ser del ente, la de la virtualización—como dinámica—se determina por la modalidad de la experiencia. En los entornos virtuales poco importa si el objeto lleva en sí latente la existencia factual o no, sino la vivencia del mismo como real. Desde el punto de vista experiencial, la realidad virtual “puede ser del tipo *immersive-inclusive*, con un entorno visto desde el interior del operador, o bien del tipo *third person*, con el operador situado en el exterior del espacio sobre el que opera” (Gubern 157). La experiencia de lo virtual depende tanto de la distancia en que se ubique el usuario respecto a los escenarios y objetos del mundo virtual, como de la intensidad con que le afectan.

Aunque en sentido estricto sólo el tipo *immersivo-inclusivo* es propiamente realidad virtual, desde que la PC forma parte integral en la vida cotidiana el término se aplica sin distingo a todo mundo generado y vivenciado a través de la pantalla del ordenador, y cuyo ejemplo más común es el videojuego, independientemente de su género. Incluso el término pudiera extenderse no únicamente a los entornos generados digitalmente, sino también a la conectividad en el ámbito de la Red. La virtualización, por consecuencia, se refiere a las modalidades de la telepresencia que propician plataformas de mensajería instantánea o las redes sociales. Es importante señalar un aspecto significativo de la virtualidad digital: la condición de acceso a todo dominio de lo virtual es la construcción de una representación gráfica que identifica al usuario. Este duplicado virtual del sujeto es conocido comúnmente

como *avatar*, y es el centro del cual se desprenden una serie de prácticas que influyen de manera decisiva, aunque no materialmente, en la representación del cuerpo.

3. La introducción del término *avatar* en la cibercultura conserva, de manera oscura, sus antecedentes religiosos. En el hinduismo, el avatar era tanto la encarnación como la proyección de una divinidad en el mundo impuro o terrenal. Sería difícil trazar la evolución del concepto tras su inserción en la cibercultura, pero con toda claridad el término *avatar* mantiene el carácter de proyección o sustitución de un objeto—en este caso, del sujeto—por su representación. Aunque la palabra avatar se relaciona de manera casi obligatoria con los juegos de rol, su uso se ha desbordado a otros ámbitos de la praxis social moderna.

El avatar es también, como la cirugía estética, el tatuaje, piercing o maquillaje, una práctica de representación y modificación corporal. Pero a diferencia de estos procedimientos, el avatar no encara al cuerpo directamente, en cuanto objeto físico o material; el avatar es, aunque visible como el cuerpo, una superficie transparente e inasible, una investidura cuya piel nos es intangible, es el cuerpo mismo en cuanto visibilidad pura. Pero el avatar no es meramente una imagen, sino más bien

una casi presencia, pues los clones, agentes visibles o marionetas virtuales que dirigimos por medio de nuestros gestos, pueden afectar y modificar a otras marionetas o agentes visibles e incluso accionar a distancia aparatos ‘reales’ y actuar en el mundo ordinario (Lévy 29).

El avatar no es, pues, una modificación que afecte sustancial o superficialmente al cuerpo, pues la materialidad del mismo permanece intacta; no obstante, el avatar opera significativamente en la constitución icónica del cuerpo, en la manera como éste es percibido por otros. La especificidad de esta práctica modificatoria no radica en la adición de caracteres a la superficie corporal, como con el maquillaje, el tatuaje, etc., ni en la alteración de los rasgos formales del cuerpo, procedimiento popularizado en la cirugía plástica con fines estéticos. El principio rector del avatar como práctica modificatoria reside en la *diversificación* de las representaciones corporales; la inmaterialidad, cualidad esencial del avatar, proporciona al usuario una libertad difícilmente asequible por medios convencionales: “people choose avatars to represent themselves, and slip in and out of character. Virtual life allows people to have a presence in several windows and contexts simultaneously” (Paul 165). No sujeto a la realidad efectiva e inevitable del cuerpo físico,

el usuario se diversifica en múltiples representaciones o avatares según el contexto virtual en que se desenvuelva.

Es necesario puntualizar que aunque el avatar es una representación icónica del usuario, no es necesariamente mimética, es decir, no precisa ser una reproducción fidedigna del sujeto representado. Considero que para que una representación gráfica en el ámbito de lo virtual pueda considerarse avatar debe cumplir, por lo menos, con tres condiciones: a) la representación puede ser descriptiva—en tanto que casi idéntica al sujeto—o bien metafórica—el sujeto emplea un símbolo que le sustituye pero le identifica; b) la representación alude sea al cuerpo en su totalidad—fotos o dibujos de cuerpo completo—o de manera parcial—fotos o dibujos del rostro, manos, o alguna otra parte del cuerpo—; c) la representación funge como una presencia actuante en uno o varios contextos virtuales. Aunque el avatar no está subordinado a la realidad material del cuerpo, sí se ve sometido a las particularidades de los contextos para los que está destinado a desenvolverse.

El avatar existe en función de dominios virtuales; los más comunes y accesibles de estos son, a mi parecer, los que se instauran por medio de las plataformas de mensajería instantánea, las redes sociales y los videojuegos en línea. Examinemos aunque sucintamente cada uno de estos escenarios.

La mensajería instantánea permite a dos o más personas comunicarse en tiempo real a través del intercambio sucesivo de mensajes de texto mediante dispositivos conectados a redes. Quizá el más popular sistema de mensajería instantánea—aunque seguramente ya en desuso—es el *Windows Live Messenger*. En su más rudimentario estado, los servicios de mensajería instantánea poseían funciones muy limitadas; el usuario, a falta de una imagen que le identificara, empleaba emoticonos o secuencias de caracteres que representaban un estado de ánimo determinado. Con el posterior refinamiento de la tecnología digital, la mensajería instantánea admitiría el empleo de imágenes representativas del usuario que, aunadas a lo textual, incrementarían el grado de supuesta presencialidad en este ámbito de lo virtual. Con el paralelo desarrollo de aplicaciones informáticas de edición fotográfica, las imágenes utilizadas como identificadores del usuario serían susceptibles al retoque o modificación deliberada. En las plataformas de mensajería instantánea el usuario relega su identidad a una imagen que no necesariamente coincide con su aspecto físico real: fotografías en las que se corrigen rasgos indeseables, o que captan ‘el mejor ángulo’, son

unas de las tantas estrategias que hacen diferir a la representación del sujeto representado. Toda investidura virtual, lo que es propiamente el avatar, influye significativamente en la relación entre usuarios. Mediante representaciones ‘mejoradas’ del aspecto del usuario, la percepción de otras personas sería mayormente gratificante, aunque fuera solamente en el espacio virtual. Si bien la función explícita del avatar en la mensajería instantánea es la de propiciar la telepresencia, también favorece—aunque tácitamente—el eclipsamiento del cuerpo por medio de su representación.

Las redes sociales son medios de comunicación basados específicamente en el intercambio de información entre personas que comparten algún tipo de relación. A diferencia de la mensajería instantánea, la comunicación entre usuarios no ocurre forzosamente en tiempo real; la finalidad de las redes sociales es la de mantener en contacto a personas cuyos vínculos son familiares o de amistad, aunque se ha ampliado su uso para conocer gente cuyos intereses o actividades son comunes. Lo básico a estos medios es que le permiten al usuario crear un perfil, que sería más o menos un conjunto de información básica sobre él o ella. Sin duda, la más notoria red social en la actualidad es *Facebook*, cuyo éxito se debe, quizá, al fácil manejo de su interfaz, que ofrece al usuario la posibilidad de personalizar su lista de amistades, y organizarles en grupos; el usuario, además, puede complementar su perfil añadiendo fotografías o imágenes, y puede comunicarse directamente con sus contactos a través de un chat interno a la red, o indirectamente escribiendo mensajes en el ‘muro’ de sus amigos o familiares. En el entorno virtual de las redes sociales, el avatar sustituye al usuario de una manera más efectiva que en la mensajería instantánea. La representación gráfica del sujeto se construye narrativamente: el perfil es una narración que da cuenta de la historia personal del usuario, e igualmente sus álbumes fotográficos ilustran visualmente la evolución del sujeto. En las redes sociales el avatar es más que una representación icónica, es un conjunto de imágenes ordenadas cronológicamente. En apariencia, las redes sociales no encubren al cuerpo, antes bien lo hacen público; no obstante, no es propiamente el cuerpo lo descubierto a los demás, sino su historia en cuanto representación visual.

Ante la inmensa gama de modalidades y tipos de videojuegos en línea, se precisa delimitar el examen a aquellos que exigen al usuario el diseño de un avatar tridimensional. Los videojuegos de rol multijugador masivo en línea (o MMORPG: Massively Multiplayer

Online Role-Playing Game) ilustran suficientemente esta tendencia de representación virtual en entornos tridimensionales. Entre los más populares MMORPG existentes destacan *World of Warcraft* y *Perfect World*; en ambos, el jugador crea a un personaje cuyos rasgos definitorios se compilan en un repertorio que el mismo juego ofrece: el jugador puede elegir el género, raza, color de piel, tipo de ojos, cabello, etc., de su personaje. Otro videojuego en línea que merece especial atención es *Second Life*; aunque su mecánica básica es la de la simulación social, la primicia de este videojuego consiste en que el jugador, por mediación de su avatar, habita, junto con otros jugadores, en un mundo virtual plenamente constituido en que tendrá que hacer frente a las preocupaciones de la vida cotidiana. En la experiencia de los videojuegos en línea, el avatar alcanza su máximo grado posible de disociación respecto del cuerpo; el sosia virtual, sin la sujeción a ningún tipo de imperativo de identidad física, puede ser como el usuario le venga en gana:

One of the attractions of online presence consists in the possibility of remaking the body, of creating digital counterparts released from the shortcomings and mortal limitations of our physical 'shells'. Online worlds allow visitors to create their own (cyber)self and be all they want to be (Paul 168).

Según los contextos examinados, el avatar supondría la más actual recusación del cuerpo; tal conclusión de tintes extremos no es, a mi parecer, correcta. El avatar, el cuerpo virtualizado, no excluye lo corporal, simplemente le redimensiona en función de los requerimientos de la sociedad tecnologizada; el avatar, conciente de su estatus de representación, se señala a sí mismo e indica que la virtualización del cuerpo es análoga al uso de la ropa: una forma de “reinvención, una reencarnación, una multiplicación, una vectorización, una heterogénesis de lo humano” (Lévy 31). No se ha intentado emitir juicios de valor respecto a los peligros o bondades—si es que existen—de las prácticas de virtualización corporal que se desprenden del avatar; solamente he intentado describir la complejidad de este fenómeno de desdoblamiento, diversificación y enmascaramiento virtual.

Referencias bibliográficas

Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Col. Argumentos. Barcelona: Anagrama, 1996.

Laín Entralgo, Pedro. *El cuerpo humano. Teoría actual*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Trad. Diego Levis. Barcelona: Paidós, 1999.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.

Paul, Christiane. *Digital Art*. World of Art. London: Thames and Hudson, 2008.

Rush, Michael. *New Media in Art*. World of Art. London: Thames and Hudson, 2005.

Del efebo al chongo: representaciones del cuerpo homosexual en la literatura argentina contemporánea¹

Jorge Luis Peralta
Universidad Autónoma de Barcelona-MAEC-AECID

La presente comunicación propone una lectura de las representaciones del cuerpo homosexual en la literatura argentina en obras de Manuel Mujica Lainez (1910-1984) y Oscar Hermes Villordo (1928-1994). A partir de las teorías gays y queer, procuramos reconocer y caracterizar las tradiciones literarias homoeróticas y las identidades y prototipos que sustentan los modelos corporales articulados en sus textos. Entre el efebo lánguido, casi etéreo de Mujica Lainez y el «chongo» masculino fuertemente sexualizado de Villordo, es posible observar transformaciones no sólo en la manera de (re)presentar el cuerpo, sino también –y fundamentalmente– en las retóricas a través de las cuales se lo representa. No se trata, sin embargo, de una transición entre modelos corporales divergentes, sino que estas obras dan cuenta –como intentaremos demostrar– de que en una misma franja de tiempo, conviven modos muy contradictorios de hacer ver el cuerpo del hombre que desea –y es deseado– por otros hombres.

Manuel Mujica Lainez: el culto del efebo

La prosa exquisita y refinada, heredera de la de sus grandes maestros, Marcel Proust y Henry James;² la omnipresencia del efebo de inspiración griega como modelo erótico y la postergación, imposibilidad o anulación del placer como eje narrativo de sus ficciones homoeróticas, son tres factores clave que permiten comprender por qué se ha marginado la obra de Mujica Lainez en el marco de la discusión sobre homoerotismo en la literatura argentina. Sus temas y las formas de elaborarlos literariamente responden a tradiciones percibidas como extemporáneas, hacia las cuales las nuevas generaciones sienten escasa empatía o directamente, rechazo. Sería interesante plantearse, sin embargo, en qué medida las postulaciones teóricas de Lee Edelman (1994) acerca de una escritura *homografética* que inscribe al mismo tiempo que borra la diferencia

¹ El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM 2011-24064 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Oscar Hermes Villordo (1991: 188) indica que en la época en que compuso *Los ídolos* (1953) su primera novela de temática homoerótica, Mujica Lainez «había leído (o releído) [...] a Marcel Proust, Virginia Woolf y Henry James (“el maravilloso Henry James –decía– uno de los escritores que más me ha apasionado») [...]».

homosexual no encontraría fructíferas ejemplificaciones en un considerable conjunto de textos de Mujica Lainez.

Asimismo, es oportuno traer a colación al crítico norteamericano en el marco de una reflexión que, como la presente, se centra en la representación del cuerpo homosexual. De acuerdo con Edelman (1994: 5), las prácticas homosexuales han estado ubicadas en una relación sumamente estrecha y prescriptiva con el lenguaje, y los homosexuales han sido vistos como *productores*, y al mismo tiempo como *productos*, de cuerpos que llevan un distintivo, y en consecuencia legible, código anatómico. El empeño de los médicos y criminólogos de finales del siglo diecinueve por encontrar las «marcas corporales» que pudieran delatar la homosexualidad es un ejemplo de la ansiedad generada en torno de la posibilidad de *leer* el cuerpo homosexual como texto. El caso de Mujica Lainez es interesante en este sentido, pues sus «efebos» pueden vincularse a una larga tradición —literaria, pictórica, escultórica y cinematográfica— que se sustenta en la adoración de la belleza del adolescente. No siempre el cuerpo del efebo es un cuerpo *necesariamente* homosexual; sin embargo, la tradición ha proyectado sobre el mismo una mirada homoerótica que ha contribuido a consolidar ciertos atributos estables y ampliamente codificados de su figura como objeto de deseo. El autor recoge ese imaginario y lo reinscribe en ficciones donde el deseo homosexual juega un papel decisivo. Así contribuye a hacer legible el cuerpo del «efebo» como cuerpo homosexual. De los muchos ejemplos posibles nos detendremos, por razones de espacio, sólo en dos, extraídos de las novelas *La casa* (1954) y *Sergio*.

En *La casa*, el efebo encarna en la figura de Tristán, uno de los cuatro hijos de la aristocrática familia cuya historia es narrada, en el momento de su demolición, por la casa misma. La descripción del muchacho subraya la excepcionalidad de su belleza:

Tristán tenía en ese momento dieciséis años. Nunca en mi vida he visto un muchacho tan hermoso. [...] era el único disfrazado del grupo. [...] Tristán, de arlequín, torcido el bicornio, saltaba, danzaba en el balcón con su traje ceñido, en un marco de personas solemnes. Repito que jamás, jamás vi a nadie tan hermoso, tan elástico, como ese muchacho de ojos azules y pelo negro [...]. (Mujica Lainez, 1983: 13-14)

Por la edad y por las cualidades físicas que se le atribuyen, Tristán responde en forma clara al prototipo del efebo, que Germaine Greer (2003: 13) define como «un ser masculino que ya no es un niño, pero que aún no es un hombre». Se trata de una belleza arquetípica idealizada desde la Antigüedad —innumerables cuadros y esculturas lo

atestiguan— que eleva a quien la posee a la categoría de casi una divinidad. Su marca distintiva es la juventud, que en palabras de Luis Antonio de Villena (2011: 24), «es alada, es efímera y parece inmortal e incluso, y por encima de todo, invariablemente pura». Todas estas marcas aparecen superpuestas en el adolescente de *La casa*, a quien la narradora describe «corriendo, bailando, cantando, escaleras arriba» (1983: 15) en un ascenso que terminará con su muerte. Porque significativamente, el primer hecho que se nos refiere en la novela es el asesinato de Tristán a manos de su hermano Paco, en una fiesta celebrada en 1888. Aprovechando que Tristán se encuentra en el parapeto del balcón, Paco lo empuja y provoca su caída. No es inoportuno pensar en esta escena como una singular adaptación, por parte de Mujica Lainez, del relato bíblico del «ángel caído», expulsado del cielo por su rebeldía contra Dios. Tristán, sin embargo, sería el reverso de ese ángel desobediente, pues en su retrato la belleza parece ir de la mano de cualidades morales positivas; la pureza de la que habla Villena se expresa en la gracia infantil con que lo vemos desplazarse en el escenario de la fiesta, seduciendo y causando admiración en todos los presentes.³ También se destaca el hecho de que el adolescente vaya disfrazado: en la única escena en que lo vemos «vivo» Tristán utiliza un traje de arlequín que realza aún más la estilización de su figura, pero que nos permite sospechar asimismo en el disfraz como posible clave de una identidad sexual fuera de la norma. Esta posibilidad se vuelve más consistente cuando el personaje reaparece en forma de fantasma. La narradora explica que al volver Tristán se ha «transformado, conservando para mí sus características externas pero desmaterializado, integrado —sí así puede decirse— en una esencia mucho más sutil, incorpórea, ligera, invisible e inaudible para los habitantes del mundo que acababa de dejar» (1983: 21). Las características enumeradas —incorporeidad, ligereza, invisibilidad— pueden ligarse por una parte con la esfera semántica que definió a la mujer como sujeto pasivo frente al hombre, sujeto activo;⁴ por otra parte, la condición fantasmática de Tristán en el resto de la novela podría interpretarse como una astuta forma de introducir la pasión homoerótica; así, lo que resulta «invisible» para los otros personajes no lo es ni para la

³ Incluso las figuras inanimadas que pueblan la pintura del comedor y que sólo están «vivas» para la narradora sucumben ante la belleza del adolescente: «La dama del quitasol naranjado, el negrito, el militar, el gran señor de peluca que se pavonea entre los lebreles, [...] exclamaron simultáneamente: —Comm'è bello!» (Mujica Lainez, 1983: 15).

⁴ Como lo expone James Mandrell (1999: 212), «para los esencialistas, la mujer es algo particular, diferenciada; posee, en una palabra, su propia esencia. Esta es la mujer tradicional, ya clásica, estudiada y comentada en textos filosóficos como los de Ortega y Gasset, es lo que asevera, “la excelencia varonil radica, pues, en un *hacer*; la de la mujer en un *ser* y en un *estar*; o con otras palabras: el hombre vale por lo que *hace*; la mujer por lo que *es*”».

narradora ni para los lectores, quienes participan de los conocimientos privilegiados que dispensa la primera en su relato. Sostiene esta hipótesis el hecho de que a partir de su reincorporación fantasmal, el adolescente no se separa del Caballero, misteriosa figura de origen desconocido que la narradora termina por reconocer como otro fantasma:⁵

Desde entonces hasta hoy, no lo ha abandonado [a Tristán]. Ahora mismo, mientras hablo, los dos se han tendido debajo de la palmera, replegados los brazos detrás de la nuca, allí donde los he visto centenares de veces, no lejos del sitio donde Tristán cayó muerto, y conversan con desgano melancólico [...]. Están tristes, tristes, y me miran como si por fin tuvieran que separarse y morir definitivamente. (1983: 21)

La idea de Mujica Lainez de que la unión definitiva entre dos hombres se consume o bien fuera de la narración, o bien en la muerte,⁶ encuentra una formulación particular en esta novela.⁷ Puede arriesgarse también que la muerte de Tristán no es sólo la estrategia que facilita una idílica alianza sentimental después de la vida; es también un modo de mantener al efebo irreductiblemente hermoso a lo largo del tiempo.⁸

En *Sergio* (1976), el escritor convierte al efebo-objeto de deseo en eje de la maquinaria narrativa. Desde la sugestiva ilustración de la portada se señala la

⁵ «Sólo cuando Tristán y el Caballero se encontraron en el balcón desde el cual el primero [...] resolví lo que para mí había sido un problema desde que me construyeron en la calle Florida: el Caballero era un fantasma, eso es lo que era: un fantasma, el fantasma de un ser que yo no conocí nunca» (1983: 21–22). Inicialmente, la casa no había «separado» a este personaje de los demás: «pues no se me ocurrió que fuera distinto. El había estado aquí desde siempre y andaba entre los otros con una fácil confianza. Pero poco a poco, a medida que fui adquiriendo más y más conciencia de mí misma y de mi gente, advertí que el Caballero, a pesar de su aparente naturalidad, era un ser aparte del resto con el cual no tenía nada que ver. Poseía su vida propia, ordenada, independiente; no se metía con nadie; nadie le hablaba; y era –me fui convenciendo de ello– *distinto* [...]» (22, énfasis en el original).

⁶ La posible relación entre Lucio Sansilvestre y Juan Romano en *Los ídolos* no forma parte de la narración, pero en el final Sansilvestre y Gustavo, su joven admirador, mueren juntos e incluso son enterrados así. En *Sergio*, como veremos más adelante, también el protagonista y Juan Malthus se mantienen unidos después de la muerte. Un desenlace similar tiene lugar en el cuento «El cofre» (1949), incluido en *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro*.

⁷ «Para el Caballero la llegada de Tristán a su mundo significó una inesperada ventura. Ya no se separó más del Arlequín hermoso, compañero suyo en el diario ambular por mis salones [...] Hace sesenta y cinco años que andan juntos dentro de mí, como si fueran mis prisioneros y se diría que acaban de verse, de conocerse, porque el Arlequín sigue siendo un muchacho, como el primer día, el día en que lo mataron, y él es siempre un hombre maduro de cortesía anticuada». (1983: 22)

⁸ Greer (2003: 195-217) comenta una extensa serie de cuadros dedicados al tema de la muerte del joven bello. Villena (2011: 82) escribe al respecto: «Si para la burguesía y la gente normal morir joven es una desdicha [...] para los románticos y toda su múltiple descendencia contracultural, morir joven es un privilegio, no sólo porque el recuerdo queda fijado para siempre en un cadáver bello, sino porque esa muerte (directa o indirectamente) supondrá siempre una protesta, un gesto de rechazo y desacuerdo –más radical imposible– contra un orden y un sistema de cosas (vulgares) que esos muertos abominaban». Puede pensarse que esos dos motivos se entrelazan en Mujica Lainez, tanto Tristán como posteriormente Sergio no sólo mueren hermosos, sino que lo hacen en espacios simbólicos (la casa, el país) donde su deseo homoerótico no podría realizarse en entera libertad.

centralidad de la belleza masculina en el libro: dos jóvenes desnudos, muy próximos entre sí, se destacan en desprolijos trazos blancos sobre un fondo oscuro.⁹ El primer capítulo, titulado «Un ángel en la cornisa» se abre, al igual que el capítulo inicial de *La casa*, con un efebo ubicado en las alturas; han pasado, sin embargo, más de veinte años entre un libro y otro, y esta vez el hermoso adolescente no cae al vacío, sino que pasea su desprejuiciada desnudez frente a un atónito público que lo observa desde abajo y no puede sustraerse al impacto de su belleza:

En el encumbramiento del segundo piso, [...] caminando lentamente por esa cornisa, en la que pone pie después del otro, con la suave y cautelosa precisión de un gato, va un muchacho desnudo, íntegramente desnudo. Es alto y muy delgado, moreno, y su cuerpo oscuro, de viejo y cálido marfil, en el que se destacan las costillas, los omóplatos y los ilíacos, tiene reflejos áureos. El pelo negro, lacio, mal tijereteado, le cubre la frente y las orejas. Estira los brazos, palpando el aire, como un ciego. Ni el vello más débil le sombrea la piel. Andará por los trece años. (Mujica Lainez, 1977: 16-17)

A lo largo de esta morosa obertura, se produce un significativo viraje en el modo en que Mujica Lainez presenta el cuerpo masculino; sin apartarse de ciertas barreras de pudor inherentes a su tratamiento de la sexualidad, se atreve a convertir al efebo en figura central de un espectáculo eminentemente erótico. La disposición teatral de la escena, además, conmina a los lectores a participar de la mirada deseante que el narrador y los personajes proyectan sobre el cuerpo del muchacho.¹⁰ La osadía del autor alcanza su punto máximo cuando describe, con su elegancia habitual, la erección que sufre Sergio conforme avanza su sonámbulo paseo por la cornisa:

La figura morena, la figura que parece esculpida por un tallista de las grandes centurias, maestro en San Sebastianes, ya no se brinda como un escueto conjunto vertical. Un saliente rígido interrumpe en la línea simple y armoniosa, como si al mártir romano le hubiesen clavado una flecha en el bajo vientre. ¡Adiós al ángel!

⁹ Mujica Lainez fue ambivalente, sin embargo, respecto de explicitar los trazos homoeróticos de la novela en las entrevistas que concedió. En 1977, en diálogo con Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo*, sostuvo que el tema de la novela era la belleza, sin aclarar exactamente su signo. Frente a María Esther Vázquez (1983: 18), en cambio, fue mucho más franco: «M.M.L.: Por primera vez me atreví a contar más abiertamente una historia homosexual. M.E.V.: El tema va y viene a través de tu obra, en *Bomarzo*, en *El laberinto*... M.M.L.: Sí, pero no se concreta en una forma tan obvia hasta *Sergio* y luego en *Los cisnes*, donde se toma en broma [...]».

¹⁰ «¿Quién podría interpretar qué los fascina, qué los espanta, si la posibilidad de que Sergio dé un paso en falso, caiga y se desnude, o el sencillo encanto de su cuerpo así ofrecido, liberado, despojado de las trabas del pudor, de las convenciones viejas como el mundo?» (1977: 18).

Como señala Didier Eribon (2004: 112), «el culto de San Sebastián es omnipresente en la cultura homosexual masculina». En este fragmento, Mujica Lainez se suma a una extensa lista de autores, Federico García Lorca y Yukio Mishima entre ellos, que se han apropiado de la figura del mártir católico para investirla de un erotismo homosexual donde el placer termina superponiéndose, e incluso socavando, al sufrimiento. En un desplazamiento metonímico característico del humor zumbón que atraviesa todo el libro, el escritor asimila el sexo enhiesto del efebo a una de las flechas que hirieron mortalmente al santo. De esta forma, con delicada ironía, pone frente a los lectores un cuerpo fuertemente (homo)erotizado, cuya belleza es funcional a la historia: «Era esta, insistimos, muy notable, téngalo en cuenta el lector, porque de no ser así, buena parte de lo que se referirá en esta crónica resultará incomprendible» (1977: 41). En efecto, la hermosura depara al personaje tanto ventajas como desventajas: deseado y disputado por hombres y mujeres, vive numerosas aventuras entre Córdoba, su provincia natal, Buenos Aires y Europa. A medida que avanza el relato se hace claro, sin embargo, que el incesante movimiento geográfico de Sergio tiene la forma de una huida, y que aquello de lo que huye no es sino de su deseo por otros hombres. Como observa Claudio Zeiger (2010: 18),

tanta presión contenida, tanta violencia implícita estalla al final; el espíritu juguetón y el humor un tanto gagá que campea a lo largo del libro desembocan abruptamente en un baño de sangre, ya que el protagonista muere acribillado en medio de la violencia política de los setenta. La belleza indecisa, pasiva, ambigua sucumbe entre el fuego cruzado de dos bandos en pugna bien definidos y decididos a todo.

Efectivamente, Sergio es descrito desde el comienzo como un ser dócil, incapaz de acción: «su indolencia, su languidez, [...] estaban acostumbradas a que la vida lo transportase, flotando, dejándose conducir, como si su vida fuese un río poderoso contra cuya corriente era inútil pretender bracear» (1977: 25). El efebo parece pertenecer, en sentido estricto, a un mundo de ensueño que no tiene nada que ver con la realidad efectiva en que se desarrollan los hechos. Cuando en el desenlace asume finalmente su amor por otro muchacho, Juan Malthus, y regresan juntos a Buenos Aires desde Madrid, ambos mueren en medio un tiroteo que funciona como metáfora de un conflictivo escenario político. Consciente, acaso, de que la tradición efébrica que sus libros recuperan es inconciliable con una realidad nacional marcada por la violencia, Mujica

Lainez acaba con las vidas de sus personajes en el umbral de un país que, de todos modos, no sería favorable a su amor. Como hiciera en *La casa*, sugiere que la unión definitiva de los muchachos se da en la muerte.¹¹

Sergio va mucho más allá que la novela anterior no sólo en cuanto a la audaz exhibición del cuerpo erotizado del efebo y las incontrolables pasiones que despierta; dibuja, en torno a su figura, cuestiones de identidad, de clase, y de género que merecen un análisis mucho más minucioso que el esbozado aquí. Hemos querido mostrar, sin embargo, que hay un gesto incuestionablemente subversivo en el tratamiento del deseo homosexual en Mujica Lainez, a pesar de lo anacrónico que pueda resultar para nuestras perspectivas actuales. Esos cuerpos lánguidos, femeninos, casi etéreos son la cifra no sólo de una filiación estética sino también de un modo de hacer legible «otra» forma de desear. Si es verdad, como afirma Ángel Puente Guerra (1994), que el escritor nunca defendió abiertamente un estilo de vida homosexual, también es cierto que encontró la manera, oblicua, de expresar la posibilidad de su existencia.

Oscar Hermes Villordo: chongos, pasión plebeya

El mundo de idealizados y aristocráticos efebos de Mujica Lainez¹² es sustituido en la narrativa de Villordo por una galería de homosexuales urbanos y plebeyos.¹³ Claudio Zeiger (2010: 5) señala que este autor «pateó el tablero con una novela realista y anti estetizante sobre la homosexualidad como fue *La brasa en la mano*, un insólito e importante best seller de la apertura democrática [...] [con la cual] rompió el culto de la elegancia y la referencia sexual elusiva a lo Pepe Bianco». Que este éxito inicial no se repitiera y que Villordo no interesara, como Puig, a la crítica queer puede explicarse, tal vez, por el hecho de que su novela retrata formas de relación homosexual jerarquizadas sin cuestionarlas –como sí hace *El beso de la mujer araña* (1976)–. Por otra parte, el realismo más bien tradicional del autor lo aleja de las innovaciones formales que

¹¹ «Ya se desenredaban sus almas perplejas de la trabazón de los bellos cuerpos acribillados; ya se unían sus manos espirituales; ya se sumaban, sin comprender a un torbellino de almas silenciosas, y ya continuaban su avance hacia la arcana meta, como dos hojas que arrastra el vendaval de otoño, como dos pájaros que acosa el frío. Pero juntos». (1977: 240) Es importante destacar que como en la novela anteriormente comentada, el final también supone la inmortalización de la belleza del efebo.

¹² Hacemos la salvedad de que si bien Sergio es de origen plebeyo, a lo largo de la novela se va «aristocratizando» merced al contacto con la alta sociedad que le facilita su belleza. Ya su nombre completo, Sergio Londres, establece una conexión metafórica con Europa, que luego el adolescente recorrerá en compañía de diferentes personajes.

¹³ Habría que señalar, sin embargo, que en la obra poética temprana del autor aparecen algunos muchachos angelicales que recuerdan los efebos lainianos, como en los poemas «Antínoo», «Balada del ángel perdido» y «Muchachos puros, ángeles» (Villordo, 1966).

distinguieron a Puig y que influyeron de manera decisiva en el desarrollo posterior de la novela en Latinoamérica.

Cuando hablamos de relaciones homosexuales jerarquizadas nos referimos, básicamente, al modelo marica/ chongo anterior a los años ochenta, que Néstor Perlongher (1993: 11) distingue del modelo gay/ gay impuesto a lo largo de esa década. Es preciso aclarar, en primer lugar, la significación de la palabra «chongo». De acuerdo con Pablo Ben (2009: 271),

La categoría de chongo enfatizaba la masculinidad en relación a la clase, ya que muchos hombres homosexuales creían que los obreros eran más masculinos. Sin embargo, los *chongos* no sólo se representaban como trabajadores; ellos eran también representados usualmente (pero no exclusivamente) como gente más “oscura” venida del interior. Eran frecuentemente jóvenes, solteros, trabajadores emigrantes y chicos de dieciocho años que habían sido llamados desde las provincias para servir en la milicia de Buenos Aires por un año. Desde el prejuicioso punto de vista de los *porteños*, especialmente entre la clase media, la gente del interior era bruta. Los hombres homosexuales a veces erotizaban este prejuicio asociando a los hombres del interior con un tipo rudo de masculinidad. (Mi traducción)¹⁴

Además de la clase y de la masculinidad paradigmática, el chongo se distinguía por su posición activa en el intercambio sexual. Como observa Juan José Sebrelí (1997: 351) «se jactaba de ser heterosexual [...] identificando unilateralmente sólo al pasivo con la homosexualidad [...]».¹⁵ Este singular prototipo fue desapareciendo progresivamente en el curso de la segunda mitad del siglo veinte, como tuvo oportunidad de constatar Horacio Sívori (2004: 85) en su investigación sobre sociabilidad gay en Rosario a comienzos de la década del noventa. El chongo es representativo, por lo tanto, de un periodo en que las identidades y relaciones homosexuales respondían a parámetros muy diferentes de los que se impondrían después, y en los cuales influirían notablemente las reivindicaciones de fines de los

¹⁴ «The category of *chongo* emphasized masculinity in relation to class, as many homosexual men believed that working-class men were more masculine. However, *chongos* were not only represented as workers; they were also portrayed usually (but not exclusively) as darker people from the hinterlands. They were frequently young, single, migrant workers and 18-year-old boys who had been drafted from the provinces to serve in the military facilities of Buenos Aires for one year. From the prejudiced point of view of *porteños*, especially among the middle-class, people from the hinterlands were brutes. Homosexual men sometimes eroticized this prejudice associating men from the hinterlands with a rough type of masculinity».

¹⁵ Sebrelí dedica un apartado completo de su «Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires» (1997) a la figura del chongo. Allí explica que se desconoce el origen exacto del vocablo, pero que el primero en usarlo en la acepción que comentamos aquí fue él mismo en su libro *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* de 1964.

setenta y comienzos de los ochenta. Ese mundo anterior de pasiones callejeras y clandestinas nutre la narrativa de Villordo fundamentalmente en dos novelas: *La brasa en la mano* y *El Ahijado*. Por razones de espacio, nos limitaremos a comentar algunos aspectos destacados de la representación del cuerpo homosexual, en concreto, del cuerpo del «chongo», en la primera de estas obras.

Definida por Zeiger (2010: 14) como «ejercicio de narración arborescente», *La brasa en la mano* sumerge a los lectores en los conflictivos amores de un narrador del cual nunca conocemos el nombre y de sus amigos más cercanos: Beto, Myriam, Adolfo, Lucho y Babá. Construida sobre la base de múltiples relatos intercalados, la novela tiene como hilo conductor el breve periodo de felicidad que vive el narrador con un chongo que le ha hecho «una declaración de amor» (Villordo, 2010: 23). Entre tal declaración y el abandono se suceden varias historias semejantes en las que por placer, por dinero o por las dos cosas, los chongos participan de complejas negociaciones de deseo con las maricas que van en su busca.

La relación entre el narrador y Esteban, su «chongo», se inicia en una plaza – espacio paradigmático de encuentro homosexual¹⁶ a través de un juego de miradas. Significativamente, es la marica –pasiva por «naturaleza»– la que desempeña el rol de seductor, y el chongo el que finge resistir el avance hasta que finalmente, cede.¹⁷ La primera imagen de su cuerpo lo presenta, en efecto, en una pose de pasividad característica, mientras duerme:

Vestido en la cama, parecía un cuerpo yacente, la cabeza hundida en la almohada y las manos abandonadas a los costados. [...] Las pestañas eran un suave temblor, por el pelo lacio pasaba un aire imperceptible; apenas respiraba. La boca, apretada en el perfil, era más ancha, más gruesa. Y la piel, descolorida por el sueño, [...] era más inocente, parecía más indefensa. Yo mismo no respiraba para que no despertara, para que me dejara mirándolo mientras dormía, fijando su imagen [...]. (Villordo, 2010: 45)

¹⁶ «Esa era la imagen que podía dar la plaza, donde cada banco y cada oscuridad estaba habitada por caricias, por abrazos, por cuerpos que se buscaban, y donde casi sin ser notados, pero existentes, tan reales como las luciérnagas, los solitarios se paseaban, aparecían y desaparecían con el mismo misterio de los tráfugas» (Villordo, 2010: 54).

¹⁷ Así lo explica Ben (2009: 271 n52): «Homosexual men are always trying to convince them and follow a seducing ritual, whereas the “non-homosexual” partners act out some kind of reluctance before accepting, expressing a psychological difficulty engaging in same-sex sexuality». Mi traducción: «Los hombres homosexuales estaban siempre intentando convencerlos y seguían un ritual de seducción, mientras los compañeros “no-homosexuales” actuaban cierta clase de renuencia antes de aceptar, expresando una dificultad psicológica en comprometerse en una sexualidad homosexual».

Esta escena de veneración casi religiosa por el «chongo» dormido trae a la mente las descripciones contemplativas del efebo características de Mujica Lainez; sin embargo, es difícil encontrar en el resto del texto otras descripciones semejantes; mientras a los efebos se los presenta *siendo*, en calidad de objeto, a los chongos se los muestra *haciendo*. El esquema dentro del cual el homosexual se somete gozosamente al dominio del chongo se reitera en las diferentes historias que va contando el narrador, además de las suyas con Esteban y Miguel. Pero probablemente, ninguna resulta tan impactante como la iniciación sexual de Myriam, alter-ego de Villordo según sus propias declaraciones.¹⁸ La considerable extensión de este fragmento nos impide citarlo por completo; un breve extracto bastará, sin embargo, para poner de relieve cómo se distribuyen el poder y el placer en el universo sexual de Villordo:

Entonces lo dejó hacer, tanto que el muchacho extremó sus cuidados, le dijo muchas palabras tiernas y sólo cuando él quiso encogerse por el verdadero dolor, que presentía más que sentía, le separó brutalmente las nalgas y empujó. [...] Y aunque el sufrimiento fue insoportable, tocó hacia atrás (como se lo pedía el otro, para consolarlo), y aguantó [...]. [...] el peso del cuerpo lo apretaba hasta asfixiarlo, el aliento le quemaba el cuello y la otra mano [...] le hacía daño, lo abría entre las nalgas, cada vez más para llegar al final, que ahora sí llegó, cuando se soltó y fue penetrado con un grito que lo ahogó, [...] cuando quiso reaccionar, el amigo se despegababa lentamente, ya no temblaba y con mucha delicadeza lo libraba del suplicio, poco a poco para evitarle el sufrimiento (pero sin conseguirlo porque no acababa de salir) y caía a su lado y lo acariciaba, lo abrazaba con una ternura que lo hacía llorar [...]. (Villordo, 2010: 154–155)

La capacidad de volver difusa la frontera entre la brutalidad y la ternura parece ser, a fin de cuentas, una de las características del chongo más valoradas por los homosexuales. En sus relaciones hay, como explicita el narrador, un «no sé qué de parecido con las del hombre y la mujer» (2010: 24). Al chongo se le pagan cenas, se le hacen regalos, se le proporciona dinero; en otras palabras se lo corteja, a cambio de esos momentos de placer que ofrece su cuerpo espléndido. El narrador señala permanentemente la fealdad e insignificancia de las maricas en contraposición a la hermosura imponente de los chongos; esa atribución de superioridad física compensa así la inferioridad de clase que distingue a estos últimos.

¹⁸ Zeiger (2010: 18-19) comenta que cuando Villordo le mostró su novela a Mujica Lainez, este se sintió intrigado respecto de qué personaje *era* el escritor: «El narrador tiene mi entonación, pero él se daba cuenta de que no era yo. Yo soy Myriam, le dije, un personaje más bien secundario; el escarnio de los otros homosexuales. El que recibe las bofetadas».

En el cuerpo del chongo se cifra, en definitiva, la posibilidad de un goce que tiene más peso, para los homosexuales, que los múltiples peligros a los que se exponen en su búsqueda, tanto de parte de los chongos, que pueden golpearlos, robarles o violarlos, como de la policía, que vigila «la moral a sueldo» (2010: 46). Aunque mediadas por el dinero y la violencia, las relaciones entre chongos y maricas no están exentas por completo de sentimientos. A pesar de la masculinidad paradigmática que encarnan, que *deben* encarnar, y de la posición de dominio que asumen en el intercambio sexual, los chongos también son capaces de inusuales demostraciones de afecto. La franqueza sexual de Villordo no está reñida con una dimensión sentimental que el narrador enfatiza desde el comienzo, cuando declara: «Esta es una historia de amor (o lo que es lo mismo: una historia de contradicciones)» (2010: 23). Esas contradicciones se proyectan, previsiblemente, en la representación del cuerpo del chongo, a medio camino entre la sexualidad brutal y el gesto de cariño. Por este motivo, reducirlo a un prototipo estático y sin matices es ignorar la complejidad inherente a las configuraciones sexuales identitarias propias del periodo.

Conclusiones: *A thing of beauty is a joy for ever*

La frase precedente, verso de John Keats, sirve de epígrafe a la novela de Oscar Hermes Villordo que acabamos de comentar, y bien podría haber encabezado también *Sergio* de Manuel Mujica Lainez. La belleza, y específicamente la belleza masculina es, a fin de cuentas, un asunto que ambos autores trataron profusamente en sus obras, si bien desde ideologías y estéticas muy diferentes entre sí.

El efebo, lánguido, ligero, femenino de Mujica Lainez es objeto de contemplación pero rara vez de acción. Se lo compara con un ángel o se lo convierte, directamente, en fantasma. Indolente, el adolescente se deja llevar, cae desde las alturas víctima de la envidia o muere en medio de un escenario político muy alejado de su «onírica» realidad; se trata, al fin y al cabo, de un cuerpo más imaginado que real; un cuerpo que se desea pero casi nunca se posee, a no ser después de la muerte. Los chongos de Villordo, por el contrario, pocas veces son contemplados. Hacen: detentan el placer, fingen pasividad mientras los homosexuales los seducen, pero luego se imponen sobre ellos, con su gozosa conformidad. Son cuerpos masculinos, poderosos, espléndidos, que compensan con la carne lo que no tienen por clase. Se los puede poseer (o mejor dicho: se puede ser poseído por ellos), pero hay que pagar. No sólo son, sin embargo, sinónimo de sexo: a veces también aman.

Entre la belleza idealizada, literaturizada, de los efebos, y la belleza más ordinaria y terrenal de los chongos, estos textos nos permiten descubrir unos cuerpos y unos deseos que no siempre producen felicidad, pero que constituyen su promesa. Si un asunto de hermosura es una alegría para siempre, Mujica Lainez y Villordo escribieron, cada uno a su manera, para celebrar esa posibilidad. Para pensar, en definitiva, en cuerpos capaces de acceder, al menos por un instante, a la plenitud y al goce.

Bibliografía

- BEN, Pablo & Omar ACHA (2004/2005), «Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primero peronismo (1943-1955)», *Trabajos y Comunicaciones*, Nº 30-31, pp. 217-250. Consulta: 20/12/10. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.316.pdf
- BEN, Pablo (2009), *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955*. Chicago: Universidad de Chicago.
- DE VILLENA, Luis Antonio (2011), *Mártires de la belleza*, Barcelona: Cabaret Voltaire.
- EDELMAN, Lee (1994), *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York: Routledge.
- ERIBON, Didier (2004), *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*, Barcelona: Anagrama.
- GREER, Germaine (2003), *El chico. El efebo en las artes*, Madrid: Océano.
- MANDRELL, James (1999), «Estudios gays y lesbianos. La revelación del cuerpo masculino: una mirada gay», *El hispanismo en los Estados Unidos: discursos críticos, prácticas textuales*, Francisco la Rubia Prado y José M. Pinto (coords.), Madrid: Visor, pp. 211-230.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1983), *La casa*, Madrid: Planeta.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1977), *Sergio*, Buenos Aires: Sudamericana.
- PERLONGHER, Néstor (1993), *La prostitución masculina*, Buenos Aires: La Urraca.
- PUENTE GUERRA, Ángel (1994), «Manuel Mujica Lainez», *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, David William Foster (Ed.), Westport: Greenwood, pp. 266-273.
- SEBRELI, Juan José (1997), “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 275- 370.
- SÍVORI, Horacio Federico (2004), *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Buenos Aires: Antropofagia.
- VILLORDO, Oscar Hermes (1991), *Manucho. Una vida de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Planeta.
- VILLORDO, Oscar Hermes (2010), *La brasa en la mano*, Resistencia: Librería de la Paz.
- ZEIGER, Claudio (2010), «Villordo o el espejo desordenado», *La brasa en la mano*, Oscar Hermes Villordo, Resistencia: Librería de la Paz, pp. 5-21.

Una Transformación Corporal, como Proceso de Significación

Jorge Quintero Martínez.

Escuela Nacional de Antropología e Historia.

INTRODUCCIÓN

Son escasos los diálogos entre la etnología y la filosofía sobre la cirugía estética. En este trabajo se presenta una etnografía de la cirugía de implantes de pectorales. Posteriormente analizamos la historia de la simbólica del cuerpo masculino desde la semiótica concluyendo con una reflexión filosófica.

En un primer apartado presentamos una descripción etnográfica sobre el uso de implantes de pectorales en sujetos masculinos actuales. En un segundo apartado situaremos una historia de la simbólica del cuerpo del hombre donde la guerra se proyecta como un marco de referencia para la consolidación de un ideal estético masculino desde el horizonte occidental. En este apartado tratamos de construir históricamente al cuerpo masculino, pasando por la Grecia antigua, la Edad Media, el Renacimiento, la Ilustración y la Modernidad.

La historia del cuerpo masculino tiene como un marco de referencia a la guerra. En Grecia antigua los cuerpos de guerra contra los bárbaros. En la Edad Media los cuerpos de guerra contra los árabes. En el Renacimiento, contra el primitivo. En la Ilustración, contra lo animal. En la Modernidad, contra lo anormal.

En la Primera y Segunda Guerra Mundial avanzaron las tecnologías en medicina reconstructiva. Esto, junto con la expansión de los medios masivos, reconfiguran la imagen corporal masculina. El culto de la belleza impuesta por la supremacía del mercado atrae a las masas y crea estereotipos-objetos del deseo en los cuerpos-proyectos de los individuos.

La cirugía estética surge como una respuesta a este ideal y ha servido para la consolidación del discurso del cuerpo masculino actual. Este estudio puede ser

analizado desde la filosofía, a partir de Michel Foucault, con una genealogía del cuerpo como proyecto con implicaciones en el discurso estético del cuerpo masculino. El ideal estético del cuerpo masculino tiene una procedencia detrás que lo articula e impregna de significados. El cuerpo, al mismo tiempo, es la emergencia del campo de batalla de las fuerzas del mercado en última instancia.

Con la semiótica, podemos visualizar estos significados adquiridos por el sujeto que se plantea como competente para modificar su cuerpo. Por último, la semiótica de la sanción nos proporciona un espacio de legibilidad del fenómeno humano en el cual los sujetos operados regresan a la cultura, dejando de ser marginados, al menos momentáneamente.

ETNOGRAFÍA DE IMPLANTES DE PECTORALES

NOTAS DE LOS ENTREVISTADOS

SENTIMIENTOS ANTES DE LA OPERACIÓN EN LOS ENTREVISTADOS:

Ira, frustración, enojo, descontento, tristeza, añoranza, envidia, dolor, marginación, segregación, exclusión, ansiedad.



SENTIMIENTOS DESPUES DE LA OPERACIÓN EN LOS ENTREVISTADOS:

Alegría, empoderamiento, inclusión, efusividad, esperanza, saludable, fuerte, resistente, en forma, asediado, nueva energía, contemplado, joven, consolidado.



LA PRIMERA PIEL: LA PIEL DEL SUJETO SOCIAL QUE MIRA CON LA CULTURA

Este diálogo pretende darle sentido a una práctica humana. En una determinada sociedad, los sucesos con los que se va transformando la comprensión narrativa de los fenómenos sólo es alcanzada ante el momento de su propia historia. Los avances del conocimiento sólo son pertinentes en cuanto podamos dilucidar una trama de significación de lo que nos hace vivos. Las construcciones del porvenir humano han sido siempre acechadas por la ciencia, haciendo pensar que es la única lógica de verdad que se encarga de darle luz a una humanidad.

Con el propósito de configurar un cuerpo a través de las ciencias, se dispone toda una maquinaria para la solución que aqueja cualquier deformación morfológica del sujeto, ahogado en su propio deseo en cada una de las etapas de la historia occidental. Las repercusiones que tienen estos cuerpos en el proceso de una cohesión social, no escapan a una cortina de fondo que violenta constantemente las relaciones de los sujetos en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

La hegemonía de la imagen en occidente influyó en la materialidad de los objetos tangibles con una disponibilidad de verlos a través de las palabras, manifestándolos como verdaderos. Lo importante de esta aseveración se encuentra en la transmisión del mundo de significados encontrados únicamente a través del sentido de la vista. La vista está encargada de la perfección de las cosas y con ella la técnica a su servicio.

Los ojos humanos hacen énfasis en la belleza de las formas orgánicas sobre los objetos inorgánicos, inventan el escorzo de las formas bidimensionales a las tridimensionales. El ideal *Kalokagathia*¹ en Grecia clásica representa la codificación de lo bueno con lo bello en una forma estática que resulta en una forma equilibrada y en reposo. La expresividad del conjunto de la obra hace que se vuelva de formas simples dejando a un lado la riquezas de los detalles.

¹ Umberto Eco en *Historia de la Belleza* cita a Safo VII-VI a .C.: “Quien es bello lo es mientras esta bajo los ojos, quien además es bueno lo es ahora y lo será después”.

La belleza como proporción y armonía irrumpe en la Grecia clásica, entre los Siglos VII y VI a.C., con los presocráticos; quienes discuten el principio que define el mundo como un todo ordenado y gobernado. Con Pitágoras nace el miedo al infinito, la visión estético-matemática del universo. Las cosas existen porque están ordenadas. Este fenómeno, que muestra una perspectiva de los objetos a través de la mirada de occidente, se observa dentro del arte con la pintura La Virgen y el niño de Domenico Veneziano. Las esculturas del cuerpo de Donatello dejan de lado la racionalidad y pasan a ser la subjetividad del punto de vista del autor.

El sentido de la vista sólo descubre un enfoque subjetivado de la mirada, lleva al descubrimiento de las causas y consecuencias de la ciencia. El tiempo es subjetivado por el espacio. Con el paso del tiempo, el modelo visual al que nos vamos acostumbrando transmite el conocimiento a través de la impresión, es entonces que la palabra deja de ser legítima y valorada. El honor de la palabra no es ya tomada en cuenta; la firma en un papel es el medio de los contratos sociales. Acarrea un proyecto de futuro a manera de adivinación, es decir, la seguridad de lo real. La modalidad de enseñanza a través de la mirada se dispone en el mundo y todo lo que habita en él. Empieza la jerarquización de los sentidos y con ello una multitud de conceptos en un lenguaje de miradas. Cabe hacer mención de frases: “Una imagen vale más que mil palabras” o “lo que se ve no se juzga”. Éstas son algunas frases con las que estamos conformando el mundo de los objetos.²

El discurso de la imagen en dos planos rebasa el discurso hablado. La imagen es fundamental en la emergencia de las relaciones de poder. La imagen, en este caso corporal, se localiza ante el plano cartesiano como la única verdad; la voz del verdugo fue capturada en papel con la imprenta del siglo XVI.

La imagen del cuerpo del sujeto en occidente es una representación subjetivada, dominada, una captura de los órganos fisiológicos en una radiografía y en donde se

² “Un sujeto soberano se acoda a la ventana y fija el mundo según su punto de vista. En el teatro del mundo (la escenografía desempeña su rol en la invención) el hombre le arrebató el primer lugar a Dios [...] Esa subjetivación de la mirada también tiene incuestionablemente su precio: la reducción de lo real a lo percibido” (Le Breton, *Una antropología de los sentidos*, 1992, 324).

fundamenta la observación del cadáver diseccionado. La imagen corporal es un proyecto de poder de lo funcional, para este caso se consolida en la práctica médica.

LA SEGUNDA PIEL: LA CARNE CON LA QUE UNO SE MIRA

La mirada desde occidente es “una acción de ver al mundo” en formas irreales del estar, simétricas, proporcionadas, equilibradas, que van tomando memoria en la carne de los artistas y que los filósofos de la época tomaban reservas ante este cuerpo material.

Así, el máximo esplendor ateniense o de una potencia político-militar se demuestra con el desarrollo de las artes y con este los cánones de la belleza. Los guerreros en la antigüedad son desde la imagen corpórea, la representación del castigo, la autoridad, la exposición viril, el emblema colectivo, la primera incitación que permite la consolidación del patriarca como figura que violenta al viejo, al enfermo, al gordo, al deforme, al bárbaro al pagano.

Por su parte, para los artistas el mundo se llena de objetos que forman la belleza divina entre ellos y quienes los miran. Los artistas tienen una acción de ver al mundo en formas reales del estar; el sujeto no sólo observa los espacios planos sino que detecta los objetos a distancia, les da proporción, se esfuerzan en mantener un orden que según ellos está formado por la armonía. En las primeras manifestaciones de esculturas y pinturas el cuerpo está en equilibrio, los dos ojos son iguales, las mismas trenzas en los dos lados de la cabeza etc. La belleza fue trabajada en la filosofía clásica griega. Acerca de esto, Humberto Eco, en su libro *Historia de la Belleza*, habla de la belleza de los filósofos.³

³ “La belleza como armonía y proporción de las partes (deriva de Pitágoras), y la Belleza como esplendor al manifestar que la belleza esta subjetivada por un destino que conduce a la mirada intelectual, lo que no pueden ver los ojos del cuerpo (...) la belleza no corresponde a lo que se ve (de hecho era celebre la fealdad externa de Sócrates, cuya belleza interior, en cambio resplandecía). (...) Puesto que el cuerpo es para Platón una caverna oscura que aprisiona el alma, la visión sensible. En compensación el Arte propiamente dicho, es una falsa copia de la autentica belleza y como tal no es educativo para los jóvenes, es mejor por tanto, expulsarlo de

La belleza de la que habla Platón es la belleza de las partes contrarias, de lo bueno y lo malo, de la recta y la curva, de lo femenino y lo masculino, del ayer y el ahora en partes contrarias; pero al fin en partes iguales. La belleza está para ser contemplada desde el orden de las cosas. El caos estará en las pasiones, es decir, en la carne de la que habla Platón, pues el sentido de la mirada deja fija la contemplación de la belleza. Los otros sentidos como la audición estarán dentro del caos ya que es dinámico y no representa una idea fija. Por ejemplo, la música desborda al cuerpo en el baile, no se repite, no se recuerda el momento a este paso, el referente es el espacio y no el tiempo.

Con Pitágoras, la belleza toma una significación de las proporciones ordenadas, ya que en ellas se cumple un inicio y un fin. Los pitagóricos son los primeros en estudiar las relaciones matemáticas, regulan los sonidos musicales, las proporciones en las que se basan los intervalos, la relación entre la longitud de una cuerda y la altura de un sonido. La idea de la armonía musical se asocia estrechamente a cualquier regla para la producción de lo bello. La imagen corporal tiene las mismas ideas de lo bello.

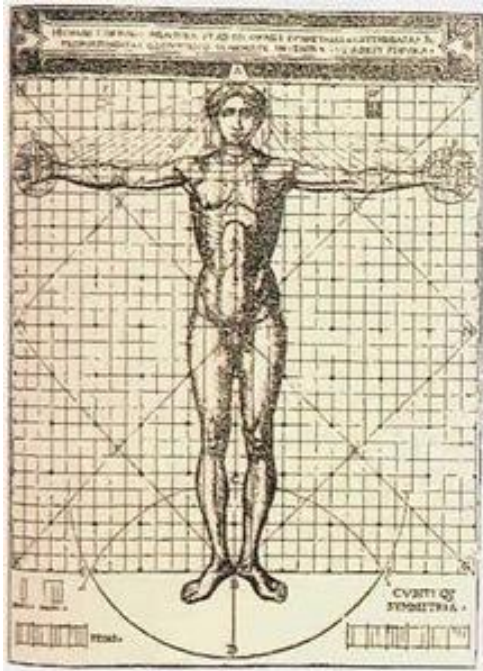
Como se verá mas adelante, con la caída del imperio romano y el surgimiento de los primeros siglos de cristianismo, cambió profundamente la simbólica del cuerpo. En la Edad Media el cuerpo humano no aplica ya una matemática de las proporciones, pues es la falta de aprecio por la carne a favor de la belleza espiritual.

las escuelas y sustituirlo por las formas geométricas, basada en la proporción y en una concepción matemática del universo". (Humberto Eco, *Historia de la Belleza*, 2010, 48-50.)



En proporción al plano cartesiano, la armonía no es la ausencia entre contrarios sino el equilibrio entre estos, es decir, la simetría. Esta es la que permite que las partes del cuerpo lleguen a ser complementarias, la parte izquierda de la parte derecha y no su copia.⁴

⁴ “Claudio Galeano afirma que la belleza no reside en cada uno de los elementos, sino en la armoniosa proporción de las partes en la proporción de un dedo respecto al resto de la mano respecto a la muñeca, de esta respecto al antebrazo, del antebrazo respecto a todo el brazo, es decir, de todas las partes respecto a las otras, como está escrito en el canon de Policleto.” (Humberto Eco, *Historia de la Belleza*, 2010, 75)



La lógica medieval, es la lógica de la naturaleza, nace así la llamada teoría de homo quadratus, en la que el número principio del universo, adopta significados simbólicos, basados en una serie de correspondencias numéricas que son correspondencias estéticas: las cuatro estaciones, los puntos cardinales, cuatro son las letras de "Adán". Y cuatro será, como enseñaba Vitrubio, el número del hombre, porque la anchura del hombre con los brazos totalmente extendidos corresponderá a su estatura, formando así la base y la altura de un cuadrado ideal.

En los primeros siglos y con la caída del imperio romano, nace la segunda representación de esta lógica simbólica, con la caída de la ciudad-guerra, de la primera polis, del estado conformado por ciudadanos, grandes soldados que resguardan, un ideal cívico se pierde con esta conversión. Empieza con ello en los primeros siglos de la era cristiana la contención como una emergencia, una nueva cara, el único "modo de ver el

mundo” que resguarda la carne que le da placer, se convierte en la consolidación del maniqueísmo, de donde proviene la carne de Satán.

El cuerpo humano está abandonado por la contención, la sangre será derramada por Cristo, el placer queda en el sufrimiento a merced del Papa. Los puntos de anclaje de la Edad Media han transformado el discurso del cuerpo que violenta, que elimina, que aprisiona la base de toda hostilidad contra el musulmán, el eslavo, el pagano, el judío, el griego, el mongol, todo aquel enemigo.

El discurso del cuerpo está lleno de implicaciones religiosas, debe ser cubierto con mantas largas para la flagelación. Así se llega a la indulgencia. A su vez, la voz del verdugo fue capturada en papel. Con la invención de la imprenta se generan los mecanismos para controlar desde la iglesia a sus nuevos discípulos.

La belleza no sólo está regida por la proporción estético-matemática, para este momento del siglo V al siglo XV los colores formaran parte de la belleza misma, con lo que recobra sentido. La perspectiva no sólo trae formas tridimensionales sino también un juego de sombras y luces; en este sentido toda proporción que pueda ser reflejada a semejanza será bella, la imagen del hombre es la imagen de Dios.

La imagen del cuerpo del sujeto social entre los siglos V y XVI es una imagen colectiva del cuerpo, el sujeto está amarrado al contrato social y entonces se encuentran en una adecuación de una civilización de luz, que hace presente al cuerpo de manera aristotélica; por eso, el decir una civilización de luz es para nombrar la forma sustancial de los cuerpos y por tanto el principio de toda belleza.

El principio de lo feo desde la Antigüedad hasta la edad media se establece en oposición a lo bello. Lo feo entonces carece de toda armonía, de toda composición, pues falta una parte del cuerpo del sujeto o tiene deformidades, tres piernas, etc., abandonando el sentido estético de la proporción.

Lo que subyace a una percepción de la belleza es lo efímero, lo metafórico, lo hueco; pero es que el cuerpo del sujeto social en la antigüedad y en la edad media nunca tuvo

un lugar en la realidad, pues la carne estaba dividida en la oscuridad, dividida por la luz.



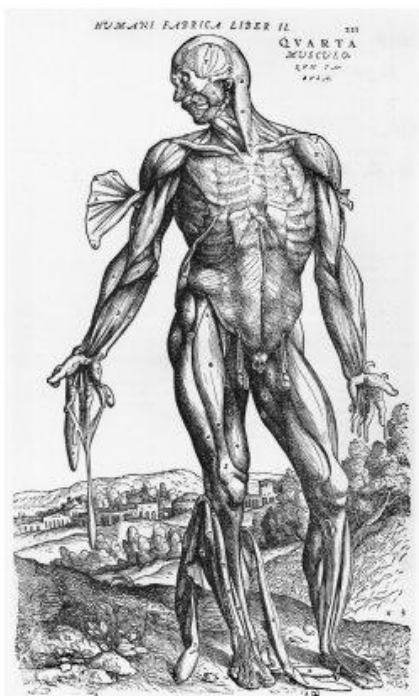
La concepción de la belleza en la edad media, explica Humberto Eco⁵, está en la devoción de lo sagrado, del devoto del corazón de Jesús, de la profundidad del misterio del amor

Comentario [E1]: Revisar en la cita la palabra dhiapano, creo que es diaphano

⁵ “Las páginas más hermosas sobre la belleza son aquellas en lo que se describe la visión beatífica y la gloria celeste: en el cuerpo del individuo regenerado en la resurrección de la carne, la luz resplandecerá en sus cuatro propiedades fundamentales: la claritas que ilumina, la impassibilidad por lo que nada puede componerla, la agilidad y la penetrabilidad mediante la cual atraviesa los cuerpos diáfanos sin corromperlos. Para Tomás de Aquino la luz se reduce a una cualidad activa que resulta de la forma sustancial del sol y que halla en el cuerpo diáfano una disposición a recibirla y transmitirla. Este *Affectus lucis* in **dhiapano** se llama *lumen*. Para Buenaventura la luz es una realidad metafísica. Solo teniendo en cuenta estas especulaciones filosóficas se puede comprender el valor de la luz en el Paraíso dantesco”. (Humberto Eco, *Historia de la Belleza*, 2010, 88-89)

en nosotros los hombres, es una metáfora que Dios se encarna en su hijo Jesús, como signo de la realidad, quien derrama hasta la última gota de sangre por ellos para el perdón de sus pecados; la iglesia crea la indulgencia para salvar al pecador.

LA TERCERA PIEL: ANATOMIA Y FUNCION



Tuvieron que presentarse dos nuevos conocimientos que cambiaron la simbólica del cuerpo: el descubrimiento de la redondez del mundo y la falsedad del centro del universo como la tierra.

Hay toda una serie de fenómenos que cambian la vida humana y con esto, el cuerpo del sujeto social, el poderoso deja de ser el proporcional al que aludíamos en la antigüedad y en la edad media. Deja de ser proporcionado pues deja de ser divino, deja de estar solo,

ya no es un hombre amenazante que puede dominar a un caballo, a un perro, o a un halcón, el hombre imita a la naturaleza, pues solo él puede ver lo suprasensible que nace de él.

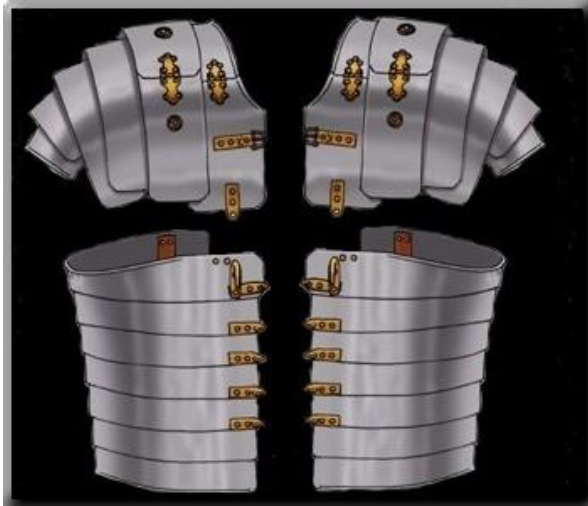
El hombre se desploma ante el mundo y ante la naturaleza del mundo, no encuentra más líneas rectas, ni formas proporcionadas, lo que encuentra es un dinamismo de estas líneas rectas con los descubrimientos que llegan en este momento: los cuerpos celestes, el invento del microscopio, la luz del conocimiento, la mirada moderna de las cosas.

Los espejos forman parte importante en la visión deliberada que se va construyendo en occidente. La formación de los retratos en el arte son los que añaden la belleza de quien los mira, para Jean de Mung y Guillaume de **Lorris** (siglo XVIII), los espejos además de añadir naturaleza tienen otras propiedades extraordinarias porque las cosas grandes y hermosas que se colocan cerca de ellos parecen estar muy lejos.

Comentario [LC2]: Falta la cita

Otros espejos muestran verdaderamente las dimensiones exactas de las cosas que en ellos se reflejan, siempre que haya alguien capaz de observarlas. Hay otros espejos que quemaban los objetos que se miran en ellos para concentrar que el brillante sol arroja cuando sonríe sobre el espejo. Otros muestran diferentes figuras en varias posiciones: derechas, oblongas, invertidas, mediante diversos arreglos. Los que son expertos en tal materia hacen nacer varias de una sola imagen.

El renacimiento del cuerpo del sujeto social tiene una nueva perspectiva en lo neoplatónico, en las técnicas de pintura Flandes y en la perspectiva italiana del siglo XVI; pero también con el descubrimiento de América y la pérdida que significó saber que el centro del universo no era la tierra. Ahora bien, es importante seguir los trazos de la belleza en occidente porque se presentan como casualidad las circunstancias con lo que hoy tocamos nuestra realidad.



La invención de la pólvora hace que el juego de la guerra sea diferente, son las huellas de nuestro pasado que se sienten en la piel, pero también es un paso a la participación del sujeto en su propio mundo. El cuerpo del sujeto está marcado por la funcionalidad de sus nuevos órganos que no son proporcionales. Tienen una nueva alegría de vivir, son razonables, están presentes, son verdaderos.

El “descubrimiento” del cuerpo ha guiado a la investigación médica, y en ningún momento quiere decir que el cuerpo del sujeto no era curado, sino que con relación médico-paciente es una relación fisiología-función. Lo que se busca es corregir la funcionalidad del cuerpo. La anatomía humana abrió los conocimientos de la topografía de los órganos.

El cuerpo solo presenta la funcionalidad de la carne. Hace sentir dolor y placer con los brazos, los órganos y los fluidos; formando un mapa de somatizaciones que van de la salud a la enfermedad. El cuerpo real encuentra su propio bienestar ante un cúmulo de conocimientos adquiridos por los saberes de la medicina que impulsan hacia una metodología más precisa, con tal de erradicar la enfermedad.



¿Pero qué pasa con las condiciones socio-culturales que ponen al cuerpo en un proyecto de la vida cotidiana ante los que impulsan a seguir con la fragmentación del cuerpo y el alma?

Hay una discriminación hacia lo que no permite entender la funcionalidad de los órganos con la funcionalidad de la vida. Los órganos están diseñados para que los entienda el sentido de la vista, así Le Breton en su obra *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* cita a Dechambre:

“No existe Diagnostico exacto de la enfermedades de la laringe sin el laringoscopio, de las enfermedades profundas de la vista sin el oftalmoscopio, de las enfermedades del pecho sin el estetoscopio, de las enfermedades del útero sin el espéculum, de las variaciones del pulso sin el tensiómetro y de las variaciones de la temperatura sin el termómetro”.⁶

Comentario [LC3]: Decía “sin” y lo cambié

Comentario [LC4]: Le agregué el sin

Con fin de ser útil para la vida de los individuos, la medicina tiene la responsabilidad de existir para la inmortalidad. Sus funciones son las de investigar los sucesos contables, se fundamentan los objetivos de la Biología y la Fisiología. Los criterios de belleza sólo pueden aparecer en cuanto la vida es bella y verdadera, porque en ella se refleja lo que

⁶ Le Breton, *Una antropología de los sentidos*, 2007, 38.

está más allá de los sentidos de las emociones. Es el hombre ante la naturaleza al servicio de él y con ello, toda una serie de implicaciones que tienen una nueva simbólica que cambió de la tutoría de los dioses a este nuevo hombre que se encuentra fuera del jardín de Dios.



¿Por qué hablar de aquel hombre del renacimiento, es necesario hablar del cuerpo en las relaciones sociales en la vida cotidiana de estos sujetos? Esta es una pregunta básica que proviene de la madre de las ciencias sociales, la filosofía, pero también atañe la nueva configuración del mundo; hasta ahora, el cuerpo del sujeto había sido de Dios.

Ahora, el cuerpo del sujeto se individualiza de diferentes maneras, la posibilidad de sanarse de toda enfermedad divina. El cuerpo toma una fuerza a este momento desconocida, grandes descubrimientos se implementan, las ciencias en todas las ramas fortalecen el conocimiento, pero sobre todo en aquellas que tienen el método científico que empezaba con la experimentación de la naturaleza y la pérdida de la fe, con una configuración nueva por el descubrimiento de América.

El poder en el ejercicio del “Deber-Ser”, en términos figurativos, marca una tendencia ante los quehaceres de la ciencia por llegar a la verdad a través de la Razón. Los sujetos son despojados de sus cuerpos, sólo se encargarán de cumplir con la fuerza del trabajo, las emociones y sensaciones serán recludas; encerradas, externalizadas únicamente para ser contenidas en un consultorio donde son escuchadas.

Las especialidades teológicas, jurídicas, militares, se encargarán a lo largo de su historia de conducir al sujeto en el camino de una sola verdad, los componentes funcionalistas y positivistas darán rienda suelta a las dimensiones que sean convenientes para el estudio y la comprensión de los hechos sociales.

Con este poder del cuerpo, se somete a su propia agencia, la agencia de poder decidir el bienestar mediante cualquier tecnología que le permita la interacción social, que le quite lo primitivo, el salvajismo con la privatización de la Cultura Moderna.

Con la invención del sujeto independiente, se traslada un poder, es decir, una ganancia a manera sociológica de las ciencias; en donde tiene la elección libre equitativa e igualitaria, es así que el hombre dispone de su cuerpo y la posibilidad de cambiarlo. Hoy, lejanamente de los siglos XVIII, con la legitimación de la cirugía dentro del campo de la medicina en el siglo XX, en Estados Unidos y en Europa (Alemania, Inglaterra y Francia), y con el descubrimiento de la antisepsia y la anestesia⁷, empezó el culto masivo de la belleza no en las cosas mismas sino desde la percepción que atraviesa por las pasiones, atrayendo cada vez más a las masas mediante el uso de medios de comunicación y estereotipos que se vuelven objetos del deseo de los individuos.

El descubrimiento de nuevas formas de curación efectiva permitió la supremacía de la maquinaria de guerra, con ello las heridas podían ser manipuladas y controladas, la medicina y la cirugía se unieron, emergieron las escuelas de salud, atrayendo cada vez más a las cirugías abiertas, a las transfusiones y a la propagación de la vida, el estado-monarca cumplió una función de presencia idolatrada.

Posteriormente con la caída de la monarquía, la cirugía y la medicina a la caída de la **monarquía** reformulo quienes deberían de ser aplastados por la quinta representación de la lógica simbólica, la democratización y la federación de la ciudadanía permitieron la propagación del control de las elites burguesas contra los pobres, los enfermos, los locos, etc.

Comentario [LC5]: Creo que este párrafo empezaría mejor así: “Con la caída de la monarquía, se reformularon quienes deberían...”

⁷ Kathy Davis, *Cuerpos a la Carta Estudios culturales sobre cirugía cosmética*, 2003.

Ante la repartición de las colonias, la supremacía del mercado dicta la norma en el siglo XIX. El reconocimiento del cuerpo y de sus nuevos placeres tienen un precio, el precio de la mano de obra, la explotación del hombre por el hombre y con esto la última representación del horizonte occidental.

Con la configuración del estado-nación, y ulteriormente la primera guerra mundial, los caídos, los deformes, los niños, son controlados con la explotación de la imagen corpórea-estado, militar y escolar. Así, se da el paso a la normatividad del cuerpo y a la medicina reconstructiva. La medicina remite a la composición morfológica de los marginados y consolida al discurso implantado. El cuerpo se vuelve un proyecto individual que parece disuelto en las relaciones de poder, un proceso quirúrgico es la detención del sufrimiento que los pacientes-pasivos ceden ante sus circunstancias y se justifican ante el rechazo.



LA CUARTA PIEL: LA CARNE TRANSFORMADA EN ABRIGO

Retomando el mito de Pígalion, el escultor se encuentra enamorado de su propia obra, una escultura hecha mujer, le suplica a Afrodita que la convierta en una mujer real de carne y hueso, que sea su amante. La representación simbólica de la belleza está conformada por la proporción de la obra, la grandeza de la simetría de las partes y el cúmulo de ritmos donde la pieza es dinámica ante el hombre y no ante el observador que la ve con una mirada subjetivada.

Las obras de Galeno tienen una visión del cuerpo que nace de la idea de la anatomía de los animales. La forma descriptiva de los animales sólo es una aproximación de donde estaban situados y qué funciones tenían en el cuerpo. Por ejemplo se pensaba que el riñón derecho estaba más arriba que el izquierdo, entre otras falsas nociones pues la referencia era de animales como el puerco o el caballo. En el cumplimiento con las proporciones y la armonía, la Anatomía ayudó a comprender un nuevo modelo del cuerpo; el modelo de las formas ante el contenido con la capacidad de transformar aquel que carece de la armonía. Ésta se puede ver reflejada en el espejo, el cual manifiesta la singularidad de los hombres que tienen un nombre, una nueva personalidad.

Ya desde Aristóteles la observación y la experiencia son lo único que importan, al referirse al sentido de la vista como el único cuya privación implica la muerte; así mismo Paul Ricoeur y Jean-Pierre Changeux hacen referencia al sentido de la vista⁸. Con la posibilidad de transformación morfológica del cuerpo, las formas se vuelven la representación de lo real, el “SER-SER” Y EL “HACER-SER” y así la cirugía toma la

⁸ Porque la vista es la ventana del alma, esta siempre perdería, que al estar en presencia de algo imprevisto y que asusta, el hombre no se lleva las manos al corazón, fuente de la vida, ni a la cabeza, habitáculo del señor de los sentidos, ni a las orejas, ni a la nariz, ni a la boca, sino al sentido amenazado, cierra los ojos, apretando con fuerza los párpados, que de pronto lo devuelven a otro lado, sin sentirse lo suficientemente tranquilizado, posa sobre ellos una y otra mano, a modo de protección contra lo que inquieta. (Paul Ricoeur, *La naturaleza y la norma*, 1998, pág. 88.)

Comentario [LC6]: Falta cita

legitimidad del poder hacer del ser en cuanto existen las formas de una corrección morfológica.

Las composiciones morfológicas del inicio de la cirugía plástica se remontan a la Primera Guerra Mundial, donde los soldados que quedaban marginados por su apariencia y sometían su cuerpo a una cirugía. Así, la “compostura quirúrgica” está basada en esta normatividad física, se desarrolla para curar las deformaciones de labios leporinos, de deformaciones, de accidentes que cambian la proporción de los cuerpos; se consolida con el dominio del discurso donde se tienen que normalizar para poder tener un intercambio en las relaciones sociales.

La cirugía estética tienen muchos significados diferentes para hombres y mujeres, pero siempre llenos de un proyecto del cuerpo de los ganadores. Hoy en día, las posibilidades de cambiar el cuerpo son ilimitadas: los trasplantes de pelo, el lifting facial, el crecimiento del pene, son algunas de entre tantas cirugías que ven al paciente dotado de una enfermedad y no al paciente en una circunstancia que no puede medir sus propias decisiones ante este proyecto del cuerpo.

Para Kathy Davis los estudios culturales en la cirugía estética no son importantes en los hombres aunque reconoce que el número de pacientes hombres ha aumentado. Según cifras de la Asociación Americana de Cirugía Plástica del 2007, en Estados Unidos fueron realizadas a hombres 10 por ciento de las 2.8 millones de cirugías cosméticas. Hoy en día México ocupa el segundo lugar dentro de las cirugías que se realizan en toda Latinoamérica, el primero es Brasil. En una serie de televisión inglesa con nombre Plastic Fantastic, los tres primeros programas se dedicaron a los hombres. Para el caso del implemento de pectorales, los únicos que se hacen este tipo de procedimiento son Strippers, Bartenders y gogo dancers . Lo que subyace hoy en día es que los pectorales y los senos pueden ser sometidos a una cirugía ya que existen los mecanismos para hacerlo desde la implementación de un conocimiento de la anatomía, un precio de la operación, y una simbólica que permite la cohesión social.

Comentario [LC7]: Falta nota

Comentario [LC8]: Revisar el nombre

Se sigue pensando que debe de haber una razón consciente del porque de la cirugía plástica, y ahí encontramos la tradición de que el hombre se volvió racional; así también para el estudio cultural y no digamos de la profesión medica; en este caso desde la Cirugía Plástica, son tomados de narcisistas y afeminados, se vuelven crueles ante los sentimientos de los otros, nunca han llegado a comprender el rechazo desde niños.

Haciendo alusión a una cita de un cirujano estadounidense: "Cualquier hombre que esté considerando hacerse un lifting facial probablemente sea un actor maduro, un homosexual o ambos"⁹. Se trata de las implicaciones con las que nos dejamos llevar por los discursos, muchas veces de nuestros propios colegas y de otros científicos. La función cobra sentido en cuanto tiene una composición estética mediante la cirugía. Ya el dominio de los colonizadores trajeron una concepción del cuerpo, impuesto por el color de la piel, la raza, ahora en clase, convertido en una mano de obra barata.

Dentro de los dos pacientes que se operaron y que pude entrevistar, hay una represión y marginación de las percepciones del mundo a través del cuerpo. En primer plano, el tacto, el gusto, el olfato y el oído no se encuentran dentro de las posibilidades de conocerlos puesto que la entrevista fue vía Internet. En segundo plano, el dejar a un lado mediante la supremacía de la contemplación y la admiración como el único recurso a las emociones y las sensaciones sociales. No hay nuevos proyectos del cuerpo pues no son alternos a la homogenización y a la muerte de la diversidad morfológica.

El concepto que hoy tenemos de cuerpo ha sido y es un proyecto de dominación. El proyecto del cuerpo ha estado en el "DEBER SER" de los prejuicios, de las representaciones sociales, de las funciones y de un positivismo que margina.

La medicina estética ha llevado a la composición mórfica de los marginados desde la Primera Guerra Mundial y le sirve al discurso. Nos hace sentir marginados a través de presentarnos imágenes que se transmiten por Internet cortadas o en cuerpos que se presentan a mitades.

⁹ citado en Haiken 1997, 156

Comentario [E9]: Esta nota al pie no viene en la bibliografía.

Los implantes de pectorales no son más que el juego de una dominación irreflexiva. El sujeto que se somete a un procedimiento quirúrgico está tratando de corregir el orden en el que él se ha mirado ante el espejo. Mediante el establecimiento de la cirugía plástica como ritual de conversión se complementa al entrar en la norma.



El cuerpo en vida de los sujetos no solo está discriminado por los saberes concretos de la medicina, la biología y la fisiología; sino también por las Ciencias Sociales que se mueven mediante los significados y no las significaciones humanas. En un primer momento la concepción del cuerpo tiene que estar despojada de las posibilidades de explicación mediante métodos de comprobación por medio de la razón.

El paciente que se someterá a cirugía no puede medir sus propias decisiones ante el anhelo de pertenecer a la cultura de la que fue despojada. Una incisión es entonces el recurso de sentir por fin los límites de uno mismo, de vivir un momento esa unión del yo y de la inconsistencia de la imagen del cuerpo.

El dolor llega a la sangre, fuerza la sensación de existir cuando el Yo carece de apuntalamiento, cuando la imagen del cuerpo tiene dificultades para establecerse como un universo propicio (para la propia existencia), recurrir a sensaciones vivas da la impresión de ser uno mismo. Ya no basta con existir, es preciso sentir que se existe, una sobrepuja de sensaciones viene a poner finalmente el desmoronamiento de uno mismo y la inconsistencia de su propia imagen, de su cuerpo.

CONCLUSIONES

“Si el sentido histórico se deja ganar por el punto de vista supra-histórico, entonces la metafísica puede retomararlo por su cuenta y, fijándolo bajo las especies de una conciencia objetiva, imponerle su propio «egipcianismo». En revancha el sentido histórico escapará a la metafísica para convertirse en el instrumento privilegiado de la genealogía si no se posa sobre ningún absoluto.” (Michel Foucault)¹⁰

LA QUINTA PIEL: EL ABRIGO DESTROZADO

La investigación historiográfica de la simbólica del cuerpo masculino, leída a través de la genealogía de Foucault¹¹, rompe la una unidad continua del ideal estético masculino, supuestamente originada en un momento y desarrollada hasta una cúspide. Michel Foucault quiere hacer una ontología transgresora para impugnar lo que somos y buscar nuevas formas de ser sujeto.

En “Nietzsche, la genealogía, la historia”, un capítulo de *Microfísica del Poder*¹², Foucault propone un análisis histórico conocido como genealogía. La genealogía va en contra del origen de una unidad. Pretende hacer un estudio de nuestro ser, del ser de nosotros mismos, para visualizar las condiciones de surgimiento de éste. Al estudiar estas condiciones, nos damos cuenta que nuestro ser no es definitivo ni se originó estático desde un principio. Nuestro ser se constituye históricamente y para conocerlo tenemos que analizar los discursos.

¹⁰ Michel Foucault, “Nietzsche, la Genealogía, la Historia” *apud Microfísica del poder*, 1992, p.19

¹¹ *Ibid.*, p.7-30

¹² *Id.*

Hay dos conceptos fundamentales en la genealogía de Foucault. Uno es la *procedencia* y otro la *emergencia*. La procedencia del ideal estético del cuerpo masculino muestra una dispersión de sucesos: la geometría vista en Grecia clásica, el nacimiento de Cristo, la caída del imperio Romano, las cruzadas, el Renacimiento, la pérdida de fe en Dios, la Ilustración, la Primera y la Segunda Guerra, la consolidación de la medicina estética, el orden económico global, los Mass-media. Esta dispersión rompe la unidad, visualiza la diversidad de acontecimientos y vuelve discontinua la historia del cuerpo.

Detrás de todos estos sucesos, incluido el desarrollo de la cirugía estética hay una irrupción de relaciones de fuerzas, esto es la emergencia. En Grecia antigua los cuerpos de guerra contra los bárbaros. En la Edad Media los cuerpos de guerra contra los árabes. En el Renacimiento, contra el primitivo. En la Ilustración, contra lo animal. En la Modernidad, contra lo anormal.

La historia de la simbólica del cuerpo masculino desde un análisis de su genealogía, muestra las tres características de una histórica antiplatónica mencionadas por Foucault:

- La historia como Bufonería o parodia de la historia. En la historia hay azar y contingencia, la historia es el carnaval de las máscaras. En este caso, las máscaras del ideal estético del cuerpo.
- Disociación de identidades. La historia se fragmenta. El sujeto se dispersa. No hay unidades. En este caso, el ideal estético del cuerpo no es unitario, se fragmenta en una serie de sucesos singulares y discontinuos.
- Destrucción de la verdad y del sujeto de conocimiento. El ideal estético del cuerpo no es una verdad absoluta, es una verdad producida, inscrita tenazmente en las relaciones de fuerzas regidas por la Microfísica del poder.

Para Foucault el devenir de la humanidad es un conjunto de interpretaciones donde la genealogía es su historia. La historia de la simbólica del cuerpo muestra la emergencia de diferentes interpretaciones, tal como lo escribió Foucault¹³ “nada en el hombre – ni tampoco su cuerpo – es lo suficientemente fijo para comprender a los otros hombres y reconocerse en ellos.”

BIBLIOGRAFIA

AUGE, Marc, “Los otros y sus sentidos” *apud El Sentido de los otros*. Barcelona: Paidós, 1996.

LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002, p.7-129.

LE BRETON, David, “El cuerpo esta demás” en *Adiós al cuerpo, una teoría del cuerpo en el extremo corpóreo*. México: La Cifra Editores, 2007, p.173-208.

LE BRETON, David, “El sabor del mundo” en *Antropología de los Sentidos*. Buenos Aires: Nueva Versión, p.19-50 y 143-178.

ALLUE, Martha, *Perder la piel*. Barcelona: Six Barral, s-f.

RICOEUR Y CHANGUEUX *La Naturaleza y la Norma lo que nos hace pensar*. México: FCE, 2001.

BARTRA, Roger, “Antropología del cerebro”, *La Conciencia y los sistemas simbólicos*, México: FCE Pre-textos, 2008

SHELDRAKE RUPERT, *La presencia del pasado*. Barcelona: Andres Bello, 1999.

¹³ *Ibid.* p.19

Comentario [E10]: REVISAR NOMBRE DE LA PUBLICACIÓN NO SE SABE SI ES UN CAPÍTULO O TODA LA OBRA SE LLAMA ASÍ

Comentario [E11]: REVISAR NOMBRE DE LA PUBLICACIÓN NO SE SABE SI ES UN CAPÍTULO O TODA LA OBRA SE LLAMA ASÍ

PEREZ GAULI, Juan Carlos, "El cuerpo en venta" Relación entre arte y publicidad, Madrid: Cátedra, 2000, p.213-230.

Comentario [E12]: REVISAR NOMBRE DE LA PUBLICACIÓN NO SE SABE SI ES UN CAPÍTULO O TODA LA OBRA SE LLAMA ASÍ

ECO, Humberto, "Historia de la Belleza", Milán: Debolsillo, 2010.

FOUCAULT, Michel, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia" *apud Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta, 3ª. ed. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, 1992

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: Vol. 1. La Voluntad de Saber*. México: Siglo XXI, 1991.

DAVIS, Kathy. "El cuerpo a la Carta" Estudios culturales sobre cirugía cosmética, México: La Cifra Editorial, 2003.

Comentario [E13]: REVISAR NOMBRE DE LA PUBLICACIÓN NO SE SABE SI ES UN CAPÍTULO O TODA LA OBRA SE LLAMA ASÍ

Insatisfacción de la imagen corporal en varones universitarios de la Ciudad de México: una aproximación desde la epidemiología

José Alberto Rivera Márquez
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Concepción Díaz de León Vázquez
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

El estudio de la insatisfacción de la imagen corporal en varones universitarios es aún insuficiente en México. La aparición de afectos y sentimientos negativos hacia “uno mismo”, hacia el cuerpo y hacia el peso corporal se originan, particularmente en las mujeres, por los estereotipos de belleza y delgadez que vinculan la idea de un cuerpo delgado al éxito y a la realización personal (Hoerr et al., 2002; Acosta y Gómez, 2003). La insatisfacción de la imagen corporal se relaciona, asimismo, con conductas alimentarias de riesgo (ayunos prolongados, dietas restrictivas, atracones, vómito autoinducido, conductas purgativas y laxativas, etc.), así como con trastornos de la conducta alimentaria (anorexia, bulimia, ortorexia, vigorexia, etc.). Unas y otros ponen en riesgo la salud y su desenlace puede ser la muerte, incluso en etapas muy tempranas del ciclo de vida.

Hasta hace poco estas condiciones seguían siendo erróneamente identificadas como problemas “propios de las mujeres”. Por mucho tiempo los criterios diagnósticos y los sistemas de clasificación se sustentaron en esa lógica, lo cual explica en buena medida la formulación de interpretaciones sesgadas, así como los vacíos en el conocimiento sobre la distribución y los determinantes particulares de esta compleja problemática entre la población masculina.

Se sabe, en la actualidad, que entre los varones existen sentimientos negativos hacia su cuerpo cuando, por ejemplo, éste no es fuerte y musculoso. La búsqueda de una figura voluminosa está relacionada, por ejemplo, con el aumento en las prevalencias de lo que se conoce como “dismorfia muscular” o vigorexia. Se ha sugerido que los daños a la salud asociados con el ideal cultural de la “hipermesomorfia” pueden ser tan graves en los hombres, como lo son los que se asocian al de la anorexia entre las mujeres (Leit et al, 2002).

El abordaje desde la epidemiología a la insatisfacción de la imagen corporal en adultos jóvenes de sexo masculino y los trastornos asociados a ella es relativamente nuevo en México. Por tal razón, en este trabajo se describe la distribución de esta condición en estudiantes universitarios de la Ciudad en México y se analizan posibles asociaciones con variables que se reportan en la literatura especializada.

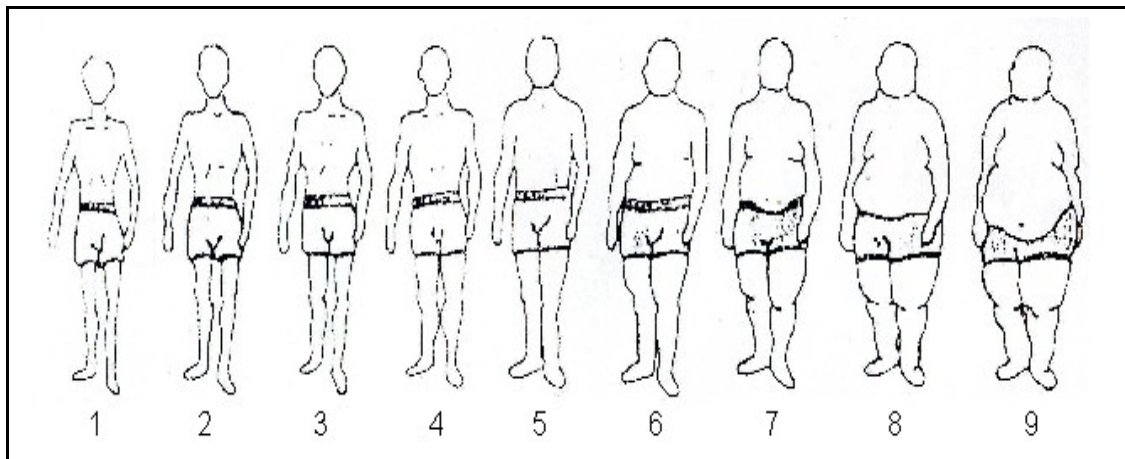
La aproximación epidemiológica

Entre septiembre de 2008 y septiembre de 2009 se llevó a cabo una encuesta transversal sobre conductas alimentarias de riesgo dirigida a estudiantes de pregrado de 17 a 35 años, de la Universidad Autónoma Metropolitana, de la Ciudad de México. En esta encuesta se exploraron, también, la percepción de los estudiantes sobre su propia imagen corporal, así como las relaciones con sus padres, con otros miembros del hogar, y con sus parejas, amigos y compañeros. Se preguntó, además, sobre el tiempo frente al televisor y el tiempo destinado a actividad física.

Se obtuvo una muestra representativa de 6,570 estudiantes, de los cuales, 3,322 (50.6 por ciento) fueron hombres. A todos los sujetos de les pidió consentimiento escrito para participar en el estudio.

Para identificar insatisfacción con la imagen corporal se pidió a los estudiantes que señalaran cómo se veían a sí mismos y cómo les gustaría verse, de acuerdo con nueve siluetas corporales distintas (Figura 1) (Stunkard et al, 1983). Se obtuvo la diferencia numérica entre ambas figuras (figura actual – figura ideal) y con ella dos posibles resultados: “0” diferencia nula (satisfacción con la imagen corporal) y “1” diferencia positiva o negativa (insatisfacción con la imagen corporal). La exploración sobre conductas alimentarias de riesgo se llevó a cabo mediante el uso del *Eating Attitude Test*, Versión 26 (EAT-26) (Garner et al., 1982).

Figura 1. Siluetas corporales masculinas



En un primer momento del análisis epidemiológico se describen características de la población de estudio, así como las prevalencias de insatisfacción de la imagen corporal y otras variables asociadas a ésta. A través de modelos multivariados se midieron posteriormente asociaciones entre insatisfacción de la imagen corporal (variable dependiente) e indicadores de conductas alimentarias de riesgo, todos ellos relacionados con “miedo al” o “preocupación por el” sobrepeso (variables independientes). El análisis multivariado se controló por confusores potenciales (edad, campo o área de estudio, relaciones con miembros del hogar, relaciones con amigos, tiempo frente al televisor, tiempo destinado a la práctica de actividad física y opinión sobre las personas delgadas).

Resultados

La Tabla 1 muestra que la edad promedio de los sujetos fue de 22 años (N = 3,322). Un tercio estaba inscrito a programas de pregrado relacionados con las ciencias básicas e ingeniería, y una proporción similar a programas relacionados con las ciencias sociales y las humanidades. Para una quinta parte de la población el área de estudio correspondió a las ciencias biológicas y de la salud, mientras que el resto, menos de 15.0 por ciento, cursaba una carrera en el campo del diseño.

Tabla 1. Características de la población de estudio.		
Edad en años (<i>media ± d.e.</i>)	21.9	3.22
Area de estudio (<i>%</i> , <i>n</i>)		
Ciencias básicas e ingeniería	33.3	1,106
Ciencias sociales y humanidades	31.9	1,058
Ciencias biológicas y de la salud	20.4	677
Ciencias y artes para el diseño	14.4	479
Tiempo para actividad física al día (<i>%</i> , <i>n</i>)		
No realiza	32.8	1,088
< 30 min.	27.6	918
30 a 60 min.	26.3	874
> 1 hora	13.3	442
Horas frente a TV al día (<i>media ± d.e.</i>)	1.96	1.43
Relaciones regulares a malas con... (<i>%</i> , <i>n</i>)		
padres o tutores	9.0	289
miembros del hogar	9.8	313
amigos, pareja, compañeros	11.5	383
Piensa que las personas delgadas... (<i>%</i> , <i>n</i>)		
son más exitosas	17.5	582
son más atractivas	52.0	1,728
son más aceptadas	44.0	1,461
tienen mejores oportunidades	32.0	1,062
Insatisfacción con su imagen corporal (<i>%</i> , <i>n</i>)	64.9	2,156
Fuente: Encuesta directa		

Alrededor de un tercio de los estudiantes dijo no realizar actividad física; sin embargo, cerca de 40.0 por ciento mencionó hacerlo por 30 minutos o más al día. Se observa también que, en promedio, los sujetos pasan frente al televisor cerca de dos horas diarias. Los resultados indican que menos de 12.0 por ciento de los universitarios reportó haber tenido relaciones regulares a malas con sus padres o tutores, con otros miembros de su hogar o con amigos, pareja y compañeros. En tanto, algunos estereotipos de delgadez

propios de las sociedades contemporáneas están presentes en una alta proporción de los sujetos de estudio. Alrededor de la mitad piensa que las personas delgadas son más atractivas y 4 de cada 10 piensa que este mismo tipo de personas son más aceptadas. En total, 65.0 por ciento de los varones universitarios encuestados tuvo insatisfacción con su imagen corporal.

En la Tabla 2 se observa que las prevalencias de insatisfacción de la imagen corporal son altas, independientemente de la condición o característica con la que se compare. Sin embargo, los riesgos difieren según el tipo de variable independiente con la que se analice. No existen, por ejemplo, asociaciones entre insatisfacción de la imagen corporal y grupo de edad. Tampoco entre aquella y área de estudio, cuando se comparan a los estudiantes de ciencias básicas e ingeniería con quienes eligieron áreas en las que hay más programas de pregrado donde la apariencia personal tiene un gran valor. En cambio, se observa una correspondencia entre mayor tiempo de actividad física y menor prevalencia y riesgo de insatisfacción de la imagen corporal en los estudiantes.

Tabla 2. Insatisfacción de la imagen corporal según variables seleccionadas (<i>continúa</i>)					
	Prev.	n	RP	IC95%	
Edad en años					
17 a 19	67.0	555			
20 a 24	63.4	1,203	0.85	0.72	1.01
25 y más	66.8	398	0.99	0.79	1.24
Area de estudio					
Ciencias básicas e ingeniería	64.2	710			
Ciencias sociales y humanidades	64.8	686	1.03	0.86	1.23
Ciencias biológicas y de la salud	63.9	433	0.99	0.81	1.21
Ciencias y artes para el diseño	68.1	326	1.19	0.95	1.49

Tabla 2. Insatisfacción de la imagen corporal según variables seleccionadas
(continuación)

	Prev.	n	RP	IC95%	
Actividad física al día					
No realiza	70.6	768			
< 30 min.	65.7	603	0.80	0.66	0.96
30 a 60 min.	64.2	561	0.75	0.62	0.90
> 1 hora	50.7	224	0.43	0.34	0.54
Tiempo frente a TV al día					
< 1 hr.	60.2	372			
1 a 2 hrs.	62.1	999	1.08	0.90	1.31
> 2 hrs.	71.6	785	1.67	1.36	2.05
Relaciones regulares a malas con...					
Miembros del hogar					
Sí	69.7	218	1.25	0.97	1.61
No	64.8	1,864			
Madres, padres o tutores					
Sí	71.3	206	1.37	1.05	1.79
No	64.4	1,891			
Amigos, pareja, compañeros					
Sí	69.5	266	1.26	1.00	1.59
No	64.3	1,887			
Considera que las personas delgadas...					
Son más exitosas					
Sí	65.6	382	1.04	0.86	1.26
No	64.7	1,774			
Son más atractivas					
Sí	66.1	1,142	1.11	0.97	1.29
No	63.6	1,014			
Son más aceptadas					
Sí	65.7	960	1.07	0.92	1.23
No	64.3	1,196			
Tienen mejores oportunidades					
Sí	65.4	694	1.03	0.88	1.20
No	64.7	1,462			

Fuente: Encuesta directa

Los resultados de la Tabla 2 señalan también que los estudiantes que ven la televisión más de dos horas al día tienen 1.7 veces mayor riesgo de insatisfacción de la imagen corporal que los que la ven menos de una hora al día (IC95% = 1.36 – 2.05). En el terreno de las relaciones con otras personas, los estudiantes cuyas relaciones con sus madres, padres o tutores son entre regulares y malas tienen 1.4 veces mayor riesgo de insatisfacción de la imagen corporal, en comparación con quienes sostienen relaciones entre buenas y muy buenas con esos mismos miembros de su familia (IC95% = 1.05 – 1.79). El resto de las asociaciones referidas a relaciones personales e insatisfacción de la imagen corporal no arrojaron resultados confiables en términos epidemiológicos. No se encontraron tampoco evidencias, en esta misma tabla, de que los estereotipos de delgadez se asocien con insatisfacción de la imagen corporal en los varones universitarios.

El análisis multivariado (Tabla 3) confirma que más de 60.0 por ciento de los estudiantes tienen insatisfacción con su imagen corporal, independientemente de la característica o conducta analizada. Sin embargo, la fuerza de asociación difiere entre las variables independientes seleccionadas. La prevalencia de insatisfacción de la imagen corporal y la razón de prevalencia más alta se registra entre los sujetos que se sienten “extremadamente culpables después de haber comido”: más de 80.0 por ciento. De acuerdo con los datos, el riesgo de insatisfacción de la imagen corporal aumenta cerca de tres veces cuando se experimenta esa sensación (IC95% = 1.52 – 5.70).

Preocuparse por “estar más delgado” aumenta poco más de dos veces el riesgo de insatisfacción de la imagen corporal (IC95% = 1.77 – 2.78). En tanto, “preocuparse por tener grasa en el cuerpo”, “pensar en quemar calorías cuando se hace ejercicio” y “aterrorizarse por el sobrepeso” aumentan el riesgo de insatisfacción de la imagen corporal alrededor de 1.6 veces (IC95% = 1.35 – 2.08, 1.39 – 2.01, 1.33 – 1.91, respectivamente). Las prevalencias de insatisfacción de la imagen corporal en los tres indicadores anteriores oscilan entre 72.0 y 73.0 por ciento. El resto de las asociaciones fueron nulas o poco confiables, epidemiológicamente hablando.

Tabla 3. Insatisfacción de la imagen corporal según indicadores seleccionados de conductas alimentarias de riesgo

	Prev.	n	RP	IC95%*	
Tiene el impulso de vomitar luego de haber comido	86.7	26	2.95	1.01	8.66
Extremadamente culpable después de haber comido	84.7	61	2.94	1.52	5.70
Se preocupa por estar más delgado	77.5	420	2.22	1.77	2.78
Le gusta sentir el estómago vacío	75.6	68	1.70	1.02	2.85
Le preocupa la idea de tener grasa en el cuerpo	73.2	409	1.68	1.35	2.08
Está haciendo dietas	73.2	83	1.64	1.05	2.54
Piensa en quemar calorías cuando hace ejercicio	72.1	590	1.67	1.39	2.01
Le aterroriza la idea de estar con sobrepeso	71.9	637	1.60	1.33	1.91
Come alimentos dietéticos o <i>light</i>	70.9	90	1.38	0.92	2.06
Evita alimentos que contienen azúcar	67.8	156	1.25	0.93	1.70
Los demás piensan que está muy delgado	67.1	504	1.12	0.93	1.34
Prueba alimentos nuevos, sabroso y ricos en calorías	66.9	990	1.16	1.00	1.35
Siente que la comida controla su vida	66.7	70	1.05	0.68	1.62
Vomita después de haber comido	66.7	18	1.13	0.48	2.66
Mantiene un control de su ingesta	62.4	406	0.92	0.76	1.12
<i>Sospechoso conductas alimentarias de riesgo</i>	<i>72.8</i>	<i>91</i>	<i>1.50</i>	<i>0.99</i>	<i>2.27</i>

Fuente: Encuesta directa

*Ajustados

Conclusiones

De acuerdo con los hallazgos de este trabajo, la insatisfacción de la imagen corporal en la población de estudio es altamente prevalente. Es muy probable que el problema haya adquirido dimensiones similares en varones de otros ámbitos universitarios de la Ciudad de México y del país. Convendría, sin embargo, analizar de manera detallada éste y otro tipo de condiciones o trastornos que se asocian a estereotipos de belleza y a conductas alimentarias riesgosas, explorando posibles diferencias por grupo social, así como por variables de naturaleza más cultural.

Existen evidencias en esta investigación para suponer que la insatisfacción de la imagen corporal es ya un problema de salud pública y que, de no intervenir oportunamente, los daños a la salud física y mental podrían ser mucho peores. La

universidad puede ser, en ese sentido, un espacio privilegiado no sólo para diseñar y poner en marcha acciones de prevención para poblaciones masculinas en riesgo, sino también para atender a jóvenes que ya sufren los efectos de la pérdida del control en la búsqueda de un cuerpo bello, fuerte y musculoso. Por ejemplo, en Estados Unidos existen experiencias exitosas de prevención, promoción y educación en salud relacionadas con conductas alimentarias de riesgo que bien podrían estimular la creación de programas similares en universidades mexicanas (Yager y O'Dea, 2008).

Este análisis epidemiológico también sugiere posibles indicadores que deben ser tomados en cuenta para el estudio específico de insatisfacción de la imagen corporal en adultos jóvenes de sexo masculino. Por ejemplo, el miedo al sobrepeso, la presencia de grasa en el cuerpo y los sentimientos de culpa relacionados con el acto de comer son tres dimensiones que convendría explorar a profundidad en lo sucesivo. Otra veta de exploración está en las relaciones que los estudiantes mantienen con sus familiares, pares, etcétera. Se ha visto, por ejemplo, que los comentarios negativos de las madres y los padres hacia la forma del cuerpo, el peso y los hábitos alimentarios de sus hijas e hijos universitarios aumentan, en estos, el riesgo de insatisfacción de la imagen corporal, así como el de conductas alimentarias de riesgo de (Rodgers et al., 2009).

El estudio de la insatisfacción de la imagen corporal en varones universitarios desde un enfoque poblacional, es decir, desde la mirada epidemiológica, es un excelente punto de partida para entender la distribución y los determinantes del problema. Este tipo de aproximaciones pueden ser útiles para alimentar y complementar, por ejemplo, abordajes de corte antropológico y aproximaciones a partir de técnicas cualitativas.

Bibliografía

- Acosta MV, Gómez G. (2003). Insatisfacción corporal y seguimiento de dieta: una comparación transcultural entre adolescentes de España y México. *Int J Clin Health Psychol* 3(1):9-21.
- Garner DM, Olmsted MP, Bohr Y, Garfinkel PE. (1982). The eating attitudes test: psychometric features and clinical correlates. *Psychol Med* 12(4):871-878.
- Hoerr S, Bokram R, Lugo B, Bivins T, Keast D. (2002). Risk for Disordered Eating Relates to both Gender and Ethnicity for College Students. *J Am Coll Nutr* 21(4):307-314.
- Leit RA, Gray JJ, Pope Jr. HG. (2002). The media's representation of the ideal male body: a cause for muscle dysmorphia? *Int J Eat Disord* 31:334 – 338.
- Rodgers R, Paxton S, Chabrol H. (2009). Effects of parental comments on body dissatisfaction and eating disturbance in young adults: A sociocultural model. *Body Image* 6:171-177.
- Stunkard AJ, Sørensen T, Schulsinger F. (1983). Use of the Danish Adoption Register for the study of obesity and thinness. *Res Publ Assoc Res Nerv Ment Dis* 60:115 – 120.
- Yager Z y O'Dea J. (2008). Prevention programs for body image and eating disorders on University campuses: A review of large, controlled interventions. *Health Promot Int* 23: 173 – 189.

El Cuerpo Ultrajado

José Rodolfo García Cuevas
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El tema de la presente reflexión lleva el título de Cuerpo Ultrajado como una temática que pretende enlazarse a la propuesta del V Congreso del Cuerpo Descifrado “*las prácticas corporales en búsqueda de la belleza*”

El concepto de belleza y las prácticas y técnicas corporales para tal fin, han cambiado a lo largo de la historia y en las diferentes culturas. El ultraje sobre el cuerpo y la belleza corporal, aspectos aparentemente contradictorios, representan ser aspectos vinculantes, incluyentes, que transitan por un mismo camino. La creación de belleza y la obsesión por la misma ha conducido a prácticas aberrantes sobre el cuerpo humano, a lo largo de la historia.

Parto de considerar que el concepto de belleza no representa una categoría universal, pues depende ampliamente de factores culturales, sociales y consideraciones políticas y económicas bajo la que ésta se esgrime, esto nos lleva a considerar que la pretendida belleza corporal es un concepto relativo y particular, lo que para una cultura puede ser el ideal de belleza corporal para otra representa un aspecto desconcertante y hasta despreciable. Si hiciéramos una comparación entre el ideal de belleza corporal en África, Asia o latinoamericana, contrastándolo con el ideal de cultura norteamericano o Europeo, encontraríamos aspectos vinculantes, pero a la vez contradictorios y excluyentes. Esto nos lleva a considerar que no hay un patrón de belleza universal. Muchos estudiosos definen que la belleza es lo que resulta agradable a los sentidos y que por consiguiente causa placer, pero no todo lo que nos causa placer tiene por qué ser bello. Lo que no presenta dudas es que para cada individuo, para cada grupo social, para cada cultura, para cada época, existe un modo particular y diferente de percepción estética.

La belleza ha sido objeto de culto desde que surgió el *Homo Sapiens*. Por aquel entonces ya empezaban a decorar sus cuevas, creaban pequeños artilugios con fines decorativos, mediante los cuales representaban los cánones prevalecientes.

Para pueblos primigenios el ideal de belleza estuvo representado por los símbolos basados en su cosmovisión, fundamentalmente representados en la naturaleza (vegetal y animal), se reflejó en la construcción de figuras totémicas bajo las cuales se exaltaba ese tipo de ideal, resaltando el culto a la fertilidad. Así, gracias a las pinturas rupestres y, sobre todo, a algunas estatuas de la Prehistoria como la Venus de Willendorf (Alemania), el canon de belleza era el de la mujer rolliza con gran ostentación de su nutrición, de su feminidad y de su capacidad procreadora, consideradas protectoras y de buen augurio. Son estatuas de mujeres desnudas con grandes pechos y caderas. Las facciones de su cara y otros detalles no se destacan.

En África tenemos a las mujeres con cuellos de jirafa, mutilaciones nasales, auriculares y labiales; de algunas tribus africanas o americanas, cabezas alargadas en el caso de los mayas, o las cabezas en forma cuadrada que nos muestran ciertas esculturas de Etiopía y que eran provocadas intencionadamente desde la infancia, los pequeños pies atrofiados de las chinas... son considerados modelos de belleza para ciertas culturas y lo fueron en determinada época.

Históricamente hablando son pocos los patrones de belleza en el ámbito de la cultura occidental, ya que si nos asomamos a otras quedaríamos sorprendidos ante el ideal de belleza que existe en cada una de ellas. Por poner algunos ejemplos¹, en algunos pueblos de Birmania la belleza se mide por los aros que se consigan colocar en el cuello de las mujeres, que puede alcanzar incluso 25 cms., hasta deformarlo por completo (les llaman las mujeres jirafa), de modo que si llegasen a quitárselo se les romperían los huesos del cuello. La mujer tuareg es valorada según el número máximo de michelines que consiga acumular en el vientre. A las adolescentes de Papua Guinea les estiran los pechos para dejarlos caídos; así tendrán más posibilidades de casarse. Las etíopes deforman sus labios con discos de arcilla. Las Txucarramae se afeitan la cabeza. Otras se liman los dientes; en otras tribus se estiran las orejas con peso o permiten que les venden los pies desde pequeñas para, con la excusa de la belleza de los pies pequeños, impedir su movimiento. El canon, visto así, parece un catálogo de torturas, de las que no está exenta nuestra cultura occidental, aunque utilice otros medios. Y no muy distintos, pues qué otra cosa es, sino tortura, representa la perforación de las orejas para colocar pendientes, los tatuajes, los

¹ Ver Lugones Botell, M. *et al.*, (1977) *Sexo, cultura y sociedad*. Cuba: evolución, Sexología y Sociedad, pp. 20-22 y Orlandini, A., (1994), *El enamoramiento y las parejas*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, p. 155.

piercings, el hambre en las dietas, incluso el uso de los tacones, que producen daños en la espalda y columna y sin embargo, la industria del calzado los sigue promoviendo y muchas mujeres consumiendo con el fin de cubrir ciertos criterios estéticos.

Es en las culturas clásicas (Grecia y Roma)² donde encontramos una gran exaltación por la estética y la belleza corporal reflejadas en su producción literaria, filosófica y artística por medio de la pintura, escultura y literatura, sobre todo en la pictórica y escultórica representada hoy en muchos de los museos europeos que siguen manteniendo su preservación a través de sus exposiciones temporales y permanentes. Bajo las cuales conocemos estas representaciones corporales.

Algunos de los principios en que se sustentaba la antigua sociedad griega era el cultivo de la belleza, junto con la libertad y la razón, se convirtieron por mucho tiempo en principios que regulaban la vida social y cultural. En los tiempos modernos estos principios fueron modificándose y en muchos casos desapareciendo y hoy podemos encontrar en varias culturas el énfasis en la belleza corporal.

Para las culturas clásicas fueron principios como la *libertad*, *la razón* y *la belleza* las que guiaban conducta el *ethos*. El hombre ha nacido para la *libertas*, es un *homo rational*, que se construye bajo el parámetro de la belleza impuesto en la época, el fin de esta cultura es alcanzar la felicidad *eudaimonia*, estas prácticas se fueron dando para la *élite* de la época sustentado en la exclusión de esclavos, mujeres y menores, para estas culturas era importante la exaltación de la belleza física y psíquica (cultivo del alma) que se limitaba a unos cuantos.

El costo social que representó el cultivo de la belleza, era alto para todos aquellos que no cumplían con los parámetros de belleza impuestos, los cuales eran excluidos y confinados de la vida pública, (la *polis*), la práctica del infanticidio era recurrente pero fundamentalmente el feminicidio cometidos contra niñas que nacían con discapacidades o malformaciones, los cuerpos eran sacrificados, porque no cumplían con esos parámetros de belleza, eran humillados, despreciados, ultrajados y finalmente asesinados. Notamos en esta situación que alcanzar ciertos parámetros mínimos de “belleza”, para poder coexistir en la comunidad, habría que cumplir con ciertos requisitos de belleza impuestos por la propia cultura.

² Antigüedad clásica se localiza en el momento de plenitud de las civilizaciones griega y romana (siglo V a. C. al siglo II d. C.) o en sentido amplio, en toda su duración (siglo VIII a. C. al siglo V d. C.).

La mitología romana llamó Venus a su diosa del amor y la belleza, rebautizando a la Afrodita griega. Considerada la Diosa del amor y de la belleza femenina, sus atributos eran la concha, la paloma, la manzana y un cinturón que provocaba un amor irresistible. Apolo (en griego antiguo Ἀπόλλων Apóllōn o Ἀπέλλων Apéllōn) es uno de los más importantes y polifacéticos dioses olímpicos de la mitología griega y romana. En la mitología griega Hermes (en griego antiguo Ἑρμῆς) es el dios olímpico mensajero de las fronteras y los viajeros que las cruzan, de los pastores y las vacadas, de los oradores y el ingenio, de los literatos y poetas, del atletismo, de los pesos y medidas, de los inventos y el comercio en general, de la astucia de los ladrones y los mentirosos. El himno homérico a Hermes lo invoca como el «de multiforme ingenio (polytropos), de astutos pensamientos, cuatrero de bueyes, jefe de los sueños, espía nocturno, guardián de las puertas, que muy pronto habría de hacer alarde de gloriosas hazañas ante los inmortales dioses.

El culto por la belleza femenina al igual que la masculina la podemos encontrar en las principales exposiciones museográficas y legado bibliográfico de Europa, principalmente, pero hoy difundidos en el mundo por los medios de comunicación como el internet.

El ideal estético del mundo clásico se fraguó en la antigua Grecia a partir sobre todo de la diversidad cultural. La belleza se concebía como el resultado de cálculos matemáticos, medidas proporciones y cuidado por la simetría. La escultura persiguió el ideal de belleza basado en el binomio de que lo bello es igual a lo bueno. El gran pionero de la teoría griega sobre el ideal de belleza fue Policleto, a quien se atribuye el célebre tratado *El canon*. Tanto la belleza femenina como la masculina se basaban en la simetría, según la cual un cuerpo es bello cuando todas sus partes son proporcionadas a la figura entera. Resaltan las esculturas de las mujeres, aunque bien proporcionadas, representan a la mujer robusta y sin gestos de sensualidad. En tanto que el ideal masculino estaba basado directamente en los atletas y gimnastas ya que a atletas y a dioses se les atribuían cualidades comunes: equilibrio, voluntad, valor, control, belleza. Roma absorbió toda la iconografía de la escultura griega con la leve variante de que, como pueblo más guerrero, al atleta le puso una armadura.

Uno de los grandes legados del mundo antiguo es la libertad, Simone Weil³ sugiere algunas soluciones para vivir una vida más humana. Nada en el mundo puede impedir al

³ Janiaud Joel, *Simone Weil, la atención y la acción*. Traducción de Josefina Anaya. México, Jus .2010

hombre sentirse nacido para vivir en libertad: la liberación de la opresión no consiste en liberarse del trabajo, sino de los factores que lo envilecen, a su entender, la sociedad perfecta no es una sociedad de ociosos, sino de hombres libres que conocen los móviles de su trabajo.

En la edad media, la belleza dependía de la intervención divina, de modo que, si se consideraba bello algo, es porque había sido una creación de Dios. De ahí que se distinguiese entre la belleza material externa y que se marchita con el tiempo, y la espiritual, la interior y permanente, como la bondad, el amor, la simpatía que son los principios que perduran en el tiempo. El hombre medieval no busca riqueza, ni belleza como un fin, sino una vida virtuosa que lo conduzca al paraíso.

El ideal de belleza estuvo impuesto por la moralidad cristiana, mediante la fe religiosa impusieron un recato en las vestimentas y una práctica fue la desaparición del maquillaje, que se consideraba contrario a la moral cristiana en cuanto que desfiguraba lo que Dios había creado. La censura cristiana propició que, cuando tenían que mostrarse cuerpos desnudos, como la *Caída de Adán y Eva* o *El Juicio final*, los cuerpos se esquematizaban para quitarles cualquier matiz de sexualidad. Lo que tenemos son representaciones de cuerpos mutilados “asexuados” debido a la moral prevaleciente de la época.

La mujer bella era aquella con piel blanca, signo de pureza, cabello rubio, largo y recogido, torso delgado y vestimenta sencilla. La Edad Media utilizó al tribunal del Santo Oficio o Santa Inquisición, como instrumento para doblegar, mancillar, ultrajar, disciplinar el cuerpo de infieles y herejes. Recurrió a diversos instrumentos de tortura como mecanismos de suplicio manteniendo un fuerte desprecio a todo aquello que no encajara en la lógica del cristianismo y de las buenas costumbres cristianas.

Los hombres, eran representados como auténticos caballeros guerreros del mismo estilo que los leeremos en las novelas románticas: pelo largo que indica fuerza, virilidad y libertad. Por lo demás, la descripción responde a la de un caballero con armadura, alto, delgado, fuerte y vigoroso, esbelto; pecho y hombros anchos para aguantar la armadura; piernas largas y rectas como señal de elegancia y porte; manos grandes y generosas como símbolo de habilidad con la espada y de masculinidad.

La etapa del Renacimiento se caracterizó en términos generales por recuperar la estética de la Antigüedad, exaltar la belleza corporal y mostrar al hombre en distintas fases de movimiento. Tiene un canon de belleza semejante al del mundo clásico, donde tenía su principal fuente estética. Así, se basa sobre todo en la armonía y en la proporción. Italia se convirtió en el referente artístico y todas las artes reflejaron ese canon de belleza del mismo modo. Dentro de las producciones artísticas, han quedado como emblemáticos en la historia el *David* de Miguel Ángel como canon de belleza masculina y *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli en el caso de las mujeres.

En la edad moderna se coloca al hombre como centro del mundo, dando lugar al humanismo. El arte moderno descubre la belleza antigua, el arte abstracto se enamora del arte de sus predecesores, las luces juegan un papel importante, entre realidad y la ficción. Sin embargo, se ha recurrido frecuentemente al discurso humanista para exaltar la belleza "todo lo humano es bello" pero el humanismo sirvió para confinar al ser humano y junto con esto los prototipos ideales de belleza. Dice Foucault con respecto al humanismo... ha sido la pequeña prostituta de todo el pensamiento, de toda cultura, de toda moral, de toda política de los últimos años. Liberarse del humanismo es una exigencia y una tarea filosófica y política. Dice el autor... entiende el humanismo como el conjunto de discursos por medio de los cuales se ha dicho al hombre occidental: "aunque tu no ejerzas el poder, a pesar de ello tu puedes ser soberano, cuanto más renuncies a ejercer el poder y mejor estés sometido a quien te lo impone, más serás soberano...el humanismo ha inventado alternativamente soberanías sujetadas que son el alma soberana sobre el cuerpo, sometidas a Dios.⁴

Foucault opone a la temática del humanismo, el principio de crítica y de una creación permanente de nosotros mismos, en nuestra autonomía, un principio que está en el corazón. La tecnocracia moderna es una forma de humanismo que considera que son los únicos que pueden definir lo que es la dicha de los hombres y los únicos que la pueden realizar. El humanismo del siglo XIX estuvo ligado al sueño que un día el hombre sería

⁴Es por medio del discurso humanista medio por el cual Occidente ha bloqueado el deseo de poder, se ha prohibido querer el poder, se ha excluido la posibilidad de tomarlo, el humanismo no ha sido una constante de todas las culturas, ni siquiera la nuestra; ello es sólo una ilusión. El hombre no tiene lugar en las culturas de los siglos XVI y XVIII, estas se han ocupado de Dios, del mundo, de las semejanzas de las cosas, de las leyes, del espacio, del cuerpo, de las pasiones, de la imaginación, pero no del hombre. El humanismo sirve para colorear las concepciones del hombre. Ver Edgardo Castro "humanismo" *El vocabulario de Michel Foucault*. Argentina Universidad de Quelmes, Prometeo 3010, 2004.

feliz, para hacerlo feliz se trastocaron estructuras políticas y sociales, se edificaron sistemas filosóficos y el hombre ha soñado el hombre para el hombre.⁵

Actualmente el canon de belleza responde a un modelo cultural que debe seguirse y que distorsiona sensiblemente la realidad, lo cual puede provocar, en este caso, daños físicos y psíquicos. Como afirma L. G. Davis⁶, existe una distinción entre realidad y representación ficticia, y mucho más cuando se trata de cánones o prototipos de belleza, los cuales informan del carácter del mundo en que se han creado. No es que eso sea importante, sino el cómo la representación ficticia deforma o distorsiona la realidad. Ese cómo es lo fundamental para analizar la función de dicha representación, casi siempre ligada a unas razones ideológicas.

La sociedad moderna ha mantenido una obsesión y culto por la imagen, promovida desde los medios de comunicación, fundamentalmente el cine y la Tv. Así hoy tenemos la moda de primavera –verano- otoño- invierno, aspectos que permiten incrementar el consumo de prendas sugeridas para cada estación del año, esto ha ido impidiendo en muchos casos que la mujer pueda desarrollarse social y culturalmente, de modo que es la moda lo que provoca la tiranía de la belleza a la que está sometida.

La sociedad moderna ha promovido el consumo de esteroides, anabólicos y prótesis, consumo de bebidas energizantes y dietéticas que causan estragos a la salud, los cánones de belleza han sido casi siempre impuestos por los hombres y la publicidad, que han exhibido a las mujeres como trofeos.

Hasta ahora no se había registrado un índice tan elevado de personas traumatizadas por cuestiones relacionadas con la belleza y la estética. Unos prototipos creados por el hombre que hoy generan miles de millones de dólares y euros y que mantienen a muchas mujeres y hombres prisioneros. De los estándares publicitarios.

Aunque la liberación de la mujer es ya un hecho en muchos aspectos, los últimos siglos no han sido suficientes para terminar con esta dictadura de la belleza, por lo general

⁵ Lo que se llama hombre para el siglo XIX y XX, no es más que la imagen de la oscilación entre el individuo jurídico instrumento de reivindicación del poder, y el individuo disciplinario instrumento real de su ejercicio físico. Entre el poder que se reivindica y el poder que se ejerce, ha nacido esa ilusión y realidad que se llama hombre. Idem Edgardo Castro “humanismo” *El vocabulario de Michel Foucault*. Argentina Universidad de Quelmes, Prometeo 3010, Buenos Aires, 2004.

⁶ Davis, L. G. (1977), *Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción*. (Trad. de Ricardo García Pérez). Barcelona: Debate, 2002, pp. 78-79. Disponible en la web.

impuesta por el hombre El psiquiatra Luis Rojas Marcos⁷ señala: El 80 % de las mujeres occidentales se sienten insatisfechas con su cuerpo. Un 20% ha pasado por el quirófano para remodelar su figura, y de ellas un 40% decide remodelar su figura, son las clases medias y altas, el nuevo sector ha incrementado los ingresos de las clínicas de cirugía estética que año tras año van aumentando sus beneficios⁸.

Históricamente el hombre siempre ha alabado en las mujeres más su aspecto físico que su capacidad intelectual y una mayoría de mujeres se esclavizó: es la tiranía de la moda, la dictadura de la belleza, la que ha producido un índice tan elevado de personas insatisfechas con su físico, mujeres que por cientos de miles visitan los gabinetes de cirugía plástica algunas arriesgando su vida.

Los cánones o patrones de belleza, variables y pasajeros, han respondido a motivos sociales y económicos. Así, por ejemplo, las mujeres ricas de antaño debían ser gordas para demostrar que no tenían por qué trabajar y que comían abundantemente. Hoy día, en los países desarrollados, la obesidad es considerada una especie de epidemia que provoca miles de muertes debido a enfermedades derivadas del exceso de peso. Y eso no vende.

El sistema de producción y acumulación capitalista ha generado un tipo de discurso y de sociedad en la que el consumo es uno de los mecanismos de integración y de normalización, existen prácticas discursivas muy ligadas a la estimulación de la belleza física y el consumo como un fin en sí mismo, en la lógica del consumismo se busca representar en su forma más moderna la libertad, hay libertad para que puedas consumir todo aquello que se desee, Son los medios de comunicación los que integran el papel del ejercicio de controlar, disciplinar y normalizar, volviéndose un pilar fundamental del actual sistema de consumo, el propósito de consumo es hacer de uno mismo un producto negociable, el cuerpo hay que manipularlo o mutilarlo para venderlo, Brayan Turner ⁹señala que dentro de la cultura del consumidor, el cuerpo es proclamado vehículo de placer, es

⁷ Rojas Marcos, Luis: *La dictadura de la belleza*. Fusión. Revista mensual electrónica. Abril de 2005. Disponible en la web.

⁸ Ramón Pérez Parejo “Castillo de Luna” Alburquerque parejo27@teleline.es cita a Davis, L. G. (1977), *Resistir a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción*. (Trad. de Ricardo García Pérez). Barcelona: Debate, 2002, pp. 78-79.

⁹ Brayan Turner, *Sobre la Aventura. Ensayos de estética*. Península. Barcelona. España

deseable y deseado y cuanto más se aproxima al modelo ideal de juventud, salud, belleza más alto es su valor de cambio.

Nuestro país ocupa el segundo lugar en cuanto a la población con problemas de obesidad y el primer lugar en cuanto a sobre peso, convirtiendo este inconveniente en una situación de salud pública, sin embargo, en la práctica poco se hace para frenar los intereses de las industrias de alimentos chatarras y refrescos que obtiene jugosas ganancias a costa de la salud de millones de mexicanos. Hoy ocupamos el primer lugar en consumo de refrescos, a cada mexicano nos corresponden 165 litros por año, lo que equivale en promedio a medio litro, aproximadamente, de refresco diario *per capita*, para contrarrestar esta situación se recurre a la publicidad que es la encargada de vender “productos milagrosos” contra la obesidad y sobrepeso que reporta a las empresas grandes beneficios económicos. La falta de ética en el proceder de las empresas transnacionales de alimentos chatarras, su afán por las ganancias económicas, hacen que éstas comercialicen y vendan sus productos que engordan, para provocar con ello que otras empresas se encarguen de vendernos “salud”, nos engordan y enflacan todo por la magia del dinero y la publicidad que marcan los cánones de belleza vigentes.

En nuestro tiempo han proliferado la publicidad, clínicas de belleza y venta de productos que reducen el sobrepeso “usted no necesita hacer nada” ya que los aparatos y las cremas reductoras harán el trabajo por usted, la tv muestra la imagen de hombres y mujeres que utilizando aparatos milagrosos, fajas, cremas reductoras obtienen “magníficos resultados” Lo que hoy tiene éxito y se vende es un cuerpo delgado, ágil y esbelto que demuestre a los demás que puede consumir alimentos escogidos, se tiene tiempo suficiente para ir al gimnasio o hacer deporte y tener recursos para broncearlo.

Siempre ha habido motivos ocultos detrás de cada prototipo de belleza: se busca que en el caso de la mujer ésta demuestre salud y capacidad procreadora, los ideales de belleza también están relacionados con mostrar una situación de clase, la obesidad impacta de manera más grave a la gente de escasos recursos económicos y la obsesión por la imagen prototipo ideal de belleza que se promueve desde los medios de comunicación.

El nuevo modelo de belleza aunque no parece haberse liberado de la estética, tiene la intención de transformarse en bienestar físico, mental, intelectual, educación en valores. No obstante, este modelo no se ha relegado en la publicidad. El canon de belleza femenino

tiene una fórmula clave: el culto a la imagen de la mujer objeto, no importa que la mujer no hable, piense, o actué bien, lo que verdaderamente importa es que sea bella “calladitas se ven más bonitas” la exaltación por el prototipo de belleza dominante deja de lado las cualidades humanas y sigue exaltando fundamentalmente la belleza física por lo regular maquillada, mostrando menosprecio a la belleza natural que cada uno posee.

Otra característica que exalta el patrón dominante del ideal de belleza es la “eterna juventud” el cual se ha impuesto en la estética: la figura firme, la forma intacta y el resto de la vida por delante para cumplir los grandes sueños. Éste es el patrón del siglo XXI del que se beneficia el mercado, el mensaje que transmiten es, sólo el cuerpo joven es bello descalificando a sectores que no lo son por ser demasiado chicos o demasiado grandes. Los adultos mayores son excluidos de este patrón, porque no se valora la experiencia, sino la belleza y los viejos no lo son.

Pero para todo hay solución la publicidad provoca la venta de productos farmacéuticos para lograr la “eterna juventud” ejemplos sobran al respecto, desde el uso del viagra en adultos mayores para fortalecer la vigorosidad sexual, tintes de cabellos para “tapar las canas” y prótesis de pelo y dentales para ocultar la calvicie y la perdida de piezas dentales. Pero sucede que “dinero mata carita” si eres viejo y no cumples con los requisitos de belleza impuesto por la cultura dominante, la compra de un auto deportivo harán verte siempre más joven e “interesante”.

Los ideales estéticos de hombres y mujeres han seguido pocos patrones, de modo que el hombre ideal de la Antigüedad grecolatina, el del Renacimiento y el contemporáneo son similares.

El ideal de belleza masculino destaca al tipo atlético,, señalando la importancia del sacrificioejercicio físico para conseguir el arquetipo, pero esto implica sacrificio¹⁰, voluntad, pero sobre todo, tiempo, que para el hombre moderno cada vez es más escaso, sin embargo,, el patrón queda marcado por el mundo clásico de Grecia, era el canon propuesto por el Discóbolo, salvo quizá por unos pequeños detalles como lo de los pómulos y las mandíbulas, que en Grecia eran más redondeados y en la actualidad se prefieren más tipo

¹⁰ El sufrimiento suele ser un mal físico o moral esporádico cuando se convierte en permanente es desgracia, la desgracia produce el desarraigo de la propia vida, sólo existe desgracia cuando un hecho se apoderado de una vida y la ha desarraigado, la ataca en su parte, social, psicológica o física, la esencia de la desgracia engendra un odio y repulsión hacia sí mismo ver. Janiaud Joel, *Simona Weil, la atención y la acción*. Traducción de Josefina Anaya. México, Jus .2010

Robocop, probablemente debido a la influencia de la robótica y la cibernética que aportan su grano de arena para tratar de lograr el perfeccionamiento simétrico del ideal de belleza cada vez más plano, acartonado y superficial.

Si bien la belleza es el único ser del mundo que aparece en los sentidos, en la sociedad desarrollada bajo los parámetros de las nuevas tecnologías, se privilegia el sentido visual y se dejan de lado los otros sentidos que conforman la naturaleza humana a través de los cuales expone la belleza en su máximo esplendor.

En las sociedades modernas más que la búsqueda de felicidad y fomento a la belleza y al derecho a la cultura, lo que impera es la violencia que ultraja al cuerpo, denigra la vida y pierde la condición humana. Una señal de nuestros tiempos ha sido el incremento de la violencia. Esta se manifiesta en todo el tejido social con distintos rostros. Tenemos una violencia estructural histórica que confina a millones de seres humanos a no ser útiles para el sistema productivo, a la par que se manifiesta una violencia cotidiana que asume múltiples máscaras y representaciones. La violencia se ha convertido en nuestro tiempo en parte sustancial de las relaciones sociales y pilar del desarrollo moderno.

Octavio Ianni¹¹ señala que *bajo la modernidad la violencia comporta formas, técnicas y prácticas, cada vez más brutales, desde las más prosaicas hasta las más sofisticadas*. Una de las grandes “aportaciones de la civilización” ha sido la guerra.

“*La violencia convierte en cosa a quien está sujeto de ella*”. Dice Simone Weil, lo dicho cobra sentido en una sociedad en la cual la violencia estructural y cotidiana se ha expandido como epidemia por el mundo y se ha institucionalizado en México actual. Difícilmente podríamos referirnos a la estética de la pobreza, condición que revierte toda ética y estética sobre el cuerpo, nada tiene bello, de ético ni estético ver a un menor anémico con su vientre plagado de parásitos, con la suciedad que viste su rostro, su cuerpo, sus manos, su futuro. Para Hanna Arendt la felicidad se ha perdido en la sociedad moderna debido que se han ampliado los aspectos privados y se han estrechado los espacios públicos y añade “difícilmente podríamos llamar público a una casilla de votación”.

La inseguridad se ha convertido en negocio, hoy hay que asegurar todo con el fin de disminuir la incertidumbre, pero los seguros no impiden que se pueda perder la vida.

¹¹ Ver Octavio Ianni, “La violencia en las sociedades contemporáneas” En *Metapolítica Siglo XXI continuidades y rupturas*, Ed. Cepcom. México. Volumen 5 enero/marzo 2001

La pobreza es otro de los males que afectan a la sociedad mexicana. Más de cincuenta millones de mexicanos viven sumidos en la pobreza, el 47,4% de la población, de acuerdo a un informe dado a conocer hoy por el gubernamental Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Conejal, 2010). En total son 50,6 millones de mexicanos -el país tiene unos 107 millones de habitantes- los que viven en situación de pobreza patrimonial. Es decir, no cuentan con ingresos suficientes para satisfacer sus necesidades de salud, educación, alimentación, vivienda, vestido y transporte público, mucho menos se tendrá la disposición y recursos para cultivar la belleza.

La violencia engendra violencia, como se sabe, pero también engendra ganancias para la industria de la violencia que la convierte en espectáculo y en objeto de consumo.
Dice Eduardo Galeano

Hoy en México lo que impera no es la fuerza del derecho sino “la fuerza de la impunidad” los medios hablan de 40 a 50 mil muertes en los últimos 5 años, el 90% de dichos crímenes ha quedado en la impunidad, en nuestro país ser indio, ser negro, ser homosexual, ser joven, ser pobre, ser mujer, es un crimen a lo cual se aboca la fuerza del estado para sin averiguación de por medio hay que combatir y destruir. Hoy vemos cuerpos ultrajados, mancillados, mutilados, destrozados por los efectos de la violencia. En nuestro país se requiere de centros culturales que detonen los sentidos y favorezcan el desarrollo de las potencialidades humanas, pero mientras el modelo económico y político actual no se revierta, seguiremos anclados al ideal de belleza artificial que promueven los medios de comunicación e información dominantes.

Bibliografía

Lugones Botell, M. *et al.*, (1977) *Sexo, cultura y sociedad*. Cuba: evolución, Sexología y Sociedad, pp. 20-22 y Orlandini, A., (1994), *El enamoramiento y las parejas*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Janiaud Joel, *Simone Weil, la atención y la acción*. Traducción de Josefina Anaya. México, Jus .2010

Edgardo Castro “humanismo” *El vocabulario de Michel Foucault*. Argentina. Universidad de Quelmes, *Historia de la belleza* Prometeo 3010, 2004.

Davis, L. G. Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción. (Trad. de Ricardo García Pérez). Barcelona: Debate, 2002.

Rojas Marcos, Luis: *La dictadura de la belleza*. Fusión. Revista mensual electrónica. Abril de 2005.

Pérez Parejo Ramón, “Castillo de Luna” Albuquerque parejo27@teleline.

Octavio Ianni, “La violencia en las sociedades contemporáneas” En *Metapolítica* Siglo XXI continuidades y rupturas, Ed. Cepcom. México. Volumen 5 enero/marzo 2001

Estrategias para la visibilidad gay en aguascalientes: identidad, masculinidad y homofobia

Juan de la Cruz Bobadilla Domínguez
Universidad Autónoma d Aguascalientes

“La luz, con todo lo que ella implica, es el invento heterosexual por excelencia. Ser heterosexual es ser visible, habitar en la luz, ser la luz. La luz es heterosexual”. Fanzine Radical Gai. España. 1993

Introducción: reflexiones teóricas en torno a la visibilidad.

La fascinación y el miedo en paralelo que despierta quien cuestiona, representa y visibiliza la paradoja del género, se ha podido apreciar a lo largo de la historia contemporánea mediante diversas manifestaciones culturales en donde siempre ha existido un personaje atípico, irredento y conspicuo. Seres de vanguardia que se encuentran coyunturalmente demarcados por su generación. Uno de los ejemplos más entrañables ha sido la identidad de James Dean. Su genialidad radicó en fusionar las contradicciones de la vulnerabilidad con la fuerza de su propia naturaleza. Al juntar ambas cualidades en la pantalla, creó un estilo único de gran complejidad que logró atenuar todos los bordes entre niño, adulto, hombre y mujer, como cita David Dalton en el Documental Rebelde sin Causa de Gary Legon. Su estilo andrógino se convirtió en el posterior y aún actual prototipo de la estrellas de Rock. Él mismo confirmó su sofisticada identidad cuando fuera confrontado en su sexualidad por su propia novia, -“¿por qué vivir la vida con una mano atada en la espalda?”-, le sentenció. James Dean hizo visible al mundo contemporáneo la contradicción, confrontación y transgresora yuxtaposición de la condición genérica.

Pensar en los objetos, luego nombrarlos y posteriormente construir los conceptos para trabajarlos, es hacer visible lo invisible, para Joan Scott (Scott, 1992). De ahí que la inclusión del sujeto se haga a partir del uso del lenguaje. Más como cita Teresa de Lauretis, la paradoja del género, en tanto paradigma binario, indica que se está dentro y fuera a la vez, es decir, incluidos y excluidos, dejando al margen una identificación que obliga a recorrer el mundo al revés, es decir, a llegar a dominar el lenguaje del otro, para de ahí reconstruir y lograr subvertir el discurso. (Lauretis, 1992). Dicho paradigma debe ser desestabilizado al cuestionar su sentido y significado, para desentrañar el orden que proscribire y los efectos que subyacen en los individuos. El género ha sido construido como una forma de oponer a hombres y a mujeres; sus expresiones no son monolíticas sino cotidianas e inmersas dentro de las relaciones sociales, por tanto, son calificadas en términos genéricos (List, M. 2009; p.47).

Si partimos que en la modernidad y bajo el esquema del contrato social se estableció la división de los espacios entre los géneros, se explica cómo se tiende a guardar para el espacio privado las condición de mujer, mientras que el hombre, perteneciente al ámbito del espacio público, y con él, la masculinidad, es el artefacto legítimo con el que se puede no sólo visibilizar, sino enfrentar y negociar el espacio con los pares.

El género, a partir de su discurso y división binaria, construye desigualdad y relaciones de poder, que cruzan la identidad y la preferencia sexual, asumiendo desafíos cuando se habla particularmente de interacciones entre hombres gays; y entre hombres heterosexuales y hombres gays. Al respecto, List argumenta que, no hay duda de que el género normativo ha establecido a la heterosexualidad como constitutivo básico de la masculinidad, no obstante, en esta idea de desestabilizar al género, es claro que la masculinidad adquiere otras formas de representación que desde las formas no heterosexuales se construyen. Para List, la lógica masculina heterosexual marca la experiencia subjetiva de la masculinidad, generando reacciones diversas a las tecnologías del género (List, M. 2009; p.82).

El sujeto gay se construye y se articula como una forma política de mirar al otro. Las identidades, aún y cuando brindan certezas, y parten del establecimiento de una base de carácter normativo, son también altamente fluidas, flexibles e inestables, es decir, no representan un continuo dentro del proceso de construcción del sujeto. La identidad gay surge como una categoría autoadsrita del homosexual para confrontar colectivamente espacios y territorios, y que tiene capacidad para operar en la representación de un espacio simbólico que se circunscribe en un campo social de lo sexual. La palabra gay surge como un mecanismo de autoadscripción para escapar de las taxonomías peyorativas que eran históricamente impuestas. Sin embargo, desde un principio, el ser homosexual no implicó el ser gay, no obstante, el ser gay sí implicaba el ser homosexual. (González, 2001, p.p.97, 104).

Dado que el mundo homosexual se erige y convive al unísono con el heterosexual, surge el estigma con la finalidad reducir la identidad del “otro”, del diferente, exaltando la del sujeto heterosexual hegemónico. Así, el mundo gay se halla atravesado por realidades locales, nacionales y mundiales, encontrándose tensionado por líneas de fuerza que llevan a que la identidad sea negociada, delimitando su territorio simbólicamente, es decir, que los sujetos gays conciben el imaginario de su identidad como un referente para actuar y poder negociar más identidades. Mediante las acciones reivindicatorias, el mundo gay ha dejado ver un espacio social auto construido, y a la vez, una identidad. (González, p.p. 107, 108)

Hacer visibles los procesos que están viviendo los sujetos gays es recuperar su subjetividad. De esta forma se parte de la vida cotidiana de los sujetos, de los discursos y los significados bajo los cuales se piensan a sí mismos se pueden nombrar y dar conceptos producto de su acceso a bienes simbólicos para transformarse, es decir, para empoderarse. Así, de la representación social e histórica que les precede, habrán de crecer y construirse en

consonancia a los aparatos contextuales, para que llegado el momento, y de decidirlo racional y estratégicamente, puedan acceder a deconstruirse mediante la resignificación de contenidos simbólicos a partir de su propia experiencia. Esta transformación implica recorrerse de los márgenes de la heteronormatividad y la homofobia, implica vaciar de contenido identidades a partir de cómo se reconocen a sí mismos, para centrarse en un estadio de potencial transgresor cuya experiencia quizá no se ha podido pensar ni nombrar todavía, es decir, el recuperar los imaginarios y las utopías de los sujetos que se visibilizan. Retomando la consigna feminista, es que el sentido político de lo personal se convierta en combustible para la acción.

Sin dejar de tomar en cuenta que hay procesos que inhiben, que invisibilizan, se vacían y se vuelven a llenar, la negociación opera desde la subjetividad del sujeto aludiendo a los procesos de significación que dan sentido a sus acciones, ello depende de lo aprendido y de los resultados, pero también de la inexistencia de modelos de referencia. Una cosa es no estar en el closet, y otra hacerse visible, a estas sutilezas que parten de la dinámica del closet en la cotidianidad, de la concepción misma del sujeto acerca del significado que ha construido en torno a la visibilidad, corresponde dar sentido y dirección cuando de estrategias, acciones y negociaciones se habla. Foucault alude a la obligación confesional en materia de sexualidad cuando la antepone a lo silenciado. Se relaciona entonces, paradójicamente, con la prohibición verbal, es decir, con la autocensura para hablar de y con la obligación de decir la verdad sobre sí mismo. Es el rasgo cultural occidental que deambula entre lo prohibido y la incitación a hablar. (Foucault, 1990, p.p. 45-46)

La gran conquista, el gran paso y el más significativo del movimiento gay en México, ha sido su visibilidad en todos los sectores, fenómeno que data de finales de los años setenta. Sin embargo, y dado que los procesos culturales no son continuos, es decir, que no se pasan estafetas, todas las ganancias pueden ser reversibles. Un ejemplo de ellos es que, resulta evidente, al menos en las zonas urbanas de México, que el vértigo que trae consigo este acelerado proceso de visibilización de la comunidad gay ha creado un conglomerado de individuos altamente alienados, es decir, sujetos que en aras de integrarse socialmente al sistema y de ser reconocidos con todas las premisas que la regla y la norma de éste se imponen, renuncian a hacerse visibles, dado que no sólo no se reconocen dentro de la dinámica arquetípica gay, sino que más allá de su preferencia sexual, misma que someten al ámbito de lo estrictamente privado, no se sienten diferentes o distintos de cualquier sujeto heterosexual, sin olvidar el factor de la clase e incluso la etnia.

En contraste, los sujetos que no renuncian a su visibilidad, pero que se han venido sometiendo a las pautas que establece la sociedad para aparecer públicamente, han logrado finalmente invisibilizarse, siguiendo el juego de los que no quieren verlos o al menos, mientras no afecten su heteronorma, hecho que sólo logra fortalecer aun más la homofobia en forma por demás sutil pero efectiva. Es decir, la homofobia reactiva que pretende que

los homosexuales no se visibilicen, es decir, la homofobia, que esencialmente, se dirige en contra de los homosexuales visibles.

“La mayor intolerancia es hacia la visibilidad de lo gay; lo que provoca las reacciones más airadas, violentas y agresivas es la presencia abierta de los gay. No importa tanto que los sujetos tengan una sexualidad diferente a la heterosexual y la ejerzan, lo que más provoca la ira de los intolerantes es su muestra pública, dado que ello implica asignarle un sitio dentro del universo sexual. Su presencia no sólo implica un reconocimiento a su existencia, sino además, que hay una cierta aceptación social a su ejercicio”(List, M. 2009; p.152). Lo que Foucault señalara como ese miedo no tanto a que los homosexuales tengan relaciones sexuales, sino a que se puedan amar.

En el caso del sujeto alienado, éste renuncia a la diferencia, y con ello, vacía cualquier contenido identitario que se le pueda atribuir al término gay, por citar sólo alguna de las identidades sexodiversas puestas en juego. Borra la diferencia, se auto elimina y termina quedándose en un closet aún más grande del que le precedía.

Argüir que la homosexualidad está bien mientras se mantenga invisible, ha venido siendo la máxima estratégica del discurso dominante, misma que ha adquirido mayor fuerza en la medida que va acompaña de beneficios. Invisibilidad a cambio de derechos resulta ser una táctica a manera de chantaje además de un engaño de parte de la homofobia institucionalizada. Mediante este contrato social del silencio, el individuo queda disuelto como sujeto de derechos específicos, dejando libre el proceder homofóbico.

No existe un canon de visibilidad puesto que los sujetos se hacen visibles en formas distintas y sin seguir un patrón específico. Y aun y cuando se habla de un estereotipo de visibilidad, éste se ubica en realidad en el estadio opuesto, es decir, en el closet. En él, se ahorra el tener que crear una identidad puesto que se está en silencio, no se es sujeto ni se tiene identidad. El closet pretende generar una estructura en sí mismo, determinar un ejercicio idealmente igual, invisible y permanente para el sujeto. La visibilidad, por el contrario, muestra una urgencia en saber quién se es una vez fuera. A nivel colectivo impulsa la búsqueda de nexos y puntos en común, más allá del superado closet. El conflicto del sujeto radica en definir qué es eso nuevo que se será cuando la seguridad y estabilidad del closet se cambia y da paso a una elección sin una estructura universal, sin referentes o modelos reconocidos y legitimados; y completamente abierta a la exploración.

La norma heterosexual concibe discursivamente a la visibilidad como un antídoto al closet, por lo que busca permanentemente que no se produzca para que esté siga existiendo, dado que el closet es un invento heterosexual. La estrategia contra la visibilidad homosexual es precisamente negar que el closet exista. Para ello, la argumentación de su inutilidad al negar la existencia de la discriminación es de sumo efectiva; tanto, que es la misma que el machismo ha articulado históricamente para que la mujer no salga de su respectivo

“closet”. Ejemplos: atribuir los crímenes de odio, a crímenes pasionales entre los mismos gays, atribuir la violación de mujeres a que ellas la incitan con su arreglo personal. Así, la visibilidad se hace directamente proporcional a la homofobia institucional y social. (Llamas y Cuevas. 2003).

Como refiriera Foucault, aceptar hacernos visibles implica aceptar ser vigilados y vernos enredados en las estrategias normalizadoras de la sociedad. En la medida que el sujeto se hace visible, bajo las premisas normalizadoras, paralelamente se va invisibilizando. No se trata de añadir o agregar, el asimilarse socialmente en forma tan dúctil acaba por invisibilizar y la negociación política debe resistir a la asimilación. De ahí la dicotomía entre hacerse o no visible, que tanto cuestiona Leo Bersani al retomar que no ser identificado es una forma de desafío, puesto que el sujeto no localizable no puede ser oprimido (Bersani, 1998). Ahora que ya se es visible, no se quiere ser, o no del todo, o sí, pero no, o sí, sólo que a ratos, o sí, pero tú sí y yo no, o sí pero sin orgullos. Este planteamiento, que en lo cotidiano lleva a la estrategia del ensayo y el error, convive en forma vulnerable con el intento de normativizar la presencia pública. Sin embargo, el riesgo que presupone el radicalismo en pretender una visibilidad resistente a los regímenes de normalización, no siempre encuentra un objetivo claro y un discurso consistente, la mayoría de las veces, termina y se queda en el temor de desencializar y desidentificar a la comunidad. Si no se es diferente, no se es nada, porque, de facto, no se es como ellos, como los heterosexuales. Eficaz estrategia para borrar del mapa las transgresiones y las disidencias. Cualquier intento de alteración quedará automáticamente cercenado de contenido puesto que no hay autor, no hay responsable, y las palabras sueltas, sueltas se quedan. Sin embargo, habrá que recordar a Weeks cuando señala que la identidad no es un destino, sino una elección (Weeks, 1998). Y una elección que los sujetos homosexuales construyen desestabilizando al género, con sus prácticas sexuales y con su resistencia a la heteronorma.

Hacerse visibles es quedar expuestos a la observación y el escrutinio público, es mostrarse para sí y para los otros; para sí, por la necesidad imperiosa de liberación del ser; para los otros, por un ansiado reconocimiento que sea traducido en aceptación y posterior integración. Los sujetos que se hacen visibles obedecen a un esquema aprendido de supervivencia que desde infantes van construyendo.

Retomando la añeja pero siempre vigente pregunta del feminismo, ¿cuánto perdemos cuando ganamos?, si se habla de visibilidad dentro de un esquema integrador y bajo un parámetro aglutinante, reivindicativo y emancipador, son necesariamente los costos los que adquieren un papel protagónico. El costo de la exposición y la posición vulnerablemente adquirida, el costo de la vigilancia y su escrutinio, el de la presión y el sometimiento, el de la persecución y la represalia, el de la cosificación y el ghetto para estar en el closet dentro del closet.. Son muchos, variados, pero centrados todos en el fortalecimiento y la retroalimentación de la homofobia reactiva y circunscrita hacia quien se hace visible. Se

habla entonces de aceptar el precio de la visibilidad en función de lo que el sujeto quiere tener.

Si se parte de las variables nominales constitutivas de lo que se ha dado en llamar la comunidad gay, la discursiva, la económica y la identitaria, se aprecia que el riesgo de la invisibilidad cruza en cada una. En el estado de vulnerabilidad, bajo el cual descansa el discurso de la victimización, se invisibiliza al sujeto como actor y agente de acción social, exacerbando y anteponiendo el supuesto carácter insuperable de las relaciones de poder; en el estado del Mercado Rosa o Pink Market, como artefacto mercantil incluyente e integrador, queda invisibilizada la heterogénea riqueza de las homosexualidades; y en el estado del deseo sexual, como elemento definitorio y más comúnmente enraizado de la comunidad, dada su condición de privilegiar el vínculo sexual, se invisibiliza la capacidad de las relaciones humanas y los estilos de vida distintos a los hegemónicos, mismos que Foucault señalara al hablar del amor y la amistad homosexual como detonadores de una real y verdadera transformación.

Todo parece indicar que nunca se está fuera del closet completamente, sin embargo., romper el cerco del closet ya no es tan difícil, lo difícil es sobrevivir a éste y salir adelante e invicto de las marcas que deja en el individuo, vivir el proceso posterior a su insurrección de lo privado a lo público. ¿A quién?, ¿cómo? y ¿en dónde?, son tres pasos meticulosamente contemplados que habrán de surcar la vida y el uso estratégico que haga el sujeto. Habrá que entrarle al juego, es irremediable, pero ¿cómo y bajo qué premisas?. No hay que olvidar que este estadio es histórico, tanto, como la consideración de que toda práctica que atente contra la reproducción, el matrimonio, la monogamia y la heterosexualidad, es una transgresión a la norma. La premisa ha sido regular y mantener en permanente vigilancia y control la sexualidad que se hace visible (Foucault, 1989, p.49). Aun y cuando a partir de la segunda mitad del siglo XIX las sexualidades se dispersan y se inicia la emergencia de las periféricas y diversas, la sexualidad guarda para sí y para su ejercicio, un modelo occidental institucionalizado bajo una estructura de dominación paradójica, puesto que a pesar de imponer un modelo como único, no impide la existencia y el desarrollo de prácticas que transgreden los límites establecidos por dicho modelo, es decir, el surgimiento de las llamadas estrategias de resistencia (Scott, 2000, p. 19). El activismo habla de “la presencia de tú ausencia” para dar nombre por los que no pueden, no quieren o han muerto.

La paradoja de la visibilidad se puede describir analógicamente como el referido juego del sistema, porque de hecho, funciona de forma similar. Este juego del sistema en donde todos los seres humanos necesariamente deben entrar y jugar, puesto que no hay escapatoria, aun y cuando no se quiera jugar, o se disienta en mayor o menor grado de las reglas del juego, funciona igualmente en el círculo sin salida de la heteronorma, es el orden social excluyente y en el que a la vez están todos. Lo que no se ve, no existe. En él, a los que quieren estar afuera, se les bautiza con estigma, son los divergentes u homosexuales, que en

la medida que crezcan en número y fortaleza, se les permitirá, cuando mucho, llegar a poder auto denominarse, gays, sin que por ello cambie su papel en el juego, sólo obtuvieron una nueva designación, pero en sí no han ganado nada, siguen jugando dentro del mismo bando y bajo las mismas condiciones. Todo hace suponer, desde la óptica hegemónica, que no dejan de estar adentro, aunque estén afuera...qué más prueba que siguen jugando, y tienen que seguirlo haciendo, después de todo. Aquí, el que quiera entrar a jugar debe someterse a las reglas y a las condiciones de la heteronorma, tiene un rol y un nombre adscrito al cual es imposible renunciar si se quiere ser jugador: o se es hombre o se es mujer, y en estricta correspondencia, se es masculino o se es femenino; y para cerrar el triángulo, se es heterosexual, o se finge serlo. Para los dos primeros roles, pareciera ser que no hay opción o alternativa alguna, aunque habría que tomar en cuenta al jugador travesti, transexual, transgénero e intersexual, pero para el tercero sí la hay, porque la tercera, la preferencia sexual, se puede ocultar, es decir, no necesariamente se hace visible ni se exterioriza en forma pública.

Aquél ser humano diferente, que quiere jugar pero quiere poner condiciones, es decir, quiere integrarse pero manifestándose tal cual es, no se le deja y es sencillamente excluido, cuando no eliminado del juego; queda al margen o bien, se le hace creer que juega pero se sabe que no forma parte; la tolerancia y los derechos adquiridos son como llaman ahora a esta nueva táctica del juego; y él jugador lo sabe, pero ahora juega doble, porque ni él acepta su rol ni los otros lo aceptan con esa condicionante. Es un jugador renegado y despreciado por los suyos por ser considerado a veces un traidor a la causa, pero también por los contrarios por no terminar de ajustarse a la norma establecida, por tanto, sigue sin encontrar su lugar en el juego. Es quizá la posición más vulnerable y la más expuesta...pues quedó visible ante los ojos de todos, aliados y adversarios. Si hubiera mejor permanecido encerrado, en secreto, jugando sigilosa y aparentemente del lado correcto, aunque disintiera, tal vez estaría menos dañado. Al menos tenía un lugar y jugaba, aunque fingiera. Difícil disyuntiva para un jugador...parece no haber escapatoria, y la salida menos onerosa parece ser la no menos dañina. Pero, ¿y se podrá salir?, ¿se puede renunciar a jugar y aun así seguir vivo y resistiendo?. Estas son las preguntas del jugador descarriado con todavía el deseo de una última esperanza...los de su equipo ignoran la respuesta, pero, a estas alturas del juego, ya no pueden bajar la guardia, resultaría prácticamente imposible...sería menos que incongruente...entonces, ¿es jugar al héroe y al mártir al mismo tiempo?, es jugarse y saberse perdedor a fin de cuentas...entonces, ¿para qué jugar?, ¿acaso hay quienes en realidad nunca podrán jugar?...¿será que no deben ni debieron jugar nunca, si sabían que siempre iban a perder?...para ellos, es una trampa en el juego...de ella parte y se conforma toda estrategia, tanto de su parte como de la opositora...es el mayor detonante de la acción social, a favor o en contra, es una arma pero también un señuelo...es la mayor trampa del juego...y se llama, visibilidad. Es la afirmación sostenida de una negación, es vivir en falta de. Al no ser heterosexual, se aprende a vivir en la imposibilidad de poder llegar a “ser”.

Reflexiones en torno a la visibilidad en Aguascalientes

La intención de la investigación que a continuación se presenta en sus avances, es cuestionar las posibilidades que tienen los sujetos jóvenes varones universitarios en una ciudad del interior de la república mexicana, para visibilizar su identidad gay, así como su sujeción o resistencia a modelos heterosexuales de género y sexualidad; e indagar sobre las relaciones que establecen entre su identidad sexual, su visibilidad, el closet y la homofobia.

En especial, se trata de romper paradigmas atribuidos al sentido común con respecto a la visibilidad como proceso y comprender las formas en que estos jóvenes se asumen o no, como sujetos que ejercen racional y estratégicamente la visibilidad de su identidad sexual, capaces de autogestión y autodeterminación ante los modelos de masculinidad, heteronormatividad y homofobia.

Se plantea, asimismo, la dificultad para efectuar una toma de decisiones individual, así como el hecho mismo de contemplar la autodeterminación y el discernimiento como elementos intrínsecos a enfrentar en torno a las resistencias y contradicciones emanadas del modelo heteronormativo en cuanto a sexualidad y género.

Aguascalientes es uno de los estados más pequeños, menos poblados, conservadores y tradicionales de México. A partir de la experiencia del surgimiento inédito de un grupo universitario de reflexión, de jóvenes varones gay en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, se plantea empíricamente mediante la metodología cualitativa consistente en etnografías e historias de vida, elucidar y conocer las distintas formas, lógicas, manifestaciones y representaciones que articulan los sujetos para visibilizar su identidad.

Lo anterior conlleva al planteamiento de una discusión teórica alrededor de la identidad gay como un proceso discontinuo e inacabado, así como la inserción en ella de distintos imperativos de la masculinidad que pueden verse resignificados. A su vez, el eje de la investigación versa sobre la paradoja teórica de la visibilidad de la identidad gay en el sentido de la sujeción del sujeto, su vigilancia y la capacidad de agencia y autodeterminación del mismo con respecto al closet y a la visibilidad misma. Asimismo, se agrega la discusión sobre las diversas estrategias articuladas en función de resistir y revertir el discurso homofóbico mediante el cuestionamiento de sus artefactos.

El planteamiento versa sobre las estrategias y acciones que mediante una serie de negociaciones y mediaciones, ejercen los sujetos como parte de sus interacciones sociales en la apropiación de espacios para la visibilidad gay.

Identidad

Estos jóvenes, con respecto a su identidad, están conscientes de la capacidad que tienen para construirse a sí mismos como sujetos. Sin embargo, muestran contradicciones al momento de enarbolar su discurso identitario. Mientras que algunos consideran que la preferencia sexual no les asigna una identidad, por el contrario, la rechazan como idea sexista que los limita y constriñe como personas, al definirse entonces únicamente en función de su sexualidad o de sus prácticas. Para ellos, su preferencia sexual es sólo una parte de su vida, un componente importante, más no determinante, consideran que como sujetos son mucho más, y que su ser abarca muchas otras facetas; otros, manifiestan precisamente lo contrario, al decir que es precisamente en esa diferencia, en la de su preferencia sexual, en la que radica su esencia como sujetos, su ser, su estilo de vida y su personalidad. Sin embargo, en lo general están asimismo conscientes del peso y el valor social simbólico que se asigna a los estereotipos construidos socialmente alrededor de la identidad y la sexualidad. Aún y cuando no se identifican con ellos, o no del todo, tratan incluso de construirse alejándose de ellos, pero aceptan que los influyen como referente a veces único para ubicarse a sí mismos e insertarse socialmente.

Asumen los estereotipos alrededor de lo gay como construcciones sociales incluso a veces ajenas a su propia psique, a su necesidad de identificación, sentido de pertenencia y reconocimiento social. Consideran que su construcción como sujetos es un proceso prácticamente individual, personal, íntimo, privado, exclusivo; que no debe verse necesariamente sometido a encajar en moldes socialmente impuestos. El único factor que consideran importante al respecto es la huella de la mediación familiar, vista como el legado formativo que les ha enseñado a vivir, pensar y valorar tanto su vida como la de los que les rodean.

Un aspecto importante es que para el proceso de construcción de su identidad, toman en cuenta en forma significativa el que al sentirse fuera del orden social heteronormativo, conciben como una consecuencia lógica el considerar que pueden construirse para sí mismos, un nuevo y muy particular orden social, con su respectivo sistema de valores, mismo que sustituya a ese orden vigente para el resto de la sociedad. Esta circunstancia la han asumido, lejos de cómo una forma de exclusión inherente a una condición vulnerable y segregacionista, como una oferta alternativa e independiente, de auto gestión y opción privilegiada para con su elección de vida.

Familia. Cuando el “enemigo” está en casa.

Estos sujetos guardan en forma general un sentimiento de significativo temor, recelo y duda, mezclado con a veces, rencor, impotencia y coraje, hacia su padre. Ya sea porque este está o ha estado siempre ausente en la vida del sujeto, habiendo casos en los que ni siquiera se le conoce, o porque la figura del padre, enclavada en el estereotipo machista, represor y agresivo, ha motivado que prevalezca una significativa y permanente distancia entre él y su hijo. Las relaciones padre-hijo pueden encontrarse caracterizadas por una lejanía desde el plano de lo físico –no hay expresiones de cariño ni muestras de afecto a nivel físico-, hasta lo intelectual y emocional, al guardar en forma rígida el rol de jefe y patriarca de la familia, es decir, de un sujeto proveedor del cual sólo se pueden recibir órdenes, instrucciones, reprimendas y llamados de atención, dando por resultado que el sujeto no sienta confianza hacia su padre con respecto a llegar a compartir o hacer explícito el tema de su preferencia sexual.

En el lado opuesto, la madre, producto de la reproducción aun prevaleciente en una sociedad conservadora del rol femenino de madre sumisa y abnegada, es el único y natural receptáculo y por ende, incondicional catalizador del conflicto que vive el sujeto gay dentro de la familia. Así, se puede llegar a establecer en forma consuetudinaria una relación de complicidad entre la madre y el sujeto en relación al manejo intrafamiliar de la preferencia sexual de su hijo, pero principalmente, de frente a la visibilidad de ésta.

Lo interesante viene a ser entonces que la madre se adhiere en algunos casos en forma integral a la dinámica estratégica del sujeto, al orientar, aconsejar e incluso direccionar, la toma de decisiones correspondiente. Valiéndose entonces de su rol de autoridad moral de madre, aunado al nivel único de conocimiento que guarda del esposo, emerge necesariamente como la guía que habrá de estar permanentemente sondeando lo benigno o no del terreno para alertar, encausar o motivar el comportamiento de su hijo.

Dentro del hogar, en casa y alrededor de la familia, muchas veces ni siquiera se habla del tema, o si se hace, en algunos casos es con un dejo de desaprobación o burla. De parte de las familias de los individuos, no hay un diálogo al respecto ni mucho menos formulaciones discursivas que dejen entrever una postura documentada clara y concreta al respecto. El saber familiar acerca de la diversidad sexual está supeditado a las concepciones religiosas católicas y por ende, al discurso homofóbico hegemónico. El sujeto, en la medida del grado de este ambiente hostil, puede incluso esconderse cuando se habla del tema o cuando la televisión muestra algo al respecto. Es útil recordar que estos sujetos son universitarios de clase media urbana, razón por la cual su contexto y acceso a bienes materiales delimitan que por ejemplo, en algunos casos, su computadora personal puede estar asegurada para la no intromisión familiar de su privacidad virtual, reducto éste la mayoría de las veces vital para su socialidad.

Asimismo, el hogar y la familia llegan a guardar resquicios emanados de la reproducción vigente del dispositivo de la sexualidad. A pesar de saber desde hace mucho tiempo, si no es que desde siempre, la preferencia sexual de sus hijos, siendo una constante que los ha venido lacerando, cuando los padres confirman esta preferencia sexual en sus hijos varones, ya sea porque éstos la corroboran, o porque se comprueba circunstancialmente, la reacción, siempre negativa, va asociada al proceso de asimilación que pasa por distintas e intercaladas etapas de exaltación, negación, culpabilidad y evasión, principalmente.

Es aquí donde la valoración de la preferencia sexual de los hijos por parte de los padres, continúa siendo interpretada como enfermedad o como desviación mental que debe ser curada y superada, y que por lo tanto, siempre contemplará como recursos inobjetable al referente médico-científico de la recomposición de la mente, personificada en el psicólogo; o en la sanadora virtud orientadora y confesional que brinda la religión vía el sacerdote. Así, la medicalización o la confesión en torno a la sexualidad desviada, vistos como vehículos resolutivos, son los reductos por los que pasan en muchas ocasiones los sujetos cuando enfrentan a la familia. Las consecuencias de estas acciones, raramente traerán a la familia el tranquilizador efecto deseado, por el contrario, sumarán una mayor confusión, ruptura y crisis a la problemática, debido principalmente a la falta de elementos, información, consensos y acuerdos por parte de los involucrados, con respecto a la diversidad sexual.

Son entonces las amistades adultas de carácter íntimo, quizá algunos familiares muy cercanos e incluso los conocidos que han pasado por una circunstancia similar, es decir, otros padres de hijos gays, los siguientes y a veces definitorios agentes que acompañan en el proceso de duelo a los padres de un hijo salido del closet. La evolución de esta dinámica es sumamente variante, sin embargo, el factor de la invisibilidad caracteriza en forma relevante la complementariedad del dispositivo articulado hacia el interior de las familias de los sujetos. Si no se habla del tema, éste no existe; si la familia, aparentemente, lo olvida, o finge olvidarlo, es como si nunca hubiera pasado. El objetivo de este mecanismo es simular que la vida continúa en forma normal y que dicho suceso no quebrantó la unidad y el equilibrio armónico que prevalecía en la unidad doméstica.

Incluso esta simulada medida correctiva o estrategia familiar de evasión, es a veces explicitada para con los involucrados cuando las circunstancias provocan que el tema surja nuevamente. Entonces se dicta la resolución a manera de sentencia: es un tema tabú para la familia, está prohibido hablar o mencionar algo al respecto en ese hogar. El sujeto gay pasa entonces a formar parte de esa invisibilidad, de esa negación de su identidad como sujeto, él es ahora también un tabú para su familia, y su realidad pasa a estar excluida de la realidad familiar. El closet se cierra nuevamente dentro del hogar, y lo que es aún más drástico, aparentemente, la llave la tienen ahora sus propios padres, ya no él mismo, es decir, la voluntad propia del sujeto queda supeditada en cuanto a qué decir y no decir al respecto, a una censura familiar que prohíbe volver a hablar del tema dentro del hogar.

En otros casos, si algunos de los miembros de la familia conocen la condición y preferencia del sujeto, pueden tornarse en cómplices de este ocultamiento para con quienes no lo saben aun. Se forma entonces una red familiar de intracomunicación en donde surgen códigos, entendidos, señales y claves entre el sujeto y sus cómplices, pero también y en forma paralela, pueden surgir dentro de esas mismas dinámicas, chantajes, coerciones y nuevas negociaciones, no siempre ventajosas y formuladas por el sujeto mismo.

Pero si en el hogar nadie lo sabe, implica para el sujeto un mayor reto el poder establecer una estrategia que le permita sobrellevar el ocultamiento de su preferencia cuando de facto, y fuera de casa, en la escuela y quizá hasta en el trabajo, su actuar es abierto y expuesto en cuanto a la visibilidad de su preferencia sexual.

Visibilidad

Con respecto a su visibilidad, estos jóvenes dejan de manifiesto en forma clara que la emergencia de ésta se encuentra circunscrita como una consecuencia o efecto de su proceso de aceptación al asumirse como sujetos de identidad gay o simplemente como sujetos sexo diversos. Arguyen que el hecho de aceptar plenamente una condición que de tajo los separa y mantiene al margen del orden heterosexual, y del consecuente y estricto régimen genérico de la masculinidad, les libera automáticamente de la presión que implica pertenecer a ambos planos. Por tanto, su comportamiento verbal y no verbal, en la medida que su aceptación les va proporcionando una mayor seguridad en sí mismos acerca de lo que no son y lo que son, les relaja, los suelta y les permite mostrarse con mayor fluidez y hasta candidez a la hora de interactuar en sus espacios de socialización. Es decir, si esa soltura conlleva un amaneramiento, al sujeto ya no le importa, si ese comportamiento hace explícita su preferencia ante la mirada heterosexual, no le intimida. No hay ya entonces, una necesidad interior, o una presión externa que les imponga una cierta clase de comportamiento. ¿Qué hacer y qué no hacer?, pasa al ámbito de lo espontáneo, de lo circunstancial y finalmente, en dejarse ser tal cuales son, pareciera que sin restricciones. Sin embargo, algunos de ellos matizan esta liberación del cuerpo, ya que aclaran que dependiendo del lugar, las personas y las circunstancias, su comportamiento puede verse afectado en el sentido de cuidar y hasta cierto punto reprimir en cierto grado sus ademanes, movimientos y lenguaje, en función de no despertar una situación incómoda, tanto para ellos, como para los que los rodean en ese momento. Aquí el papel estratégico entabla un papel definitorio en el aspecto que proporciona al sujeto un criterio de decisión que brinda objetivo, sentido y dirección a las acciones a emprender. Del sujeto y de la toma de decisión tomada en ese preciso momento, depende el giro que pueda tener una determinada situación de sociabilidad en la que se encuentra inmerso.

Otro hecho consecuente al proceso de aceptación es que los sujetos cobran una especie de auto conciencia de sí mismos con respecto a su apariencia, su imagen y los efectos de ésta para con su entorno. Es decir, asumen no sólo una preferencia, una condición y un lugar en el mundo, sino que también se circunscriben en él como sujetos que se han construido en la medida que han ido procesando, asumiendo e integrando a su identidad y a su personalidad, una serie de elementos, características y símbolos que ponen de manifiesto, tanto la reproducción de ciertos estereotipos construidos alrededor de la homosexualidad, como la resignificación de otros ligados a las representaciones constreñidas de la masculinidad. Es decir, su construcción como sujetos se haya deambulando entre los condicionamientos estructurales existentes a nivel social y sexual; y las transgresiones y resistencias propias de la diferencia.

Es así que los sujetos se reconocen a sí mismos, como hombres, como varones, masculinos no necesariamente viriles, pero nunca como machos, quizá algo afeminados o con ciertos rasgos femeninos en su comportamiento. Sin embargo, el conjunto de estos elementos les permiten sentirse finalmente diferentes por elección propia. Desean ser así, luego de vivir el proceso de aceptación. Se identifican con esa compleja mixtura plagada a veces de contradicciones porque pueden a la vez jugar y experimentar con ella. Saben, están plenamente conscientes que “se les nota”, que la sociedad y muchos de sus allegados los ubican, los señalan y los identifican. Es decir, se saben reconocidos como gays, o como sujetos sexo diversos, o simplemente como “sospechos de ser”. Lo asumen como parte del proceso, como consecuencia lógica de su propia condición, más sin embargo, saben que deben determinar una serie de estrategias y acciones que definan claramente el cómo, cuándo, dónde y por qué comportarse de una u otra forma. Es así que entonces, independientemente de si “se les nota”, el sujeto emprenderá una táctica de sutil ocultamiento, de aparente insinuación, de discreta exhibición, o de obvia exposición, entre muchas otras, con respecto a su identidad, según lo determine su capacidad de medición del riesgo, la seguridad y margen de acción existentes.

A su vez, estos sujetos están plenamente conscientes de los estereotipos que socialmente se han venido construyendo alrededor de la diversidad, la homosexualidad, pero sobre todo, de la homofobia. Los asumen como referentes que la sociedad posee y articula para etiquetarlos, encasillarlos e incluso discriminarlos, pero a la vez son para ellos elementos circunscritos dentro de la conformación de su identidad, con los que juegan, manipulan, y moldean según las circunstancias personales de sus contextos de interacción social y según su propia perspectiva acerca de cómo articularán su visibilidad. Existen casos singulares al respecto, mientras que puede existir una relativa pero manifiesta tolerancia y hasta aceptación a un sujeto de apariencia y comportamientos evidente y acusadamente femeninos, al ser definido y asumido por quienes le rodean y conocen, como un gay “obvio” y por tanto, alguien que más que un hombre semeja ser una mujer, y por tanto se le ve casi como tal o como alguien muy cercano a, desde la óptica heterosexista; existen en

contraste, otros casos, en los que la aceptación y la tolerancia se inclinan hacia quien representa y por tanto, significa todo lo opuesto, es decir, quien manifiesta una apariencia y un comportamiento completa o mayormente masculino y viril, pero aun y con ello, sabiendo quienes le rodean que es y se asume como gay, se le ve como un hombre que es gay, como alguien que por su evidente masculinidad, no irrumpe con una ruptura genérica más que con su preferencia sexual. Es decir, que aquellas transgresiones al género, establecidas rigurosamente desde la heteronormatividad y advertidas en los sujetos a partir de la visibilidad, pueden encontrarse diluidas y ciertamente desdibujadas a partir de esta doble representación y significación por parte de los sujetos gays visualizados como afeminados u obvios y los masculinos o viriles. En ambos casos, y según el contexto y el grado de interacción social en el que se encuentre, el sujeto puede jugar y de hecho lo hace, para estratégicamente parecer, dejar de parecer, aparentar, enfatizar, matizar, exagerar e incluso parodiar dichas representaciones ante los sujetos heterosexuales que le rodean, siendo jóvenes de su misa cohorte, para quienes el significado puede ya no quebrantar en forma significativamente relevante como en otros tiempos, el orden genérico que sus referentes heteronormativos imponen.

Esto anterior significa una posible transformación en materia del significado acerca de lo que se ha venido socialmente construyendo en torno al género. Las correspondencias establecidas entre identidad, preferencia sexual y prácticas sexuales, pudieran estar siendo trastocadas a partir de un constructo que los jóvenes heterosexuales articularan en torno a la sexualidad y a la consecuente expresión y ejercicio de la misma; siendo este cada vez más abierto e incluyente para con la diversidad sexual y, por tanto, menos restrictivo en cuanto a una tecnología del género.

Visibilidad y Espacio Público

Puede decirse que el espacio público, entendido como espacio comunitario de convergencia ciudadana y lugar de gestación de una comunidad basado en el reconocimiento mutuo, (Treviño, A; de la Rosa, J. 2009; p.28) en el municipio de la capital de Aguascalientes, es medianamente amigable para con la visibilidad gay; al menos no representa para el individuo gay una persecución franca o una forma tácita de amedrentamiento, situación que por ejemplo no guarda la población transgénero del estado. En algunos casos, circunstancias y zonas de la ciudad, por el contrario, este espacio está fungiendo como un refugio ante el acoso y la presión familiar que muchos sujetos gays viven en casa. Es entonces cuando el sujeto sale de casa y toma la calle, para ahí sí poder ser el mismo. Es decir, tomarla como espacio de expresión de sus valores y sus propuestas como integrante de la sociedad civil. La cita en el Merendero, la ida a un Café del Centro Histórico o el simple paseo por la Plaza principal, son actividades de sociabilidad que les están permitiendo a los sujetos una visibilidad.

En este sentido, podría decirse que los sujetos se encuentran en un momento de transición por lo que a su visibilidad respecta. Mientras que por un lado el contexto histórico que les ha tocado vivir está siendo favorecedor en materia de diversidad, visibilidad e inclusión social –la aprobación del matrimonio civil entre personas del mismo sexo en el Distrito Federal, y su lógica repercusión al interior del país, por ejemplo-; en el polo opuesto, dentro del entorno familiar, se guardan aún los saberes más conservadores y homófobos emanados del arraigo a la religión católica. Es decir, que afuera, en el espacio público, estos sujetos pueden visibilizarse prácticamente sin temor a sufrir una discriminación evidenciada, misma que de hecho, si reciben, representándose en la mayoría de los casos de forma indirecta, a base de miradas y comentarios, no suele ser relevante; y pareciera no afectarles, dado que conocen las leyes estatales en materia de derechos y legislación en torno a la no discriminación; mientras que por el contrario, dentro de sus hogares, en el seno de la familia nuclear, algunos todavía permanecen ocultos, o semi ocultos, y desean seguir permaneciendo así, al menos por el momento, según sean las circunstancias particulares de cada uno.

El reciente caso vivido de discriminación en un antro heterosexual a una pareja de varones gay que festejaban la clausura de un Congreso Nacional de Sexología organizado por una Universidad privada, es un caso aislado que aun y cuando prende focos rojos, no es del todo representativo del acontecer social cotidiano que enfrenta la comunidad gay local dentro de la ciudad. Es una muestra sin embargo, de que sucede y está ahí presente la homofobia. El hecho se cubrió sigilosamente en medios locales, trascendió a los nacionales y dejó finalmente un nuevo precedente que queda de tarea para la administración recién entrante en el estado.

Los sujetos están percibiendo su visibilidad en sitios públicos como una toma del espacio para la expresión de algunos elementos de la condición gay, manifestando explícitamente comportamientos y situaciones de interacción y socialidad, que anteriormente se hallaban privilegiadas y exclusivas para heterosexuales. Estos elementos abarcan códigos y expresiones no verbales de afecto, camaradería y contacto físico, primordialmente, que permean e interactúan entre los sujetos que tienen pareja y en el grupo de amigos de los sujetos. Así, el saludarse de beso, el hablarse en femenino en voz alta o “jotear”, el abrazar al compañero e incluso el “faje” en broma, son las expresiones más comunes ejercidas públicamente por los sujetos.

Sin embargo, estas expresiones guardan en sí un proceso de selección y pasan a su vez por un filtro al momento de articular su puesta en acción en el espacio público. Los sujetos guardan una categorización y clasificación implícitamente compartida, a manera de código, acerca de los lugares considerados propicios y/o amigables para con estos comportamientos, a la vez que sujetos de negociación, siendo favorecidos los territorios circundantes a dos zonas específicas: los alrededores de los antros y bares gays ubicados en el Centro Histórico de la ciudad; y la Plaza Central o de la Exedra del mismo Centro

Histórico, en conjunto con sus calles anexas. Además de estos, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el interior de algunos Conjuntos Cinematográficos y una serie de cafeterías ubicadas en el pasaje del Centro Histórico, son otros de los espacios que pueden ser considerados amigables en tanto exista de por medio una negociación de parte de los sujetos.

A su vez, el espacio público funge también como un receptáculo a opciones, alternativas y posibilidades de encuentro sexual, ligue o simple coqueteo entre los sujetos y otros jóvenes que se dedican al sexo servicio, a chichifear o simplemente a ligar, mismas que se hayan concentradas, por una tradición que data de décadas atrás, en las calles aledañas a la Plaza de la Exedra. Esta noción del acceso sencillo, rápido, fortuito y fugaz de contacto y relación entre gays, es conocida, asimilada e incluso denominada por los sujetos, bajo el seudónimo de “la Putivuelta”, sin embargo manifiestan en forma general un cierto repudio y prejuicio hacia esta dinámica, principalmente por factores de edad y clase. Este recurso de socialización del sexo, responde para ellos a la necesidad de un nicho de mercado de edad madura y/o a un segmento de nivel socioeconómico bajo. Para ellos, esta representación pública de lo gay en la cotidianidad significa la paráfrasis de la prostitución heterosexual, por tanto, reproducen su carácter censurable, no deseable y denigrante, tanto al sujeto que vende u ofrece, como al que compra o recibe.

Al hablar de la negociación que los sujetos articulan cuando se hacen visibles. Dicha negociación sobreviene, más allá del territorio, cuando el sujeto se muestra públicamente y formula decidir efectuar esa visibilidad al cuidar quién o quiénes pueden ser receptores de la misma que conozcan a su familia. Es decir, surge como condicionante el papel que puede llegar a jugar el círculo social y el grado de sociabilidad del sujeto y de su familia, mismo que una ciudad pequeña en donde los grados de interacción social son sumamente próximos, continuos y cotidianos, es decir, en donde “todo mundo se conoce”, puede hacer peligrosa dicha exposición para el individuo.

Esta circunstancia particular de negociación, sin embargo, es asimilada por los sujetos como transitoria en la medida que las posibilidades de encuentro, conocimiento y coincidencia o no, entre los receptores sociales de su visibilidad y sus familias, están prácticamente fuera de su dominio, control e incluso conocimiento. El factor del riesgo viene por tanto a jugar un papel esencial y definitorio en la negociación. El sujeto sabe que la inminente situación de su descubrimiento o desenclosetamiento vendrá tarde o temprano. En qué medida este sujeto está consciente y listo o no para enfrentarla, es precisamente uno de los elementos que esta negociación brinda como proceso de preparación y asimilación.

El “joteo” como estrategia.

Cuando se manifiesta el “joteo” y el “perreo” entre los sujetos, la ironía, la farsa y la parodia funcionan como contradiscurso, dado que trasgreden al género y su carácter binario. Se parte del humor como forma de capital simbólico y se articula como estrategia verbal de defensa (Marquet. 2010, pp. 63-76). Es la metáfora performativa del ejercicio de la mofa que se vive en lo privado, para reconocerse y representarse; y que se hace compartida con los pares para poder verse y reírse con los otros de sí mismo, de sí mismos, de lo que se ha decidido ser y a lo que se ha transgredido y atrevido a desafiar, pero también para revertir el dolor, la angustia y el sufrimiento producto de la homofobia...”Somos de Aguascalientes, somos jotos y calientes”...recita la consigna empleada en las Marchas hidrocálidas de la diversidad sexual.

Los sujetos “jotean” para liberar así la carga y la presión cotidiana por ser masculino y viril; por teñir su fachada de una imagen, un cuerpo y un comportamiento que les es ajeno, que es mortaja de un deseo íntimo, profundo y lúdico por sentir, sentirse y asumirse distinto, diferente, y ejercerse como tal, con un sujeto delicado, frágil, sensual, seductor, exuberante y grácil, en suma, como un hombre que se muestra en su parte femenina, que se regocija de sí, se disfruta y se exhibe como tal.

Hasta aquí algunas reflexiones de lo vertido por los sujetos mediante sus historias de vida, falta aun efectuar el análisis y confrontación teórica de los hallazgos. Dado que la visibilidad se da en el exterior, dentro del entorno inmediato al sujeto y en el contexto más próximo, los sujetos guardan referenciación a partir de lo vivido con sus familias, como primera mediación. Al respecto, se están realizando entrevistas a profundidad con los padres de los sujetos para evidenciar el proceso referido desde la óptica y la percepción de la familia. Es en la unidad doméstica en donde tiene lugar el génesis del registro de la biografía vital de sujeto, en donde la construcción de la identidad inicia y en donde el sujeto experimenta por vez primera la socialización de su realidad.

Asimismo, como parte del análisis, se pretende cruzar longitudinalmente el concepto y la categoría de la visibilidad con el resto de los contenidos trabajados en la presente investigación, para con ello lograr desentrañar cómo se negocia esta visibilidad, y descubrir qué caracterizaciones definen y matizan su operación en los sujetos abordados, es decir, ¿Cómo se manifiesta y diferencia la visibilidad de los sujetos en su entorno inmediato y en el espacio público?, ¿qué se gana y qué se cede en la negociación de hacerse visibles?. ¿Cómo surgen y qué estrategias articulan los sujetos alrededor de la visibilidad?.

Conclusiones

Los sujetos brindan nuevos sentidos a sus prácticas en la medida que las han venido produciendo y por tanto, apropiando. Todas las identidades generan prácticas y en ocasiones los discursos no suelen coincidir con las prácticas. Así como hay estrategias para visibilizarse, también las hay de ocultamiento. En paralelo al ejercicio institucionalizado de la sexualidad dentro del orden social establecido, los actores sociales que transgreden la heteronorma, son quienes de forma explícita o implícita, abierta o encubierta, sostienen y promueven prácticas y discursos contrarios a ésta. Y dado que el sujeto se constituye, se construye y se hace a través de y por sus prácticas, siendo éstas de libertad o sujeción y articuladas a tecnologías de poder y del yo, es que los sujetos ejercen sus acciones. (Foucault, 1990).

Las instituciones buscan producir sentido en las acciones de los sujetos en la medida que estas son interiorizadas y apropiadas por los sujetos, siendo la socialización la puesta en marcha de este sistema normativo, sin que por ello logren escapar a los mecanismos de negociación que el sujeto opera ya sea para reproducir o resistir, simultánea o alternativamente. (Foucault, 1990, p. 57). Así, mediante los mecanismos de control y vigilancia, tanto normativos desde el exterior, como auto normativos desde el interior del individuo, las prácticas se desarrollan dentro de un marco pre establecido más no inamovible.

Lo realmente desestabilizador de la transgresión a la heterosexualidad vía las prácticas de los sujetos, es el hecho de que quizá más allá de la visibilidad y el reconocimiento, los sujetos gays, mediante su estilo de vida y dentro de este su forma de relacionarse afectiva y amorosamente, pudieran estar abriendo el debate en torno a los límites de la sexualidad, sus referentes y en sí, de la configuración de sujetos y dinámicas sociales innovadoras. Como Foucault señalara, sería que ética y culturalmente, lo gay pudiera escindir-se en un modo de vida. (Foucault, 2004).

Es dentro del espacio de tensión en donde se valora y juzga lo aceptado y lo prohibido, lo permitido y lo tolerado que se crean los espacios intermedios que posibilitan la expresión de otras acciones sociales opuestas, alternativas y distintas a las del orden establecido, haciendo plausible su transformación (Collignon, María. 2011, p.152).

La sociedad de las ciudades del interior de la república, ha venido registrando cambios significativos en sus referentes normativos alrededor de la sexualidad, sin embargo, se debaten continuamente en aras de superar su estadio conservador para poder transitar hacia una modernidad progresista. Los imaginarios que sostienen sus discursos y prácticas, aun guardan sensibles y profundas resistencias.

BIBLIOGRAFÍA:

Bersani, L. (1998). *Homos*. Buenos Aires: Manantial.

Collignon, María Martha (2011). *Discursos Sociales sobre la Sexualidad: narrativas sobre la diversidad sexual y prácticas de resistencia*. México. en *Comunicación y Sociedad*. Nueva Época. Núm. 16. Julio-diciembre 2011.

Foucault, M (1989). *Historia de la Sexualidad Vol 1. La Voluntad de saber*. México. Siglo XXI.

Foucault, M (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona. Paidós.

Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México. Siglo XXI

González Pérez, César.O.(2001) *La Identidad Gay: una identidad en tensión*. México. en *Desacatos*, Primavera -Verano 2001

Lauretis, Teresa. (1992). *Alicia ya no* . España: Cátedra.

List, Mauricio. (2009) *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo Queer*. México. Ediciones Eón.

Llamas, Rcardo y Vidarte F. Javier (2003). *Extravíos*. España. Espasa Hoy.

Marquet, Antonio(2010). *El Coloquio de las Perras*. México. UAM

Scott, W. J. (1992). *Feminists Theorize the Political* . EE.UU.: Taylos y Francis.

Scott, W. J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México. Era.

Treviño Carrillo, Ana Helena y de la Rosa Rodríguez, José Javier. (2009). *Ciudadanía, espacio público y ciudad*. México. UACM.

Weeks, J. (1998). *Sexualidad*. México: Paidós. PUEG. UNAM.

La piel ausente. Entre el terror y benevolencia del ícono descarnado de la Santa Muerte

Juan Luis Ramírez Torres
Universidad Autónoma del Estado de México

Presentación

Esta ponencia forma parte del proyecto *Fragmento y corpus social en la metáfora del microcosmos del cuerpo humano*, y del cual, para esta ocasión se atiende la simbólica de la *piel* a propósito de dos ejes: uno, sus significados en tanto que metáfora del *microcosmos cuerpo humano*, y en función del sentido que adquiere para con el *macro-cosmos del corpus social*; dos, su carácter de lienzo sobre el cual se *pintan* escenas de belleza, fealdad o terror en función justamente de ese macrocosmos antes invocado. Para ello se recurre a las representaciones descarnadas de la Santa Muerte, en la consideración de que, al ser la epidermis cubierta y el canal de percepción más extenso del cuerpo humano, sus alegorías simbólicas (como es el caso del culto referido) son particularmente totalizadoras del individuo y del mundo; la piel es envoltura táctil (Montagu y Matson), de percepciones térmicas, sonoras, olfativas, del sufrimiento, pero también vinculadas con las implicaciones de límites en el Yo asociado con la piel (Didier Anzieu); tanto horizonte dérmico hace de su ausencia un tremendo vacío, cuyas implicaciones atendemos en las metáforas así construidas, de los descarnadamente desgarrados vínculos humanos acontecidos en los altos índices de violencia física y simbólica de los escenarios del México actual y en paráfrasis con la corporeidad ósea de la también llamada Santa Niña Blanca.

1. La simbólica de la *piel*

a) *El Cuerpo metáfora de lo social.*

El cuerpo humano no es únicamente una “estructura global, completa de un individuo con todos sus órganos” (Diccionario de Medicina, 2002); a lo largo de la humanidad junto a *soma* ha coexistido *psique*, de donde, tanto la enfermedad como su cuerpo doliente, devienen metáfora que hace de la bio-logía de soma manifestación dialéctica de la bio-grafía del individuo (Ramírez, 2000). El cuerpo entonces, en palabras de Victor Turner, es: “... lugar privilegiado para la comunicación de la *gnosis*, del conocimiento místico sobre

la naturaleza de las cosas y el modo como éstas llegan a ser lo que son.” (Turner, 1980: 119).

Lo anterior nos lleva a la premisa de que el cuerpo humano, al ser metáfora del *corpus* social, se erige en representación simbólica de la fragmentación que sufren las comunidades, correspondiendo a cada género y grupo de edad una configuración propia según su estado somático y sus circunstancias sociales y afectivas, por lo que al hacer una semiosis de dichas metáforas se accede al conocimiento de la complejidad de la trama social vivida por los actores del caso.

Consecuentemente, el cuerpo adquirirá sentidos distintos definidos históricamente. Por ello, no es lo mismo el cuerpo en el Medioevo oriental que en la Modernidad, dado que “... la historia del cuerpo humano no es tanto la historia de sus representaciones como la narración de sus modos de construcción.” (Feher, 1990: 11). Por lo tanto, el cuerpo tiene historia y posee cultura; el cuerpo es un constructo social perfilado por su aquí y su ahora.

De esta manera, el cuerpo culturado se vuelve microcosmos del gran macrocosmos ecosistémico-social. Es así que a la Modernidad obviamente le corresponde un concepto moderno del cuerpo:

“Hay dos caminos aparentemente divergentes que dan cuenta de las opiniones de la modernidad sobre el cuerpo del hombre. Por una parte, la sospecha y la eliminación, a causa del débil rendimiento informativo, de la fragilidad, de la gravedad, de la falta de resistencia. Visión moderna y laica de la *ensomatosis*, el cuerpo es, entonces, en una perspectiva casi gnóstica, la parte maldita de la condición humana, parte que la técnica y la ciencia se afanan por remodelar, reciclar, volver ‘no material’ para, de alguna manera, librar al hombre de su molesto arraigo carnal.

Por otra parte, por el contrario, como una manera de resistencia, la salvación por medio del cuerpo, a través de lo que éste experimenta, de su apariencia, de la búsqueda de la mejor seducción posible, de la obsesión por la forma, por el bienestar, de la preocupación por mantener la juventud.” (Le Breton, 1995: 217)

Un rasgo más de la Modernidad en el Cuerpo es su tendencia: entre órganos y sustancia humanas controladas desde la Medicina, por lo que el “cuerpo es descompuesto en sus elementos...” (Le Breton, 1995: 219) como una práctica común y benéfica. Sin embargo, este uso entendido como normal y legítimo de cuerpo se empata con otras disecciones, éstas relativas a la fragmentación social:

“La red de la fragmentación atrapa al hombre moderno desde el chorro ininterrumpido de sensaciones, estímulos e informaciones carentes de un eje estructurador, haciéndole nadar en la pluralidad de los fragmentos. Queda por dilucidar si nos hallamos ante la disolución del sentido, del recuerdo y de la historia y ante el hundimiento del propio sujeto, o si, más bien, éste se sume en un ‘sentimiento oceánico’”. (Mardones, 1988: 153-154)

El cuerpo entonces, deviene órganos fragmentados que se corresponden con una sociedad devenida fragmento. Comuna rota que halla en la disección corporal, su propia imagen que de entre esos desechos y rehechos órganos, busca, acaso, su reintegración entre donantes esquivos y dolores de un hueco por llenar en su corporeidad. Oquedades resultantes no sólo de una intervención quirúrgica, sino paralelamente, en esta *era del vacío* (Lipovetsky, 2002), esos vaciamientos ocurridos desde las distancias en las interacciones socioeconómicas, hasta la de los contactos humanos piel a piel.

b) La Piel.

¿La piel, es una de esas partes fragmentadas? La cápsula corporal puede equivaler a la persona misma, ya que es, en su definición biológica, una “Membrana cutánea resistente y flexible que recubre toda la superficie corporal. Es el mayor órgano del cuerpo humano...” (Diccionario de Medicina, 2002). La piel da el perfil identitario del individuo, su ausencia deja a éste sin referentes que permitan la caracterización y existencia del Ser.

Asley Montagu, desde el campo de la psique coincide con lo anterior al reconocer la piel como caparazón flexible y continuo de nuestros cuerpos, que nos cubre completamente a la manera de una capa, pero agregando la característica sustantiva de que al ser el más antiguo y más sensible de nuestros órganos, resulta también ser “nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz.” (Montagu, 2004: 21). Por lo mismo, las alteraciones comunicativas que sufra el órgano piel, repercutirán en otros órdenes del ser, tanto individual como social. Así es que dada la “dolorosa privación de experiencia sensorial” sufrida en relación con un mundo excesivamente tecnificado (Montagu, 2004: 17), resulta alterada la “capacidad del hombre occidental para relacionarse con su prójimo”; ya que éste es más eficiente en su “capacidad para relacionarse con los bienes de consumo y las necesidades innecesarias que lo esclavizan: poseído por sus posesiones. Puede llegar a otros planetas, pero con excesiva frecuencia no puede llegar a su semejante.” (Montagu,

2004: 17). En suma, concluye este autor, “La vida impersonal del mundo occidental ha llegado a producir una raza de intocables”, privilegiando los «sentidos de la distancia», la vista y el oído, en detrimento de los «sentidos de la proximidad», el gusto, el olfato y el tacto, (Montagu, 2004: 18). Por lo mismo, se hace necesario el rescate del tacto, en virtud de que constituye el medio comunicativo “más poderoso de establecer relaciones humanas, [es] el cimiento de la experiencia. Cuando empieza el tacto, también lo hacen el amor y la humanidad” (Montagu, 2004: 19)

Todo este horizonte táctil se concreta justamente en una piel tan esencial y sustantiva en el Hombre que Didier Anzieu la nombra el Yo-piel, integrado por un orden orgánico y otro imaginario a la vez, como sistema de protección, cosa ya dicha, pero de resguardo a nuestra individualidad al mismo tiempo que primer instrumento y lugar de intercambio con los demás, conjugándose un apoyo recíproco en un cuerpo y en un grupo social vivos (Anzieu, 2010: 15). Sin embargo, la piel al ser frontera entre el Yo y los Otros, implica la noción del límite precisamente entre un uno y su prójimo. Al respecto Anzieu hace una reflexión que, dada su relevancia, se transcribe en toda su extensión:

“Los ideólogos aportaron a Francia y a Europa, a finales del siglo XVIII, la idea del progreso indefinido: del espíritu, la ciencia y la civilización. Durante mucho tiempo, ésta fue una idea maestra. Fue necesario abandonarla. Si me sintiera obligado a resumir la situación de los países occidentales y quizá de toda la humanidad en este siglo XX que termina, pondría el acento en la necesidad de poner límites: a la expansión demográfica, a la carrera de armamentos, a las explosiones nucleares, a la aceleración de la historia, al crecimiento económico, a un consumismo insaciable, al progresivo distanciamiento entre países ricos y tercer mundo, al gigantismo de los proyectos científicos y de las empresas económicas, a la invasión de la esfera privada por los medios de comunicación de masas, a la obligación de batir sin cesar records al precio del superentrenamiento y del doping, a la ambición de ir siempre más rápido, más lejos, siempre a lo más caro a costa de aglomeraciones, de tensión nerviosa, de enfermedades cardiovasculares, del desagrado de vivir. (Anzieu, 2010: 18)

Tales transgresiones de límites implican el que

“... más de la mitad de la clientela psicoanalítica está formada por lo que se llaman estados límite y/o personalidades narcisísticas [...] esos enfermos sufren de una falta de límites: incertidumbre sobre las fronteras entre el Yo psíquico y el Yo corporal, entre el Yo realidad y el Yo ideal, [...] vulnerabilidad a la herida narcisística por causa de la debilidad o de las fallas del envoltorio psíquico, sensación difusa de malestar, sentimiento de no vivir su vida, de ver funcionar su cuerpo y su pensamiento desde fuera, de ser el espectador de algo que es y no es su propia existencia.” (Anzieu, 2010: 19)

2. El corpus social

Si el cuerpo es microcosmos del universo y lugar privilegiado para la comunicación de la gnosis, entonces toda manifestación, recreación, interpretación cultural, o iconografía de lo anatómico se hace metáfora del *corpus social*. De aquí que el cuerpo sea un lienzo sobre el cual se *pintan* escenas de belleza, fealdad o terror en función justamente de ese macrocosmos antes invocado.

Las escenas dramáticas del México vigente pueblan tantos medios de comunicación con sus imágenes monstruosas que sus fotógrafos, camarógrafos, escenógrafos, guionistas y locutores construyen; porque el drama de cuerpos inertes es vuelto aberración gracias a todo ese equipo de producción televisiva o radiofónica. Y entonces el llanto humano transita hacia la futilidad del guión para un noticiario matutino donde tanto dolor se esfuma en la palabra vociferante del conductor: ruptura de los límites de la palabra humana que comunicaba antes información y emociones.

Esa escenografía está compuesta, según cifras para el anterior año, por 52 millones de pobres, de los cuales, carecen de acceso a alimentos, 28 millones, todo ello sobre un total de 112 millones de habitantes en la República mexicana;¹ a estas cifras se suma el que un 10% de la población nacida en México ha emigrado a los Estados Unidos;² mientras que cerca de 250,000 individuos son ahora internos que nutren las cárceles del país,³

¹ http://www.coneval.gob.mx/cmsconeval/rw/pages/medicion/Pobreza_2010/Anexo_estadistico.es.do

² BBVA Bancomer.

http://serviciodeestudios.bbva.com/KETD/fbin/mult/1005_SitMigracionMexico_03_tcm346-220616.pdf?ts=452010

³ Marcelo Bergman y Elena Azaola: *Cárceles en México. Cuadros de una crisis*.
www.flacsoandes.org

migrantes y presos que a fin de cuentas se hallan lejos del seno familiar y comunitario, rompiendo con los límites de bordes nacionales y fronteras de parentescos. Los fragmentos del México que vivimos cotidianamente.

En el anterior marco económico y demográfico, se ubican las estadísticas de mortalidad. Durante 2008, se registraron 38,875 defunciones por *Accidentes*, 14,006 por *Agresiones*, 4,681 fallecimientos a causa *Lesiones autoinfligidas intencionalmente*, todo lo cual sumó 57,562, lo que significó que el 10.7% del total de muertes ocurrieran en escenarios violentos. Cabe destacar que de las más de 4000 muertes por Lesiones autoinfligidas, correspondió a los grupos de edad entre 10 y 34 años el 57% por del total, 2,647 vidas nuevas eliminadas por su propia mano. Para este momento, septiembre de 2011, ya se habla de alrededor de 50,000 muertes ocurridas en torno del narcotráfico; y de entre los que vivos, hay que contar cosa de 50,000 huérfanos por la llamada guerra del narcotráfico.⁴

En la comprensión de tal realidad nacional vigente, estos datos *duros, objetivos*, no pueden seguir siendo el único referente ni para el análisis científico, ni para la reflexión existencial de este país. El Hombre es *objetividad y subjetividad*; desde la anatomía y fisiología de los hemisferios cerebrales hasta sus culturales construidas colectivamente; por lo tanto, la *subjetividad* es copártcipe junto con la *objetividad*, de toda obra humana volcada en su praxis. Por lo mismo, *dolor, sufrimiento, mentira, miedo, terror, pánico, llanto, tristeza soledad, desesperanza, melancolía, amor, odio, vacío, anomia*, forman parte de esas cifras que pueblan el teatro social mexicano.

⁴ http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_notas=670713

3. Las representaciones descarnadas de la Santa Muerte

El surgimiento del culto a la Santa Muerte en México se puede ubicar alrededor del año 2000. Ha contado con, al menos, dos sitios relevantes de veneración: uno, el altar callejero de las calles de Alfarería y Panaderos y el Santuario de la Santa Muerte,⁵ incorporado a las instalaciones de la parroquia de la Misericordia, ambos sitios localizados en la céntrica colonia Morelos de la Ciudad de México. El fechamiento fundacional del culto atribuido por sus creyentes se remonta a la antigüedad prehispánica: “El culto a la muerte existe en México desde hace más de tres mil años [...] Los mexicas heredaron de épocas antiguas a dos dioses: Mictlantecuhtli y Mictecacihuatl, el Señor y la Señora del Mictlan la región de los muertos”⁶

Esta ambigüedad temporal le otorga un significado sobrenatural y religioso, en la medida en que “lo sobrenatural es el mundo del misterio, de lo incognoscible, de lo incomprendible [...] una suerte de especulación sobre todo aquello que se escapa a la... clara intelección” (Durkheim, 1982: 22). Si el presente que se vive ha roto los límites de un orden cívico o moral, nacional o comunitario, el caos resultante muestra un horizonte incomprendible, por lo que es necesario entonces otorgarle otro orden que le dé legitimidad en tanto *orden natural* por sagrado, y esa connotación la adquiere al ubicar ese carácter *natural* en lo que pasó *ab origine*, repetible por el rito y cognoscible por el mito (Eliade, 1985: 20). Lo que históricamente es una imprecisión, religiosamente se convierte en parte de su proceso de mitificación. Por tal motivo, los creyentes remiten la sacralidad de la Santa Muerte al tiempo más lejano de la *mexicanidad*: la *época prehispánica*.

Lo nuevo del culto hace que sus características sean variables y delimitadas a un marco definitorio, o, más precisamente, a una *teología* suya. De aquí el documento editado por el Santuario de la Santa Muerte, titulado “Historia y compendio de doctrinas” de la Iglesia Santa, católica, Apostólica, Tradicional Mex-USA, pretende establecer un canon para el culto basándose en La Biblia:

⁵ Calle Bravo, entre calle Héroe de Nacozari y calle San Antonio Tomatlán.

⁶ <http://santamuerte.galeon.com/cvita470270.html> (consultado 5/mayo/08)

“El Ángel de la Muerte, es de los ángeles ejecutores de la voluntad de Dios, aparece en diversos pasajes de la Escritura sirviendo a Dios para ayudar o en su caso castigar al pueblo de Israel...”⁷

Pero más allá de pretensiones teológicas, o de legitimidades míticas, el culto de la Santa Muerte, ofrece en el panorama social contemporáneo una iconografía caracterizada por un cuerpo esquelético, es decir, carente de músculos, nervios, tendones, vísceras, y, por supuesto, de piel. Si aplicamos las consideraciones anotadas anteriormente, resulta entonces que la esquelética corporeidad de esta santa popular, evidencia metafóricamente la ruptura de límites sociales y de fronteras físicas. Los canales abiertos por los flujos migratorios, los amplios márgenes otorgados hoy en día a la ruptura del tejido social y a la carencia de solidaridad humana, se concatenan con esas oquedades en las cavidades oculares, en los ductos respiratorios donde debería existir una nariz que insuflara vida, en la abertura bucal que no degusta más, y en esas manos que se hacen intocables a todo tacto humano. Porque se le podrá rendir culto, inclinarse ante ceremonialmente ante ella, pero ¿quién le saludaría de mano?, ¿quién esperaría la tibieza de su piel que no existe más?

En la visión totalizadoras del individuo y del mundo que posibilitan las recreaciones metafóricas de todo evento religioso, volcadas éstas en el ícono de la imagen de culto, la Santa Muerte, resulta obligado asumir que sus creyentes no hacen una apología del horror, el terror, la fealdad, la necrofilia implicado en el cadáver y en la muerte; sino que le dan cuerpo a su propia realidad experimentada colectivamente, pero la cual carece de carne, es decir, de la fuerza de los músculos, de órganos, esto es de funciones vitales; de nervios, o sea de canales que permitan la circulaciones de estímulos nerviosos y emociones. Ni tampoco posee ya la envoltura tibia de la piel que marque los límites del Yo para proporcionar a Ego su identidad, su existencia como Ser con vitalidad.

⁷ “Historia y compendio de doctrinas” de la Iglesia Santa, católica, Apostólica, Tradicional Mex-USA, p. 33.

Conclusiones

En consecuencia, el horror del cuerpo cadavérico no está, al menos en este caso, en su anatomía misma, sino en la fealdad de sus circunstancias; tan portentosas son éstas que ese conjunto de huesos, llegar a ser nombrado como la Niña Blanca, ¿acaso esperanza de un contrasentido que sacaría del puro hueso la dureza necesaria para sobrevivir a la muerte misma? ¿Por qué en este país qué queda, acaso pura muerte, pura osamenta? No lo sé, pero sobre cada despojo sobre la Tierra, regularmente brota la nueva vida. Sólo basta la belleza de la Esperanza.

Bibliografía

ANZIEU, Didier. *El yo-piel*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2010.

Diccionario de Medicina Océano Mosby, Barcelona, Editorial Océano, 2002.

DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, Madrid, Akal Universitaria, 1982.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Editorial Labor/Punto Omega, 1985.

FEHER, Michel. "Introducción". Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.). *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano. Primera, segunda y tercera parte*. Madrid, Editorial Taurus, 1990, pp. 11-17.

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1995.

LIPOVETSKY, Pilles. *La era del vacío*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.

MARDONES, José Ma. *Postmodernidad y cristianismo. El desafío del fragmento*. Santander, Sal Terrae, 1988.

MONTAGU, Ashley. *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*, traducción de Magdalena Palmer. España: Ediciones Paidós Iberoamérica, 2004.

RAMÍREZ TORRES, Juan Luis. *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y la enfermedad en la experiencia humana*, Cuadernos de Investigación 10, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

Cómo ser una *femme fatale* y no morir en el intento

Mtra. Kharla García Vargas
Universidad Nacional Autónoma de México
Universidad Autónoma de Barcelona

La *femme fatale* como práctica corporal. Revestida de artificialidad, sin duda es un prototipo único de la belleza. Una construcción de la superficialidad, tal cual: un producto de mercado, propio de los estándares impuestos sobre el cuerpo y la sexualidad. Es una identidad siniestra, doble y sin escrúpulos. La experiencia estética de Des Esseintes, ante el cuadro de *La aparición* de Moreau (imagen 1), profesó esta nueva forma de belleza femenina, misma que encarna la *femme fatale*.

Des Esseintes por fin veía realizada a la Salomé, extraña y sobrenatural, que él había soñado. Ya no era simplemente la joven bailarina que arranca un grito de lujuria y concupiscencia de un viejo con las contorsiones lascivas de su cuerpo, que acaba con la voluntad y domina la mente de un rey con el temblor de sus senos, el movimiento de su vientre y las sacudidas de sus muslos. Ahora se revelaba como la encarnación del viejo Vicio del mundo, la diosa de la Histeria inmortal, la Maldición de la Belleza suprema sobre todas las demás bellezas con los espasmos catalépticos que agitan su carne y endurecen sus muslos – una Bestia del Apocalipsis monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, envenenando, como la Helena de Troya de las viejas fábulas clásicas, todo lo que se le acerca, todo lo que la ve, todo lo que la toca. (Dijkstra, 1986: 382)

Joris-Karl Huysmans creador de este pasaje en su inquietante novela de *Al revés*, gesta en el imaginario finisecular una nueva noción de la belleza perversa. Que sin duda invita a una nueva estética de los placeres desconocidos. Aquellos que llevan implícita la maldad. De esta cautelosa e incidente evocación a la mujer. Se puede comentar dos aspectos.

En primera instancia, vemos que dicha descripción surge de un cuerpo representado. Una composición ya codificada y diseñada por el pintor francés Gustave Moreau. Así el impacto de lo imaginado devora y sustituye cualquier otra aproximación con la mujer real. La belleza de la Salomé se articula de lo fatal y lo lascivo. Una sexualidad abyecta en su propia encrucijada. La monstruosa e indiferente dama envicia al hombre como espectador de un placer ajeno y aterrador.

El segundo aspecto, es que ello es evidentemente absurdo. La observación del esteta Des Esseintes corresponde a las razones de una estética decadentista, a una situación del ser un dandy, y no a las razones o juicios de un espectador o un crítico del arte (porque al analizar sus comentarios caería en lo ilógico de sus juicios). El esteta manifiesta una nueva forma de consumo sexual, de un erotismo finisecular, decadente y siniestro; lectura que surge del intenso placer de la belleza del cuerpo femenino, en tanto que es y sea una mujer fatal.

Así, la sexualidad de la *femme fatale* está liada de cierta perversión, en tanto que la mujer requiere cumplir con las fantasías y confabulaciones del hombre. Esto es, la sexualidad de la *femme* no es propia, sino atribuida. Por ello, a través de la historia la *femme fatale* ha adquirido distintos hábitos o ímpetus sexuales; es fidedigna a su época. En ella se afirma la mujer misma, en cuatro modos. Uno es la apropiación de su cuerpo; otro es la fatalidad. Los dos últimos son la sombra y la luz. La perversión y la belleza.

1. La apropiación del cuerpo

La *femme fatale* como práctica corporal es una construcción total de la artificialidad. Belleza que otorgan los postizos que aumentan la cadera o los senos. El corsé, la peluquería y los tintes. Todos los artificios son tan válidos como requeridos. Revestida de artificialidad, sin duda es un prototipo único de la belleza. La *femme fatale* es una mujer artificial. El hombre lo sabe, abunda la literatura que da testimonio del fraude en la noche de bodas. La fraudulenta mujer se construye una belleza otra, en tanto que es cuerpo sexuado.

La maquinaria es tan admirada por el hombre que su deseo domina su interés y el fetichismo rebasa cualquier necesidad de sexo. Un síntoma de esta obsesión se ejemplifica en el cuento *La Robe* de Remy de Gourmont. La historia narra el deseo del joven por el vestido encarnado y por ello si la dama se despojaba de éste, era justo acribillarla. Es el artificio el que seduce. Así la describe la canción de Nico. *Femme fatale*:

*Here she comes, you better watch your step
She's going to break your heart in two, it's true
It's not hard to realize
Just look into her false colored eyes
She builds you up to just put you down, what a clown.¹*

Pues bien; los secretos de la fatalidad y la belleza se adornan con los artilugios. Ya entonces se piensa en las telas, los listones, la medias negras, los guantes y los zapatos altos. Un vestir correcto que denote dos atributos: lo siniestro y lo sinuoso. Félicien Rops realiza una apreciable síntesis de esta belleza artificial en su cuadro *El demonio y la coquetería* (imagen 2). La elegante dama modela y luce su cuerpo ataviado en el vestido, porta sombrero y muestra sus senos desnudos. Coquetea a espaldas de un lúbrico espejo figurado por un monito que la mira lascivo. La complicidad entre la seducción y el artificio son parte de esta belleza de la mujer fatal. Siniestra, doble y sin escrúpulos. Es como lograr el estadio de la semidesnudez. Se trata de una belleza no vulgar, sino como diría Rops de un cuerpo que porte aquel atributo que lo erotiza.

2. La fatalidad

¹ Album: *The Velvet Underground & Nico*

Ser letal es tener el poder del cuerpo sinuoso con la intención de corromper al otro y llevarlo a su funesto fin. Erika Bornay ha compilado a las *femmes fatales* y las ha llamado las hijas de Lilith. Conviene recordar aquí que se considera a Lilith como la primera mujer que fue creada para sí misma y su placer. La primera mujer creada por dios, según la tradición judía. Mujer libre y soberana, dueña de su cuerpo y su deseo. Cerebral, que usa y desecha a los hombres. Así Salomé, Judith y Dalila son las mujeres bíblicas; entre la mitología pagana encontramos a: Venus, Pandora, Medea, Astarté, Proserpina y Circe.

Creo, sin embargo, que la representación de estas damas peca un tanto de lo ingenua. Ya que la fatalidad nos permite dar a la mujer un empoderamiento. Es aquí donde creo que se puede llegar a ser una *femme fatale* sin morir en el intento. El ejemplo está en los personajes históricos: Cleopatra, Mesalina, Clitemnestra, Lucrecia de Borgia, Isabel I, la marquesa de Pompadour. Ellas son bellezas masculinizadas. Sí como un tributo positivo de carácter y ajeno al rasgo físico. Para refutarla la idea de la fatalidad abundan obras de arte, visuales y literarias, con el tema recurrente. Se trata de una hembra creada del imaginario masculino con la única atribución de complacer los instintos del hombre.

De aquí lo ingenio pasa al equivoco: La belleza fronteriza de la *femme fatale*, se desborda hasta atisbar con el encanto. Consideremos que son mujeres que no buscan como finalidad dar sexo, sino que se trata de una economía del placer. La seducción funciona como aquella fisura que permite atrapar al hombre en sus pasiones, sitio propio para negociar los intereses de la dama. Este juego de la carne y el deseo es lo que otorga el poder de seducción. En este sentido la *femme* sabrá administrar sus servicios sexuales y eróticos. De este juego sensual participa la candidez, algo que los hombres leen como “tontería” o como “ser boba”. La utilización de esta afirmación ayuda a asir a la presa sin sospecha alguna.

3. La belleza propia del encanto femenino

Detallemos las dinámicas de seducción, no sin antes, llamar la atención a la necesidad del dominio de las pulsiones de la mujer. Y es en ello que se tilda de frívola, indiferente e irresponsable. Se ha comparado a la *femme fatale* con la viuda negra. Por la estrategia de cacería. Teje paciente la telaraña, atrapa y devora a su presa. O la mujer vampiro, que bajo la luz de la luna, entre tinieblas, seduce y mata a sus víctimas. La cacería y el desecho son el objetivo.

Recordemos el ejemplo de las contorsiones lascivas del cuerpo de Salomé. La virgen que se oferta a partir de la sinuosidad. La *femme fatale* tiene total conciencia de su encanto, de su cuerpo y el cómo se mueve. Se contorsiona, se arquea, serpentear; usa ritmos entrecortados. Es mujer

serpiente. Mujer pantera. El encanto sintetiza el deseo; lo hace carne. Un ejemplo lo tenemos en Luella Miller, una bella vamp finisecular.

Luella Miller tenía una manera de sentarse que nadie sería capaz de imitar, ni siquiera estudiándola y practicando durante una semana de siete domingos, decía Lydia Anderson, y era todo un espectáculo verla caminar. Si alguno de esos sauces a la orilla del arroyo pudiera arrancar sus raíces del suelo y echar a andar, lo haría con el mismo estilo que Luella Miller. (Wilkins Freeman, 1902)

Mirar con atención las diversas representaciones de la *femme fatale* me llevó a nunca lograr mirarla a los ojos. Ella no mira, encorva los ojos en un gesto felino. Parpadea como una muñeca sin vida o abanica las pestañas en una invitación. Es una mirada furtiva la que la define. Es un dejo de prohibición e invitación. Luego, leídas las novelas y cuentos que las describieron nos damos cuenta que la belleza de la dama se alcanza, en tanto que se es hechicera.

4. La sombra: una belleza siniestra

Hay una imagen grotesca que acompaña a la mujer fatal, aquella que lleva, en la bandeja o en la mano, la cabeza de Holofernes o la de San Juan. Lo inquietante de la representación de la decapitación, no es que pudiera considerarse un acto de justicia o venganza, sino el contenido erótico que encierra la cabeza degollada. Ellas son ilustradas con su gesto triunfante leemos un éxtasis en su cuerpo. La representación de esta escena es tan siniestra como succulenta, hay riqueza en la bandeja, en el vestido, en los brazaletes; los collares. En sus telas brillantes y de transparencias lúgubres, este imaginario ha salido de un erotismo sádico.

De lo siniestro conserva un tanto el juego de seducción pues ofrece y esconde, corteja y se retira. Da y quita. Por otro lado, queda en evidencia la actitud mal intencionada. Es un cuerpo que se disloca y se ordena de acorde a una forma de reproducción de la belleza, es belleza sublime, aquella que no logra asirse, aquella que comparte frontera con la divinidad y lo demoniaco.

La mujer se sabe y admite lasciva. Es un objeto del deseo y juega con ello; usa el encanto corporal para sus fines más siniestros. Este dominio se mira cuidadosamente registrado por el artista mexicano Julio Ruelas en su obra *La domadora* (imagen 3). La dama, quien sólo porta medias negras, ligueros, zapatillas y sombrero, trae entre las manos un fuste extendido y listo para azotar al cerdo que corre a su alrededor y es montado por un monito, que la mira. Ambos símbolo de la lujuria son conducidos soberbiamente por esta dama.

El sitio es abierto y sin referencias locales. Lugares lejanos de la ciudad. Lugares sin sitio. El escenario urbano es la calle o el burdel. Los escenarios descritos por los autores realistas insistieron en visualizar la suciedad, lo insalubre y lo sórdido de los espacios asociados a la prostitución

Recuerdo asimismo el uso de la oscuridad, la necesaria parte siniestra. Franz von Stuck en su obra *El pecado* (imagen 4), vemos a la imagen femenina surgir de la oscuridad, no acabamos de ver su cuerpo libidinoso, pero lo reconocemos. Una inmensa serpiente la rodea y desde su hombro desnudo nos mira, nos recuerda el pecado de la lujuria. Edvard Munch dedica a la *femme fatale* composiciones angustiosas. Son gestos de la mujer amenazante y siniestra.

Fuera del odio y el deseo masculino

Quisiera demorarme en el curioso mecanismo de la seducción corrompida. Las partes son corruptas. La mujer es adúltera, incestuosa, sáfica, lúbrica, histérica; una virginal Lulú. Por su parte el hombre es embaucado, pero, y ante todo. Perverso: violador, incestuoso, voyerista, adúltero, maniático, o un casto mancebo. El hombre, el espectador de la Salomé de Moreau, descubre un placer nuevo. Su onanismo cerebral. Otorga la posibilidad del contraste entre el asesinato y la seducción.

Es el hombre quien la descubre e inventa: cruel, insensible, monstruosa, malévola, fría, lasciva; histérica. Conceptos que se repiten una y otra vez. Como una lección hacia la mujer fatal. Nosotros aceptamos la corrupción de sus actos. Apremiamos el garbo y la grandeza sobre el hombre. El hombre queda complacido ante la belleza y el horror, como lo dice el espectador de la Niña Chole:

Yo debía estar más pálido que la muerte, pero como ella fijaba en mí sus hermosos ojos y sonreía, venciome el encanto de los sentidos, y mis labios aún trémulos pagaron aquella sonrisa de reina antigua con la sonrisa del esclavo que aprueba cuanto hace su señor. La crueldad de la criolla me horrorizaba y me atraía: nunca como entonces me pareciera tentadora y bella. (Valle Inclán, 1903)

Bram Dijkstra en su libro *Ídolos de la perversidad* atiende al culto a la invalidez femenina, ingravida. Mujeres de cera. Muñecas sin vida. Y en esta nueva belleza femenina el cuerpo masculino compite con una monstruosa rival. Lo que conduce a un conflicto, pues el hombre pasa de ser dominador a ser dominado y su atención al cuerpo es erotizada y arreglada. El hombre busca vestir los mejores paños, llevar sombrero y guantes. Inicia un culto al cuerpo. Un ser *dandy*. La situación toma rumbos funestos para la mujer, ya que como *femme fatale*, será una mujer objeto. Dirá Mirbeau en su obra de *Lilith*: "La mujer no es un cerebro, es un sexo, nada más. Sólo tiene un papel en el universo, el hacer el amor".

La misoginia de la época construye su objeto de deseo, cuerpo muerto, inanimado: cuerpo vacío. El goce perverso radica en hacer del cuerpo femenino un objeto de horror, de ahí que encontremos tantas narraciones que refieren el gusto por la necrofilia.

En la ópera de Wagner *Parsifal* es atormentado por "Namelose", esto es por la mujer sin nombre. Los artistas pasmaron mujeres descomunales, quienes llevaban como juguetes hombres pequeños. Vulvas dimensionales que devoran al hombre. Como la ilustración del austriaco Alfred Kubin en su obra *Salto mortal*, (imagen 5): La mujer "convertido su sexo en la "entrada vertiginosa de un pozo sin fondo", aliado, pues, altura y profundidad, en una encarnación de la inmensidad de su vicio". (Bibliothèque Charpentier, 1903: 41) Para "Weininger: la mujer " no es nada, nada más que un recipiente vacío con un barniz efímero". (Dotting, 1993: 108)

Ser una *Femme fatale*

La idea de una mujer capaz de textualizar su sexualidad. Se concreta en el discurso de la *femme fatale*. Bellas, todas ellas, recodificadas por simbolistas, estetas, prerrafaelistas, naturalistas, realistas; modernistas. La propuesta es, pues, salir de la mirada masculina para hacer una construcción desde la condición de ser mujer. Pensemos que seguimos viendo modelos de la *femme fatales* y que nos siguen asombrando, qué durarán más que las reproducciones cinematográficas y el marketing; mucho más allá de la venta y consumo de la imagen; *la femme fatale* puede ser un producto de una identidad.

En 1907 Paul Adam reporta la impertinente fealdad de algunas mujeres parisinas " ... unas parecen desencarnadas y macilentas, otras forman montañas de grasa mal sostenida por el corsé. Los vientres hinchan impertinentemente los vestidos. Las grupas monstruosas pesan sobre las piernas cortadas. [...] Los pechos líquidos, estropeados por las maternidades, oscilan o cuelgan." (Dotting, 1993: 78) Lo cual coloca la belleza fuera del estadio de ser sólo cuerpo para ser gesto y actitud.

El gesto es de una mujer segura de sí misma, por instantes es cándida, por otros es malévola. Es un gesto oculto, nunca frontal. Uso de los perfiles, una *femme* siempre mira de perfil cuidando el ángulo de la barbilla. Mueve las manos con destreza, son manos que acarician, que denotan el cuerpo de ella o del otro. Coloca los pies al caminar a manera de acentuar el ritmo de la cadera. Parte fundamental es la mirada abrasiva. La mirada de cazadora, saber abrir los ojos y ensombrecerlos. La mirada es más inquietante si arquea alguna de las cejas. La mujer conoce el poder de su mirada y sabe abanicar sus pestañas.

Los silencios ayudan al otro a atender al cuerpo y no a la voz. La voz es, entre otras tantas cosas, una entonación, ritmos pausados y extremos. Una acentuación intraducible de las pasiones. La voz arrastrada, gimotea; solloza. Voz entrecorta, lasciva, hiriente, provocadora, suave; sutil. La *femme fatale* se aburren de la charla. Pone en evidencia que el otro no le interesa. No mantiene conversación. No comunica, esconde, oculta. Se adueña de sí misma. Es indiferente: Seduce.

Un beso arrebatado y apasionado. Caricias sin orden. Surgen cuando el otro menos las espera, o bien, se otorga la que menos desea. La administración de la caricia es parte fundamental para enganchar a la víctima. Se trata de una aproximación breve e intensa. Puede ser suave, como es un desliz de la muñeca femenina sobre el torso, la espalda o la nuca, o bien, un gesto erótico y mordaz, propio de un arrebatado planeado.

Quiero recordar otro rasgo: la elegancia. Siempre se asocia lo sombrío y solemne que envuelve la atmosfera de esta mujer, es tan característico que en gran medida se busca a la mujer de mármol. Frialdad y temple son parte de la elegancia, por decir, ni Helena ni Medea se cuestionaron el daño que causaría su propio beneficio. La *femme fatale* tiene un comportamiento de dominio, es impetuosa y soberbia.

La *femme fatale* no pertenece al hombre, sino a sí misma y es esta impertinencia la que ha causado tanto agravio al hombre y en sed de venganza, el hombre oferta castigos que ante todo destruyen la belleza femenina. Como es el caso de *Nana*. Emile Zola la castiga y la desfigura por la viruela antes de que ésta muera en la miseria y la soledad. *Santa* con su cuerpo tuberculoso es presa del deseo del único hombre, que dijo amarla. A fin de cuentas la condena es legendaria: “Parirás a tus hijos con dolor”.

La mujer que viste a una moda, responde a una identidad que se gesta fuera de ella, no es más que una belleza falsa. Es ser una mujer “totalmente palacio”. Ave en jaula de oro. La *femme fatale* siempre recuerda que es un objeto del deseo, recuerda que fue creada para eso. Si bien su construcción no va de la mano con la mujer sufragista de la época decimonónica. Sí esconden una Lilith, una Salomé, una viuda negra. Una condición de mujer libre y soberana. Su belleza artificial responde a una táctica de seducción. Así hago un llamamiento para abordar la belleza y la condición de la *femme fatale*, como una mujer que no tiene dueño.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles, (1992) : *Las flores del mal/Les fleurs du mal*. Traducción y notas de Manuel Neila, prólogo de Rafael Argullol. Barcelona: Círculo de lectores.
- Bibliothèque Charpentier* (1903), citado por Dottin-Orsini, Mireille, (1993).
- Bornay, Erika. (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- Cogeval, Guy. (1995): “Les cycles de la vie”. En: *Paradis Perdue. L'Europe Symboliste*, 8 junio – 15 octubre, Canadá: Musée des Beaux Arts de Montréal.
- Chaves, Ricardo. (1997): *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Deleroy, Robert L. (1979): *Diario del simbolismo*. Traducido por Francisco A. Pastor Llorián. Génova: Skira.
- Dottin-Orsini, Mireille, (1993), *La mujer fatal (según ellos) Textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Traducción Víctor Goldstein, 1996, Argentina: Flor.
- Dijkstra, Bram. (1994): *Ídolos de la perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona: Debate.
- García Vargas, Kharla. (2009): *Estética de la repulsión: Lo siniestro y lo sublime en Julio Ruelas*, tesis, México, D.F: UNAM.
- Gibson, Michael. (2006): *El Simbolismo*, concepción de Gilles Néret, Köln: Taschen.
- Gourmont, Remy de, "La Robe", en *Histoires magiques*, citado por Dottin-Orsini, Mireille, (1993).
- Libro de la femme fatale* (2009) Introducción Marta Sanz, España: Talleres gráficos GELV.
- Ricoeur Paul. (2006): *El mal. Un desafío a la filosofía y la teología*. Traducido por Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu.
- Sáez Martínez, Bergoña. (2004): “La literatura decadentista: esferas temáticas y gesto ideológico”. En : *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Valencia: Institució Alfons en Magnànim.
- Torras, Meri. (2007): *Cuerpo e identidad. Estudios de Género y sexualidad 1*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Val Cubero, Alejandra. (2002): *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX. La construcción de la feminidad a través de la pintura*, España: Ayuntamiento Valladolid.
- Valle Inclán, Ramón (1903) “Sonata del estío”, Madrid, Espasa, 2005. Publicado en *Libro de la femme fatale* (2009).
- Wolf, Norbert. (2009): *El Simbolismo*, Köln: Taschen.

Ilustraciones

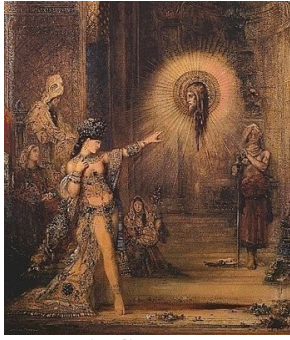


Imagen 1. Gustave Moreau
La Aparición (1874-1876)



Imagen 2. Félicien Rops
El demonio y la coquetería (1900)



Imagen 3. Julio Ruelas
La domadora (1897)



Imagen 4. Franz von Stuck
El pecado (1893)



Imagen 5. Alfred Kubin
Salto mortal (1901)

Superficie y status. El cuerpo p'urhépecha prehispánico a través de la imagen y el texto

Laura Elena Sanjuan Pérez
Escuela Nacional de Antropología e Historia

Resumen

En esta propuesta se sintetiza un ejercicio de interrogación y reflexión sobre el cuerpo representado como un proceso de selección de diversos aspectos y valores en la vida social vinculados con la imagen corporal tarasca o p'urhépecha prehispánica a partir del estudio de las representaciones antropomorfas en materiales arqueológicos del período Posclásico (1250-1521 d.C.) en lo que actualmente corresponde a una gran parte del actual estado de Michoacán, en la región del Occidente de México. En tal ensayo, que surge a partir del estudio de un conjunto de esculturas, figurillas cerámicas y motivos pictóricos en vasijas, la detección de ciertos patrones en la naturaleza del objeto, su contexto de hallazgo y las imágenes mismas, nos han servido como una primera instancia para contrastar dicha información con otros discursos sobre el cuerpo, ya sea gráficos y escritos en fuentes documentales cercanas a la época de nuestro interés, los cuales incluyen también algunos registros lingüísticos de p'urhépecha que nos ha descubierto una multiplicidad de ámbitos simbólicos relacionados con el cuerpo humano (Sanjuan, 2011).

La finalidad de ello ha sido tratar de encontrar recurrencias significativas en distintas fuentes que pudiesen dar eco de un uso y entendimiento del cuerpo, reflejado de manera regular en diferentes esferas. Partimos entonces de que el cuerpo humano no necesariamente fue un equivalente de la condición humana o una entidad completa, pero sí un referente simbólico para crear sentidos. ¿Qué nos dice entonces el cuerpo humano representado acerca de la noción de persona e imagen corporal entre estos pueblos? Esa será nuestra pregunta de investigación, proponiendo finalmente que la jerarquización de partes –la cual se percibe por los segmentos corporales representados, la manera en que fueron plasmados, ornamentación y omisión de partes del cuerpo, así como las similitudes mostradas con la información de fuentes no arqueológicas– corresponde a una perspectiva que destaca la superficie del cuerpo como un lenguaje de status, que conlleva una gradación de valores estéticos vinculados a los componentes esenciales del cuerpo, pero también al

reflejo de un entramado cultural en el que la identidad y la interacción con el medio natural, social y sobrenatural cobran especial relevancia.

La condición humana, cuerpo, persona y significación.

El carácter humano es una condición que resulta heterogénea en su entendimiento en distintos tiempos y espacios, ofreciéndonos así un amplio universo de interrogación y exploración. Mientras que Durkheim (1968 [1912]) explicitó una dicotomía entre el cuerpo como factor de individuación de la persona y Mauss (1997 [1938]) destacó, a través de este último concepto, el aspecto relacional de la vida social del ser humano y el papel que debe desempeñar en ella, autores como Csordas (1990) destacan que las dicotomías alma o mente/ cuerpo no son tan relevantes en la forma en que se percibe cotidianamente el cuerpo. Otros como Leenhardt (1997 [1947]) y recientemente Vilaça (2005) han destacado que el cuerpo humano no necesariamente nos remite al ámbito de lo que puede ser considerado como *humanidad*. Schilder (1999 [1950]), Le Breton (1991) y Aguado (2004) destacan a través del concepto *imagen del cuerpo* o *imagen corporal* los aspectos de representación que un sujeto construye sobre su propio cuerpo, añadiendo que éste último puede ser entendido como una estructura simbólica. Un ejemplo de estudio relevante al tema que tratamos es el trabajo de López (1980) sobre las concepciones del cuerpo entre los antiguos nahuas, que nos ofrece una metodología sumamente interesante y fuente de inspiración para el caso que aquí presentamos.

Encontramos ya en todos estos antecedentes algunos cuestionamientos que nos separan varios matices relacionados con el cuerpo que lo vinculan y separan potencialmente de lo que, en primera instancia, relacionaríamos con el ámbito humano. Sin embargo, lo común entre todas estas propuestas reside en el reconocimiento de la construcción social de las concepciones en torno al cuerpo humano y el reconocimiento del mismo como un instrumento de percepción, aprendizaje, reflexión, comunicación y relación con el mundo social natural. Por lo mismo, es sujeto de significación y representación.

Es así como distinguiremos tres aspectos del cuerpo humano: 1) La experiencia vivida a través del cuerpo; 2) la significación a la que es sujeta el cuerpo por tal experiencia, por medio de la inserción de valores, atributos y creación constante de concepciones sobre el cuerpo y, por último, 3) el reconocimiento y proceso selectivo de

tales atribuciones que se plasmaron en una imagen antropomorfa para dotarla de significado.

Nosotros partimos en sentido inverso; la imagen, entonces, será la vía de reconocimiento para acercarnos a la significación y atribuciones del cuerpo humano y, así, aproximarnos a ámbitos relacionados con la *imagen corporal* y *persona* entre los pueblos de filiación tarasca prehispánicos.

La figura antropomorfa en los materiales arqueológicos.

a) Conjunto de imágenes antropomorfas.

La base de datos que sirvió para el presente análisis consiste en un conjunto de 103 imágenes: 41 esculturas en piedra, 41 fragmentos de figurillas de cerámica, 8 motivos pictóricos en vasijas, 5 pipas de cerámica, 5 figurillas de piedra verde, 2 figurillas en metal y una máscara de cobre. La gran mayoría forma parte del acervo arqueológico resguardado por el Museo Regional Michoacano y Museo Nacional de Antropología e Historia del INAH, mientras que el resto se conoce sólo por algunas publicaciones. Los criterios de inclusión fueron: a) *Procedencia de hallazgo* en lo que, en términos generales, es considerado como la “zona nuclear tarasca”, que comprende sitios y regiones alrededor del lago de Pátzcuaro, así como otras áreas más alejadas, pero que, de acuerdo con fuentes documentales, estaban dominadas políticamente por grupos de filiación tarasca;

b) *Cronología*, es decir, materiales que apuntaran hacia el período Posclásico (900-1521 d.C.), pues es este período donde los especialistas señalan que el grupo tarasco dominante en la época de la conquista española, los *uacúsecha*, ocuparon geográfica y políticamente gran parte de lo que actualmente es el estado de Michoacán. Finalmente, la

c) *Similitud estilística* que ofrecían algunas piezas de los acervos ya señalados –pero que desafortunadamente carecen de un registro sistemático de su hallazgo - con otras mejor documentadas, nos serviría para incluir tales imágenes en nuestro ejercicio comparativo.

b) Criterios de análisis de las imágenes.

El primer acercamiento al conjunto descrito fue separar las diversas representaciones por soporte o materia prima, método de elaboración y tipo de representación: escultura, figurilla o motivo pictórico. Estos, a su vez, fueron divididos por el tipo de representación, que en su mayoría responde a la postura del cuerpo. Así, tenemos los conjuntos de esculturas en piedra erguidas, de Chac-Mool y sentadas, figurillas en cerámica, en lapidaria, en orfebrería, pipas cerámicas y motivos pictóricos en vasijas cerámicas. En seguida continuó la segmentación de la imagen en partes anatómicas, pues partimos de la idea de que éstas podrían ser consideradas *unidades de significación*, es decir, aquellos elementos mínimos que pudieran ser portadores de sentidos (Greimas 1994[1984]) y que a través de su comparación en el conjunto nos pudieran arrojar patrones significativos.

Para el reconocimiento de partes del cuerpo, tomamos como referencia el trabajo realizado por Martínez (2009b) sobre la comparación de vocablos que designan segmentos anatómicos en diccionarios de lengua p'urhépecha de diversas épocas, seleccionando aquellos términos más constantes o que mostraran poca variación a través del tiempo y en todos los diccionarios¹, con lo cual aumentamos la probabilidad de que estos vocablos efectivamente designasen las distintas partes del cuerpo en época prehispánica. Este mismo autor (2010b [En prensa]) apunta que hay un contraste entre la riqueza de vocabulario para nombrar a las coyunturas y partes internas del cuerpo en comparación con otros segmentos corporales. Adelantamos que esta observación será pertinente en el análisis que presentamos.

Aunque consideramos que los contextos arqueológicos de las piezas consideradas aquí es una fuente esencial de información, en varias piezas no se dispone de tal información, pues varias de ellas, lamentablemente, carecen de un registro sistemático de campo. Anotaremos entonces los datos pertinentes y disponibles a las observaciones que haremos en torno a ciertas imágenes.

Finalmente, la comparación con la información gráfica y textual que se desprende de la *Relación de Michoacán*, fuente documental principal del siglo XVI para la región que

¹ Estos diccionarios fueron: *Vocabulario en lengua de Mechuacan* (Gilberti 1997 [1559]) y *Arte y diccionario con otras obras en lengua michuacana* (Lagunas 1983 [1574]) para el siglo XVI; *Diccionario Grande de la Lengua de Michoacán* (Anónimo(s) 1991) para el siglo XVI-XVII; *Vocabulario del idioma p'urhépecha* (Lathrop 1986 [1973, en línea] y *Diccionario de Lengua Phorhépecha* (Velázquez 1978) para el siglo XX.

nos atañe² y otras fuentes documentales (Acuña, 1987) nos permitirán contrastar datos y sugerir algunos elementos constantes en la forma de significar a partir del cuerpo humano entre estas fuentes.

c) Los recursos de significación en la imagen.

En el conjunto, encontramos que los elementos mínimos para representar el cuerpo son, en orden de mayor frecuencia, la cabeza (*ehpu/ejpu*), ojos (*ezqua/hani*), nariz (*uri, urhi, huri ó úrhi*) y boca (*harhamequa, penchumiqua*). Las partes anatómicas que relacionamos al torso y los brazos aparecen en segundo término³. En principio, son estos elementos los que denotan lo antropomorfo (Véase: Figura 1).

Algunos de los segmentos arriba señalados, sin embargo, parecen tener significación por sí solos. La cabeza, por ejemplo, es regularmente el segmento que muestra más detalle en su elaboración y funge como el sitio predilecto para plasmar los símbolos de status más importantes, lo cual coincide con la detallada descripción de bandas y tocados referidos en la *Relación de Michoacán* como insignias de personas de alta jerarquía o deidades. (Alcalá 2008, f 31,37, 51, 89, 91, 106, 134, 134v y 136v). Las arrugas en el rostro, que aparecen indicadas por medio de líneas paralelas en las esculturas de Chac-Mool de Ihuatzio, (Véase: Figura 2) aparecen de manera semejante en deidades, gobernantes y ancianos en la misma fuente histórica. Sin embargo, en la gráfica del documento es notorio que no todas las imágenes de ancianos poseen este rasgo, sino que se trata únicamente de aquellas personas o deidades que tenían altos cargos o que tienen una fuerte relevancia en el relato⁴. Adicionalmente, en la lengua p'urhépecha, la palabra ídolo se traduce como *thares*, término que tiene la misma raíz que *tharépeti*, equivalente a “viejo u hombre de

² El título completo de la obra es *Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacan hecha al ilustrísimo Señor Don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad, etc[cétera]* (Alcalá 2008 [1541]).

³ Los términos son: *conchouaqua* ó *couaquarho* para pecho y *ytzucua* ó *chupaqua vecandiqua* para pecho de mujer; *cupárata* para vientre; *tzicaparaqua, tzicaparhacua* para “lomos” o espalda y *hahqui* para brazo “desde la muñeca hasta el hombro”; *quesnaburo qhuanihtsicunoni* para el “brazo hasta el hombro” ó *quirinquirixucuaro vehenani cucuisiro hononicuanihtsicunoni* para “medida del sobaco a la mano”.

⁴ En el folio 71 de la *Relación de Michoacán* encontramos un ejemplo de lo anterior, pues en él se encuentra la imagen de un anciano, que en realidad se trata de un pescador que era padre de una muchacha isleña que le es dada a los chichimecas a su arribo a la zona lacustre. Es esta razón la que nos hace pensar que si realmente la persona fuese anciana no podría ser padre de la muchacha, y que el rasgo de vejez denota la importancia de esta persona en la narración.

mucha edad” (Gilberti, 1997 [1559]) lo cual muestra tal vez cierta afinidad de valores asociados tanto a la vejez como a la sobrenaturaleza en su representación.

Otro elemento distintivo del cabeza, señalado en las fuentes documentales y que observamos en varias piezas arqueológicas, es la deformación cefálica. En el conjunto encontramos que algunas esculturas y figurillas parecieran mostrar ese rasgo, pues muestran inclinaciones en la frente y aplanamientos en la parte posterior, semejantes a las prácticas de modificación del cuerpo registradas en los restos humanos hallados en excavaciones arqueológicas para distintas épocas en la región de nuestro estudio (Michelet *et al.*, 2005) (Véase Figura 3a y b). En la *Relación de Michoacán* se dice que los guerreros y gobernantes se deformaban la cabeza, a diferencia de otros grupos étnicos, como los nahuas (Alcalá *Op. Cit.*, f. 128). Si nuestra interpretación de los rasgos plásticos en las imágenes es correcta, estaríamos nuevamente ante otra convención de la imagen con otro rasgo jerárquico⁵.

Además, en algunas esculturas es llamativo observar protuberancias en la coronilla o fontanela, segmento corporal que se reconoce en la lengua p’urhépecha como *teruntsiqua*, *sihunehtsiqua* ó *sihinchatsiqua* (Véase Figura 2). En el siglo XVI se reconocía a un especialista ritual que “desbasta o alisa la fontanela”, llamado *siquame huriata pitsipe*. El término *huriata* hace referencia al sol, y también puede ser considerado un componente calórico y vital del cuerpo (Martínez 2010b [En prensa]), que actualmente refiere a la fontanela (Velázquez, 1978), la cual es una de las partes anatómicas más importantes para los p’urhépecha actuales y en donde reside la “sombra”, entidad anímica que dota de salud, vitalidad, fuerza y buen ánimo a la persona (Gallardo, 2005). Por esta razón es llamativo encontrar estas protuberancias en la coronilla, lo cual nos hace pensar que tal vez sea un rasgo que aluda a este elemento vital para el cuerpo humano.

En todo el conjunto de piezas analizado, sólo encontramos 7 esculturas en piedra que poseen rasgos de animales en conjunto con la imagen antropomorfa. Lo llamativo de este grupo es que justamente el rasgo de animalidad se coloca en la cabeza y se trata esencialmente de cánidos o “coyotes” (Véase Figura 4). Esta interpretación se apoya en que

⁵ No obstante, definir si esta práctica tenía una correspondencia real con la modificación del cuerpo es un tema aun no agotado para la investigación, pues Michelet *et al.* (2005) señalan que la deformación cefálica disminuye considerablemente hacia el periodo cronológico de nuestro interés, siendo más frecuente en mujeres y niños que en hombres, pero los restos de gobernantes y guerreros, de acuerdo con la *Relación de Michoacán* eran incinerados, por lo que existe la posibilidad de no encontrar evidencias de tales prácticas de modificación del cráneo en el registro arqueológico.

algunas esculturas semejantes –con o sin rasgos antropomorfos- han sido encontradas en el pueblo de Ihuatzio, cuyo topónimo quiere decir “la Casa del Coyote”. Las características de las esculturas no nos permiten además reconocer distintas especies de cánidos, como sí ha sucedido, por ejemplo, en la plástica teotihuacana (Latsanopoulos 2002 [En prensa]).

La forma de representación de estas esculturas es semejante a lo que Martínez (2006) relaciona con representaciones gráficas de lo que es conocido como *nahualli* en varios pueblos mesoamericanos⁶, pues en algunos casos la entidad compañera se indica apareciendo en vez de la cabeza o pie, o bien con una cabeza antropomorfa emergiendo de las fauces de un animal. Para el caso p’urhépecha, este mismo autor (2009a) destaca que, de haber existido un nahualismo en estos pueblos, sería un nahualismo marginal, en la que la función más importante de tales entidades es la de ciertas deidades que pueden adoptar una forma animal que fungían como representantes de colectividades o pueblos. Siendo así, queda abierta la posibilidad de que las esculturas que aquí tratamos sean parte del sistema simbólico mencionado. Si seguimos con las convenciones en las imágenes del cuerpo y vemos la cabeza como el segmento predilecto de status, el carácter animal en esta parte del cuerpo enfatizaría tal vez cualidades identitarias que tal vez pudiésemos vincular con los *nahualli*.

A diferencia de la cabeza, que pudiera por sí sola manifestar significados, otros segmentos corporales adquieren importancia sólo porque en estas se portaban ornamentos o insignias jerárquicas. Ello ocurre con las orejas y el cuello pues en algunas ocasiones el segmento corporal se intuye sólo porque es visible el ornamento que portan (Véase Figura 3b).

En contraste, hay partes anatómicas que constituyen un recurso de significación justo porque no están presentes en las figuras. Tal es el caso de las partes anatómicas de la pelvis, piernas y partes internas del cuerpo (Véase Figura 5). Para tal caso, Martínez (2010b [En prensa]) ha señalado que en las láminas de la *Relación de Michoacán* cuanto más completa y detallada esté una imagen, el personaje que se plasma tiene una importancia mayor. No obstante, la representación del cuerpo se puede reducir a un mínimo. Esta

⁶ La palabra *nahualli* “es un término náhuatl cuyo sentido es cercano a “cobertura” o “disfraz” (...) y se refiere de manera genérica a una serie de personajes (llamados a menudo *hombres-nahualli*) cuya cualidad común es el hecho de poder asumir una forma no humana para afectar a los seres y objetos de su medio por medio de procedimientos simbólicos. [...] En su segunda acepción, observamos que la palabra *nahualli* es muchas veces una suerte de *alter ego* o doble, generalmente animal, que se encuentra unido al ser humano por compartir una de sus entidades anímicas (Martínez 2006: 219-222)

disminución sucede cuando se ilustran conjuntos de gente anónima y en actitud pasiva, o bien los bultos mortuorios de los gobernantes y guerreros muertos en batalla, que son receptores de culto, a los cuales les era colocada una máscara “de oro” o “de turquesas” (Alcalá *Op. Cit.*, f. 31 y 76v), o la imagen del dios *Curicaueri* en su templo en un tercer caso (*Ibid.*, f. 96v) según el documento (Véase Figura 6a y b). En ellos, a diferencia de otras figuras antropomorfas, su status se hace patente por medio de la ornamentación de la cabeza. Si tomamos lo señalado por Martínez como una convención plástica, planteamos entonces la posibilidad de que las esculturas en piedra y piezas con omisión de las partes anatómicas señaladas pudieran reflejar también un carácter anónimo y pasivo.

La omisión de partes internas, por otro lado, nos presenta más interrogantes. Martínez (2010a [en prensa]) propone a partir de las fuentes documentales que el hueso y la sangre son componentes del organismo de propiedades opuestas. La sangre juega un papel esencial en una lógica de flujo e intercambio con las deidades y también se vincula con las cualidades personales, mientras que el hueso tiene un poder generativo de vida pero carece de un carácter personal. En la lengua p’urhépecha, la riqueza de vocabulario para los órganos del cuerpo es notablemente más detallada que para otros segmentos corporales. No obstante, ello no se ve directamente reflejado en las representaciones antropomorfas, lo que nos hace pensar que los sentidos comunicados a través de este conjunto estaban mayoritariamente vinculados con el cuerpo humano como superficie. Esto marcará una característica en el discurso gráfico del cuerpo entre los tarascos, pues otros grupos mesoamericanos prehispánicos –los nahuas, por ejemplo – plasmaron con mayor frecuencia huesos, sangre y otros órganos vitales.

Si hacemos otra comparación entre las piezas del conjunto, observaremos también una oposición interesante entre las representaciones femeninas y masculinas o asexuadas. La figura femenina en general tiende a omitir pocos detalles. Las mujeres son representadas en cerámica, con faldas, senos y en general casi no omiten partes del cuerpo, además de que generalmente son figuras que se encuentran de pie y son figuras de tamaño pequeño. Usualmente portan vestimenta y ornamentación, y se encuentran en contextos arqueológicos muy diversos, aunque en su mayoría forman parte de rellenos o desechos, o bien se encontraron en superficie (Véase Figura 7). En cambio, las figuras masculinas y asexuadas muestran una mayor variedad de posturas, desde figuras erguidas, sedentes, hasta

la posición de los Chac-Mool. Las posturas sedentes incluso podrían apuntar hacia otro rasgo de status, pues además casi siempre aparecen en una base o asiento (Véase Figura 8), rasgo que, en la fuente documental a la que hemos hecho referencia, es característico de gobernantes y sacerdotes. Sin embargo, en la escultura generalmente se trata de representaciones desnudas y en muchos casos se muestran los genitales. Descartamos por ello que se trate de las jerarquías sociales mencionadas, pues estas debían portar otras insignias. Otro dato relevante es que la escultura tiende a remitirse a un ámbito público y monumental, en contraste con los otros materiales. Ello nos habla de la pertinencia de ciertos atributos necesarios en contextos distintos y que sugieren un uso más diverso, encontrándose incluso en contextos domésticos.

En el grupo de representaciones masculinas hay una mayor variabilidad en los soportes, pero la gran mayoría están plasmadas en piedra y, a diferencia de las figurillas femeninas, hay numerosas figuras de tamaño mayor. No obstante, en la muestra también hay figuras femeninas que se muestran desnudas, aunque aparecen con una frecuencia mucho menor. En la *Relación de Michoacán* la desnudez femenina suele estar asociada al castigo y al sacrificio, por lo que nos interrogamos si esta connotación pudiese estar presente en las figurillas o no. Lo que sí podemos resaltar es el contraste gráfico que marca oposiciones notables en el discurso masculino y femenino, el cual puede también observarse en la forma de representarse en la *Relación de Michoacán*.

La disposición de brazos y piernas en todo el conjunto es otro aspecto a destacar pues, a pesar de la diversidad de posturas, soportes, estilos y contrastes señalados, en todas ellas encontramos una constante al representar las extremidades flexionadas y, en el caso de los brazos, éstos van generalmente pegados al torso (Ver Figuras 4 y 8). Ello adquiere un eco particular si tomamos en cuenta que, en uno de los pocos relatos disponibles sobre la creación de la humanidad entre los pueblos tarascos, se señala que el dios *Curita Caheri* creó a la humanidad a partir de ocho pelotillas de ceniza mezclada con sangre de las orejas de la deidad. Dicha creación tuvo intentos fallidos pues las primeras creaciones del dios no tenían coyunturas, por lo que esos primeros hombres y mujeres no tenían movilidad. Ramírez, 1959 [1585]. Aunque esto ocurre también en las mitologías de otros pueblos, destaca entonces que precisamente el carácter humano se asiente sobre esta capacidad. La detección de flexiones en las extremidades de las imágenes estudiadas, junto con la

coronilla o fontanela, son los rasgos plásticos que encontramos en el conjunto que, a nuestro parecer, manifiestan componentes esenciales que insertan propiedades de lo humano de manera más estrecha.

Consideraciones finales. El cuerpo representado.

A través de este breve recorrido por las representaciones del cuerpo, podemos ver que lo antropomorfo encuentra diversas vías de interpretación y de vínculos simbólicos que rebasan a la imagen misma para mostrarnos dentro de un conjunto ciertas convenciones plásticas. Más aún, dichas convenciones nos muestran un proceso selectivo que, aunque no es del todo rígido, nos permite interrogarnos si la condición humana no formaría parte de una serie de características que, como gradientes, contribuyesen a dar sentido a una imagen por medio de ciertas convenciones. Notamos un proceso diferenciado en la representación de lo masculino y femenino que nos deja proponer ciertas oposiciones, pero también da pie a notar un denominador común en el conjunto que consiste en privilegiar el aspecto de superficie del cuerpo en la cual se manifestaron valores y cánones del cuerpo. En esa dirección, concordamos con la propuesta de Martínez, que sugiere que la concepción del cuerpo entre los tarascos es la de ser “un sitio en el que se construye la personalidad individual a través de las interacciones con el medio natural, social y sobrenatural” (2010a). Así, este sitio también representado funge como un espacio que manifiesta sólo aquellos elementos pertinentes, siendo la manifestación del status uno de sus principales objetivos. Ello concuerda además con un grupo de sociedades que se organizaban de manera muy jerarquizada.

Agradecimientos.

Esta investigación forma parte del proyecto *Universo y persona, una analogía etnohistórica p'urhépecha*, que se lleva a cabo en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, a cargo de Roberto Martínez González. Quisiera agradecer especialmente a los doctores Roberto Martínez González, Aída Castilleja González y a la maestra Velebita Koricancic por haber sido parte fundamental en el proceso de investigación que concluyó en la tesis de la autora de esta ponencia; a la arqueóloga Helen P. Pollard por haber facilitado la consulta y revisión de los materiales arqueológicos obtenidos durante sus

temporadas de excavación en la cuenca lacustre de Pátzcuaro y al personal del Centro INAH Michoacán y Museo Regional Michoacano durante dicha consulta, así como del acervo arqueológico que resguardan, y el apoyo de CONACYT para la realización de esta investigación.

Esta ponencia ha sido elaborada con el apoyo del *Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la Universidad Nacional Autónoma de México* (PAPIIT), proyecto IN402310. Agradezco de manera especial al doctor Carlo Bonfiglioli por la coordinación y apoyo facilitado por dicho proyecto, así como los comentarios de los maestros Alejandro Fujigaki, Karla Villar y doctores Patricia Carot y Francisco Rivas Castro a la investigación que aquí se sintetiza. Las observaciones aquí vertidas son por completo responsabilidad de la autora.

Referencias citadas.

Acuña, René (ed.)

1987 *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Michoacán*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Aguado Vázquez, José Carlos

2004 *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Antropológicas- Facultad de Medicina, México.

Alcalá, Jerónimo de

2008 *Relación de Michoacán*. Moisés Franco Mendoza (coord). Clotilde Martínez Ibáñez y Carmen Molina Ruiz, versión paleográfica. El Colegio de Michoacán - Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora.

Anónimo(s)

1991[Siglo XVI-XVII] *Diccionario Grande de la Lengua de Michoacán*. Warren, J. Benedict (intr., notas y paleografía) Fimax Publicistas, Morelia.

Csordas, Thomas

1990 “Embodiment as a paradigm for anthropology” *Ethos*. Vol. 18 (1): 5-47.

Durkheim, Émile

1968 [1912] *Las formas elementales de la vida religiosa*. Schapire, Buenos Aires.

Gallardo Ruiz, Juan

2005 *Medicina tradicional p'urhépecha*. 2ª edición, El Colegio de Michoacán, Universidad Indígena Intercultural de Michoacán, Zamora.

Gilberti, Maturino

1997 [1559] *Vocabulario en lengua de Mechuacan*. Zavala, Agustín Jacinto (trad). El Colegio de Michoacán, Zamora.

Greimas, Algirdas J.

1994 [1984] “Semiótica figurativa y semiótica plástica”. A. J. Greimas et al. *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*. Siglo XXI Editores- Benemérita Universidad de Puebla, México: 17-42.

Lagunas, Juan Baptista de

1983 [1574] *Arte y diccionario con otras obras en lengua michuacana*. J. B. Warren (intr., notas y paleografía). Fimax Publicistas, Morelia.

Lathrop, Maxwell

2007 [En línea] *Vocabulario del idioma P'urhépecha*. 2ª ed. (electrónica).

<http://www.sil.org/mexico/tarasca/G026-VocabularioPurepecha-tsz.htm>

Última consulta: 2010

Latsanopoulos, Nicolás

2002 [en prensa] “El lobo en Teotihuacan”. *Actas de la Tercera Mesa Redonda de Teotihuacan*. México.

Leenhardt, Maurice

1997[1947] *Do kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*. Paidós, Barcelona.

Le Breton, David

1991 “Cuerpo y antropología: de la eficacia simbólica”. *Diógenes*, (153): 89-104.

López Austin, Alfredo

1980 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Antropológicas, México.

Martínez González, Roberto

-2006 “Nahualli, imagen y representación”. *Dimensión Antropológica*. Vol. XXXVI: 7-48.

-2009a “Sobre la existencia de un nahualismo purépecha y la continuidad cultural en Mesoamérica” *Relaciones*, Vol. XXX (117): 212-260.

-2009b “Tabla: Partes del cuerpo y sus nombres”. Mecanuscrito en prensa.

-2010a [En prensa] “El hueso y la sangre: dos elementos centrales en la imagen corporal de los antiguos tarascos”. A publicarse en : Olivier, Guilhem y N. Ragot (coords). *Hommage à Michel Graulich. Ecole Pratique des Hautes Etudes*, París.

-2010b [En prensa] “De pies a cabeza: el cuerpo humano en la Relación de Michoacán”. Mecanuscrito en prensa.

Mauss, Marcel

1997 [1938] “Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del ‘yo’”. En Gilberto Silva Ruiz y J. R. Garduño Valero (eds.). *Antología de teoría sociológica clásica. Émile Durkheim*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. México: 387-405.

Michelet, Dominique, Gregory Pereira y Gérald Migeon

2005 “La llegada de los Uacúsechas a la región de Zacapu, Michoacán: Datos arqueológicos y discusión”. L. Manzanilla (ed). *Reacomodos demográficos en el Centro de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México: 137-153.

Ramírez, Francisco

1959 [1585] “Relación sobre la residencia de Michoacán (Patzcuaro)”. En *Monumenta Mexicana* vol. 2. Félix Zubillaga (ed.). Monumenta Histórica Societa. IESU, Roma: 492-494.

Sanjuan Pérez, Laura Elena

2011 *Las representaciones humanas en Michoacán durante el período Posclásico*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Schilder, Paul

1999 [1950] *The image and appearance of the human body*. Routledge, Londres.

Velázquez Gallardo, Pablo

1978 *Diccionario de lengua phorhépecha*. Fondo de Cultura Económica, México.

Vilaça, Aparecida

2005 “Chronically unstable bodies: reflections on Amazonian corporalities”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 11, (3): 445-464.

V CONGRESO “EL CUERPO DESCIFRADO”

PONENCIA: “Superficie y status. El cuerpo p’urhépecha prehispánico a través de la imagen y el texto”

Laura Elena Sanjuan Pérez.

Pies de Fotos:

Figura 1: Pipa. Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH, Sala de Occidente de México. Foto: Laura Sanjuan

Figura 2: Chac-Mool de Ihuatzio. Museo Regional Michoacano, INAH. Foto: Laura Sanjuan

Figura 3 a y b: Figurillas de Cerámica. *Proyecto Desarrollo del Estado Tarasco: Los señoríos Urichu, Xarácuaro y Pareo*, a cargo de la arq|ga. Helen P. Pollard. Foto: Laura Sanjuan

Figura 4: Escultura antropozoomorfa o “coyote”, de Ihuatzio. Museo Regional Michoacano. Foto: Laura Sanjuan

Figura 5: Escultura. Museo Regional Michoacano, INAH. Foto: Laura Sanjuan

Figura 6: Bultos mortuorios del *cazonci* o gobernante (a) y guerreros muertos en batalla (b).

Fragmentos de las Láminas 8 y 13 de la *Relación de Michoacán* (Alcalá 2008, f. 20 y 29v).

Figura 7: Figurilla Femenina de Urichu. *Proyecto Desarrollo del Estado Tarasco: Los señoríos Urichu, Xarácuaro y Pareo*, a cargo de la arq|ga. Helen P. Pollard. Foto: Laura Sanjuan

Figura 8: Escultura sentada. Museo Regional Michoacano, INAH. Foto: Laura Sanjuan.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



a



b

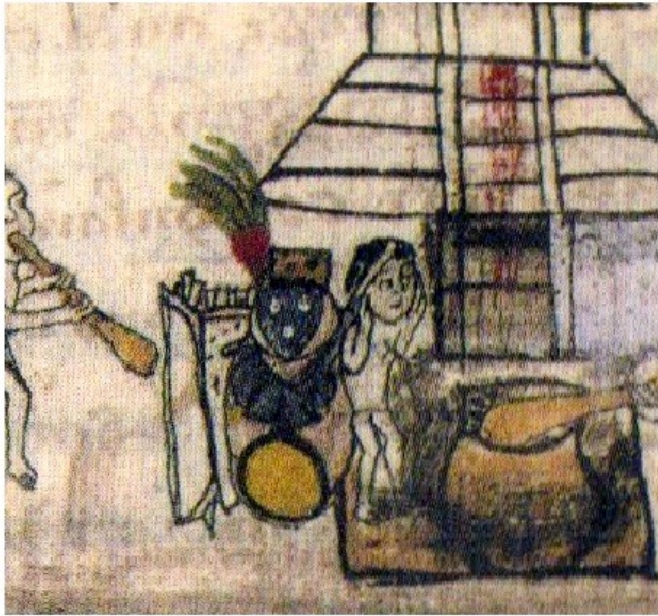
Figura 4



Figura 5



Figura 6



a



b

Figura 7



Figura 8



Judíos nocturnos de los cuerpos borrados

Lourdes C. Pacheco Ladrón de Guevara
Universidad Autónoma de Nayarit

Resumen

En la noche de los judíos, en la Semana Santa católica, los jóvenes nayerij de la Sierra Madre Occidental, borran su cuerpo para que aparezca con los adornos de la masculinidad. El miércoles santo da comienzo el rito de la iniciación con que los adolescentes y jóvenes entran al ámbito de la masculinidad adulta y sexual. El cuerpo desaparece como cuerpo cotidiano para convertirse en un *no cuerpo* en un cuerpo borrado signado por los colores del alba, los colores de la transformación.

Cada cuerpo es un mural, un festín de rayas y de puntos, ojos de leopardos, blancos de fuego, negros volátiles. Coronados con sombreros de viento, ráfagas donde palpitan secretos colores. Bordeados por máscaras de lobos, coyotes, perros, cerdos, venados, pasan por las calles del pueblo. Portan el tiempo ciego.

La ponencia refiere las prácticas corporales en la búsqueda de la belleza masculina con que serán adornados los cuerpos juveniles masculinos a fin de ser reconocidos por los padres y madres de la cosmogonía nayerij. Mientras, las mujeres, desde la orilla, presencia el festín de los cuerpos.

Introducción

En la semana santa de 2005 subí a la Sierra Madre Occidental a presenciar la Judea Cora, el ritual con que los najerij o coras celebran la muerte de Cristo dentro de una cosmogonía agrícola. En el pueblo de Jesús María, en el Estado de Nayarit, existían pocos lugares de hospedaje, uno de ellos, era el de doña Rigoberta. Al llegar, doña Rigoberta nos explicó las reglas de los judíos durante la semana santa. En particular, la prohibición de bañarse durante los días santos so pena de ser azotados por las cuadrillas de judíos que realizan rondas de vigilancia.

La hija de doña Rigoberta terminaba las tareas de la casa temprano para presenciar la fiesta de los indígenas transformados en judíos. El jueves santo, apenas estábamos terminando el desayuno cuando doña Rigoberta, frenética, fuera de sí, gritó a la hija: *¡Tú nomás quieres ver los muchachos encuerados, sus cuerpos pintados!* Le

prohibió ir a la calle, pero cuando menos pensamos, la muchacha se había ido en pos de los jóvenes que semidesnudos eran dueños de la calle del pueblo.

Supimos entonces de la dimensión de los cuerpos de los jóvenes y adolescentes varones coras: en la fiesta de los judíos se convertían en los cuerpos lucientes.

El cuerpo en las culturas

El cuerpo masculino adquiere sus connotaciones de aceptación dependiendo de la cultura en que se encuentre. Generalmente se trata de una construcción del cuerpo que tiene que ver con las especificaciones de la cultura destinado a mostrar y establecer diferencias ante las mujeres pero también entre los propios hombres. El cuerpo, entonces, es una construcción social dentro de cada cultura determinada.

El cuerpo ha sido estudiado a través de diversas interpretaciones, aquí se abordarán sólo tres: la primera se refiere al cuerpo como un resultado del disciplinamiento social (Foucault, 1984). La segunda se refiere al cuerpo como signo y mercancía en la sociedad de consumo (Bourdieu, 1998) y la tercera enfatiza en el cuerpo como lenguaje (E. Goffman, 1987).

Además de ello, se sabe que los movimientos corporales, las expresiones faciales, la forma de ver, de caminar, descansar, nadar, etc., se interpretan en clave cultural. De esta manera lo que puede ser atractivo y seductor en una cultura no puede serlo para otra. Lo mismo ocurre con el paso de épocas ya que lo que se consideraba aceptado como atractivo del cuerpo en un momento histórico, deja de serlo en otro. El contexto, entonces se convierte en el escenario en el cual se interpreta el simbolismo de los cuerpos.

Dentro de la cultura occidental ha ocurrido un silenciamiento del cuerpo como expresión de lo civilizatorio. Entre más se oculten las expresiones normales del cuerpo, sus excrecencias, flujos y ruidos, se tendrá por más alta la expresión cultural-civilizatoria. De ahí entonces que la civilización se descorporatice al anular (o intentar) los estornudos ruidosos, la salivación en público, la defecación, etc. En ocasiones ocurre un ocultamiento de la verbalización de tales actos.

El paso de ser niño-adolescente a ser considerado joven-adulto tiene diversas connotaciones en los pueblos y culturas. Para los najerij la participación como judío en la semana santa es parte del ritual de la masculinidad de los jóvenes a la edad adulta. En ello, el cuerpo tiene un papel predominante.

Se trata, básicamente de un conjunto de ceremonias donde los niños, adolescentes, jóvenes y adultos de la comunidad se alían frente a las mujeres para celebrar el paso de los niños-adolescentes a la situación de jóvenes-adultos. Es un rito de inicio de la sexualidad de los varones, destinada a fijar los límites de lo masculino-femenino.

Este rito de masculinidad tiene que ver básicamente con dos pruebas principales: una consiste en pruebas de resistencia al ser obligados a correr durante dos días sin probar agua, esto es, en ayunas y la otra consiste en participar de actividades de representación de actos sexuales ante público masculino.

Los cuerpos borrados

Los cuerpos se borran para aparecer. En esta comunidad se denomina *borrar* al acto contrario de *pintar*. Es como si el cuerpo normal común y corriente en su interacción fuera un cuerpo sin vida, por eso los jóvenes nayerij salen de la cotidianidad a través del cuerpo y entran en el mundo sagrado, en la mirada de los dioses. Dejan el cuerpo diario para posesionarse del cuerpo ritual. Todo ello ocurre a través del embellecimiento del cuerpo, de plasmar dibujos que les otorgan identidad en la fiesta.

Para el miércoles de la semana santa casi han llegado todos los jóvenes que participarán en la fiesta. La recolección del tabaco sagrado es la primera muestra del diseño de la fiesta. Los muchachos coras empiezan a convertirse en los judíos que se posesionarán del pueblo, el imaginario, el territorio y el tiempo. Empieza a surgir el espíritu cora bajo los bonetes de los cabos, los sombreros de los capitanes, las máscaras de los soldados. La mayoría de las máscaras, aún esperan en las casas el último retoque de pintura blanca, la cuerda para sostenerla, los pelos del jabalí con que culminará el atuendo.

A media mañana, los muchachos, vestidos de manera ordinaria, en su cotidianidad, se colocan una máscara y empuñan un sable de madera. Se forman en fila (uno detrás de otro en orden descendente) e inicia la petición de tabaco en cada una de las casas y negocios de los barrios coras de la localidad. Al terminar la *Pedida de tabaco*, el tabaco recolectado es llevado a la casa del Centurión. Los capitanes vacían el tabaco frente a las autoridades, Gobernador y Centuriones quienes visten de manta durante toda la Judea, a excepción de los Centuriones blanco y negro que vestirán de esos colores. Las autoridades permanecen de pie mientras fuman pipa y reciben el tabaco como regalo.

Enseguida los judíos bailan diversas danzas. La primera danza se llama *Tengo comezón en el trasero*, por lo que los pasos imitan las posturas de rascarse el trasero con el pie. La siguiente danza se llama *Venado caca redonda* y, finalmente se colocan frente a frente para iniciar una danza-combate. Se trata de la ceremonia de *Zumakiva* que representa a la víbora nocturna que sale del río. Es representada por una crin de caballo trenzada. Con ella, los capitanes golpean las piernas de los judíos, quienes a su vez, le pegan con el machete.

Al terminar la música, los judíos forman un gran círculo y se sientan en cuclillas. La esposa del Gobernador, con ropa nueva, sale de la casa y los capitanes reparten la comida. Los judíos comen y beben agua conservando la postura de cuclillas. Posteriormente, dan las gracias al gobernador por la comida. Este mantiene su dignidad durante toda la ceremonia

Cuando la luna llega al centro del cielo, también los judíos llegan a la Casa del Santo Entierro. La débil luz eléctrica permite ver más que las Judeas anteriores, entonces alumbradas con fogatas de leña. En esta ocasión podemos contemplar el amplio círculo donde los judíos niños y los judíos muchachos inician la Danza de la Tortuga, asociada a lo erótico entre los coras. Todos los judíos traen colgada en la cintura, una sonaja elaborada con una concha de tortuga, símbolo del erotismo. Para los coras, la tortuga representa a las lluvias y hace fluir el “agua de la vida” en la tierra. A su vez, la lluvia se concibe como semen que fertiliza la tierra; de ahí el papel protagónico, de la tortuga, en la Judea.

Inicia entonces el ritual de la cópula de los judíos. Cada uno de los jóvenes convertido en judío pasa al centro del círculo (realmente, a un extremo) donde imita la cópula de los animales y de los humanos. Cada joven se acuesta sobre la tierra para hacer el amor a la madre tierra, al ritmo de la música del tambor y la flauta. Se deposita simbólicamente el semen a fin de propiciar el renacimiento de la primavera, la reproducción del mundo vegetal y animal. Con la cópula simbólica inicia el ritual que celebra la muerte-vida en el ciclo permanente sembrar-morir-resurgir-vivir.

Al copular, cada uno de los judíos-animales simula los movimientos que haría el animal (que representa) al copular. Así, el judío-venado lanza piernas hacia atrás imitando los saltos del venado; el judío-puerco espín, se encorva durante la danza en una clara imitación de los movimientos posibles de este animal; el judío-ave simula copular mientras vuela. La iniciación sexual, retoma toda la sexualidad de los seres

vivos, los animales-persona, para mostrar, con ello, la erotización de todos los seres con la tierra. La gran fecundidad.

El cuerpo transformado

En la madrugada del jueves, los judíos surgen del río-inframundo. Aparecen con sus nuevos trajes blancos y negros. Son los demonios astrales de la fertilidad encargados de llevar a cabo el proceso de la siembra en la muerte del Cristo Niño-Semilla Sol. Aunque los diseños son diversos, sobresale el consistente en manchas y círculos blancos sobre un fondo negro. Sus cuerpos son los demonios animales: dragones, felinos, venados, perros, seres voladores, animales sin referencia precisa. Las máscaras blancas y negras dan vida a los seres de debajo de la tierra, de la superficie, animales síntesis de seres animalescos que no vemos con estos ojos, pero que en la tradición cora, participan en la transformación de la muerte en vida. Son los seres del mundo animal que coadyuvan en la creación de la vida vegetal, sustento, eje y principio de la vida humana.

Los familiares ayudan a los demonios a aparecer. Los jóvenes y niños coras dejan que sus piernas sean tocadas por las manos de quien se acomide, a borrar el cuerpo diario para que surja el cuerpo de la Judea: mientras se pinta de negro y de blanco, los ojos de los judíos van abriendo la dimensión de lo sagrado. Algunos hacen la pintura tradicional a base de olote quemado para obtener el tizne. Otros, utilizan pintura líquida de zapatos. Los cuerpos pierden su vida diaria para adquirir las señas del cuerpo embellecido para lo sagrado. En lo alto, el capitán regula el tiempo de la aparición de los borrados. Basta su señal para que, uno a uno, vayan acudiendo al llamado del tambor y la flauta.

Los borrados conservan sólo un calzón negro.. Colgado de la cintura, portan un caparazón de tortuga, el cual también ha sido decorado de acuerdo al diseño del cuerpo de quien lo porta. Cada borrado porta una espada, que el jueves santo aparece pintada de blanco. En la punta, se ha pintado una v con pintura negra.

En la madrugada del viernes los jóvenes judíos coras inician la transformación de sus cuerpos blancos y negros en cuerpos de colores. Las pinturas tradicionales surgidas de las plantas y piedras de la región son cambiadas por anilinas vegetales compradas en las tiendas de la región. Entonces, la transformación de los cuerpos tiene en los jóvenes judíos su expresión culminante porque surgen los cuerpos fulgurantes de la prohibición.

Los cuerpos portan dibujos diferentes con sus propias expresiones. Se han quedado desnudos, cubiertos sus cuerpos por pequeños calzones o taparrabos, pintados con los colores del sol, de la aurora, del color de la corriente del río.

La actitud de los jóvenes-judíos es totalmente erótica en un concierto copulativo con la tierra, con la naturaleza. Portan el principio de la vida y por ello, durante la tarde hacen vagancias sexuales a quienes los ven. Desde enseñarles el pene o las nalgas a las muchachas de la región, hasta hacer movimientos eróticos sobre los cuerpos atrapados de hombres o mujeres. La risa es parte del juego.

Los borrados o pintados embellecen su cuerpo para mostrar toda la eroticidad de lo que son capaces. Se pintan para surgir del anonimato de los cuerpos homogéneos.

Estos son los cuerpos prohibidos por la advertencia de las mujeres adultas. Este es el cuerpo que no se debe ver, el cuerpo varonil prohibido no sólo por su desnudez sino por su disposición a sexar.

El cuerpo, la belleza y la sexualidad

El cuerpo de los jóvenes judíos al surgir en la belleza de su desnudez pintada es colocado como el cuerpo sexuante en la comunidad. Ello les otorga una primacía ante las mujeres impedidas de mostrar su propio cuerpo en la comunidad. Los jóvenes, al dejarse ver, muestran la superioridad de lo masculino y con ello, establecen jerarquía ante las mujeres de su propia generación y de las anteriores.

Los cuerpos pintados construyen alianzas entre los varones porque se trata de una actividad realizada por ellos, en ausencia de las mujeres. En el acto de pintarse se dan permiso de tocarse los cuerpos, las entrepiernas, los torsos, la cara. Hombres que pintan a los hombres en un acto mutuo de embellecimiento. El lucimiento es ante ellos mismos, ante los dioses de la tradición y ante las mujeres a quienes va destinado el rito. Los varones muestran, con ello, las complicidades signadas por lo sagrado.

Los hombres embellecidos (pintados y borrados) se miran a la cara en la postura correcta. Reconocen la jerarquía de los Centuriones que dirigen la fiesta en un acto de aceptar los lugares diferenciados de los varones. En cambio, las mujeres, ven al grupo de hombres desde la sumisión de las que no se muestran, las ocultadas, las que siempre son iguales ante la mirada de los dioses. En cambio, ellos con sus cuerpos adornados, entran en la dimensión encantada.

La sexualidad se convierte en un principio de división en la comunidad porque los varones portan el principio activo de la fecundación en tanto que las mujeres han sido relegadas a ser las depositarias, las cuevas ocultas donde ocurrirá la germinación. Los actos de los cuerpos embellecidos se destinan a la fecundidad figurada, metamorfoseada. Ellos encarnan toda la sexualidad posible, la de los animales, la de los seres no vistos, los que viven debajo de la tierra y la de los humanos. Por ello, sus cuerpos desaparecen para lo cotidiano sólo para resurgir para la eroticidad total, la eroticidad sagrada.

Reflexión final

A lo lejos se oyen los pasos de los judíos en la danza ritual de la Semana Santa. La iglesia católica se prepara para retomar la conducción de las ceremonias del templo de la comunidad, pero los muchachos coras continúan subiendo y bajando por los caminos del cerro. Juegan con sus cuerpos ahora llenos de tierra, del polvo del día. Las muchachas siguen viéndolos desde la orilla desde donde presencian esta manera de pasar de niños-adolescentes a jóvenes-adultos.

Los varones están en sus ruidos, sus correrías, sus juegos de sexualidad entre ellos. Mientras, ellas entran a los corrales donde preparan los tamales, los frijoles, el arroz, la miel, las tortillas y los plátanos con que los judíos terminarán la ceremonia. Moler se convierte en una ceremonia del lugar cerrado mientras los jóvenes continúan en ese eterno correr en el día o en la noche.

Los cuerpos se despintan al llegar el sábado por la mañana. Poco a poco, el agua del río borra los dibujos con que los jóvenes indígenas surgieron a la belleza anual de los cuerpos signados. Se acaba la fiesta y con ello, el ciclo completa la división de la sexualidad entre hombres y mujeres, el orden permanece porque de nueva cuenta, se cumplió la tradición.

Doña Roberta cierra la casa con su hija dentro. Ella vio los dibujos en los cuerpos desnudos de los muchachos y secretamente sabe de la erotización.

Bibliografía

Acuña Delgado, Angel. 2001. “El cuerpo en la interpretación de las culturas” en *Boletín Antropológico*, vol. 1, num. 51-enero-abril pp 31-52, Universidad de los Andes, Venezuela, (disponible en <http://redalyc.uaemex.mx>)

Ayala Carrillo, María del Rosario. 2007. “Masculinidades en el campo”, en *Ra-Ximhai*, septiembre-diciembre, año/vol. 3, num 003, Universidad Autónoma Indígena de México, El Fuerte, México, pp 739-761, (disponible en <http://redalyc.uaemex.mx>)

Bourdieu, Pierre. 1998. *Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.

Foucault, Michel. 1984. *Vigilar y Castiga. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México

Goffman, Erving. 1981. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.

Fotos: Ana Bolaños y Lourdes Pacheco



Borrados del Jueves Santo



Borrados del Viernes Santo



Borrados del jueves santo en Presidio de Los Reyes



Borrados del Viernes Santo



Borrados despintándose en el río

Culto al cuerpo: imaginarios, poder e identidad

**Mtro. David Carrillo Trujillo
Br. Luis Mauricio Escalante Solís
Facultad de Psicología
Universidad Autónoma de Yucatán**

Introducción

“El protagonismo que el cuerpo ha alcanzado le ha hecho pasar del banquillo de los acusados al pedestal de los dioses adorados”.

Cuando en la actualidad cuando intentamos definir a la sociedad contemporánea son muchos los adjetivos que se utilizan para referirse a ella: hipermoderna, posmoderna, postindustrial, capitalista avanzada, etc. La necesidad de este lenguaje atestigua el hecho de que la sociedad que hoy conocemos no se explica completamente con las conceptualizaciones elaboradas por los clásicos del siglo XIX (Gleizer, 1997)

Nuevamente percibimos elementos de ruptura y transformación en nuestras sociedades pero quizás el rasgo más característico de las sociedades occidentales contemporáneas, es su elevado grado de complejidad. La complejidad como refiere Gleizer (1997) remite así a un conjunto de eventos posibles, que se mantiene siempre como horizonte e incluyen siempre la capacidad de relación y, con ella la capacidad de selección.

Es por ello que vivimos en unas sociedades en las que las formas de entrelazar las experiencias, las ideas, los tiempos y los espacios, las historias y los proyectos no sólo presentan diferentes tramas y figuras, sino que el primer derecho que reclama el individuo es el derecho a la diferencia. No porque ya se haya conseguido la igualdad, sino porque no nos sirven los caminos o modelos que construyeron las anteriores generaciones sobre la exclusión de la mayoría de los tipos de racionalidad que constituyen nuestra vida (Mari, 1988). Estas sociedades en las que vivimos son por ello policontextuales.

El complejo entramado del poder, en estas sociedades policontextuales, se constituye por la pugna entre distintas instancias: el Estado, el mercado y las empresas de fabricación de realidad, a las que habría que añadir las antiguas instancias eclesiásticas (de cualquier religión o confesión) y las académicas (de cualquier tipo de saber). Todas ellas

tendrían poder sólo en tanto en cuanto logaran definir como reales determinados aspectos de su ámbito de competencia y obtener de los correspondientes públicos una confianza reductora de la complejidad.

Las personas en estas sociedades policontextuales nos relacionamos con la realidad social, a través de los modos de conocer. De este hecho se deriva una serie de consecuencias para todo lo referente al problema del conocimiento. El conocimiento no se produce en un individuo aislado, sino en un ser humano inserto en una trama socio-natural (Berger y Luckmann, 1979). Los seres humanos pensamos a partir de nuestras experiencias pero he aquí también la otra cara de la moneda: cuando interrogamos la realidad, lo hacemos desde un determinado cuerpo de conocimientos, al menos con el que nos proporciona nuestra cultura, entendida esta en un sentido antropológico (Arraya Umaña, 2002).

Es por ello que la realidad social es entendida como la interacción entre lo que se da objetivamente y los significados subjetivos. Es decir, lo que se experimenta como realidad exterior (concretamente, el mundo de las instituciones a las que se enfrenta el individuo) y lo que se experimenta como algo interior a la conciencia del individuo (Gleizer, 1997).

El saber cotidiano, que se adquiere en estas sociedades es el saber o conocimiento que se adquiere con la experiencia cotidiana. Se trata de conocimientos inconexos entre sí, a veces superficiales, constituidos por una yuxtaposición de casos y hechos. Es el modo común, corriente y espontáneo de conocer.

Nuestra hipótesis sostiene, como menciona Gleizer (1997) en las sociedades complejas contemporáneas, hay estructuras de reducción de la complejidad que facilitan a los individuos la toma de decisiones ante la pluralidad de opciones que la complejidad supone, a partir de las cuales es posible dar sentido a la experiencia, relacionar estos conocimientos cotidianos, muchas veces inconexos y dotar de contenido a la propia identidad.

Definimos tales estructuras como aquellas que satisfacen las siguientes características: 1) Estructuran campos de certeza que permiten seleccionar cursos de acción; 2) Circunscriben un horizonte en el cual dotar de sentido a la selección volviendo así significativo el curso de acción para quienes lo llevan a cabo, 3) brindan elementos para la construcción de la propia identidad. La reducción de complejidad se refiere a la

reconstrucción de un entramado de relaciones complejas mediante un segundo entramado de relaciones menores (Gleizer, 1997).

La función de imaginarios sociales

Uno de los mecanismos principales de reducción de la complejidad en las sociedades policontextuales es la institución de imaginarios sociales. Los imaginarios sociales tienen la función de producir una imagen de estabilidad en las relaciones sociales cambiantes, de generar percepciones de continuidad en experiencias discontinuas, de proporcionar explicaciones globales de fenómenos fragmentarios y permitir intervenir en los procesos construidos desde perspectivas (Pintos, 2006).

El imaginario instituye y opera a partir de mitos como cristalizaciones de significación que son como organizadores de nuevos sentidos del quehacer, del pensar y del sentir de los individuos de una determinada sociedad.

La teoría del imaginario social puede concebirse como una propuesta para articular los análisis acerca de la acción, los actores sociales, las motivaciones de éstos, así como sus proyectos y posibilidades (Gilabert, 1993). Una definición de Imaginarios sociales sería la siguiente: son aquellos esquemas, construidos socialmente, que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad (Pintos, 2006).

El imaginario social es el *conjunto de significaciones* que no tiene por objeto representar “otra cosa”, sino que es la articulación última de la sociedad, de su mundo y de sus necesidades: *conjunto de esquemas organizadores* que son condición de representatividad de todo lo que una sociedad puede darse. Las significaciones imaginarias sociales *instituyen y crean* un orden social a la vez que son *instituidas y creadas* por este mismo orden. La problemática de la institución y la creación social se encuentra inscrita en la tensión entre la *determinación* y la *indeterminación* sociocultural de estas significaciones (Castoriadis 1975).

Los imaginarios sociales operan como un metacódigo y mediante la comunicación, estos imaginarios sociales operan en un el código de relevancia/opacidad señala la existencia de dos polos en el sistema social un con una valencia positiva definida como relevancia, que es la realidad autorrefenciada en el campo de lo existente, lo visible lo que

se resalta en determinada sociedad, por otra parte está el polo positivo conocido como Opacidad, definido como “lo que queda fuera”, lo que no aparece lo que se oculta, lo que se obvia u olvida, lo que se pretende que no tenga realidad posible (Pintos, 2006).

Las significaciones imaginarias sociales también *mantienen y justifican* un orden social. Es lo que se conoce como los problemas de la *legitimación, integración y consenso* de una sociedad. Legitimación entendida como explicación, fuente de sentido y plausibilidad subjetiva; esto es, las significaciones sociales *muestran, contrastan y ocultan*, a la vez, una realidad social (Castoriadis 1975).

Después de las últimas reflexiones se podrá entender que consideremos los Imaginarios Sociales como la forma que construye la realidad a través de la unidad de la diferencia entre relevancias y opacidades. De un modo semejante al código “inclusión / exclusión” que opera como metacódigo en la constitución de la diferencialidad funcional de los sistemas, sin constituir él mismo un sistema específico, el código “relevancia / opacidad”. Lo que es lo mismo que decir que los imaginarios sociales construyen las realidades sociales a través de las percepciones diferenciales que los individuos asumen en el entorno de la sociedad como reales (Castoriadis 1975).

Si hay alguna analogía que nos pueda ayudar a entender el concepto expresado sería la de los lentes o anteojos. Los imaginarios tendrían una función semejante, ya que nos permiten percibir a condición de que ellos -como los lentes- no sean percibidos en la realización del acto de visión. Generan por tanto, a diferencia de otros conceptos una distinción entre relevancia y opacidad que va a ser la que nos conduzca a través de los procesos que hacen funcional este mecanismo.

El imaginario social del cuerpo: el culto a lo bello

Una sociedad existe “en tanto plantea la exigencia de la significación como universal y total, y en tanto postula su mundo de las significaciones como aquello que permite satisfacer esta exigencia” (Castoriadis 1975). De manera que toda sociedad, para existir, necesita “su mundo” de significaciones

Las prácticas sociales son producciones sociales, y como tales son legibles y expresan, de manera dinámica, formas de concretar los mitos, los sueños y el imaginario que los movimientos tienen.

Las imágenes y las representaciones son necesarias porque incitan a realizar lo deseado, en la medida en que concretan lo presentido, lo soñado, mediante la elaboración de imágenes que prometen realizarse... Sin la acción, el imaginario es ininteligible. Cuando los deseos y las representaciones no conducen a ninguna práctica colectiva, es verdaderamente difícil afirmar o negar nada del imaginario social... Las aspiraciones contenidas en una utopía son el fundamento de un "querer", el cual implica, para realizarse, una actividad, esfuerzos concretos, dilucidación y hasta sacrificios (Castoriadis 1975).

Las formas de ver al cuerpo dicen mucho de los modelos de comprensión de la realidad que nos orientan, así como de la simbólica general del mundo que tenemos. No en vano, algunos autores plantean la idea de que es posible comprender la historia de las diversas sociedades humanas tan sólo investigando sus concepciones acerca del cuerpo (Bernard, 1985; Le Breton, 1995).

El culto contemporáneo por el cuerpo humano, por un cuerpo joven y bello es un síntoma de la cultura que ha acrecentado el malestar de los seres humanos que se sienten atrapados por el imperativo del mercado que los obliga a consumir sus productos.

El prototipo del hombre bello y perfecto está articulado a una sociedad de consumo que vende, irresponsablemente diríamos, una imagen única de él en la que no tiene posibilidad la variabilidad humana; venta de imagen que ha llegado no solamente a proponer un ideal para el cuerpo humano, sino que lo impone.

El fenómeno global del culto al cuerpo, asociado a los nuevos patrones o cánones de belleza, ha desatado un sinnúmero de prácticas cada vez más cotidianas como la ortorexia, la vigorexia, la anorexia y la bulimia, las cuales están siendo cada vez más comunes en la actualidad (Ruy Sánchez, 2001)

Estas prácticas, al parecer, están asociadas a la reflexividad o autoconciencia de las personas, debido a que estos se sienten artífices del diseño de su propia figura corporal, guiados por el monitoreo permanente de su apariencia, lo que los hace verse a sí mismos como autónomos y dueños de algo únicamente propio como lo es su cuerpo.

“El más hermoso de los objetos de consumo, es *el cuerpo*; en la actualidad, como refiere Le Breton (2002) el culto al cuerpo ha pasado a ser una de las características más notorias de la sociedad, donde se busca la belleza y la perfección en el cumplimiento de unos cánones preestablecidos así, se impone la belleza como un derecho y un deber que

todos debemos cumplir (so pena de hacernos acreedores a la indiferencia y desprecio de la sociedad)”

La aldea global quiere estar en El País de Nunca Jamás y sus criaturas aspiran por emular a Peter Pan y se niegan a crecer. A finales de uno de los siglos más agitados de la historia, el cuidado del cuerpo se ha convertido en obsesión mercadotécnica. Una de las tendencias culturales en la actualidad es este culto al cuerpo humano.

Millones de adultos en pleno uso de sus facultades, se someten gustosos a pequeñas y grandes torturas cotidianas y dedican sus energías a conseguir adaptarnos contornos al molde que se ha convenido perfecto. Porque, según el nuevo ritual, cada quien tiene el cuerpo que se merece y es el último responsable de su aspecto (Ruy Sánchez, 2001)

No valen las viejas excusas de la herencia genética. La cara ya no tiene que ser el aspecto del alma. Si la naturaleza no ha sido generosa hay que remediar el desastre. Y si el hambre, el sudor y las lágrimas de las dietas y el gimnasio no son suficientes, aún se puede derramar la sangre en al quirófano para mayor gloria del ideal imperante.

La mercadotecnia se encarga de crearla necesidad mediante la presentación de cuerpos y rostros juveniles, hermosos, que disfrutan de un atractivo añadido ante el uso de todo ese arsenal de ungüentos destinado a cuidar y realzar el atractivo corporal; lo joven vende más que lo viejo. Los niños quieren ser jóvenes, no adultos, y los mayores, en cuanto cruzan esa frontera, quieren borrar el velocímetro de su vida.

Hay que sufrir para ser dignos de entrar en el grupo de los elegidos por las normas estéticas vigentes. Sobre todo, ese tipo de disciplina afecta a quienes quieren exhibir el cuerpo, ser del grupo de gente que gusta ser vista, admirada en los ritos de veraneo en las playas. La preparación para la exhibición veraniega exige el ritual del adelgazamiento. Según parece, en estos tiempos la estética ha desplazado a la ética.

Un medio de aceptación y prestigio, un símbolo de status, un objeto de intereses económicos en relación a la industria y son capaces de competir en mercados dinámicos. Bourdieu (1984) sostiene que el cuerpo es un producto social y que presenta diferentes características según la clase a la que pertenezcan los sujetos.

Son las agencias de publicidad, los medios encargados de forjar una imagen mítica del hombre provisto de un cuerpo armonioso, sano y bello; son ellas las que someten el cuerpo a los imperativos sociales que lo mitifican y hacen de quien porta dicho emblema un

sujeto presuntamente libre, cuya experiencia corporal, que él cree como cosa propia y ciudadela inexpugnable, está invadida y modelada desde el principio por la sociedad en que vive (Baz, 2000)

Los medios publicitarios se han dado a la tarea de promover al hombre nuevo y, también, a los nuevos objetos de consumo que deben acompañarlo, aquellos que satisfacen sus necesidades más apremiantes y que, supuestamente, colman su insondable incompletud.

Estamos, entonces, frente a un cuerpo sacralizado, producto de una sociedad en la que el culto al cuerpo ya no está en contradicción con el alma; simplemente le sucede heredando en esta forma su función ideológica (Baudrillard, 1974).

Surge, pues, todo un arsenal de recursos tecnológicos al servicio del cuerpo anatómico, promocionados por una publicidad cínica que ha estereotipado el cuerpo hasta el punto de mostrarlo como espectáculo y ofrecerlo para el consumo erótico.

Es una publicidad que arrastra a procedimientos y técnicas para el embellecimiento, algunas de ellas aparentemente científicas, que esencialmente pretenden disciplinar, normar y subordinar el cuerpo en función de discursos culturales imperantes, sin tener en cuenta que cuando se somete el cuerpo a procedimientos que lo reconstruyen, lo que está en juego va más allá de la apariencia física, de la belleza, porque aquél tiene arraigo en experiencias previas que han marcado su corporeidad. Los procedimientos y técnicas se venden fácilmente como bienes de consumo porque crean la ilusión de combatir la vejez y la muerte (Aumont, 1998).

La ciencia, la tecnología y el mercado se han aliado para poner a disposición de los aspirantes el arsenal necesario para conquistar el objetivo (Debord, 2008). Los gimnasios se han multiplicado en progresión geométrica y se han convertido en sofisticados salones donde se cierran negocios y se busca pareja. Los supermercados se han llenado de alimentos más caros y menos sabrosos que, bajo la etiqueta light; prometen al consumidor saciar su apetito sin remordimientos de conciencia y sin sustos en la báscula. A falta de una fuerza superior capaz de parar el reloj biológico, las vitaminas, la jalea real y el ging seng, presuntos productos retornantes del envejecimiento, compiten en ventas en herbolarías y farmacias (Bañuelos, 1994).

El cuerpo es representante de nuestra presencia en el mundo, presencia ávida e inestable, evocación de nuestra fragilidad y finitud desde la cual se diseña una estética de la

existencia. Pero el cuerpo se convierte también, en la sociedad moderna, en objeto de vigilancia y control por parte de las instituciones (Imbert, 1981)

El cuerpo tiene ya una larga historia ligada a los mecanismos de poder (Foucault, 1976). En la antigüedad el cuerpo muchas veces se escapaba al control de espíritu/alma por lo que era necesario domarlo, someterlo a una disciplina férrea, algo similar ocurre ahora...

La teoría del poder, pues, expone los procesos de domesticación física y simbólica a los que están sometidos los individuos en el marco de una sociedad disciplinaria que normaliza las almas y adiestra los cuerpos de los individuos a través de un juego polimorfo de relaciones de poder que extienden por todo el tejido social (Adrian, 2007).

El cuerpo es la base de la individualidad, pero al mismo tiempo nuestra corporeidad es fundamental para el conjunto del proceso político. El culto al cuerpo y a la belleza, hoy, en nuestra cultura occidental, constituyen un mandato, una exigencia a la que hay que responder so pena de ser marginado (Imbert, 1981).

A través del ejercicio físico no sólo se pretende estar sano y en forma, sino también tener buena apariencia, ya que ésta es un signo que habla de su propietario y puede ayudarlo a obtener un mayor prestigio. Featherstone (1990, 1991, 2000) distingue, en sus artículos sobre el cuerpo y el ejercicio físico, dos tipos de exigencias con respecto al cuerpo; por un lado, que el cuerpo interior funcione bien, que esté sano y en forma, y que la apariencia sea cuidada.

Esto significa que el cuerpo necesita estar vigilado y controlado continuamente y, por esta misma razón, se convierte en un espectáculo para sí mismo.

De esta manera se producen prácticas y discursos que se repiten y se repiten en diferentes formas y en diferentes escalas, de tal manera que la red social, a través de la cual circulan esas prácticas y discursos, van configurando y destacando aspectos que puedan ser conocidos y preferidos subjetivamente.

Los patrones estéticos son los dictados por la ideología dominante con una estética narcisista y perfeccionista, que quiere hacer creer que los modelos corporales que se exhiben y representan como copias en los discursos performativos publicitarios son posibles (Schilder, 1977, 1989)

Nuestros cuerpos, en consecuencia, devienen visibles y actantes bajo el control y la vigilancia de las instituciones que, desde flancos diversos y cruzados, mantienen

normalizados a los sujetos y sus cuerpos. Lo tenemos incorporado, nos resulta, en principio invisible, interiorizado, naturalizado y cumple la función de mantenernos disciplinados dentro del sistema social y económico, a fin de que sigamos funcionando dócilmente según los engranajes de la maquina del poder (Foucault, 2000).

Resulta importante mostrar cómo actúan esos mecanismos de poder que consiguen que percibamos como naturales practicas que en sí mismas no lo son. El cuerpo es la frontera, la interfaz de interrelación bidireccional, el vehículo, el medio de conocimiento indisociable de su objeto de conocimiento y no puede subsumirse ni al simple pensamiento ni a la pura materialidad sobre todo por su capacidad perceptiva (Medina, 1996).

El llamado culto al cuerpo no debe entenderse como una mera preocupación estética más o menos condenable en su supuesta superficialidad, sino como una dimensión crucial de nuestra existencia digna del más atento estudio (Torras, 2007). Mientras que en las sociedades tradicionales la identidad personal venia marcada por la posición social del individuo, por su pertenencia a un gremio profesional y sus relaciones familiares, en las sociedades politextuales de la actualidad, el cuerpo es la clave para la construcción de la identidad, ya que expresa nuestra capacidad de dominio, poder y autocontrol y a través de su cuidado y nuestras opciones del consumo, se convierte en el mostrador del estilo de vida y del estatus social del individuo.

Es claro que la belleza es agradable a los ojos, a todos nos seduce de algún modo por su sencillez y gracia. Y tan lo es, que los seres humanos la procuramos día tras día. Lo bello, como categoría estética, prescinde sin embargo de los cánones que hoy el mundo establece como presupuestos para que algo lo sea: lo bello no tiene nada que ver con un cuerpo en extremo delgado, ni con esa desfachatada voluptuosidad que los medios de comunicación se encargan de difundir las 24 horas del día por todos los canales posibles a través de imágenes que se decantan sólo por lo externo, ni con la perfección de unas formas corporales que, por su naturaleza, no lo son, ni aspiran a serlo.

El espejismo de belleza y perfección del cuerpo humano que la sociedad contemporánea ha convertido en un imperativo absoluto, no obstante lo incierto, precario y efímero de lo que se obtiene, sumado a la promesa de la ciencia relacionada con la prolongación de la vida más allá de los límites biológicos conocidos, el deseo de eternidad, ha creado en los individuos una imagen cercana a los ideales, que no les permite asumir su

cuerpo como perecedero y han acrecentado su miedo a enfermar y a envejecer (Vigarello, 2009).

El culto a la belleza es la admiración de la belleza como valor, la superstición con respecto a la belleza es querer tenerla a cualquier costo y considerarla valor de todos los valores; en relación con eso, es oportuno recordar la milenaria búsqueda del elixir de la juventud. En todas las épocas la juventud fue un bienpreciado, pero es necesario remarcar la diferencia de la concepción de este concepto en la actualidad.

Cuando en el Medievo se buscaba el elixir de la juventud en realidad se estaba detrás del antídoto de la muerte. El miedo era a morir, porque la vejez conlleva valor, era preciada, proveía de sabiduría y no tenía connotaciones traumáticas. En nuestros días en cambio, la búsqueda de la juventud desenfrenada no tiene solo que ver con el temor a la muerte, sino con el temor a no vivir plenamente la vida.

*"Ahora ya sabemos que el alma es el cuerpo y el cuerpo, el alma.
Nos dicen que son diferentes porque quieren persuadirnos de que
podemos quedarnos con nuestras almas
si los dejamos esclavizar nuestros cuerpos."
George Bernard Swan (1856-1950)*

Bibliografía Consultada

- Adrian, J (2007) *Cuerpo y representación*. En Torras M (ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.
- Arraya, Sandra (2002) *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. Cuadernos de Ciencias Sociales, (FLACSO), Costa Rica.
- Aumont, J. (1998) *La estética hoy*. Madrid: Catedrá.
- Bañuelos, C. (1994) Los patrones estéticos en los albores del siglo XXI. *Revista de Investigaciones Sociológicas (REIS)* nº 68. Madrid. Disponible en: <http://www.jstor.org/pss/40183760>.
- Baudrillard Jean (1974) *La Sociedad de Consumo*; Barcelona; Plaza y Janes; 142.
- Baz, M (2000) *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. Ed Miguel Gómez Porrua. UNAM Mexico.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1979) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires, 1979.
- Bernard, M. (1985). *El cuerpo*. Barcelona: Paidós
- Bourdieu P. (1984) , “ ¿Cómo ser un buen deportista “ . En *Sociología y Cultura* , México, edit
- Castoriadis, C. (1975) *La institución imaginaria de la Sociedad*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2 Vol.,1993.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca.
- Featherstone, M. (1991a). «The Body in a Consumer Society». En Featherstone, M.; Heptoner, M.; Turner, B. (comps). *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Londres: Sage.
- Featherstone, M.; Turner, B. (2000) «Introduction». *Body and Society*, vol. 1, nº 1,
- Fertherstone, M. (1990). «Perspectives on consumer culture». *Sociology*, nº 24, p. 5-22.
- Foucault, M. (1980). *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1996). *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidos.
- Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI

- Gilbert, C. (1993) El Hábito de la utopía. Análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México, 1968. Instituto Mora-Porrúa, 1993, pp. 37 y 38. Grijalbo.
- Gleizer Salzman, M (1997) Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas. Juan Pablos Ed. México.
- Imbert G. (1981) El Cuerpo Como Producción Social; Barcelona; El Viejo Topo; 1981; Volumen IV(9):12.
- Le Bretón, D.(1995), *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1995.
- Medina, F. (1996) *El cuerpo en la Pos-modernidad Santafé de Bogotá; Signo y Pensamiento*; 102.
- Pintos, Juan (2006). *Comunicación, construcción de realidad e imaginarios*, en IECO (Compilador) *Proyectar Imaginarios*, IECO-UNC-LA Balsa, Bogotá, (23-30), (31-58), (58 66).
- Ruy Sánchez A. (2001) "Los tatuajes de Khadiya". En: *Malpensante*, Diciembre de 2000-enero de 2001, N° 27, p.92-95.
- Schilder, P (1977) *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Paidós, Buenos Aires, Arg.
- Schilder, P. (1989). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. México: Paidós.
- Soley-Beltran (2007), P. Una introducción a la sociología del cuerpo En Torras M(ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.
- Torras, M (2007) El delito del cuerpo. En Torras M(ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.
- Vigarello, G. (2009). *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. 1ª ed. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Nueva Visión.

La Noción del Cuerpo de Alumnos que Ingresan a la Carrera de Medicina

**Luz María A. Moreno Tetlacuilo
Nelly Yared Alvarado León
Universidad Nacional Autónoma de México**

Introducción

La salud y la enfermedad son el objeto de estudio de la salud pública y de la medicina, pero, aquellas se encarnan, se viven y padecen en los cuerpos. Además, en la atención individual de la salud y la enfermedad y muchas veces en la poblacional, los y las profesionales de la medicina realizan maniobras de auscultación y exploración en los cuerpos de hombres y mujeres. De tal manera que gran parte del trabajo de médicos y médicas implica la relación directa y estrecha con los cuerpos de las personas a quienes atienden. Ante esta situación se esperaría que estos profesionales tuvieran un profundo conocimiento no sólo biológico, sino, también social y subjetivo del cuerpo humano. Los y las alumnas que inician la carrera de medicina tienen muchas expectativas sobre su devenir en médicos y médicas, se han estado preparando en los ciclos escolares previos, tanto en la preparatoria como en el CCH, su preparación les ha dado las bases para iniciar sus estudios de medicina, resulta por tanto interesante averiguar cuál es la noción que sobre el cuerpo se han formado en los años previos a su ingreso a la Facultad de Medicina.

El objetivo de este trabajo fue conocer que noción del cuerpo tenían un grupo de alumnos/as al iniciar la carrera de medicina en la Facultad de Medicina de la UNAM.

Método

Se aplicó un cuestionario de preguntas abiertas a una muestra no probabilística constituida por estudiantes de primer año de medicina provenientes de tres generaciones consecutivas: 2007, 2008, 2009. El cuestionario se aplicó durante la clase de Salud Pública y contenía diversas preguntas sobre, el quehacer médico, motivo para estudiar medicina, conceptos de salud, enfermedad y una sobre ¿qué es el cuerpo humano?. Las respuestas emitidas fueron clasificadas según el concepto expresado por los y las estudiantes en las siguientes categorías: 1) biologicista cuando incluían en su concepto aspectos anatómicos, funcionales (bioquímicos, fisiológicos y sistemas), homeostasis o una combinación de

ellos; 2) biopsicosocial cuando integran las tres dimensiones; 3) biopsicológico; 4) Biológico y ambiental cuando se refieren a la triada ecológica (agente-huespes-ambiente); 5) biológico y social; 6) social

Resultados

La muestra estuvo constituida por un total de 96 estudiantes (hombres y mujeres), 26 (27%) pertenecían a la generación 2007-2008; 30 (31.3%) a la generación 2008-2009 y 40(41.7) a la 2010-2011. Los resultados obtenidos mostraron que en las tres generaciones predomina de manera arrolladora un concepto biologicista sobre el cuerpo humano. Sólo una quinta parte incluye además de la dimensión biológica otras dimensiones, tales como, la psicológica, la social, la ambiental y sólo una muy pequeña proporción incluye las dimensiones biológica, psicológica y social, además sólo 7/100 tenían una noción social del cuerpo (ver tabla).

Concepto del cuerpo humano del total de la muestra

CONCEPTO	NÚMERO DE ALUMNOS	%
Biologicista	78	81.25%
Biopsicológica	8	8.33%
Biopsicosocial	4	4.16%
Biológico y ambiental	2	2.08%
Biológico y Social	1	1.04%
Social	1	1.04%
Psicológica y Social	1	1.04%
TOTAL	96	100%

De las tres generaciones, fue en la 2010-2011 en la que se observó una mayor frecuencia de estudiantes con noción biologicista (85%) y en la 2008-2009 se encontró la frecuencia más baja (76.7%) de la misma, así como, la mayor proporción de alumnos y alumnas con una noción biopsicológica. En cambio la visión biopsicosial fue más elevada en la generación 2007-2008 (7.75) que también mostró una mayor inclinación social, en segundo sitio estuvo la 2008-2009, lo que nos da una tendencia descendente en el tiempo.

Concepto del cuerpo según generación

Al desglosar la categoría correspondiente a la noción biologicista se observó que la mitad del alumnado que se adscribió a esta categoría clasificó al cuerpo como un sistema similar a una máquina que para algunos/as es perfecta y para otros/as es imperfecta, además que como toda máquina es susceptible de sufrir averías (enfermedad) y al profesional médico se le califica como un mecánico que lo repara, además la mayoría muestra gran admiración por esta máquina:

“Es el almacén de muchos sistemas, todo está conectado y cualquier falla produce una reacción en cadena”

“Un conjunto de sistemas que realiza diversas funciones, trabajando como una máquina bien organizada, pero que como cualquiera máquina no es perfecta”.

“Es una máquina, compuesta de diversos sistemas y piezas las cuales se pueden descomponer, por lo que se pueda decir que el médico es mecánico”

“Una máquina maravillosa y perfecta, que nos da forma y nos hace ser seres humanos y que puede presentar estados de salud y enfermedad”

Para otro 40% de este grupo de estudiantes el cuerpo se reduce a sus características anatómicas

“Es el conjunto de células que forman diferentes órganos, sistemas, cavidades, etc”

“Es la anatomía de una persona”.

“Es la materia que forma a un organismo vivo, el conjunto de todas las estructuras de un ente vivo”.

“Es el conjunto de órganos, aparatos o sistemas del ser humano”

“Es el conjunto de células, tejidos, órganos sistemas, etc. Es muy amplio el ser humano a partir de una célula”.

Una tercera parte se centra en la función y la homeostasis, en la gran mayoría de los casos establecen una relación con lo anatómico, y frecuentemente se refieren a él como una máquina maravillosa por la que sienten gran admiración.

“Una máquina compleja, ya que tiene funciones específicas; esta máquina tiene una organización, va de un átomo, a célula, tejido, órganos, sistemas y aparatos”

“Un conjunto de sistemas que realiza diversas funciones, trabajando como una máquina bien organizada, pero que como cualquiera máquina no es perfecta”

“Es una estructura, en donde se llevan a cabo muchos procesos con una finalidad y que esa compuesta por muchas partes que al unirse todas funcionan de una manera particular”

“Es un conjunto de células, tejidos, órganos y sistemas que tienen diferentes funciones pero interactúan entre sí como un mecanismo para mantener en equilibrio todos los procesos (Metabólicos, psicológicos) y organizar el sistema de una mejor manera”

“Es el conjunto de sistemas que mantienen una homeostasis y que regula todo su funcionamiento”.

Subcategorías de la noción biologicista del cuerpo

Por otro lado y como se menciona anteriormente una pequeña proporción tenía una visión biopsicosocial.

“El cuerpo humano es el conjunto de órganos, aparatos y sistemas que conforman lo biológico, personalidad, carácter, vivencias, emociones que conforman lo psicológico y en lo social en su interrelación con otros la pertenencia y la aceptación a uno mismo”.

“Una máquina semi-perfecta donde hay procesos químico-biológicos, físicos, psicológicos e intervienen los sociales; y es el objeto de estudio de la medicina”.

Otra proporción aun más reducida se ubica en una visión que involucra aspectos biológicos y psicológicos, pero que deja de lado la dimensión social

“Considero que es la máquina perfecta, una máquina pero con sentimientos y razón”

“Es un conjunto de células, tejidos, órganos y sistemas que tienen diferentes funciones pero interactúan entre sí como un mecanismo para mantener en equilibrio todos los procesos (Metabólicos, psicológicos) y organizar el sistema de una mejor manera”.

Es importante destacar que aunque sea un mínimo de estudiantes relacionan el cuerpo con la persona y también le dan un carácter relacional.

“Es un conjunto de órganos, tejidos, sistemas que forman en conjunto a una persona”.

Discusión

Es importante mencionar que las nociones que este grupo de estudiantes tiene sobre el cuerpo es un reflejo de la formación que han recibido principalmente en el bachillerato, aunque desde luego han tenido exposición a otras fuentes de información; estos resultados revelan el predominio de una enseñanza focalizada en los aspectos biológicos, a pesar de

que se han realizado modificaciones al plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria que pretende darle un enfoque más social a las asignaturas de ciencias de la salud.

Como se pudo observar la gran mayoría de este grupo de estudiantes tiene una concepción biologicista del cuerpo y una elevada proporción se refiere metafóricamente a él como una máquina e implícitamente le atribuyen un carácter de objeto descontextualizado, como una entidad aislada del mundo externo, sin un significado, ni carácter social e histórico. No le atribuyen corporeidad social ni lo conciben como una construcción social ni como una superficie en la que se inscriben los significados sociales y culturales. Al parecer en su esquema mental o referencial tampoco se identifican el proceso de apropiación y expropiación que viven los cuerpos y mucho menos que esto tiene repercusiones en la salud de hombres y mujeres. Sólo uno de los 96 alumnos le da un carácter relacional.

Esta fijación de la profesión médica en la noción biológica no sólo del cuerpo sino también de la salud y la enfermedad es indicativo del carácter hegemónico que esta corriente ha tenido y que se encuentra estrechamente vinculado a la medicalización de los cuerpos que a su vez se encuentra ligado a la producción de medicamentos. Esta noción ha persistido y se ha sedimentado desde el surgimiento de la medicina científica durante el positivismo cuyo criterio de validez se centra en lo observable y medible, a la vez que descalifica lo subjetivo.

Infortunadamente los y las estudiantes de medicina tendrán poca oportunidad de modificar esta noción del cuerpo con la que inician la carrera si se toma en consideración que la formación en ciencias sociales durante la misma es mínima, prácticamente se reduce a las asignaturas de salud pública, en las que tampoco se aborda el tema específico del cuerpo, aunque si se procura cierta formación en ciencias sociales.

Esta ausencia o deficiente formación en ciencias sociales tiene consecuencias en la práctica profesional médica, principalmente en la relación de médicos y médicas con las y los usuarios/as de los servicios de salud. Médicos y médicas no tendrán las herramientas para comprender como viven, sienten y significan su cuerpo las personas a quienes atienden, ni para entender el control que la sociedad ejerce sobre los cuerpos, especialmente

el de las mujeres, además les será difícil comprender el diferente significado atribuido a las diferentes partes de los cuerpos que auscultan y exploran.

En conclusión, la noción del cuerpo que tiene este grupo de estudiantes y que probablemente comparten la mayoría de los y las estudiantes de medicina, son producto de la enseñanza que reciben en el bachillerato que a su vez reverbera la ideología positivista de la ciencia que también reproduce la educación médica. Aunque es una empresa difícil, existe la necesidad de impulsar la formación del profesorado en ciencias sociales.

Bibliografía

Baz Margarita. Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la danza. UNAM/UAM, México 1996.

Turner S Bryan. El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en la teoría social. Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español 1989.

El estadio del espejo: a las órdenes de la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado (Freud, Lacan, Recalcati)¹:

Maidor Tornos Urzainki
Universidad de Barcelona

Cuando Narciso murió, el riachuelo de sus arrobamientos se convirtió de ánfora de agua dulce en ánfora de lágrimas saladas, y las oréades vinieron llorando por el bosque a cantar junto al riachuelo y a consolarlo. Y al ver que el riachuelo se había convertido de ánfora de agua dulce en ánfora de agua salada, soltaron los bucles verdosos de sus cabelleras, gritando al riachuelo. Y le dijeron:

- No nos sorprende que llores así por Narciso, que era tan bello.
- Pero ¿era tan bello Narciso? -dijo el riachuelo.
- ¿Quién mejor que tú podría saberlo? -respondieron las oréades-. Él nos desdeñaba; pero te cortejaba a ti y contemplaba su belleza en el espejo de tus aguas.
- Y el riachuelo contestó:
-Amaba yo a Narciso porque, cuando se inclinaba en mi orilla y dejaba reposar sus ojos sobre mí, en el espejo de sus ojos veía yo reflejada mi propia imagen.

Oscar Wilde, *El discípulo*.

Hoy en día, la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado domina el imaginario colectivo de nuestras sociedades, convirtiéndose en el paradigma de la construcción del cuerpo femenino. La imagen que nos devuelve el espejo debe ser corregida, sin descanso, para poder conseguir un cuerpo delgado que se adapte a unos cánones de belleza que, sin embargo, siempre son inalcanzables. De este modo, se establece una lucha obstinada con el propio cuerpo, con el único fin de ajustarse al ideal de feminidad que se transmite a través del discurso social. La anorexia, en este sentido, se convierte en un síndrome cultural; una patología de la sociedad capitalista que, a través de la adhesión identificatoria a un Ideal inaccesible, revela el destino cultural de una época enferma. Ahora, el cuerpo es el escenario de un nuevo drama, en donde el culto a la imagen, como falsa identidad, conlleva el progresivo abandono del sujeto a la muerte. Sin embargo, paradójicamente, a través de la alienación a la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado, impuesta socialmente, el sujeto-anoréxico busca reafirmar su deseo. El estudio de la anorexia, desde una perspectiva psicoanalítica, permitirá comprender la relación subjetiva e imaginaria que el sujeto-anoréxico establece con el cuerpo y el alimento; al fin y al cabo, los síntomas que invaden y marcan su cuerpo son la demanda de reconocimiento, en una sociedad, en donde el deseo de la mujer queda silenciado o al menos confundido con una necesidad

¹ He realizado este trabajo gracias a la ayuda de una beca predoctoral que otorga la Consejería de Educación del Gobierno Vasco.

biológica extraña a las propias aspiraciones subjetivas.

“¡Goza!”: el rostro de un nuevo malestar de la cultura

Desde los siglos XVII y XVIII, con la irrupción del capitalismo, la inserción controlada de los cuerpos, en el aparato económico, y el ajuste de los fenómenos de población, a la cadena de producción, no tienen otra finalidad que la de garantizar el orden social y la vida en común. Según explica Foucault (1975), el nacimiento de la sociedad capitalista marca una nueva manera de vivir y relacionarse con el cuerpo: el espectáculo punitivo que ha condicionado la relación con el cuerpo, durante toda la época clásica, es sustituido por un control minucioso e ininterrumpido, que convierte el cuerpo en una nueva realidad discursiva. El paso que se produce, en estos momentos, del ‘castigo’ a la ‘vigilancia’, inaugura una nueva anatomía política que articula el cuerpo y sus prácticas. A través de la función normalizadora, que regula la confluencia de múltiples disciplinas, la sociedad capitalista corrige, dirige y domestica el cuerpo, con el fin de reducir su diversidad a la homogeneidad que impone el sistema. Esta nueva manera de ejercer el poder transforma el sujeto en un objeto de observación; su cuerpo, cada vez más visible, es incapaz de desprenderse de la mirada anónima que, desde las alturas, vigila cada uno de nuestros pasos y de nuestros gestos. Por lo tanto, el cuerpo es una construcción discursiva, organizada a partir de la sedimentación histórica de diferentes mecanismos socio-políticos. No hay una verdad originaria; un esencialismo biológico prediscursivo, al margen del control social. El cuerpo es una manera de transportar significados culturales a través de los años y de ser modelado por ellos. En este sentido, se puede decir, como hace Butler, que el cuerpo “es y no es mío” (2004: 41). A partir de una tecnología específica de poder, que no debe ser entendida en términos negativos (*potestas*), sino en términos positivos (*potentia*), la sociedad capitalista no hace más que producir un cuerpo dócil, útil y productivo, al servicio de las normas sociales y la lógica del mercado; un cuerpo maleable, sometido a unos ideales de belleza, que dominan el imaginario colectivo y que son responsables, en gran medida, del malestar de nuestra cultura.

El control exhaustivo, que la sociedad capitalista ejerce sobre el cuerpo, promueve un uso productivo de sus fuerzas y energías; condena el exceso y la pérdida, como perversión, y todas las posibilidades que contempla el cuerpo quedan reducidas al trabajo y la reproducción sexual, con las que el sistema obtiene beneficio económico. De este modo, tal y como dice Freud (1908 y 1930), el ser humano debe

renunciar a la satisfacción de las pulsiones, para poder establecer vínculos sociales y garantizar el programa de la cultura. La única manera de sustentar esta labor cultural es a través de la inhibición de los instintos sexuales, cuya individualidad tiende a disgregar los lazos que se establecen en cualquier formación colectiva. Por lo tanto, la cultura impone un límite a la libido y se ve obligada a sustraer a la sexualidad gran parte de su energía. De esta manera, para vivir en sociedad, el sujeto se somete a los designios del ideal del yo, una instancia moral que nace en el momento en que el yo introyecta los primeros objetos que ha investido libidinalmente (el padre y la madre); proceso que, a su vez, motiva la desexualización de la instancia parental y permite la superación del complejo de Edipo. El ideal del yo, en este sentido, emerge como una formación sustitutiva de la añoranza paterno-maternal y se convierte en la conciencia moral del sujeto; al interiorizar los mandatos y prohibiciones de la instancia parental, censura los deseos más inconfesables del sujeto, aquellos que entran en conflicto con las representaciones culturales y éticas del individuo. Así, según explica Freud en *El yo y el ello*, el ideal del yo asume toda la agresividad disponible en el individuo y, en forma de mandato categórico, la despliega contra el yo, restringiendo el principio del placer que representa la aspiración de la libido. Esta instancia masoquista gobierna el ideal del yo; “es como un cultivo puro de la pulsión de muerte, que a menudo logra efectivamente empujar al yo a la muerte”, limitando el alcance del principio del placer (Freud, 1923: 54). A través de la asunción del imperativo categórico kantiano (“¡Debes!”), el ideal del yo impone una restricción a las pulsiones espontáneas del sujeto y conlleva, en muchos casos, el desplazamiento del goce al síntoma. Por lo tanto, la castración del goce, si no es sublimada en una labor cultural, puede provocar el estancamiento de la libido, motivando la neurosis o psicosis del sujeto. Incapaz de soportar, por más tiempo, la frustración que le impone la sociedad, en vías de alcanzar el ansiado ideal de cultura, el sujeto queda alienado en diversas formaciones sintomáticas, que se convierten en fenómenos sustitutivos del goce prohibido. Así, a través de la metaforización del goce, encarnada en el complejo sintomático del sujeto, el deseo reprimido por la sociedad puede ser, por fin, representado. El síntoma, por lo tanto, en la teoría psicoanalítica freudiana, permite transgredir la ley de prohibición impuesta por el imperativo categórico del ideal del yo y, en este sentido, es una manera de gozar del deseo prohibido. De ahí que el síntoma, capaz de superar los mandatos del ideal del yo, se convierta en un gesto de rebeldía, al llegar a manifestar esa verdad subjetiva del individuo que siempre se revela incompatible con las

aspiraciones de nuestra cultura.

Sin embargo, en los años sesenta, Lacan elabora una nueva teoría del ideal del yo, que tendrá grandes consecuencias en el estudio clínico de la anorexia. En *Kant con Sade*, Lacan unifica las dos definiciones sobre el ideal del yo, que Freud había expuesto en *El yo y el ello*, operando una nueva reformulación, de vital importancia, en el ámbito psicoanalítico. De este modo, al ideal del yo normativo, consecuencia del vencimiento del complejo de Edipo, que viene marcado por el imperativo categórico kantiano (“¡Debes!”), Lacan le une el ideal del yo destructivo, producto de la pulsión de muerte, que se manifiesta a través de una agresividad masoquista dirigida contra el yo, y que se convierte, tal y como dice Lacan, en el indicio del goce (“¡Goza!”). Así, el ideal del yo, de acuerdo con la teoría lacaniana, se convierte en un ‘deber-gozar’ perverso, al incitar al sujeto a gozar de la restricción misma que se le impone: “¡goza-de-la-imposibilidad-de-gozar!”. Si anteriormente, el ideal del yo freudiano nacía como consecuencia de una desexualización de la libido, ahora, el ideal del yo lacaniano supone la resexualización del imperativo categórico, haciendo que ley y goce coincidan. Este hecho pone de relieve la perversión del discurso capitalista, cuya única preocupación es el goce mismo, que eleva a ley incuestionable, y no el contenido del goce. En el caso de la anorexia, el imperativo categórico del sujeto-anoréxico se transforma en un ‘gozar-de-no-poder-gozar’ y la instauración de esa negación, en ley, provoca un goce vacío que conduce al sujeto-anoréxico a la muerte. La agresividad masoquista, integrada en el ideal del yo, hace que el sujeto-anoréxico encuentre placer en el dolor. Al fin y al cabo, según decía Freud, “la destrucción del individuo por sí propio no puede tener efecto sin una satisfacción libidinosa” (1924: 207). Antes, de acuerdo con la teoría psicoanalítica freudiana, el sujeto gozaba de la transgresión de las prohibiciones impuestas por el ideal del yo, a través del síntoma, representante metafórico del deseo reprimido; el sujeto-anoréxico, en cambio, según la teoría lacaniana, goza de la ley que prohíbe el goce y, por lo tanto, ya no se rebela contra el imperativo categórico, sino que lo lleva a término. Por eso, hoy en día, en palabras de Recalcati, “el síntoma es cada vez menos la expresión de un modo de ser del sujeto y cada vez más el efecto de su alienación social” (2005: 157). El síntoma anoréxico, “escrito sobre la arena de la carne” (Lacan, 1953: 271), compromete el cuerpo en su dimensión real, pero ya no manifiesta un deseo reprimido, sino que revela la perversión del ideal del yo, que incita al consumo compulsivo de un goce vacío. Sin embargo, a pesar de que el sujeto-anoréxico obedezca los dictados del ideal

del yo, el cuerpo esquelético que construye se convierte en una mueca de desatino; en un gesto irreverente que, en cierta medida, posibilita la construcción de un espacio de rebeldía. El cuerpo del sujeto-anoréxico lleva al extremo del límite la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado y, de este modo, parodia la demanda de delgadez de la sociedad de consumo, mostrando, a través de sus huesos, aquello que el sistema capitalista se niega a mirar: la muerte.

En este sentido, si en la teoría psicoanalítica freudiana, los síntomas marcaban la transgresión del ideal del yo y suponían la exclusión del sujeto, hoy en día, los síntomas reproducen la necesidad de un ‘gozar-de-no-poder-gozar’ que impone el ideal del yo y, por lo tanto, se asimilan al sistema. La clínica contemporánea, dice Recalcati (2005), es la clínica de la neosegregación, que configura un nuevo principio de comunidad, en torno a diferentes complejos sintomáticos, catalogados previamente por el sistema: “la función social del síntoma en efecto tiende a hundir, a empantanar al sujeto en el Otro más que a hacerlo emerger en su singularidad, puesto que cuanto más se gana en términos de certeza identificatoria (masa) propia de la enseña monosintomática, tanto más se pierde como sujetos. (...) La enseña que debería poder separar al sujeto del anonimato acaba por anonimizarlo dando lugar a una reproducción serial masificada. La subversión del ‘¡no!’ anoréxico se invierte así fatalmente en el signo de una falsa integración” (2005: 72). A diferencia de la segregación clásica, estudiada por Foucault, que se estructura sobre la exclusión de lo diferente (lo ‘no-homogéneo’, desviado de la norma social), la neosegregación se constituye sobre un movimiento de exclusión externo/interno al sistema, que acoge todo aquello que, hasta ahora, ha quedado fuera de los límites del sistema: “para todos hay algo previsto”, decía Adorno, “a fin de que ninguno pueda escapar” (1981: 136). De este modo, el sujeto-anoréxico queda reintegrado en el sistema; sus síntomas ya no se rebelan contra la imposición social, sino que la ratifican y la perpetúan.

El poder de la imagen

No extrañéis, dulces amigos,
que esté mi frente arrugada;
yo vivo en paz con los hombres
y en guerra con mis entrañas.

Antonio Machado

En *El estadio del espejo*, Lacan explica la transformación que se produce en el sujeto cuando, entre los seis y los dieciocho meses de vida, se pone delante del espejo y asume la imagen que percibe. La identificación con la imagen que nos devuelve el espejo, como dice Lacan, tiene efectos formativos sobre el organismo y permite establecer, a través de la función de la *imago*, una relación del organismo (*Innenwelt*) con la realidad (*Umwelt*). La insuficiencia orgánica del sujeto, en sus primeros años de vida, marca su desamparo original; su impotencia y descordinación motriz, debido a la inmadurez biológica de un cuerpo anatómicamente incompleto. Sin embargo, su prematuración natal fisiológica es superada gracias al estadio del espejo, a través de la identificación del sujeto con la imagen visual (*Gestalt*) de su propio cuerpo en el espejo. Es entonces cuando el *infans* “anticipa en el plano mental la conquista de la unidad funcional de su propio cuerpo, todavía inacabado (...) en el plano de la motricidad voluntaria” (Lacan, 1948: 117). La instancia del espejo, por lo tanto, a través de la identificación con la representación imaginaria, construye “una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad” (Lacan, 1949: 103). Esta experiencia primordial, que posibilita la reconstrucción del cuerpo fragmentado, a través de una forma imaginaria, se encuentra en la base del carácter imaginario del yo, constituido como yo-ideal, origen del narcisismo lacaniano. Por lo tanto, el estadio del espejo cumple dos funciones fundamentales: la primera, es la de asegurar al sujeto un dominio imaginario del propio cuerpo; la segunda, es la de posibilitar el reconocimiento del sujeto, que se constituye no de manera introspectiva y autosuficiente, sino a partir de una serie de identificaciones con el otro.

Para Lacan, influenciado por *La fenomenología del espíritu* de Hegel, la identidad del sujeto sólo se construye a través del pasaje, es decir, de la mediación con el otro (“es preciso, por lo menos, ser *dos* para ser *humano*”, decía Kojève (1937-38: 183)). Por lo tanto, la constitución de la subjetividad se configura desde una exterioridad, a través de la imagen del otro, y no sobre un poder de síntesis de la conciencia. De este modo, Lacan pone al descubierto la estructura en espejo del yo y

destruye la noción de un yo autónomo: “el estadio del espejo nos opone a toda filosofía derivada directamente del *cogito*”, dice Lacan (1949: 99). Así se construye el principio dialéctico que domina el estadio del espejo, que “sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo” (Lacan, 1949: 100). Entonces, se necesita una duplicación; la introducción de una representación especular, que marca el carácter ex-céntrico del sujeto, para poder reconocerse en el otro. Sin embargo, tal y como dice Lacan (1948), esta identidad, constituida a partir del reconocimiento dialéctico con el otro, implica una vivencia de dominio, que no hace sino reproducir la lucha hegeliana del amo y el esclavo: “esclavo identificado con el déspota, actor con el espectador, seducido con el seductor” (Lacan, 1948: 117), a partir de una competencia agresiva con el otro, basada en una lógica binaria, que se mueve por la necesidad de llegar a dominar al otro.

Esta dialéctica amo/esclavo es tematizada en el cuerpo del sujeto-anoréxico, que se pone al servicio de la imagen especular y sacrifica su cuerpo, para poder fundirse con la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado. En *El estadio del espejo*, Lacan muestra la confluencia de un elemento dialéctico, de raíz hegeliana (la relación dialéctica con el otro), y un elemento anti-dialéctico, de raíz freudiana (la imposibilidad de engullir la imagen del otro). Esta imposibilidad de coincidir con la forma imaginaria inaugura la tragedia del estadio del espejo, al demostrar que la división introducida por la función constituyente de la imagen no puede ser asimilada por el sujeto. Y éste, según dice Recalcati, es el delirio de base del sujeto-anoréxico: “El yo ideal de la anoréxica es un yo tiránico, que impone un vasallaje absoluto. Pero esta obediencia en cuanto absoluta, es anti-dialéctica: la anoréxica no quiere otra cosa que poder coincidir con lo imposible. (...) La imagen estética-ideal del cuerpo-delgado se transforma en el patrón del cual la anoréxica se convierte en sirviente (dialéctica amo/esclavo)” (1997: 119). Frente al espejo, el sujeto-anoréxico pronto descubre la no-completitud del sujeto consigo mismo; la división, la desidentidad que será motivo de angustia, por una imagen perdida para siempre. La imagen especular marca, de este modo, la desposesión del sujeto con respecto a sí mismo, que debe renunciar a fundirse con una imagen que, si bien lo constituye, también lo divide como sujeto. La aceptación de esta pérdida es lo que introduce al sujeto en el orden simbólico y marca el paso del ‘yo’, propio del orden imaginario, al ‘yo [je]’ del orden simbólico (instauración del sujeto barrado por la función del significante). El sujeto-

anoréxico, en cambio, no acepta la entrada en el orden simbólico, porque no acepta la pérdida de la imagen. Y, por eso, incapaz de acceder al orden simbólico, “el sujeto y sus palabras quedan borrados a favor de los *actos*” (Tubert, 2001: 219). Desde el silencio, el sujeto-anoréxico hace hablar al cuerpo; es un cuerpo que grita a través del síntoma, con el fin de superar la frustración que entraña la pérdida de la imagen. La anorexia, en este sentido, supone la patologización del yo-ideal; “es un modo de hacer valer el poder de la imagen contra el poder del significante como lo que impone al sujeto un « sacrificio de la carne »” (Recalcati, 1997: 117). El sujeto-anoréxico intenta superar el sacrificio que impone la castración simbólica (la división del sujeto), a través del estancamiento en la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado, que convierte en el fetiche con el que el sujeto-anoréxico deniega la castración simbólica, como principio normativo que instituye la diferencia de sexos. Por lo tanto, la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado subsiste en el sujeto-anoréxico “como un emblema del triunfo sobre la amenaza de castración y como salvaguardia contra ésta” (Freud, 1927: 118). En este sentido, en el sujeto-anoréxico se produce una escisión del yo (*Spaltung*), que Freud observó especialmente en el fetichismo, ya que el sujeto conserva dos aptitudes psíquicas contrarias respecto a la realidad exterior de la castración: por una parte, el sujeto-anoréxico rechaza la castración simbólica; sin embargo, por otra parte, acepta la castración, para poder formar un fetiche con la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado, que le permite superar la angustia de castración.

Esta necesidad de vencer el dolor, que provoca la pérdida de la imagen, conlleva la servidumbre imaginaria del sujeto-anoréxico con respecto a la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado. La anorexia, en este sentido, “es (...) una tentativa de recuperar, mediante una identificación idealizante narcisístico-tautológica, la imagen sustraída del espejo. Es la tentativa imposible de oponerse a la pérdida de la imagen, buscando construir una equivalencia narcisística yo = yo sin pérdida” (Recalcati, 1997: 117). El sujeto-anoréxico no acepta la alteridad irreductible de la imagen especular; quiere que su cuerpo se adapte a la imagen Ideal, pero siempre queda un resto de carne, que no se deja totalizar y que resulta intolerable. Su lucha desesperada por acoplar lo real del cuerpo, que vive como un lastre, a una imagen corporal cada vez más alejada del cuerpo, acarrea su propia desintegración como sujeto. La sintomatología que caracteriza la sociedad contemporánea, en palabras de Recalcati (2005), revela la búsqueda desesperada de una identidad perfecta y, con el

fin de alcanzar ese ‘ser-sin-falta’ de una ontología sin fisuras, la sintomatología actual se construye a partir de la necesidad de convertir lo ‘otro’ en lo ‘mismo’, deconstruyendo la disociación radical que ha mediado entre el sujeto y el objeto. En el caso de la anorexia, sus esfuerzos por reintegrar aquello que se escapa, para llegar a ser completo, son un indicio de la pulsión de muerte que, como ya indicó Freud (1920), se manifiesta a través de una necesidad compulsiva de repetición de lo mismo. Al igual que el *selbst* adorniano de la Ilustración, el sujeto-anoréxico queda encallado en la estructura rígida que marca la imagen especular, sin poder salir de esa compulsión de repetición (repetición del ‘¡no!’ a la comida), en donde se destruye a sí mismo. El sujeto-anoréxico, por lo tanto, construye un discurso autista, autorreferencial y repetitivo; una monotonía discursiva que, a través del sacrificio del propio cuerpo, intenta alcanzar la unidad, sin fisuras, del cuerpo y la imagen. En este sentido, el canibalismo imaginario del sujeto-anoréxico ansía devorar la imagen Ideal; quiere destruir el resto, el ‘objeto (a)’, para poder formar una unidad perfecta de lo Mismo.

Y, ahí, en la patologización del yo-ideal, el sujeto-anoréxico goza. Según explica Lacan, el aspecto jubilatorio implicado en el estadio del espejo está relacionado con el reconocimiento especular, en donde anida el goce; un goce particular, ligado a la percepción de la propia imagen como fuente del narcisismo, investida libidinalmente. Lacan, de este modo, señala la insuficiencia del narcisismo freudiano, que emplaza la libido en el yo, el gran reservorio de la libido. Lacan, en cambio, inscribe el narcisismo en una teoría de las formas, ausente en la teoría psicoanalítica freudiana, y sitúa la libido en un estatuto imaginario. Así es como la imagen especular se convierte en fuente de goce narcisista; un goce que sólo atañe a la imagen y que está más allá de la acción normativa del lenguaje en el orden simbólico: “para ser exactos, el goce imaginario no procede del lenguaje, de la palabra y de la comunicación, no procede, hablando con propiedad, del sujeto, sino que está unido al yo como instancia imaginaria” (Miller, 1999: 225). La imaginarización del goce, característica propia del primer paradigma del goce lacaniano, tal y como explica Miller, marca el debilitamiento de la cadena simbólica, porque implica un goce imaginario, ajeno a la significantización. En el caso de la anorexia, el cuerpo ya no es el lugar de la libido; es la imagen la que está amasada de un goce libidinoso, que no puede ser significado en el orden simbólico: “sentir los huesos, ver marcarse los huesos bajo la piel, gozar al percibir delinearse netamente el

recorrido de los músculos y de las venas, contar ‘como un Rosario’ (...) las vértebras de la espalda, encantarse de frente a la sensación de aparición del esqueleto, indicando efectivamente un goce más allá del principio de placer. Un goce que gravita en torno a algo que emerge de la resaca del cuerpo-delgado como un objeto misterioso e inquietante” (Recalcati, 1997: 121-122). El sujeto-anoréxico, en definitiva, se deja morir, por un goce autodestructivo que se sitúa más allá del principio del placer; un goce mortífero y repetitivo que viene de la imagen, que le permite superar, en última instancia, la angustia de castración.

El deseo en los huesos

A pesar de que el sujeto-anoréxico reproduce los ideales de belleza de la sociedad de consumo, el sacrificio que inflinge al cuerpo plantea, paradójicamente, una demanda de ser reconocido como sujeto deseante, en una sociedad que tiende a confundir el deseo y la necesidad. Según explica Lacan (1958a), el deseo no puede ser satisfecho; siempre queda alienado en el significante de la demanda, que transforma el deseo en necesidad. Sin embargo, el deseo no coincide exactamente con la necesidad; es un resto que no puede articularse en la demanda y que, por lo tanto, siempre se refiere a otra cosa que a las satisfacciones que reclama. A través de un ‘cuerpo-que-se-muere’, el sujeto-anoréxico expresa la necesidad de disociar instinto y deseo y, por eso, deja de comer: “la anoréxica sacrifica la necesidad, la autoconservación, para afirmarse como sujeto de deseo más allá de su corporalidad”, dice Tubert (2001: 273). Es, entonces, con la renuncia a ser alimentado, cuando el sujeto-anoréxico reafirma su condición de sujeto deseante. De este modo, la anorexia se convierte en una demanda de amor que el sujeto-anoréxico dirige al Otro (materno), cuya finalidad es saciar el deseo, a través del alimento. De acuerdo con Lacan, “el niño no se duerme así en el seno del ser, sobre todo si el Otro, que a su vez tiene sus ideas sobre sus necesidades, se entromete, y en el lugar de lo que no tiene, lo atiborra con la papilla asfixiante de lo que tiene, es decir, confunde sus cuidados con el don de su amor. Es el niño al que alimentan con más amor el que rechaza el alimento y juega con su rechazo como un deseo (anorexia mental)” (1958b: 598). La anorexia es una respuesta al carácter asfixiante de la presencia del Otro, que responde a la demanda de amor del sujeto-anoréxico, dando aquello que tiene y que el sujeto no necesita: comida o, como dice Lacan, “papilla asfixiante de lo que tiene la madre”. En este caso, la respuesta del Otro (materno) se reduce al registro del ‘tener’ con el que no consigue satisfacer el

deseo del sujeto-anoréxico y, por lo tanto, tal y como dice Lacan, “la satisfacción de la necesidad no aparece allí sino como el engaño contra el que se estrella la demanda de amor” (1958b: 597). Por eso, consciente de que no puede llegar a satisfacer su deseo, el sujeto-anoréxico se vacía a sí mismo; ya no desea nada, sino el más puro vacío, que no coincide con el instinto.

En definitiva, lo que busca el sujeto-anoréxico, a través de la negación a ser alimentado, es dejar de ser el falo de la madre. La traición del Otro (materno), dice Recalcati (1997), consiste en ocultar la propia castración (la falta), haciendo de la hija el falo imaginario de la madre, con el que ésta oculta su castración: “si el deseo de la madre *es* el falo, el niño quiere ser el falo para satisfacerlo”, dice Lacan (1958a: 660). De este modo, la hija se pliega al deseo de la madre, porque “el deseo del hombre es el deseo del Otro” (Lacan, 1958b: 598). El sujeto-anoréxico, en cambio, ya no quiere ser el falo de la madre y, para eso, deja de satisfacer la demanda de la madre y rechaza la comida. El hecho de conseguir plantear una demanda, que no esté colonizada por la voluntad implacable del Otro (materno), es la manera que tiene el sujeto-anoréxico de reconquistar su deseo. A fin de cuentas, “el niño, al negarse a satisfacer la demanda de la madre, ¿no exige acaso que la madre tenga un deseo fuera de él, porque es éste el camino que le falta hacia el deseo?”, pregunta Lacan (1958b: 598). La intención del sujeto-anoréxico es abrir un agujero en la falsa completitud que exhibe la madre, gracias a la falicización de la hija; su finalidad es demostrar a la madre que está castrada, que tiene una falta, que no puede ser colmada. Y eso, el sujeto-anoréxico lo consigue a través del cuerpo, dejándose morir, por su negativa a ser alimentado. De este modo, renunciando a alienar su deseo en la comida, lo que busca el sujeto-anoréxico es la falta del Otro; el Otro no-lleño, sino vacío, que dé lo que le falta y no lo que tiene, porque ese es, de acuerdo con Lacan, el único signo de amor posible: “el amor es dar lo que no se tiene” (1958b: 589). Por lo tanto, la reducción del problema de la anorexia a un simple trastorno alimenticio, que puede ser solucionado a través de una progresiva corrección de la disfunción alimenticia, es contraproducente, porque sigue reconociendo al sujeto-anoréxico como objeto deseado y no como sujeto deseante, hecho que promovió, en primera instancia, la producción de la sintomatología anoréxica.

Conclusión: vivir (en) la pérdida

La anorexia es una patología de la sociedad contemporánea, que anuncia el malestar de nuestra cultura. A lo largo de los años, las representaciones culturales de la feminidad, que siempre se generan más allá de nuestros deseos y exigencias, se han convertido en los estereotipos normativos que la sociedad capitalista nos obliga a asumir. Hoy en día, el éxito de la proliferación de la imagen, como signo de nuestro tiempo, exige el sacrificio del propio cuerpo, con el fin de ajustarlo a unos cánones de belleza que están cada vez más alejados de lo real del cuerpo. En la época de Lacan, la imagen todavía representaba el cuerpo real del ser humano que se miraba en el espejo; en cambio, hoy en día, parece que la imagen y el cuerpo se hayan separado definitivamente: la imagen ya no habla del cuerpo y éste, a su vez, ya no se ve representado por la imagen. Esta no-coincidencia, cada vez más radical, del cuerpo y la imagen será patologizada por el sujeto-anoréxico, que busca una identificación narcisístico-tautológica perfecta con la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado. Su incapacidad para aceptar la disfunción entre cuerpo e imagen hace que el sujeto-anoréxico oculte su cuerpo, frágil y quebradizo, detrás de la máscara que proporciona una imagen gloriosa. En este sentido, el sometimiento al imperativo categórico de un cuerpo delgado, que impone la sociedad de consumo, marca la alienación al sistema del sujeto-anoréxico; sin embargo, la extrema delgadez que exhibe se acaba transformando en una parodia de los modelos de belleza establecidos. Por lo tanto, la anorexia, a las órdenes de la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado, plantea un deseo paradójico que, al mismo tiempo, reproduce y ridiculiza los estereotipos sociales con los que se marcan nuestros cuerpos.

No cabe duda: el tratamiento de la anorexia debe estar dirigido a destruir la identificación rígida con la imagen Ideal del cuerpo delgado. Es importante sustituir la necesidad de lo idéntico, que manifiesta la sintomatología anoréxica, por la contingencia de lo desarmónico, al aceptar la no-asimilación de lo 'otro' en lo 'mismo'; dejar escapar el goce autodestructivo que proporciona la imagen y encontrar un modo alternativo de expresar un deseo subjetivo, no colonizado por la demanda del Otro (materno), es el modo que tiene el sujeto-anoréxico de superar la alienación imaginaria de una patología paradójica que está, a la vez, en la norma y fuera de la norma. Sin embargo, en una sociedad en donde impera el culto al Ideal del cuerpo-delgado, ¿podrá Narciso dejar escapar la imagen?

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1981), “Concepto de Ilustración” y “La industria cultural”, en *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Ediciones Akal, 2007, pp. 19-56 y pp. 133-181.
- Butler, Judith, (2004), *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- Freud, Sigmund, (1908), “La moral sexual « cultural » y la nerviosidad moderna”, en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 17-40.
- (1914), “Introducción al narcisismo”, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, en *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 7-38.
- (1920), “Más allá del principio del placer”, en *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- (1923), “El yo y el ello”, en *Sigmund Freud: Obras completas. El yo y el ello y otros ensayos, Volumen 19 (1923-1925)*, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003, pp. 21-66.
- (1924), “El problema económico del masoquismo”, en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 195-207.
- (1927), “El fetichismo”, trad. Ramón Rey Ardid, en *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 115-121.
- (1930), *El Malestar en la cultura*, trad. Ramón Rey Ardid, Alianza Editorial, Madrid, 2010.
- Foucault, Michel (1975), *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón el Camino, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- Kojève, Alexander (1937-38), *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, trad. de Juan José Sebreli, Buenos Aires, Editorial de la Pléyade, 1975.
- Lacan, Jacques (1948), “La agresividad en psicoanálisis”, en *Escritos I (1966)*, trad. Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 107-127.
- (1949), “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se

- nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I* (1966), trad. Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 81-105.
- (1953), “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, en *Escritos I* (1966), trad. Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 231-309.
 - (1958a), “La significación del falo”, en *Escritos II* (1966), trad. Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 653-662.
 - (1958b), “La dirección de la cura y los principios de su poder”, en *Escritos II* (1966), trad. Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 559-611.
 - (1963), “Kant con Sade”, en *Escritos II* (1966), trad. Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 728-751.
- Miller, Jacques-Alain (1999), “Paradigmas del goce”, en *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, trad. Nora A. González, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2003, pp. 221-239.
- Recalcati, Massimo (1997), *La última cena: anorexia y bulimia*, Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2007.
- (2005), *Lo homogéneo y su reverso. Clínica psicoanalítica de la anorexia-bulimia en el pequeño grupo monosintomático*, trad. Silvia Grases, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.
- Tubert, Silvia (2001), *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*, Madrid, Editorial Síntesis.

La moda como factor de construcción de la identidad y la belleza en *Ifigenia* (Teresa de la Parra, Caracas, 1924).

**María Carmela Malaver N.
Universidad Autónoma de Barcelona**

Resumen

La novela *Ifigenia* aborda el tema de la construcción de la identidad del personaje principal, María Eugenia Alonso, en base a la moda. El atuendo, el maquillaje, el peinado y la mirada femenina al espejo se convierten en elementos determinantes de la conexión con el “yo”. La alta valoración que este personaje le otorga a estos tres elementos para lograr “el mito de la belleza” de la época (como lo denomina la autora Naomi Wolf) nos acercan al *Sistema de la moda* propuesto por Barthes. María Eugenia Alonso inicia una travesía con una mirada al espejo y luego de una estancia en París se transforma de tímida colegiala humilde en mujer *chic*, imagen de la modernidad y rebeldía que desea proyectar hacia el exterior. El sólo cambio de atuendo activa en ella una metamorfosis interior llena de complejidades que le otorgan una aparente seguridad en sí misma. El descubrirse hermosa la lleva a sentirse como una protagonista de novela y por tanto espera en su vida una serie de sucesos, porque da por sentado que algo especial está por sucederle: “La mujer aprende de pequeña que las cosas les suceden a las mujeres hermosas, sean interesantes o no. E interesantes o no, las historias no se desarrollan para las mujeres que no son hermosas” (Wolf, 1991:79).

Sin embargo, en el caso de María Eugenia, esta metamorfosis tiene como patrón de imitación a las modelos de las revistas, y la nueva identidad genera en ella un movimiento de alma que termina conduciéndola a un desenlace trágico.

La autora Teresa de la Parra en la novela *Ifigenia* nos presenta el “mito de la belleza” como factor determinante en el proceso de construcción de la identidad de su personaje principal María Eugenia Alonso. En este sentido el descubrimiento de la belleza viene a representar un protagonismo unido a un cambio de actitud. La literatura está llena de casos en donde las cosas interesantes le suceden a las chicas bellas, por eso el afán femenino de protagonizar tomando parte activa en la edificación de la imagen exterior: “La mujer aprende de pequeña que las cosas les suceden a las mujeres hermosas, sean interesantes o no. E interesantes o no, las historias no se desarrollan para las mujeres que no son hermosas” (Wolf,1991:79). Esta teoría podemos comprobarla en la novela *Ifigenia* (Caracas, 1924). María Eugenia Alonso se descubre hermosa y desde ese momento empieza a sentirse heroína. Aunque la autora Wolf considera que el denominado “mito de la belleza” es bastante reciente y está basado en los modelos que vende la industria de la belleza (incluidos los cambios drásticos para modelar el cuerpo a placer), esta teoría es perfectamente aplicable a la época de la novela. Las mujeres en su mayoría dependen y han dependido siempre de los modelos culturales que impone el mercado que representa la industria de la moda. Los cuerpos y caras hermosas estarán condicionados a una generación determinada, por eso en cada década se impone un prototipo de belleza que ajusta o amolda el cuerpo a capricho y las mujeres intentan adaptarse a ese patrón establecido porque necesitan ser y sentirse hermosas para empezar a protagonizar. El personaje principal de *Ifigenia*, María Eugenia Alonso, está plenamente consciente de ello, por eso al descubrir su belleza ante el espejo y construirla a placer se siente la heroína o protagonista de la novela de su vida: “...he descubierto últimamente que esto de vivir tapiada siendo tan bonita como soy, lejos de ser humillante y vulgar parece por el contrario cosa de romance o de leyenda de princesa cautiva” (De la Parra,1996,I:31)

Sentirse personaje principal va de la mano con la transformación en mujer *chic*. Cuando María Eugenia regresa a Venezuela comenta en la carta a su entrañable amiga del colegio que regresa siendo otra y definiéndose a sí misma como “una parisiense elegantísima”. De tímida colegiala se transforma en una hermosa y glamorosa mujer. En sólo cuatro meses María Eugenia cambia de imagen y por consiguiente de ideas. Esta transformación la hace basada en un modelo de belleza que viene a ser “el mito de la belleza” de la época.

Ya no me considero en absoluto personaje secundario, estoy bastante satisfecha de mí misma, me he declarado en huelga contra la timidez y la humildad, y tengo además la pretensión de creer que valgo un millón de veces más que todas las heroínas de las novelas que leíamos en verano tú y yo, las cuales, dicho sea entre paréntesis, me parece que debían estar muy mal escritas. (De la Parra,1996,I:33)

El referente de María Eugenia son las novelas que lee en *La Mode Illustrée*, cuyo título nos remite también a una revista de modas. No olvidemos que las revistas femeninas son las principales formas de difusión del ideal de belleza. A propósito de esto Wolf nos señala: “Las revistas femeninas han acompañado todo el progreso de las mujeres y también la evolución simultánea del mito de la belleza” (Wolf,1991:80). La publicación que sirve de referente a la protagonista de *Ifigenia* nos remite a una revista de moda y novelas, por lo que nos relata María Eugenia, que logra el efecto de servir de patrón: “...me comparaba inmediatamente con las más interesantes de sus heroínas, me consideraba situada al mismo nivel de ellas o quizás a mayor altura...” (De la Parra,1996,I:47)

En este caso la revista cumple una doble función, por un lado muestra imágenes de belleza y moda y por el otro las describe en las novelas. Barthes nos acerca un poco al efecto de ambas fuerzas en donde moda y literatura se combinan para ofrecer una lluvia de imágenes, bien sean construidas a través de la fotografía de moda o por la palabra escrita, pero lo básicamente importante es que ambos referentes apuntan directamente al modelo de belleza establecido y logran el efecto alienador en María Eugenia, quien se convierte en uno de esos personajes, sean modelos, maniqués o heroínas de novela rosa. Tal alienación la lleva a fabricarse una nueva identidad basada en el modelo establecido fusionando los insumos moda/literatura y a través del espejo se cimientan esos cambios tanto internos como externos.

María Eugenia tiene claro que su historia será peculiar por el sólo hecho de saberse hermosa. A ese respecto Wolf nos comenta: “La mujer aprende de pequeña que las cosas les suceden a las mujeres hermosas, sean interesantes o no. E interesantes o no, las historias no se desarrollan para las mujeres que no son hermosas” (Wolf,1991:79).

Por eso el personaje principal de *Ifigenia* transfiere el protagonismo de las heroínas de las novelas que lee a sí misma. Vivir “tapiada” empieza a tener sentido porque conlleva un protagonismo y por lo tanto ya se define como “princesa cautiva”. A través de la novela María Eugenia irá cambiando de papel, pero siempre conservará el papel protagónico, incluso cuando se define como la Ifigenia sacrificada. Su cuerpo será nombrado y renombrado en los diferentes roles imaginarios y simbólicos que va asumiendo en la novela. Su alegría y su desgracia tendrán su origen en su belleza y en su pobreza. Todo el éxito de su transformación se apoya en la mirada de los hombres y de la admiración que despierta su imagen en otras mujeres, a ella le interesa cautivar a todo su entorno. En este caso la mirada del otro se le presenta como espejo. El crítico John Berger nos habla de la importancia que tiene para una mujer afianzarse a través de la mirada masculina: “Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no sólo las relaciones entre hombres y mujeres, sino también las de las mujeres consigo mismas”. (Berger en: Wolf,1991:75). Esta es una realidad que podemos apreciar en la novela, ya que el

personaje se construye para lograr un efecto en su entorno y se refleja a través de la mirada masculina, la coquetería como arma, surge como correspondencia a la mirada inicial y le hace suponer un poder en ese instante en el que se siente bella y admirada. Sin embargo, en líneas generales, las mujeres juegan a poseer un poder que no les pertenece, cuando éste está basado en la aprobación en la mirada masculina como ilusión de ese poder.

María Eugenia Alonso regresa a Venezuela con esa ilusión de poder basada en la mirada de los hombres a bordo del barco y de las mujeres que admiraban sus vestidos. El inicio de la novela relatado por nuestra heroína a manera de carta dirigida a su entrañable amiga del colegio, Cristina Iturbe, va a cargar de significado la transformación que ocurre en ella destacando que quien regresa no es la tímida niña del colegio del Sagrado Corazón sino una “parisiense elegantísima”. A partir de ahí comienza a relatar la travesía del barco de regreso a Venezuela y el tema principal de la carta será su cambio de estilo y el éxito que causa a su alrededor. La importancia que otorga María Eugenia al descubrimiento de la belleza y la vanidad, viene representado en un cambio de imagen y atuendo. De esta forma nos enteramos de que esa elegancia es nueva adquisición en su vida. En tan sólo cuatro meses se transforma y se pasa al bando “del mundo”. Aquí un cambio en la forma de ver la vida va en sincronía con un cambio de traje, peinado y maquillaje. Tocada por la varita mágica de las casas de moda parisina y asesorada por la enigmática Madame Jourdan, María Eugenia queda convertida en lo que soñaba ser: una de las modelos o protagonistas de las novelas que solía leer en *La Mode Illustrée*.

París, la gran ciudad cosmopolita de la alta moda, le revela “el mundo” y ese placer antes desconocido la cubre de la investidura y soltura necesarias para comenzar a hacer alardes de mujer chic. Esa seguridad y nueva postura no serán bien vistas por sus familiares a su llegada a Venezuela: “- ¡Pero qué engreída estás, María Eugenia, qué horror! – volvió a decir tía Clara- ¡Pareces un pavo real! Te vas a reventar de tanto esponjarte” (De la Parra, 1996,I:204).

Con los trajes parisinos se despoja aparentemente de su timidez y de las posturas de niña insegura y sumisa, adquiriendo una desenvoltura, seguridad y rebeldía que aflorará más adelante en su regreso a Caracas.

Cuando María Eugenia decide convertirse en “mujer chic” imita y sigue una moda y un patrón determinado. Después de todo, la moda se basa en imitación. Ella desea ser como las heroínas de las novelas, como las mujeres parisinas que despertaban la de admiración del padre, como las modelos o maniqués que representan la moda parisina y el chic. En ese sentido la identidad se edifica basada en el exterior: “La práctica de la identidad no se consolida sin `la multiplicidad de relaciones sociales que pueden servirle de soporte`” (Foucault en Torras: Sáez, 2007:46). Por eso comienza su transformación basada en un patrón establecido de mujer, porque ya ha visto el éxito

que este tipo de mujer tiene ante los ojos del padre, no olvidando las palabras de celebración de éste ante la belleza parisina cuando exclamaba “¡qué mujeres!” Esto la inspira para crear su nueva imagen, imitando lo que considera lo mejor. En tal sentido podemos vincular esa creación de un modelo partiendo de un patrón determinado con el concepto que maneja Simmel de la moda:

La moda es imitación de un modelo dado y, de este modo satisface la necesidad de apoyo social, conduce al individuo al camino por el que todos transitan, establece un plano general que convierte el comportamiento de cada uno en mera ilustración. No menos, sin embargo, satisface la necesidad de diversidad, la tendencia a la diferenciación, a la variación y al destacarse. La moda consigue esto último gracias al cambio de contenidos. (Simmel: 1999:38)

Esto lo hace nuestra heroína con la finalidad de integrarse al mundo del chic y dejar atrás su antigua imagen de colegiala ingenua. Los cambios se logran a través de la moda, el maquillaje y el vestido, y después de conectar consigo misma en París frente a los espejos de las casas de moda empieza una nueva vida que se desarrollará en su mayor parte frente al espejo de tres cuerpos, donde jugará a construirse a placer una y otra vez en el detallado ritual del arreglo. Esto le abre las puertas de un nuevo mundo en el que se siente personaje principal de alguna historia y empieza a desplegar una rebeldía expresada en la moda y el maquillaje. Pero la rebeldía de María Eugenia es de actitud y de traje. Para ella, y para la época en la que se desarrolla la obra, cortarse el cabello y estrecharse el vestido representan un acto de osadía. Teresa de la Parra en una carta a Guzmán Esponda nos habla de esa rebeldía que se queda tan solo en el atuendo:

El refinamiento de María Eugenia Alonso es intelectual: estudios, lecturas, teatro, etc., y es sobre todo de indumentaria: vestidos de Patou o de Lanvin; las célebres medias de setenta francos (hoy más de 140); las uñas pulidas como espejos; el eterno rojo de Guerlain, etc., etc. Este género de refinamiento llevado a veces a su grado máximo lo adquiere en París cualquier muchacha bonita y adaptable si cuenta con dinero, en menos de dos o tres meses. (De la Parra, 1982:594)

En ella ocurre una gran revolución cuando decide pasarse al bando del mundo. Esa rebelión irá acompañada de una rebeldía de palabra. María Eugenia se subleva contra los principios y prohibiciones de Abuelita, pero como la misma Abuelita lo reconoce: “lo hace sólo para mortificarme”. Tales ideas pasan apenas a lograr el efecto deseado: contradecir y mortificar; esa rebeldía tiene lugar únicamente dentro de la habitación y la casa de la Abuelita, no pasan de ahí. Disfruta siendo criticada, reprobada por la tía y la Abuelita, pero en realidad termina acatando todo lo que ellas consideran es su “bien”, desde aceptar a Leal, el pretendiente impuesto por la familia, hasta casarse con él.

Para María Eugenia cortarse el cabello al estilo *garçón*, usar escotes, fumar cigarrillos egipcios y pintarse la boca de rojo, representa un acto de transgresión. Ella siente que desafía a una ciudad atada a los valores del pasado, intentando mostrar una supuesta modernidad, de la cual, en el fondo, carece, puesto que cuando se trata de actos verdaderamente transgresores y que realmente pueden acarrear consecuencias, como por ejemplo fugarse con Gabriel Olmedo, el hombre al que realmente ama, su seguridad y su ser “rebelde” flaquean. La moda es su refugio, su fachada, pero sabemos, y comprobaremos, por la decisión que ella toma al final hasta qué punto es profundo su cambio; la moda no la ayuda a romper los verdaderos prejuicios y tabúes, apenas es una herramienta para escandalizar dentro del ámbito doméstico.

Refiriéndose a su antigua imagen tímida y su nueva imagen chic, María Eugenia afianza en esta nueva realidad contrastante con la anterior: “Ahora no; ahora ya me había tocado la varita mágica, andaba con soltura, con seguridad y con muchísima gracia” (De la Parra, 1996, I:42).

En ese descubrimiento de su belleza y del mundo María Eugenia inicia un viaje hacia sí misma, una incursión que comienza con una mirada al espejo. Desde entonces las decisiones o dudas importantes de su vida serán confrontadas y reflejadas en el espejo. El éxtasis ante el espejo es una complacencia en sí misma y en su recién descubierta belleza. La afirmación de Squicciarino (en relación a la figura femenina) nos muestra un poco la búsqueda que inicia María Eugenia frente al espejo: “En la intimidad del encuentro ante el espejo la mujer, aunque no sea bella, busca su yo, el sueño de sí misma y su embriaguez.” (Squicciarino, 1990: 142). Esto se da aún más en María Eugenia, quien se sabe hermosa, por lo que esa embriaguez ante el espejo es mayor.

La transformación la hace cambiar de ideas y ante ese nuevo estilo que adquiere se siente totalmente satisfecha, así lo transmite en el fragmento epistolar describiendo las emociones que despierta su nueva imagen: “...siento un inmenso regocijo porque he visto desdoblarse de mí misma una personalidad nueva que yo no sospechaba y que me llena de satisfacción” y agrega: “Tú, yo, todos los que andando por el mundo tenemos algunas dotes y algunas tristezas, somos héroes y heroínas en la propia novela de nuestra vida, que es más bonita y mil veces mejor que las novelas escritas” (De la Parra, 1996, I:33).

Esa nueva personalidad está constituida por unas cuantas *toilettes*, el labial rojo de *Guerlain*, zapatos al estilo Luis XV, y medias de sesenta francos. Nuestra heroína se siente plena con la transformación que ocurre en su apariencia exterior, ella construye la imagen que desea proyectar y una vez ocurrido el cambio: “Ya no tenía aquel aire desgraciado de colegiala de *chien foutté*”. (De la Parra, 1996, I: 40). Desde entonces encuentra un aliado inseparable en el labial rojo de *Guerlain*, el cual convierte en su sello personal, tanto que genera discusiones con la tía por las marcas que éste deja, lo cual queda registrado en esta cita:

- Mira tía Clara, yo me pinto y me pintaré siempre, porque la inteligencia está hecha para corregir y perfeccionar la obra de la naturaleza. Pero eso no quiere decir que en mi pintura hay mentira, ni hipocresía; yo no trato de engañar a nadie, al revés, la prueba es que como acabas de decir, ¡hasta las servilletas lo proclaman! ¡Adoro la pintura!, sí, sí, ¡lo declaro, lo confieso y lo grito! Me gusta tanto que me pintaré ahora y me pintaré después, y me pintaré cuando esté vieja, y me pintaré para morirme, y hasta después de muerta, el día del juicio final, cuando resucite, creo que escucharé mi sentencia, con un lápiz de labios en la mano pintándome la boca. (De la Parra, 1996, I:204)

María Eugenia es y se siente otra, los días de libertad en París la hacen crear una nueva identidad que ella construye a su antojo y con una aparente convicción: “La ficción autobiográfica traza el proceso de aprendizaje vital del personaje; metonímicamente, la moda ilustra paralelamente el proceso de autoconocimiento y edificación de la identidad”. (Martin. En: Dimo e Hidalgo. Compiladoras, 1996:36).

La construcción de la nueva identidad iniciada en París constituye el inicio de ese diálogo que María Eugenia inicia con su cuerpo: “París se le ofrece como un espejo.” (Palacios, 2001:252). París es el lugar perfecto para hacerla cambiar de ideas e imagen, es el centro conocido en todos los tiempos como corazón de la alta moda y la vida mundana, por eso se convierte en ese espejo en el que ella refleja todos sus anhelos de libertad. En ese particular Palacios nos registra esta idea:

París es el lugar que podría iniciarla en los misterios hondamente femeninos de la toilette a través de los cuales una mujer descubre lo que llaman “su tipo”. Esa es la “mina” y es en este sentido que podemos decir que en París descubrió un pedazo de sí misma. París como “capital de la moda” y “cuna de la modernidad” es un doble lugar común que Teresa de la Parra supo aprovechar como contraste para su personaje: allí María Eugenia aprende el otro catecismo que las Madres del Sacré Coeur no podían enseñarle. (Palacios, 2001:253)

Ese autodescubrimiento que ocurre en María Eugenia después de París y la revelación del chic la hace compararse con una “mina o un manantial de optimismo” y empieza a vivir solo para “beberlo y contemplarse en él”. Para esto acude al espejo como interlocutor perfecto con ese diálogo que inicia con su cuerpo. El espejo en otras ocasiones es su cómplice y determina la escogencia de lo nuevo. Podemos vincular esta idea con el estudio que hace Squicciarino acerca de la contemplación en el espejo:

Sentirse protagonista de la propia transformación, de la mejora del aspecto externo a través de una estrategia que tiende a evaluar los puntos débiles y los puntos fuertes del cuerpo para corregir los primeros y valorar los segundos, proporciona también el placer estético de admirar, en la propia imagen reflejada, una nueva y palpitable creación de uno mismo. Este arte de “reinventarse a sí mismo”, de transformarse, en el que también están presentes el aspecto lúdico y el mágico, hace que aumenten la confianza y la seguridad en la propia persona y como consecuencia en la relación social. (Squicciarino, 1990: 139)

El diálogo que se inicia entre el espejo y el personaje va a ir determinando el curso de la novela. Luego de descubrirse en el espejo y encontrar en éste un confidente que sólo asiente a sus deseos de ser admirada, la novela sigue su curso centrado en éste. A través de este elemento iremos viendo las transformaciones y dilemas que surgen en la vida de María Eugenia. Éste funciona a veces como un hada madrina que refuerza el ego de la muchacha y en otras ocasiones actúa como una sombra del alma o la conciencia, cargado de malos presagios y complejos familiares. Si la *toilette* representa un movimiento del alma, el espejo también, porque refleja todos los cambios y movimientos que se generan en ésta.

Es importante profundizar en la escogencia del vestido que utiliza María Eugenia el día que Leal la visita para pretenderla. Aunque a ella le desagrada este personaje se acicala cuidadosamente deseando impactarlo por el simple hecho de sentirse admirada y se toma su tiempo para elegir el atuendo: “Entonces naturalmente, resolví sin discusión, ponerme mi vestido de *charmeusse* rosa, ya que en mi opinión el color rosa es mi verdadero color”. (De la Parra, 1996,II:84). La escogencia de este atuendo tiene diferente enfoque en los mecanismos de seducción que quiere utilizar. La seda le otorga el toque sensual. María Eugenia hace todo un ritual del arreglo el día que escoge este traje para recibir a Leal. Como vemos, el uso de este vestido marcará el curso de la novela y a partir del día que recibe a Leal, usando las flores de mayo en la cintura como complemento, se convierte de “dominadora en dominada”, como si el haber prendido esas flores provenientes de él en su traje la condenaran a pasar a ser de su propiedad. María Eugenia planifica el efecto que desea causar, e incluso los parlamentos que hará una vez que reciba a Leal. Nos llama la atención el esmero que pone en el maquillaje, el uso de las dos flores de mayo y toda la indecisión que genera ese ritual del arreglo. El uso del lápiz alrededor de los ojos para lucir cierto carácter, el perfume Nirvana de Bichara. María Eugenia avanzaba envuelta por el perfume, como su esencia, va dejando una deliciosa estela a su paso. En la religión budista el Nirvana es un término que significa la extinción de la existencia y produce una elevación en el ser. El hecho de que María Eugenia vaya envuelta en esta esencia nos la hace imaginar sublimada y elevada por este estado. Sin embargo apenas entra al salón, esta esencia choca con la fragancia de Leal (Origan de Cotty) y se anula, como si esto fuera simbólico de la anulación que sufrirá su alma una vez que lo acepta de manera inconsciente, porque ella va, sin darse cuenta, a entregarse a su verdugo espiritual. Junto con su fragancia se desvanece su personalidad y pasa de ser vencedora a ser vencida. A partir del momento en que María Eugenia recibe a Leal empieza a manifestarse el desacuerdo entre su conducta y sus convicciones, incluso en un pequeño detalle que incluye cómo mantener la sensación de su importancia desdeñando al pretendiente. Podemos darnos cuenta de cómo esa displicencia se disuelve apenas se encuentra ante la prepotente presencia de Leal. En ese momento ese estado elevado y espiritual del Nirvana se

desvanece. La fragancia de Leal, excesivamente fuerte y mezclada con el olor del tabaco, opaca su Nirvana haciéndola aterrizar en una realidad completamente terrenal. A partir de ese momento lo que cuenta es la seguridad económica que éste viene a ofrecerle, aunque la misma represente su anulación como persona.

Cada cambio de *toilette* es minuciosamente supervisado por el espejo para ver cómo luce. El espejo revelará sus miedos, su “doble fondo”, sus secretos y todo lo que ella desconoce de sí misma. María Eugenia se fía del espejo y de lo que proyecta su imagen, nunca se vestirá sin comprobar cómo luce ante él, siendo éste el único que sabe “darle suavísimos consejos”.

La foto ausente en la narración es reemplazada por el reflejo de la figura de la protagonista en la luna de espejo, en el cristal de las puertas y las vitrinas o en la pupila admiradora de cualquier extraño elevado a público ante el espectáculo elegantísimo que ofrece María Eugenia. La joven se convierte a sí misma en objeto de arte, en maniquí y la narración (es decir, la escritura) se torna complemento o glosa de la imagen creada. (Martín. En Dimo e Hidalgo,1996:36-37)

Hay momentos cruciales en la novela que determinan un cambio de actitud en María Eugenia, los cuales van influidos por la contemplación en el espejo, acto donde entra en juego la mirada del “yo” como contacto inicial con las complejidades y anhelos de la muchacha. En el espejo se va descubriendo como huérfana, colegiala, mujer chic, heroína de novela. Ahí también se revelan los complejos familiares y la vinculación con soltería de la tía Clara, el miedo a envejecer, y por último la Ifigenia sacrificada. El espejo es clave en el desenlace de la novela y es crucial en la decisión que la lleva a sacrificarse, casándose con Leal, aceptando un destino que cree y acepta como suyo.

El temor a la vejez y la pérdida de la belleza:

Cuando María Eugenia va resuelta a anular su matrimonio con Leal, una mirada accidental al espejo hace que se desvanezca su intención y se rinda ante el destino perdiendo las fuerzas. El espejo le revelará su negro porvenir y a través de su reflejo el temor de visualizar el estigma de la tía Clara. Cuando entré en el salón donde me esperaba Leal, iba resuelta, llena de firmeza, segura de mí misma, y sentía palpar en mi alma una inmensa aversión hacia él.... Instintivamente volví la cabeza para mirarme al espejo, y en efecto descuidada como estaba, me encontré pálida, sin vida, ojerosa, casi fea, y me encontré sobre todo un notable parecido con la fisonomía marchita de tía Clara. (De la Parra, 1996,II:267)

Todo esto la espanta y la vence por el solo hecho de imaginar su belleza en completa decadencia, el miedo a terminar como la tía Clara (soltera y a la sombra del hermano) la acobarda y una vez más es el espejo el que le revela sus posibilidades en el porvenir que le aguarda.

Frente al espejo se le va mostrando lo que representa su vida, el descubrimiento de su pobreza, su destino y, también frente a él, abre los ojos a una nueva realidad que irá enfocando en este elemento. El espejo va reflejando gradualmente las transformaciones que ocurren en ella. En éste veremos reflejado el antes, el ahora y el porvenir, puesto que tiene un papel profético en el desenlace de la novela. Las tres hojas del espejo podríamos considerarlas como los tres estadios temporales: pasado, presente y futuro. En él puede hacer la comparación entre el antes y el ahora comprobando sus cambios y el parecido con tía Clara:

Dado el estado de pesimismo nervioso en que me hallaba, aquel parecido brilló de pronto en mi mente como la luz de alguna revelación horrible, recordé la escena de la madrugada frente al espejo de mi armario, y recordé también aquella frase que había oído decir muchas veces a propósito de tía Clara: -“Fue flor de un día. Preciosa a los quince años, a los veinticinco ya no era ni la sombra de lo que había sido...”. Me pareció que aquello lo estarían diciendo ya a propósito de mí, e imaginé mi belleza en completa decadencia (De la Parra, 1996,II:268).

El reflejo del espejo pasa de ser un acto de complacencia a un acto de horror, de premoniciones desalentadoras; el reflejo del espejo y la visión del paso del tiempo se ciernen sobre ella como amenazas. El atuendo y el peinado, inicialmente vistos como elementos de autocomplacencia, se transforman en símbolos de salvación, pues al tratar de justificar su “desmejorada” imagen ante Leal acude a ellos ya no con coquetería sino con alarma: “- Es que las malas noches ¿comprendes? me han quebrantado mucho... Eso pasará cuando descansen unos días... porque: ¡también anoche dormí muy mal! Y presurosa al decir así, me arreglaba el pelo, y me alisaba la falda con las manos abiertas.” (De la Parra, 1996:268). María Eugenia desea salvar su imagen para salvarse a sí misma, por lo tanto se aferra con desesperación a las únicas armas que conoce: aquellas que la ayudan a realzar su apariencia.

Podemos ver reflejadas en las tres hojas del espejo las tres realidades que irán separándose en la novela. El antes: la niñez, el colegio de monjas; el ahora: Caracas, la casa de Abuelita, el cuarto de Tía Clara, sus sentimientos por Gabriel Olmedo, su pobreza; el porvenir: su matrimonio con Leal y por consiguiente su sacrificio.

La superficie del espejo es engañosa y en parte ese engaño proviene de la mirada de María Eugenia que se contempla y traslada su perturbación a su propia imagen. Al igual que Narciso, María Eugenia empieza a sentirse deslumbrada por su reflejo, y ama algo sin cuerpo, sin embargo ese espejo le sirve como espacio de la revelación por eso la noche de la huida no puede materializar el cambio de su propio yo, no puede dar el salto hacia la realidad que hay fuera del espejo y se deja atrapar por el miedo. El reflejo de María Eugenia la absorbe, la paraliza y la somete, al igual que el reflejo de Narciso, es capaz de trastocar sus planes, sus sentimientos y sus deseos, conduciéndola a

su propia perdición. El espejo se convierte en otra consciencia, por eso frente a éste ella empieza a dudar de quién es, su concepto de sí misma se va desvaneciendo.

María Eugenia al descubrir su belleza sólo quiere ser admirada y en ese juego cae cuando Leal pasa y la ve en la ventana. Ahí empieza su coqueteo y esto le hace a él acercarse a la casa con intenciones de pretenderla. De igual manera ella se ve envuelta en las atenciones que le prodiga y se conforma con ser admirada y deseada por este hombre. Partiendo de la autocomplacencia por la propia imagen cae en su propia trampa, y termina por construir su propia prisión. El ego, convertido en reflejo frente al espejo, desea ser admirado por alguien más, necesita de “otro” fuera del espejo que le reafirme su belleza: “Pero lo que sobre todo me encantaba era el pensar que mis vestidos, mi cabello, mis ojos y mi busto griego tenían por fin una razón de ser, puesto que había alguien que los veía y los admiraba como es debido y como ellos se merecen”. (De la Parra, 1996:98,I). En esta cita podemos comprobar que la admiración y mirada de otros también funciona como espejo que afianza la seguridad en ella. Y María Eugenia cae en ese juego de sólo dejarse contemplar y admirar cuando acepta a Leal. A ese respecto Freud en su Introducción al narcisismo tiene una teoría que puede llevarnos a pensar en el narcisismo de María Eugenia:

Sobre todo en las mujeres bellas nace una complacencia de la sujeto por sí misma que le compensa de las restricciones impuestas por la sociedad a su elección de objeto. Tales mujeres sólo se aman, en realidad a sí mismas y con la misma intensidad con que el hombre las ama. No necesitan amar, sino ser amadas, y aceptan al hombre que llena esta condición. La importancia de este tipo de mujeres para la vida erótica de los hombres es muy elevada, pues ejercen máximo atractivo sobre ellos, y no sólo por motivos estéticos, pues por lo general son las más bellas, sino también a consecuencia de interesantísimas constelaciones psicológicas. (Freud,1983:25)

El espejo en la obra nos va mostrando el instante con toda la carga emocional del mismo, y todo lo que esconde ese fondo interminable. Ese juego de complacencia del “yo” llega a convertirse en tragedia y María Eugenia termina como víctima de ese “otro” que la impulsa a lo profundo del espejo. Inevitablemente ella trata de asir o abrazar ese reflejo de la mujer chic, rebelde, liberada, para encontrar que todo es un espejismo, que sólo la impulsa al cautiverio, la dependencia y una entrega escindida a un hombre por el que siente aversión. Una vez que atraviesa el umbral del espejo al igual que Narciso se pierde en ese fondo. El espejo funde y confunde su propia imagen con ese otro “yo” que ella descubre la noche que hace el truncado intento de huir con Gabriel, a quien realmente ama. Y como Rimbaud, podríamos decir en el caso de María Eugenia, “Yo es Otro”, por eso se sorprende al mirarse y no se reconoce:

Y volví a ponerme frente al espejo... Mirándome así, en los ojos, tan de cerca, me pareció estar en presencia de una persona muy familiar y muy querida que no era yo y que anatematizaba terrible mi conducta, con la expresión de aquella fisonomía tan pálida, tan grave, tan severa... de nuevo, por tercera vez, ante mi propia imagen viva, arrepentida de mi curiosidad, me estremecí violentamente de los pies a la cabeza. (De la Parra, 1996,II:250)

La imagen primorosa que le acompañó al principio cambia totalmente porque la superficie del espejo es engañosa, compleja y cambiante:

...cada enfrentamiento con el espejo plantea el riesgo de un nuevo examen, a veces ansioso, en la búsqueda de imperfecciones que pudieran dañar la imagen que se tiene de uno mismo y que se pretende transmitir a los demás. En realidad la belleza nunca es plenamente convincente y satisfactoria: es esencialmente frágil, precaria.

(Squicciarino, 1990: 139).

Todos los elementos que se van descubriendo la noche de la huida empiezan a fluir frente al espejo, así como Narciso se encuentra y se pierde en su reflejo, María Eugenia se va a su doble fondo para descubrir que no tiene salida, una vez que penetra el umbral del espejo ya no hay vuelta atrás y se deja absorber por su conciencia, sus miedos y complejos. Esto la conduce definitivamente a su destino sacrificial, sin que ella oponga la menor resistencia: “¡Y dócil y blanca y bella como Ifigenia, aquí estoy ya dispuesta para el martirio!” (De la Parra, 1996,II:281).

Bibliografía

- Barthes, R. 1978. *Sistema de la Moda*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- De la Parra, T. 1996. *Ifigenia* (Tomo I y II). Caracas: Monte Ávila Editores.
- De la Parra, T. 1992. *Ifigenia*. Madrid. Editorial Anaya.
- De la Parra, T. 1982. *Teresa de la Parra. Obra (Narrativa, Ensayos, Cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Eco, Umberto. 1988. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen
- Freud, S. 1983. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid. Alianza Editorial. Gómez Fuenmayor, V. 1974. *El inmenso llamado*. Caracas: Dirección de Cultura. Universidad Central de Venezuela.
- García, Pedro. 2000. *Las ilusiones de la identidad*. Madrid. Cátedra.
- Lacan, Jacques. 1972. *Escritos I*. México. Siglo XXI editores.
- Lipovetsky, Giles. 1999. *La tercera mujer*. Barcelona. Anagrama.
- Martin, C. 1996. "Ifigenia y el lenguaje de la moda." En *Dimo e Hidalgo (Comp.)*. *Escritura y Desafío Narradoras Venezolanas del siglo XX*. Caracas. Editorial Monte Ávila. Palacios, M. 2001.
- Mattalía, Sonia. 2003. *Máscaras suele vestir*. Madrid. Iberoamericana. Torras M. 2007. *Cuerpo e identidad*. Barcelona. Ediciones UAB.
- Pisani, X. (2002). "Ifigenia de Teresa de la Parra o la nación entre cuatro paredes." Ponencia XXVIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Sartenejas. Universidad Simón Bolívar.
- Palacios, M. 2001. *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla*. Caracas. Ediciones Angria, CANTV y Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación.
- Simmel, Georg. 1999. *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona. Alba Editorial.
- Squicciarino, N. 1990. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Wolf, Naomi. 1991. *El mito de la belleza*. Barcelona. Emecé editores.

Valorar y clasificar a la infancia en la ciudad de México: La Comisión para el estudio del niño mexicano a través del Servicio de Higiene Escolar, 1922

**María del Carmen Hilda Schleske Morales
Universidad Nacional Autónoma de México**

Introducción.

Durante el transcurso de la década de los años veinte, la ciudad de México se transformó desde diferentes aspectos tales como la traza arquitectónica, centros laborales, discursos políticos, pero también en lo que respecta a la salud de la población y los espacios educativos, que representaron cambios de percepción en las visiones médicas y educativas de finales de la década. Este trabajo concentra uno de los esfuerzos realizados al valorar y clasificar a la infancia en la ciudad de México, dando por resultado el manejo de conceptos que se deslizaron de lo “normal” a lo “anormal” permaneciendo en escena durante un largo tiempo.

La preocupación de encontrar soluciones no surgió con el cambio de la década, sin embargo, los intentos que años atrás se realizaron no lograban cristalizar en propuestas claras y duraderas. Por ejemplo, las iniciativas emanadas de los congresos médicos y pedagógicos que se celebraron desde la administración de Porfirio Díaz en 1882 el Higiénico Pedagógico, en los años de 1889-1890-1891 de Instrucción Pública y los celebrados en 1921 y 1923 el Primero y Segundo Congreso Mexicano del Niño respectivamente, así como el Congreso Médico Nacional realizado en Saltillo y acreditado también en 1923, no lograban establecer una realidad institucional para los sectores infantiles que así lo requerían.

Cabe mencionar que las disertaciones en torno a los espacios adecuados para depositar y contener a la infancia anormal, con el firme objetivo de rehabilitar y reinsertar a las escuelas una vez solucionado el problema, promovió en algunos médicos de la época la necesidad de realizar y presentar proyectos que logaran solucionar la carencia de dichos espacios para algunos sectores de la niñez.

Asimismo, el comprender en todas sus dimensiones el proceso que acompaña a la percepción de la “anormalidad” desde todas las fases posibles implica muchas etapas comenzando por la base histórica. Este trabajo explica solo parte del comienzo de un

proceso de mediana duración. La problemática es multifactorial, los aspectos teóricos para definir la anormalidad se fueron generando paralelamente a los avances científicos, es decir no se contaba con los elementos plenos de conocimiento para entender en su conjunto la situación y, con la práctica se originaron las primeras clasificaciones promovidas por la comunidad médica de la mano de la conciencia moral, como una respuesta para atender a la “anormalidad” infantil.

Cabe mencionar que las fuentes utilizadas para lograr el acercamiento propuesto son novedosas, ya que no se han trabajado con anterioridad y por lo tanto pretenden aportar respuestas a preguntas que han sido lanzadas sin obtener respuesta hasta este momento.

Por otra parte, el tratar de establecer los momentos de cambio en la representación y percepción de la debilidad mental infantil en la ciudad de México, es fundamental para entender qué estaba ocurriendo, se menciona la existencia de esta parte de la población, pero ninguna exposición le da la importancia adecuada, simplemente se hace la referencia como parte de un todo institucional, pero no se profundiza en los aspectos políticos y sociales que no permitieron una continuidad en los proyectos que surgían al paso de las décadas.

Presentó un análisis de los resultados de la Comisión para el estudio del niño mexicano realizada a través del Servicio de Higiene Escolar, utilizando una herramienta matemática, para demostrar los sesgos analíticos que los proyectos desarrollados en torno a la infancia contenían.

a. La comisión para el estudio del niño mexicano a través del servicio de Higiene Escolar en 1922.

Durante la segunda década del siglo XX en la ciudad de México, se registraron una serie de propuestas en torno a los intereses de conformar una nueva sociedad que representara los ideales de una dirigencia política emanada del México posrevolucionario, la cual pretendía transformar a la población alejándolos de la ignorancia y el atraso cultural. Dentro de estas estrategias de construcción social, la niñez fue el centro de una serie de presupuestos generados a partir de la preocupación de insertar al país en una carrera ascendente hacia el progreso y el fortalecimiento de sus instituciones. Los proyectos de

racionalidad que se utilizaron en los discursos, se centraron en establecer modelos de comportamiento en donde el tipo de población de estado precario no se ajustaba,¹ de ahí que entonces las actitudes y las propuestas de las élites intelectuales y científicas no se apoyaron en la realidad ni se ajustaron como centro vital para el desarrollo de algunos proyectos relacionados con la niñez. Sin embargo aparentemente el gobierno tenía otras prioridades de índole política e ideológica y los proyectos que se lograban proponer en torno a la infancia anormal, no fueron asegurados y no dieron los efectos esperados. Dando como resultado que el discurso no concordara con la práctica.

El Servicio de Higiene Escolar fue entonces el instrumento a través del cual se realizaron una serie de acercamientos a las condiciones reales de la infancia que habitaba en el espacio urbano de la ciudad de México. El Servicio organizado por el Departamento de Salubridad Pública estaba integrado por doce médicos inspectores, catorce enfermeras, dos dentistas, un oculista, un dermatólogo, y dos agentes sanitarios de [enfermedades] infecto-contagiosas, el cual tomó a su cargo el cuidado de los planteles educativos municipales y particulares ya que no existía un organismo que centralizara la educación. Los doce médicos inspectores escolares que comenzaron con las actividades en las escuelas fueron los doctores: Enrique Leal, Rafael Santamarina, Andrés Contreras, Roberto Torres Gil, Francisco Altamira, Francisco Vera Becerra, José Lisci, Jesús Moncayo, Cayetano Quintanilla, Octaviano Vázquez Legorreta, Jesús Sola y Felipe Villela.²

Las actividades de inspección se conformaban de exámenes médicos, vacunación y selección de los niños con algún padecimiento contagioso que arriesgara su salud y la de los otros niños. Durante el mes de agosto de 1922, por parte de los médicos inspectores Rafael Santamarina, Jesús Quintanilla y Jesús Solá, de proponer al Jefe del Servicio de Higiene Escolar el establecimiento de una oficina dedicada a la tarea científica que implicaba el conocimiento del desarrollo del niño, como base para estipular las reglas de higiene física y mental de los escolares. Debidamente autorizada comenzó a funcionar en septiembre de 1922 y las prácticas se concretaron en valorar diariamente a grupos de niños de las escuelas particulares que estaban contempladas dentro de las actividades de visita,

¹ Mario Barbosa Cruz, *El trabajo en las calles. Subsistencia y negociación política en la ciudad de México a comienzos del siglo XX*, México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 129.

² Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), Fondo-Salubridad Pública, Sección-Higiene Escolar, Leg-3, Exp.-3.

sólo a niños completamente normales en todos los sentidos. Previa autorización de los padres, los grupos de niños seleccionados fueron conducidos por las señoritas enfermeras a la oficina que se encargó del estudio de las constantes fisiológicas, físicas y psíquicas del niño mexicano. Los procedimientos que aplicaron fueron pruebas sobre el desarrollo de la inteligencia de Binet-Simon; sobre elementos de la evolución intelectual, afectiva y motriz utilizando las pruebas de Olive Decroly; y la escala sobre el desarrollo del lenguaje de Alice Descoedres, para poder conocer el desarrollo de los escolares en la mayoría de sus aspectos. En los informes realizados por el doctor Santamarina se reportó el estudio aproximado de 200 niños realizando 22 pruebas en cada uno dando un total de 4,400 pruebas; los doctores Solá y Quintanilla reportaron 300 niños examinados cada uno dando un total de 600, y a su vez 13,200 pruebas. Con base en 800 niños examinados cuyas edades se registraron de 5 a 10 años y con datos de 17,600 pruebas realizadas, y como resultado de estos procedimientos se diseñó un proyecto de escala para medir el desarrollo intelectual de los niños mexicanos, el cual fue presentado como parte de la contribución de la delegación del Servicio de Higiene Escolar al II Congreso Mexicano del Niño realizado en enero de 1923 en la ciudad de México y patrocinado por “El Universal”.

b. Propuesta del médico Rafael Santamarina “Como debe hacerse el examen de los niños anormales en las escuelas”.

La presentación del médico Santamarina en el VII Congreso Medico Nacional de 1922, que se registró como ponencia fue el preámbulo de lo que al año siguiente sería conocido durante el II Congreso Mexicano del Niño, como la adaptación de las escalas y métodos de medición de la inteligencia en los niños mexicanos, realizada por Santamarina, presentando dentro del mismo Congreso los médicos Jesús Solá y Cayetano Quintanilla los “Datos para el estudio del niño mexicano”.

Es así que la presentación realizada en Saltillo, Coahuila por el delegado del Servicio de Higiene Escolar, el doctor Agustín Aguirre, comenzaba señalando a los maestros la obligación de indicar a los médicos durante sus visitas, aquellos niños que no podían seguir a sus compañeros en las tareas escolares. Este sería el primer paso para determinar si eran anormales.

En este punto se propone utilizar el análisis de redes, el cual genera una exposición lógica y a la vez logra esclarecer y criticar las posturas que generaron las prácticas de los actores, que modelaron tendencias a través de las relaciones, la cultura y los ámbitos profesionales en los que se desarrollaron, generando un estudio histórico que logra aclarar y explicar de forma coherente, las relaciones entre los individuos y las instituciones. Como resultado la fuente se valoriza desde otros parámetros.

Dentro del discurso Santamarina hacía referencia a la condición social de los pequeños, enfatizando que “este estudio en los niños de la clase media y alta, tiene grandísima importancia, los de la clase baja aunque no sean debidamente educados, pueden dedicarse a oficios fáciles, a las labores del campo, a faenas domesticas, y si su anormalidad no es muy profunda o han sido convenientemente educados, podrán ocuparse en talleres o fábricas”,³ con ello se entiende que las causas de la anormalidad para la época eran en orden de importancia primero sociales, después biológicas o psicológicas. Así se diferenciaban aquellos que simplemente modificando su medio social o escolar podrían mejorar. En cambio los que correspondían a un trastorno biológico pero que eran normales psíquicamente se identificaban como débiles, enfermos y lisiados. Para ellos recomendaban escuelas especiales al aire libre o colonias de vacaciones y aplicarles métodos de medición de inteligencia. Los elementos a valorar serían: atención, aprehensión, percepción, memoria, orientación, voluntad y afectividad. Se aplicaban las escalas de Binet-Simon (colocación ordenada de pesos), Decroly, Descoudres y las pruebas globales para evaluar las facultades aisladas como las pruebas de Demour (ilusión, óptico-muscular), Roubroy (exploración del campo de la conciencia, diferenciación, táctil), tablero de Seguin, Healy, entre otros.

³ Memoria del VII Congreso Medico Nacional, T-II, verificado en la ciudad de Saltillo, Coahuila del 24 al 30 de septiembre de 1922, talleres gráficos de la nación, SEP, México, 1923, p. 119-128.

Cuadro 1

Pruebas aplicadas para valorar la inteligencia de los niños anormales

Atención	Prueba de Bourdoin, cancelación de letras, números, signos o palabras, separación de semillas o adiciones sucesivas (prueba de Kreapelin)
Aprehensión	Contemplación más o menos rápida de cuadros o grabados, exposición o señalamiento de puntos (prueba de Mc Donald)
Percepción	Figuras o siluetas incompletas (prueba de Heilbronner)
Memoria	Repetición de números, sílabas, palabras oídas o vistas, interrogatorios sobre materias escolares o sucesos sociales y en algunos casos acontecimientos nacionales o extranjeros
Orientación	Tiempo, lugar, espacio, personalidad. Preguntas pertinentes
Voluntad	No es posible hacer la exploración aislada, se aplican los mismos métodos de las otras facultades, observando cómo se conduce el sujeto. Se realiza la prueba de la resistencia a la sugestión (método Binet-Simon), la sugestión contradictoria (Binet) y la prueba de Demour
Afectividad	Interrogatorio al niño, a los padres y maestros realizado en torno a los niños <i>sospechosos</i> de anormalidad mental.

Fuente: Memoria del VII Congreso Médico Nacional

Santamarina afirma que “el médico escolar debe intervenir en la formación de grupos homogéneos y tiene que hacer la selección de los sospechosos, para lo cual necesita saber medir la inteligencia de los niños”,⁴ y cita un comentario de Demour en donde menciona que la psiquiatría “descuida entera y completamente el estudio de las anomalías de la edad infantil”.⁵

Dentro de sus propuestas sugirió que se otorgara especial atención a la higiene intelectual de los escolares, haciendo una selección y procurando educación especial para los anormales mentales. Que se facilitara la forma de adquirir conocimientos a los médicos escolares a través de cursos especiales, que se nombraran médicos especialistas para la inspección de los niños anormales mentales y sugería por último “la necesidad de escuelas especiales para todas y cada una de las clases de niños anormales”.⁶

Desde una perspectiva médica de la época, el médico Francisco Altamira participó con la ponencia “Psicología de los niños anormales”, en donde sugería una clasificación, sintomatología, diagnóstico, tratamiento y profilaxis para realizar un acercamiento a los niños anormales.

⁴ *Memoria del VII Congreso Medico Nacional.....op. cit.*, p.119-123.

⁵ La referencia que Rafael Santamarina menciona sobre Demour es que se dijo en 1901 en Bélgica y que ahora podíamos aplicarlo al caso mexicano.

⁶ *Memoria del VII Congreso Medico Nacional.....op. cit.*, p.119-123.

Cuadro 2

Presenta la perspectiva del médico Francisco Altamira para realizar un acercamiento a la situación clasificatoria de los niños anormales

Clasificación	Falsos y verdaderos. Los primeros son aquellos cuyo retraso es debido a causas sociales y políticas y los segundos, los que provienen de estados especiales del organismo o de enfermedades generales, incluyendo los anormales sensoriales. Los anormales psíquicos son aquellos que padecen perturbaciones en el desarrollo del cerebro (idiotas, imbeciles) subdividiendo el grupo en ligeros, medianos y profundos. Este grupo incluye los retardados nerviosos y los anormales morales.
Sintomatología	Comprende los síntomas físicos y los psicológicos, observando que no siempre coinciden y presenta ejemplos de anomalías anatómicas y funcionales.
Diagnóstico	Se presentan sencillos para las anomalías anatómicas y funcionales, y se tornan difíciles para las psíquicas por necesitar métodos especiales tales como psicológicos, pedagógicos y morales. Debe realizarse el examen al niño anormal tomando datos generales, destacando los datos especiales como la sensibilidad, atención, afectividad, imaginación, memoria, curiosidad y juicio. Esto bastará para hacer el diagnóstico de la causa del retardo.
Tratamiento	Hay anormalidades fáciles de corregir, otras difíciles y algunas imposibles. Recomendaciones: creación de escuelas especiales como hospitales-escuelas, hospicios, institutos médico pedagógicos y reformar las escuelas correccionales existentes.

Fuente: Memoria del VII Congreso Médico Nacional

Las conclusiones que ofreció en su discurso se concentraron al igual que las de Santamarina, en solicitar un apoyo amplio al Servicio de Higiene Escolar proporcionando aparatos necesarios para realizar dicha labor: poder cumplir con la tarea de corregir las anormalidades físicas, psíquicas y morales de los niños de las escuelas de gobierno o particulares, en los casos que por naturaleza sean corregibles, y sugirió se extendiera la acción a los estados de la República.

También criticó las instituciones existentes como las escuelas correccionales, las cuales presentó como “sistemas de educación brutal de los niños que presentan verdaderas anomalías psicológicas...en donde no se aplica ningún sistema, ni tratamiento médico psicológico, ni enseñanza moral”, ⁷dejando muy claro que se desatendían esta clase de estudios científicos para esta población específica.

c. Resultados de la Comisión analizados con un soporte matemático: *Pajek*

La Comisión de Médicos Inspectores de 1922 destinada a estudiar, valorar y aportar las bases para conjuntar los elementos necesarios en torno al discurso que establecería los parámetros del desarrollo del “niño mexicano”, presentó ante las autoridades de Salud y Educación, datos que motivaron un sesgo en la interpretación de la realidad de la infancia en la ciudad de México. El análisis de los datos contenidos en los informes de los médicos inspectores correspondientes al año de 1922, fueron suficientes para alimentar el programa Pajek y obtener un grafo a través del cual se visualiza la relación de los médicos con los espacios escolares (anexo 1-2), destacando un desequilibrio entre las escuelas valoradas y los médicos inspectores encargados de realizarlo. Se concentra en la mitad de los citados el grueso de educandos analizados. Estos datos motivaron a identificar en un segundo grafo (anexo 3) la localización de los cuarteles en los cuales se ubicaban los planteles escolares particulares así como los médicos y las enfermeras destinados a los mismos. De ello se puede establecer que no existió un equilibrio y una claridad de análisis por parte de los médicos inspectores, ya que seis de ellos fueron quienes realizaron casi la totalidad de estudios como Alfonso Mora, Felipe Villela, Andrés Contreras, Cayetano Quintanilla, Francisco Altamira y Rafael Santamarina.

⁷ *Memoria del VII Congreso Medico Nacional.....op. cit., p.119-123.*

Los resultados del nuevo grafo generado (anexo 4) permitieron advertir que los cuarteles I, II y VIII,⁸ fueron los que arrojaron mayor cantidad de niños valorados, así como espacios escolares, lo cual nos permite descubrir que la Comisión presentó datos que fueron parciales, ya que solamente destacaron la cantidad de niños sometidos a las mediciones, siendo datos únicamente cuantitativos y por lo tanto no puede aseverarse el desarrollo infantil sin tomar en cuenta datos cualitativos como por ejemplo, las condiciones de los cuarteles donde se concentraron dichas valoraciones, como las circunstancias de alimentación, higiene, salud y vivienda por mencionar las más importantes. Dichos Cuarteles estaban a cargo de los mismos médicos incluyendo también a Enrique Leal y Jesús Sola, y también se puede comprender claramente que el Cuartel VIII fue el que remitió casi la totalidad de datos de valoraciones infantiles, donde se encontraban cinco de los médicos mencionados, por lo tanto esto indica que los resultados remitidos a la institución solamente fueron la concentración del análisis del Cuartel VIII y no puede por ende amparar la idea de representación en tanto “el desarrollo del niño mexicano”.

Dicho análisis repercutió en la planeación y las dinámicas de trabajo implementadas cuando en 1925 surge el Departamento de Psicopedagogía dependiente de la Secretaría de Educación Pública, ya que al frente del mismo se nombró al doctor Rafael Santamarina. Con ello se puede fundamentar y criticar los parámetros que la Secretaría de Educación Pública utilizó para valorar y generalizar las condiciones de los educandos en el nivel básico, apartando a otros grupos representativos de la infancia como los llamados anormales, que también merecían una valoración integral con los métodos utilizados, dicho en otras palabras, los acercamientos que se realizaron para valorar “un desarrollo ideal” de la niñez mexicana, quedaron muy alejados de reflejar la realidad infantil de la ciudad de México. El objetivo de alcanzar el mejoramiento físico, mental y moral de la

⁸ Cuartel I comprendía al norte con la lagunilla, al sur con las calles comerciales de Plateros y San Francisco, al oriente con el ex convento de Santo Domingo y al poniente con la plaza de la Concepción; Cuartel II comprendía al sur la Garita de la Piedad, al norte limitaba con el cuartel I, al poniente con Niño perdido y al oriente con el cuartel III (calles de Bolivia, correo mayor, vizcaínas, callejón de las damas) y el Cuartel VIII se encontraba al sur poniente del centro de la ciudad, al sur alojaba la capilla del campo florido, al norte limitaba con el cuartel VI, al oriente con el cuartel II y al poniente con la garita de Belén (calles de Victoria, López).

infancia quedó para quienes permanecieron fuera de la norma, igual que en el comienzo: en la sombra.

Durante 1929, se sugiere que el Servicio de Higiene Escolar bajo la tutela de la Secretaría de Educación nuevamente se ceda a la dependencia de Salubridad, debido a una desorganización y generación de servicios duplicados, ocasionando gastos al erario, discusiones y la falta de claridad en las distintas actividades que rompen la conexión del problema y de un programa que debería haberse valorado como único.

Las discusiones en torno a los anormales y la toma de decisiones afectaron enormemente la creación de los espacios necesarios para atender a esta población infantil que demandaba un trato especializado.

Comentarios Finales

El estudio de los proyectos y de las propuestas que la comunidad científica y educativa de las primeras décadas del siglo XX enunciaron, es el camino adecuado para poder analizar y explicar el desarticulado y complicado proceso que la educación en torno a la infancia anormal ha registrado, dando como resultado la educación especial que actualmente prevalece en la república mexicana.

Es por ello necesario, que el registro y la explicación del proceso histórico en torno a la anormalidad infantil, se deba basar en un análisis crítico y una creación de fuentes específicas que permitan su presentación histórica puntual. Evitando las descripciones confusas que complican aun más la comprensión de los mundos infantiles y sobretodo de los llamados anormales.

Las fuentes de archivo ayudan en el proceso, sin embargo es preciso recurrir a otras herramientas para lograr una comprensión más acabada. Por ejemplo al utilizar el análisis de redes, se genera una exposición lógica y se logra esclarecer y criticar las posturas que generaron las prácticas de los actores, que modelaron tendencias a través de las relaciones, la cultura y los ámbitos profesionales en los que se desarrollaron. Es entonces que el análisis histórico logra aclarar y explicar de forma coherente, las relaciones entre los individuos y las instituciones. La fuente se valoriza desde otros parámetros.

Es necesario analizar este tipo de proyectos que se iniciaron en la década de los años veinte, ya que en la actualidad las carencias educativas y de percepción cualitativa en torno

a los grupos infantiles todavía presenta creencias y prácticas erróneas que se originaron ante una visión parcial y sesgada de la realidad de la infancia en la ciudad de México.

Si bien la anormalidad representa el aislamiento y la diferencia, el análisis histórico en torno a los actores, sus procesos, espacios y resultados deben obligadamente ser muy específicos y concretos, para permitir establecer una realidad comprensible en torno a la infancia anormal que habitaba durante el período de estudio la ciudad de México.

Las clasificaciones utilizadas en cada momento histórico, permiten ayudar a comprender los cambios en los conceptos y propuestas de atención para estos grupos. Realmente la comunidad profesional sí estaba consciente y preocupada por mejorar la situación de estos grupos infantiles y juveniles, es falsa la creencia de que “no pasaba nada” o que hasta el último tercio del siglo XX, se tomaron las riendas educativas de los grupos de anormales en el país. Es por ello que se debe puntualizar el proceso en los espacios históricos que tuvieron lugar para poder analizar los antecedentes de la educación especial y tener muy claro el escenario donde germinó un proceso que hasta nuestros días tiene repercusiones positivas y negativas en todas sus aristas.

Es una realidad que se decidió apoyar los proyectos que cobijaran el desarrollo de la infancia normal, debido a que las élites y las políticas de gobierno necesitaban preparar a la población apta y sana; la infancia anormal y pobre no era prioridad para el Estado.

Considero de fundamental importancia continuar esclareciendo las diferentes percepciones, representaciones conceptuales y prácticas en torno a la infancia anormal de la ciudad de México. Y con ello aportar respuestas a la reconstrucción histórica de los inicios de la valoración y clasificación de la infancia en nuestro país.

Fuentes Archivo

Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS),
Fondo-Salubridad Pública, Sección-Higiene Escolar

Bibliografía

Aréchiga Córdoba, Ernesto, “Educación, propaganda o “Dictadura Sanitaria” Estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, México, núm. 33, enero-junio 2007, IIIH, pp. 57-88.

Barbosa Cruz, Mario, *El trabajo en las calles. Subsistencia y negociación política en la ciudad de México a comienzos del siglo XX*, México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Delgado Jordá, Ixchel, *Prostitución, Sífilis y moralidad sexual en la ciudad de México a fines del siglo XIX*, licenciada en antropología social, directora de tesis: Ma. Cristina Sacristán, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1993. Clasificación AHSS 900-PROS, PMCM, DEL, 1993, 167 PP.

-----, *Mujeres públicas bajo el imperio: la prostitución en la ciudad de México durante el imperio de Maximiliano (1864-1867)*, Tesis de maestría en Historia, directora de tesis Dra. Nelly Sigaut, Colegio de Michoacán, 1998, Zamora Michoacán.

McNeill, J.R. y William H. McNeill, *Las Redes Humanas: una historia global del mundo*, Barcelona, Crítica, 2004.

Memoria del Primer Congreso Mexicano del Niño, México, febrero de 1921, “El Universal”.

Memoria del VII Congreso Medico Nacional, verificado en la ciudad de Saltillo, Coahuila del 24 al 30 de septiembre de 1922. Sección séptima “Higiene, Geografía Medica, Climatología, Ingeniería Sanitaria, Historia Natural medica, Historia de la Medicina en México”, T-II, Talleres gráficos de la nación, SEP, México, 1923, p. 119-128.

Memoria del 31 de agosto de 1929, tomo XXII, núm. 4, publicaciones de la SEP, *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Tomo VIII, septiembre, núm. 8.

Mendieta, Jorge Gil y Samuel Schmidt (ed.), *Análisis de redes. Aplicaciones en ciencias sociales*, México, IIMAS-UNAM, 2002.

Padilla Antonio, Martha Luz Arredondo, Lucía M. Moctezuma, *La infancia en los siglos XIX y XX. Discursos e imágenes, espacios y prácticas*, México, Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

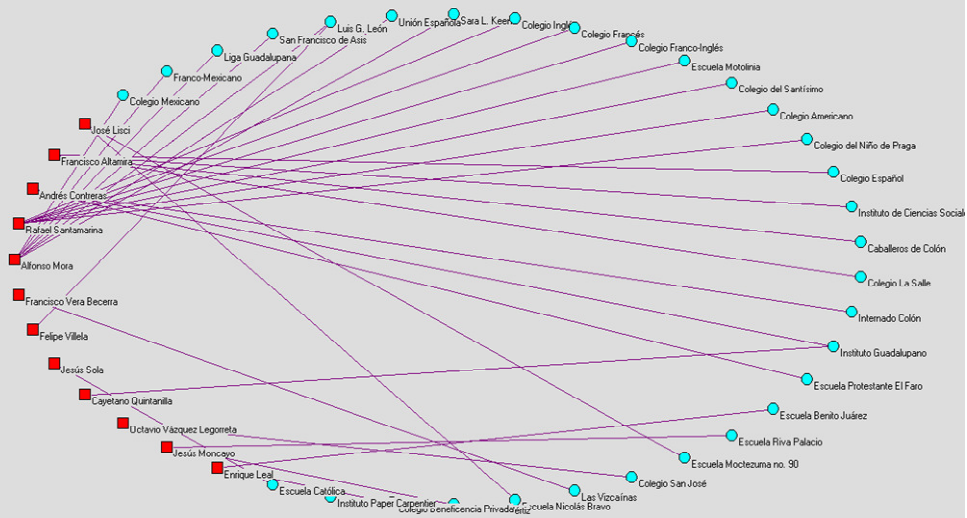
Sánchez Calleja, María Eugenia, “Niños desvalidos, abandonados o delincuentes”, en Delia Salazar Anaya y María Eugenia Sánchez Calleja, *Los niños: su imagen en la historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006.

Sanz Menéndez, Luis, “Análisis de Redes Sociales: o como representar las estructuras sociales subyacentes”, en *Apuntes de Ciencias y Tecnología*, no. 7, junio de 2003

Sosenski, Susana, *Niños en acción. El trabajo infantil en la ciudad de México 1920-1934*, México, El Colegio de México, 2010.

Wellman, Barry, “El análisis estructural: del método y la metáfora a la teoría y la sustancia”, en *Revista Política y Sociedad*, no. 33 monográfico *Análisis de Redes Sociales: la consolidación de un paradigma interdisciplinario*, Madrid, junio 1999.

COMISIÓN PARA EL ESTUDIO DEL NIÑO MEXICANO 1922



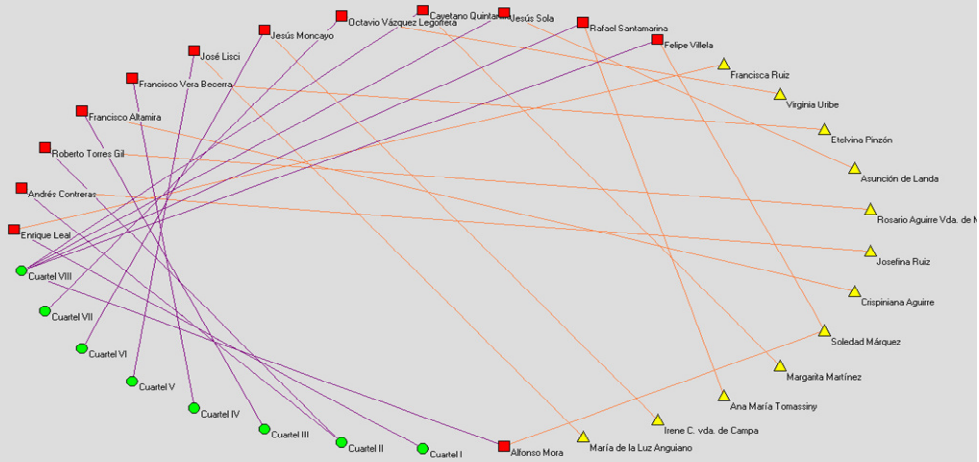
Anexo 1

RELACIÓN DE MÉDICOS INSPECTORES Y ESPACIOS ESCOLARES



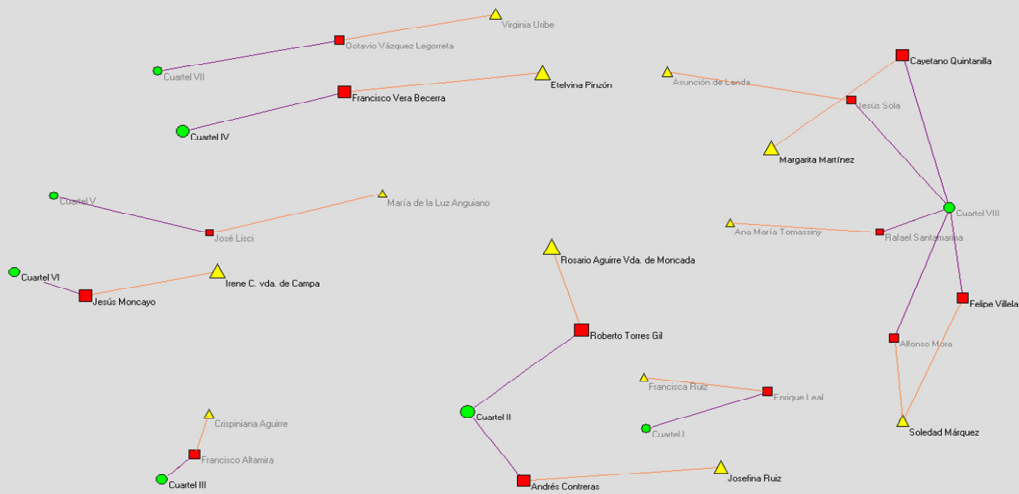
Anexo 2

Cuarteles de la Ciudad de México: médicos inspectores - enfermeras



Anexo 3

RELACIONES DESTACADAS ENTRE LOS CUARTELES II Y VIII



Anexo 4

Blancura es belleza: ser moreno en México es un problema

María del Carmen Quintero
Universidad Nacional Autónoma de México

El presente artículo propone explorar el valor racializado del color de piel de las personas en México como una construcción sociohistórica de gran densidad simbólica de la cual la belleza es central pues asocia blancura, inteligencia y moral. Se plantean posibles líneas de articulación entre los significados y funciones del marcador del color en el sistema de castas colonial y los de las clasificaciones de tipos humanos a partir del siglo XVII como el entramado en el que se originó su fuerza actual de jerarquización y exclusión racial cotidiana.¹

Palabras clave: blancura, estigma de morenura, ideal de belleza, racismo

¿Por qué en México, país de mayoría de morenos, la blancura de la piel es apreciada y se busca identificar rasgos que acerquen a ella, como la claridad de los ojos, o la posibilidad de conseguirla por medio del arreglo personal?

¿Por qué, en cambio, no se alaban la nariz ancha, los ojos negros, la morenura?

La blancura parece representar belleza, buen porte, inteligencia, así como un buen vivir que objetivamente se relaciona en general con las mejores condiciones sociales y económicas de los estratos sociales altos en los que la blancura tiende a predominar: conjunción que a su vez refleja una estrecha relación entre clase social y blancura/morenura.

Es posible que la trabajadora del hogar que expresa su deseo de tener otro hijo que sea rubio como el de los señores de la casa donde presta sus servicios refleje su aprecio por la estética de la blancura, y quizá también por las comodidades con que se vive en esa casa, a las cuales ella, morena como su hijo, contribuye con su trabajo. Esta referencia, como las

¹ Este texto se relaciona con el tema del proyecto de investigación, “Color de piel en la ciudad de México y racismo cotidiano: nombrar la experiencia”, que realicé en el Posgrado de Estudios Latinoamericanos, UNAM.

documentadas en el último segmento del texto, corresponde a observaciones de campo sobre el tema.

La blancura se inscribe en la estética del cuerpo como eje del concepto de belleza occidental del cual también son sobresalientes los ojos y el cabello claros. Este ideal de belleza que se conformó en Europa en los siglos XVII y XVIII como una imbricación de estética, inteligencia y moral, según la cual cada una de esas características produce y refleja las otras, puede relacionarse con la importancia histórica del color de la piel como elemento de clasificación de los grupos humanos, la valoración de sus cualidades y la definición de su estatus y posibilidades de movilidad social.

El marcador del color en el sistema de castas colonial

En las colonias españolas de América las primeras clasificaciones de los grupos sociales se basaron en el color de la piel y se asociaron a jerarquías de poder: amos blancos y esclavos negros. Este marcador y el principio de limpieza de sangre dieron fundamento al sistema de castas que reforzaba los mecanismos de control abarcando a los nuevos grupos mestizos que se consideraba habían debilitado el régimen inicial de separación racial (repúblicas de españoles y repúblicas de indios).

El sistema de castas estructuró la jerarquía social, económica y política del orden colonial, del cual la blancura se constituyó en símbolo de poder y prestigio que marcaba las reglas y se representaba a sí mismo como el referente de valores y pautas de conducta. La contracara de este paradigma de privilegios fue la estigmatización de los indios, los negros y los mestizos.

La clasificación de las castas se basó en las ideas de las características de las razas principales, el linaje y la sexualidad. Lomnitz (1995) destaca que el sistema contemplaba la posibilidad de blanqueamiento/purificación: los descendientes de indios que durante tres generaciones se casaran con españoles devendrían españoles, lo cual creaba la expectativa de posibilidades de ascenso social.

De acuerdo con el autor, este mecanismo, así como el de manumisión o la corrupción, podían dar acceso a ocupaciones de artesanos libres, jornaleros, o se engrosaban los grupos de pobres urbanos. En contraste, las dimensiones ideológicas de la diferenciación racista fueron constitutivas de la cultura y perduran en el presente, aspecto

importante para el análisis de la visión amplia de que en América Latina el ascenso económico equivale a blanqueamiento social y borra el estigma racial de la persona de piel oscura.

Stolcke y Coello (2008) enfocan el sistema de castas como un mosaico misceláneo de variación fenotípica y de desigualdad determinado por la intersección nacionalidad-clase-rango social dentro del cual se lucha por reconocimiento y posición social –cabría acotar que dentro de los márgenes estrechos que tales categorías permitían. En esta dinámica habría que considerar variantes como el mayor valor económico y social de los esclavos en lo individual respecto al del indio debido a la tradición de prestigio que su posesión aportaba a la imagen del poder de los amos (Ki-Zerbo, 1972) y la admiración que se tenía por sus cuerpos, en tanto que el físico de los indios era considerado inferior aunque se les atribuyera cierta espiritualidad (Lomnitz, 1995). La descalificación de los indios podía incluir juicios sobre su fealdad; en Perú, García los describía como “de rudo y torpe entendimiento, feos en cuerpo y rostro” (Callirgos, 1993: 76), visión posiblemente compartida en el resto de las colonias.

La discusión teológica sobre la determinación de la humanidad de los indios marcó esa estigmatización. Señala Dussel respecto a los indios

“En el mejor de los casos los indios eran considerados ‘rudos’, ‘niños’, ‘inmaduros’ (*Unmündig*), que necesitaban de la paciencia evangelizadora. Eran bárbaros. José de Acosta define que bárbaros son ‘los que rechazan la recta razón y el modo común de los hombres, y así tratan de rudeza bárbara, de salvajismo bárbaro’” (1994: 60).

En el siglo XVIII se consideraba en Perú que las castas eran viciadas de nacimiento –degradación por la mezcla entre/con sangre impura-, de malos hábitos, espurias, adúlteras e ilegítimas, visión que puede haber sido común al resto de las colonias (Stolcke, 2008). El sustrato de su inferiorización remite, de acuerdo con varios autores, a los conceptos de los opuestos naturaleza/cultura y barbarie/civilización [(Martínez, 1992); (Briones, 1998)].

La belleza en la Ilustración: blancura, moral e inteligencia

El neoclasicismo crea una idea de la belleza, en particular la relativa al cuerpo humano, a la que se imprime un sentido de atemporalidad, como expresión de verdades eternas e incorruptibles fundadas en el concepto de nobleza de Aristóteles. Esta idea correspondió, según Hanser, a la necesidad de las élites de revestir su propio poder de esa belleza y presentarlo como imperecedero e inmutable. En esta perspectiva, “la belleza física y el poder llegan a ser la expresión válida de belleza intelectual y significación” (Ewen y Ewen, 2006: 70).

La fisonomía proponía evaluar el carácter humano a partir del estudio detallado de los rasgos faciales. El método analítico de Lavater se basaba en la idea calvinista de la relación entre la conducta recta y la apariencia de las personas según la cual, al haber creado Dios al hombre a su imagen, si éste le guarda fidelidad reflejará en su apariencia física la perfección de su parecido con Dios.

Las cualidades morales pueden descifrarse a través de los rasgos faciales pues existe una íntima conexión “entre la belleza corporal y la moral”, y “entre la deformidad corporal y la deformidad moral”. En tanto que la belleza era signo de un alma piadosa, la fealdad revelaba maldad (Ewen y Ewen, 2006: 48).

Lavater identifica las características de los individuos con las de sus respectivas razas, y a partir de esa idea establece fisonomías de las naciones.

La clasificación fisonómica tuvo además sentido de jerarquización. Linneo aplicaba la metáfora de la monarquía a partir de la cual se justificaba la desigualdad. Su clasificación de los tipos humanos, los cuales eran determinados por el origen geográfico, establecía cuatro grupos con base en el color de la piel, el temperamento y el comportamiento. Los europeos presentaban las características más favorables.²

La taxonomía de Blumenbach se basaba en juicios de belleza para establecer los diferentes tipos de individuos a partir del color y la estructura facial. Los caucásicos

² *Europaeus albus*, blancos, sanguíneos y musculosos; *americanus rubescens*; *asiaticus luridus*, amarillos pálidos, melancólicos y rígidos; *afri Níger*, negros, flemáticos y relajados. (Callirgos, 1993: 26).

ocupaban el rango más alto, y los colores de los demás grupos revelaban los distintos grados de patología natural.³

En el tránsito hacia las explicaciones naturalistas de la diversidad humana, la idea de la degeneración que había surgido como explicación teológica de la misma se reformuló en términos de la influencia del clima. Basándose en esta antigua idea, Buffon reconoce una sola especie humana cuyas variedades obedecen a los diferentes climas en los que se asentó. El clima templado de Europa es el paradigma pues “produce los hombres más hermosos y apuestos” (Ewen y Ewen, 2006: 63).

En contraste, el continente americano mostraba los obstáculos que el clima imponía al surgimiento de la diversidad humana. A causa de su reciente formación, la flora y la fauna estaban poco desarrollados y sus habitantes eran parecidos entre sí ya que no había transcurrido el tiempo suficiente para que el clima, la alimentación y las instituciones ejercieran sus efectos de diferenciación.

Los pobladores de América y África podrían superar las desventajas del clima si mejoraban sus instituciones entrando en contacto con los europeos, “los hombres más bellos y mejor hechos”, ya que del clima templado en que vivían “debemos tomar la idea del verdadero color del hombre y el modelo o la unidad hacia donde hay que llevar todos los demás tonos de color y de belleza” (Carrillo, 2009:19).

El modelo de belleza caucásica descrito por Blumenbach comprende, entre otros aspectos, la piel blanca, las mejillas rosadas, el cabello claro, la barbilla llena y redonda. En contraste, Winckelman equipara la boca saliente y abultada de los negros a la de los monos de África (Ewen y Ewen, 2006).

Independencia, Revolución y blanqueamiento en México

Entre las ideas del liberalismo europeo que alentaron en el movimiento de independencia de Nueva España destaca el sentido contradictorio y, en cierto modo, complementario, entre la declaración de los derechos universales del hombre de la Revolución francesa y el avance en paralelo del racismo como conocimiento de la diversidad humana que justificaba la colonización europea de África.

³ Caucásica o blanca, mongólica o amarilla, etíope o negra, americana o roja, malaya o parda. (Ewen y Ewen, 2006: 67).

La supresión del régimen de castas suponía el fin de un sistema racial y el reconocimiento de la igualdad de derechos de criollos, indios, africanos y mestizos. No obstante, los criollos convirtieron a los indígenas en “el problema indio” porque vivían en propiedad comunal y por sus lenguas y costumbres diferentes, lo opuesto del ideal liberal (ciudadanía, propiedad privada, unidad de lengua y de cultura). Algunos autores consideran que el problema era político dado que los indios eran mayoría (60% de la población) [(Carrillo, 2009)]; (Gargallo, 1995).

Las discusiones sobre el atraso que se atribuía a los indios compartían la idea de la degeneración pero divergían sobre las causas de ésta. Humboldt la atribuía a la dominación y algunos mexicanos incluían la que había existido antes de la conquista. Gobineau lo explicaba como efecto de la mezcla de sangre, excepto si predominaba la blanca pues ésta era vigorizante.

En el contexto de la retórica igualitaria liberal prevaleció el ideal de blancura y a la vez se reforzaron las ideas raciales sobre la brutalidad del indio y la inferioridad de su tez morena. De acuerdo con Lomnitz (1995), el indio se vuelve sinónimo de pobreza y atraso cultural.

Las principales respuestas al obstáculo que los indios representaban para el progreso comprendieron medidas de control que llegaron al uso de la fuerza (traslado forzado de yaquis y mayos a Yucatán; virtual aniquilación de los seris) (Carrillo, 2009). Las propuestas de educación y mestizaje se entrelazaban, como puede leerse en Justo Sierra

“nos falta [...] atraer al inmigrante de sangre europea, que es el único con quien debemos procurar el cruzamiento de nuestros grupos indígenas, sino queremos pasar del medio de civilización, en que nuestra nacionalidad ha crecido, a otro medio inferior, lo que no sería una evolución, sino una regresión. Nos falta producir un cambio completo en la mentalidad del indígena por medio de la escuela” (Gómez, 2005: 148).

Los gobiernos de la Revolución tomaron parte de estas ideas. Las políticas migratorias se orientaron por tales propuestas –que incluyeron restringir el ingreso al país de negros y asiáticos- y se extendieron hasta los años treinta del siglo XX, sin lograr resultados significativos. A su vez, se hizo del mestizaje histórico, en su sentido restringido de los descendientes de españoles e indios, el eje de unidad de la nación pues habían

heredado las mejores características de sus progenitores, la inteligencia del español y la capacidad de resistencia de los indios ante el medio natural.⁴

La tesis del blanqueamiento estuvo en el núcleo de la ideología del mestizaje en sus propuestas de miscegenación biológica y de occidentalización cultural. La política indigenista, que reconocía una deuda histórica con los indios por la marginación y despojo de que habían sido objeto, buscaba incorporarlos al proyecto de modernización para el cual la diversidad era un obstáculo.

En los años sesenta del siglo XX la crítica de las políticas de desarrollo señaló su carácter etnocida (Bonfil, 1987). Si los propósitos de mestizaje biológico habían fracasado, las políticas de aculturación y los procesos de crecimiento industrial produjeron masas urbanas con las que se reforzó la idea del mestizaje.

En la dinámica de estos cambios pesan las ideologías unidireccionales de ‘pasaje’

“Desde sentidos hegemónicos que nutren el ‘sentido común’ de indígenas y no indígenas los primeros pueden desear –y de hecho lograr- ‘blanquearse’, pero la opción inversa es impensable [...].

“Por un lado, [...] la desmarcación étnica de ciertos sectores no implica, por cierto, la desaparición de ‘miradas’ racializadas. Por el otro [...] tanto los procesos de marcación como los de desmarcación son caras de una misma moneda cuyo patrón oro es la asimetría” (Briones, 1998: 216-217).

En 1994 el movimiento neozapatista puso el problema del racismo hacia los indios en la agenda nacional.

⁴ Un aspecto importante a analizar es la relación entre la ideología del mestizaje y la reducida presencia demográfica de los mestizos, que en 1810 habían alcanzado su máximo nivel, 11.5% de la población total. (Van den Berghe, 1978: 85).

Cuerpo, ideología del mestizaje y racismo cotidiano

La ideología del mestizaje genera expectativas de ascenso social, a la vez que crea la imagen del “mestizo como mexicano típico, o como estereotipo referencial que da cuenta de la población en general” (Machuca, 1993: 42), a través de la cual se legitiman los intereses de los grupos dominantes, que son los usos, valores y costumbres de la tradición criolla del centro del país, como si fueran los de todos.

El peso de la ideología del mestizaje opaca la existencia de diferencias físicas racializadas bajo la figura descorporeizada del mestizo. Es “como decir que no tenemos cuerpo y que nuestros rasgos físicos son intrascendentes. El problema con esta solución es que renunciamos a describir nuestro cuerpo, a aceptarlo como es y, de otro lado, como consecuencia, seguimos capturados por la estética de lo blanco” (Portocarrero, 2006: 7).

Este “atrapamiento en la estética del cuerpo” simboliza quizá la profundidad y amplitud del fenómeno sociohistórico del racismo como una construcción ideológica y cultural que fundamenta la dominación y se interioriza social e individualmente al punto de que los privilegios y la exclusión que alimenta parecen naturales y por ello no son percibidos o cuestionados. Sin embargo, es una fuente de desvaloración personal y social que segrega y margina.

Las variaciones del tono de la piel o los rasgos que contribuyan a aclarar a la persona, como los ojos claros, son elementos importantes para el logro de dicha aspiración. La percepción de estos rasgos es ambigua y varía según el contexto social pues el grado de blancura puede ser mínimo: entre morenos, los tonos más claros o menos oscuros se perciben como blancura; entre blancos, son morenura.

El racismo se reconoce como constitutivo del colonialismo y éste persiste en la actualidad en sus expresiones contemporáneas. Santos destaca que sobrepasa las políticas de Estado pues es “una gramática social muy vasta que atraviesa la sociabilidad, los espacios público y privado, la cultura, las mentalidades y las subjetividades. Es, en resumen, un modo de vivir y convivir muchas veces compartido por quienes se benefician de él y por los que lo sufren” (2010: 32).

La simbolización de la ideología racista que proyecta la cultura se transmite a través de políticas y prácticas públicas (culturales, económicas, sociales) y privadas (laborales, de publicidad) y de los medios de comunicación, especialmente la televisión.

El imaginario de dichas políticas y prácticas se objetiva en los diversos ámbitos de la vida social. El papel de la familia es central por ser el espacio de socialización temprana en el que se aprenden clasificaciones raciales que empiezan por las del cuerpo propio desde la cuna: se admira la blancura del recién nacido; si es moreno, se resaltan otras cualidades.

El color puede formar parte de conflictos serios al interior de la familia. Una mujer que había carecido del afecto de su madre soportaba que su esposo la golpeará “en parte por el qué dirán, ‘mírala, como es chaparra, gorda y prieta, fracasó’, porque hay esos patrones de lo que una debe ser”.⁵

El ideal de belleza es ante todo blanco, y la mayor presión social al respecto recae sobre las mujeres, lo cual se refleja en el uso de cosméticos, tintes para el cabello y ropa que aclaren el aspecto de la piel. Una trabajadora alaba a otra: “con este color de blusa te ves más blanca, con el otro que traías te ves morena, morena, éste te queda bien”.

Es posible también que cambiar de apariencia sea, como señala Callirgos (1993), una respuesta para superar el sufrimiento que puede causar el conflicto racial. Lograr una imagen de buena presencia, aunque no sea bella, tal vez favorezca mejorar la autoestima y la aceptación social.

El marcador del color opera como mecanismo de regulación en el acceso a servicios y espacios de socialización. Un estudio sobre los mazahuas en la ciudad de México documenta que por su aspecto, aunque vistan como la gente de la ciudad, se les hostiga en los espacios públicos (camiones, escuelas) y se les llega a excluir de servicios públicos y privados, como el de la vivienda (Oemichen, 2003). Personas de clase alta también enfrentan obstáculos para desenvolverse en su propio medio social si son morenas: en un restaurante le negaron el acceso a una familia mexicana, en tanto que a los amigos suizos que iban con ellos los invitaron a pasar.

En el mercado laboral un criterio de contratación no escrito es el de la blancura de la persona, como se reconoce en empresas de contratación de personal y de publicidad. Un reportaje al respecto señala

⁵ *Diálogos en confianza*, canal 11, 24 de octubre de 2006.

“Cuando se pide ‘excelente presentación’ lo que se está señalando es que la persona que postula cuanto más cerca esté del biotipo nórdico, más posibilidades tendrá de acceder a ese empleo. Cuando se habla de presencia personal no se refiere a la corbata en el hombre ni al traje sastre en la mujer. Se está hablando de una clasificación social que tiende a relacionarse con el color de la piel” (Torres, 1998:14).

Sin embargo, la exclusión también opera en sentido inverso: a una abogada le vetaron el ascenso que le correspondía por ser rubia; mujeres blancas refieren que son discriminadas en diversos círculos sociales. Estas exclusiones parecen obedecer a la percepción de que se carece de la blancura de la persona a la que se hostiga, aunque a la vez se pueda tratar de lograr el aspecto de un poco de blancura. Este sentido de inferioridad que alienta en tales prácticas contrasta con el de superioridad que supone la exclusión desde la blancura.

Reflexión final

Puede considerarse que el ideal de blancura y el estigma de la morenura sintetizan la racialización actual de la sociedad mexicana. Estos ejes llevan la marca de las posiciones y características sociales determinadas para cada grupo racial del régimen de castas colonial como el sustrato de posteriores reformulaciones de sus significados y funciones, entre los que destaca la importancia del ideal de belleza simbolizado por la blancura a partir de la Ilustración. El estudio detallado de la construcción histórica del color de la piel como marcador social es importante para explicitar la dimensión del cuerpo en los procesos del racismo y la importancia del ideal de belleza dentro de éstos. Asimismo, analizar los significados actuales de la estética del cuerpo en el medio mexicano puede contribuir a explorar sus contenidos racializados y el papel que juegan en la autoidentificación y la identificación de los otros en la interacción social cotidiana a partir de la cual se reproducen las jerarquizaciones y exclusiones individuales y sociales.

Bibliografía

Bonfil Batalla, Guillermo.

1987 *México profundo*, Editorial Siglo XXI, México.

Briones, Claudia

1998 *La alteridad del cuarto mundo*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, Argentina.

Callirgos, Juan Carlos

1993 El racismo. *La cuestión del otro (y de uno)*, DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, Lima, Perú.

Carrillo, Trueba César

2009 *El racismo en México*. Una visión sintética, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F.

De Sousa, Santos Boaventura

2010 *Refundación del Estado en América Latina*. Perspectivas desde una epistemología del sur, Siglo XXI Editores, Universidad de los Andes. Segunda edición revisada.

Dussel, Enrique

1994 *1492 El encubrimiento del otro*, Plural Editores/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación –UMSA, La Paz, Bolivia.

Ewen y Ewen

2006 *Typecasting*, Seven Stories Press, New York

Gargallo, Francesca

1995 “México: el racismo que no se nombra”, en *Página digital*, <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2005/2005terc/cartas7/racismo> [junio de 2005].

Gómez Izquierdo, José Jorge

2005 *Los caminos del racismo en México*, BUAP/ICSH/Plaza y Valdés Editores, México.

2006 “Los caminos del racismo en México”, en Guzmán, Gerardo; Sánchez, Ma. Eugenia; Gómez, Jorge; Soto, Oscar, coords. *Identidad, globalización y exclusión*, Universidad Iberoamericana Puebla, Puebla, Puebla.

Ki-Zerbo, Joseph

1972 *Historia del África negra. 1. De los orígenes al siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid, España.

Knauth, Lothar

2000 “Los procesos del racismo”, en *Desacatos*, No. 4, 2000, CIESAS/SEP-Conacyt/CDHDF, México, pp. 13-26.

Lomnitz, Claudio

1995 *Las salidas del laberinto*, Joaquín Mortiz-Planeta, México.

Machuca, Ramírez José Antonio

1993 “Nación, mestizaje y racismo”, en *Nación, racismo e identidad*, Editorial Nuestro Tiempo, México, pp. 37-74.

Oemichen, Cristina

2003 “Relaciones interétnicas en la ciudad de México”, en *Imágenes del racismo en México*, Castellanos, Alicia (coordinadora), UAM/Plaza y Valdés Editores, México, pp. 315-360.

Portocarrero, Gonzalo

2006 “Hacia una comprensión del racismo”, en *Página de Gonzalo Portocarrero*, pp. 1-13, en <http://gonzaloportocarrero.blogspot.com>

Stolcke, Verena y Coello, Alexandre (Coords.)

2008 *Identidades ambivalentes en América Latina*, Ediciones Bellaterra, Barcelona.
Torres, Cautivo Ximena

1998 “Se requiere buena presencia”, en *Paula*, Especial No. 5, México, pp. 12-14.

Van den Verghe, Pierre L.

1978 *Problemas raciales*. Fondo de Cultura Económica, México, 2ª reimpresión.

Corporalidad y silencio en la obra de Mayte Vieta

María del Mar Marcos Carretero
Universidad Autónoma de Querétaro

Cada obra de arte contiene su propio silencio, la subjetividad de la obra de arte nos indica la autorrepresentación, desde la mirada introspectiva del artista y del observador, marcando una distancia y a la vez una unidad; el hilo conductor es la mirada subjetiva de ambos, vivida desde la experiencia, se vuelve un autorretrato de dualidades; ese es el hilo conductor que enlaza el silencio entre el cuerpo que observa y el representado.

En el caso de la instalación *Silencio*, Mayte Vieta parece crear espacios metafísicos donde lo innombrable se representa desde su propia apariencia; desde un cuerpo que se presenta simple y llanamente, un cuerpo en sí.

La obra consiste en una serie de fotografías donde aparece la propia artista; en ella vemos varias posturas, no solo físicas sino emocionales, de una mujer desnuda dentro del agua.

Con facilidad podemos hacer el símil con el líquido amniótico, sobre todo a partir de la fotografía donde se observa a la mujer de espaldas en posición casi fetal, como cayendo o flotando; bien podría estar muerta, pero toda la escena nos remite a este principio de vida. Aquí estaría una primera frontera del cuerpo, marcada por el silencio de la muerte y la oscuridad del vientre materno.

Frente a esta pieza se produce un *deja vu*, esta sensación de lo vivido, lo ya experimentado; hay un efecto de transferencia, de retorno al origen, al útero materno. Pero además del líquido amniótico, se halla la referencia al agua, que luce más bien fría; y entonces aparece la dualidad entre la luz y la oscuridad, el calor y el frío, dualidades y equilibrio, como la naturaleza romántica:

En realidad la fascinación del romántico por la Naturaleza está directamente relacionada con la “doble alma” de ésta: se siente atraído, sí, por la promesa de totalidad que quiere ver en su seno y, como tal, recibe el impulso de sumergirse en ella; pero, al mismo tiempo, no está menos atraído –terroríficamente atraído, podríamos decir– por la promesa de destructividad que la Naturaleza lleva consigo... (Argullol, 1987:91).

En la obra de Mayte se respira esta duplicidad; el cuerpo se halla indefenso ante lo inconmensurable, pero a la vez se siente esa relajación, esa pertenencia a lo que se conoce, fluye como un pez, como sirena...

Esta autora parece proponer la simbolización de la vida y la muerte, el sumergirse en sí mismo, el penetrar en su propia esencia para explicar su condición primera y su proceso de fin; el abismo se encuentra más allá de lo visible, es inmenso, insondable y aterrador.

En esta línea de ideas, hallamos una analogía entre el agua y el espejo. En el espejo, por un lado, se proyecta una imagen que no es real, la materialidad se disuelve en el reflejo; y por su parte el agua también crea una atmosfera diferente, donde se transforma la percepción, la sensación, y la persona se sumerge en sí. Y tanto en el espejo como en el agua se produce la idea de ensimismamiento.

El espejo es un atributo que aparece en el ritual místico. Es símbolo de la ilusión porque lo que se refleja ahí no existe, pero también es conocimiento porque "al mirarme en él conozco quién y cómo soy". La actividad cognoscitiva es encerrar al mundo en un espejo y reducirlo a esa imagen que yo poseo. Dionisos se ve en el espejo y ve el mundo. Su ser se refleja, el dios se expresa en la apariencia. (Chapa, 2011).

Así, volvemos a la idea de la sirena, pues a través del agua es posible ver a un personaje, reflejado en sí mismo, en ese estado donde se halla sumergido en el silencio y puede contemplarse, puede verse más allá de lo cotidiano, puede observarse, describirse de otra manera, encontrarse a sí mismo de otro modo que no es el habitual.

Mirarse al espejo, manifestarse, expresarse: eso, y nada más, es el conocimiento. Pero ese conocimiento del dios es precisamente el mundo que nos rodea, somos nosotros. Nuestra corporeidad, la sangre que pulsa en nuestras venas, ése es el reflejo del dios. No hay un mundo que se refleje en un espejo y se convierta en conocimiento del mundo; ese mundo, incluidos nosotros que lo conocemos, es, ya en sí mismo, una imagen, un reflejo, un conocimiento. (Colli, 1998; citado por Chapa, 2011).

También el sueño se transluce en esta pieza; este reflejo de lo que somos, este ver dentro de nuestro pensamiento, en el silencio de la inconsciencia. Hallamos en lo invisible una imagen, una visión más profunda, como la obra de Vieta, donde a veces el juego de espejos, estas fosas de imágenes, parecen jalar al personaje que se mantiene indefenso,

llevado por las mareas de la vida o de sus pasiones, pero hay también una fotografía donde la mujer se arroja al fondo por voluntad propia. Topamos con la imagen del descenso; el grado cero, el estado primario de pensamiento, el comienzo, el encuentro con uno; ése es el silencio donde las cosas afloran cobrando un yo, un ser en sí. Al zambullirse expresa la artista una toma de decisión.

El descenso como toma de decisión se vuelve una imagen simbólica de los grandes procesos de contradicción: fin y nacimiento, destrucción y creación, dolor y placer... disolución de fronteras. (Argullol, 1987:100).

Así, vemos un cuerpo en distintos instantes de reflexión que se traducen en diferentes momentos de “estar dentro”, distintos estados o formas de transformación, como hacer equilibrios en la línea divisoria de dos mundos, entre el cuerpo y el espíritu, entre el ser y sus posibilidades, entre lo que ya fue y lo que será.

Este descenso es una suerte de iniciación, simboliza la muerte, aquí se puede ver la continuidad del ser, que es contradicción, caos y oscuridad. Es el paso hacia otra vida, a otra realidad donde no hay valores que trasciendan la existencia: no hay un sentido último. De aquí surge la angustia, característica muy importante de esta corriente. Jean Paul suelta el grito: “No hay Dios”, Esta forma originaria de representarse la realidad en imagen es la que puede dar paso a la poesía. Por eso, en el romanticismo, la palabra abre de nuevo ese espacio, rompe con la cotidianidad profana y sugiere el abismo. (Chapa, 2011).

El equilibrio viene dado por el cuerpo y el agua, volviéndose una sola esencia pero a la vez marcando su distancia, y participando íntimamente de su materialidad, el cuerpo es acariciado por el agua. El asistente al espectáculo participa de las sensaciones, se logra con esta instalación traspasar los límites de la imagen y hacernos uno con ella, finalmente todo es ilusión y espejo, o mejor dicho, somos una reflexión de nosotros mismos, donde nos mantenemos aparte, en solitario, cada uno en sí.

Esta misma idea de estar en sí se encuentra en una obra que es donde comienza el interés por esta investigación “La Tempestad” de Giorgione. Se trata de una “unidad aislada” donde en cada elemento del cuadro se descubre algo que por lo pronto llamaré la *cosidad de la cosa*, entendido esto como la esencia del ser que se halla en cada uno de los elementos representados; la naturaleza imponente en esa desolación, en ese desierto donde la soledad crea un equilibrio entre lo pétreo y lo húmedo. Es decir, esta *cosidad* se refiere a

una especie de radiografía de la cosa, la parte interna, la cual, aunque sea una en sí misma, independiente y aislada, tampoco le resta importancia a los demás elementos del cuadro, cada quien, cada cosa en sí misma, ni más ni menos, sólo está, sólo es en sí, y en esa singularidad “convive” (aunque no lo sepa) con las otras esferas, cada una en su mundo particular, cada una un mundo peculiar, un universo. Así, el silencio es ese “algo” en común, unido por la mirada sensible de quien observa, el espectador, quien, finalmente también se encuentra en aislamiento, en su propia esfera silenciosa...

La plástica, muchas veces, es un “reflejo” del artista, un humano, quien tal vez no “coloca” el silencio de modo consciente, pero ahí está, surge como algo que nos acompaña: nuestro reflejo, nuestra reflexión, el silencio primordial, esa esfera o capullo de cristal donde podemos contemplarnos, crearnos para recrearnos y, al fin, o de nuevo, recomenzar, nacer con ese primer grito de dolor pero de vida, con la fuerza del rayo que anuncia el sonido impetuoso del trueno, el que traerá la lluvia y con ella la nueva vida.

Recuperando la idea de que la obra es un autorretrato, señalamos otra línea entre lo que se dice y no se dice: se refleja ella en la fotografía y a la vez ésta en los espejos; los cuales también nos invitan a vernos, como espectadores de nosotros mismos; nos sumergimos junto con el personaje en el abismo de espejos, cada uno en nuestra esfera silenciosa, ella en la fotografía, nosotros en el reflejo, aislados, en nuestro ser, pero al mismo tiempo inaugurando, en esa frontera líquida, un diálogo silencioso. La superficie cristalina se vuelve el linde entre lo visible y lo invisible: como espectadores no nos vemos en la fotografía en sí, pero sí nos vemos dentro de la imagen del espejo. La mujer permanece en su esfera y el espectador en la suya un ser de cada uno pero también un compartir en el reflejo.

Dentro de esta aproximación, resulta importante no perder de vista la interpretación poética sobre las imágenes y el arte: la poesía, esta dimensión de la metáfora donde es posible la reflexión sobre la sensibilidad humana más íntima, esa zona de silencio donde el *mensaje* se halla entre líneas.

Para Paz, el ser humano busca explicar su condición original, su soledad en el mundo, y parte del silencio, aunque lo concibe como el lugar anterior a la palabra: “Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras” (Paz, 1975: 147).

El arte, entonces, manifiesta una forma de expresión que se encuentra más allá de su materialidad o, dentro de ella, oculta, al fondo de los elementos que la componen. Cuando vemos, por ejemplo, la catedral gótica de Friederich, pieza que se ha revisado como antecedente, en efecto estamos observando una obra arquitectónica, pero también una proyección sentimental. Esto es lo que Marchan Fiz denomina como *abstracción expresiva*, es decir, las imágenes cristal: la “fusión” que se crea entre lo orgánico y lo inorgánico, es decir, entre la materia como cosa -lo inorgánico- y lo orgánico como representación de la naturaleza o de esa naturaleza en principio inorgánica (abstracta).

En esta pieza de Friederich, lo humano no entra en relación con lo divino ni con el espacio presente: de principio se aprecia la ausencia de comunicación, hay silencio; el hombre no puede entrar en la inmensidad de la naturaleza. Nos encontramos ante lo sublime, aquello que nos deja sin habla. La naturaleza trasmite su esencia, sus elementos “se comunican” silencio, creando una pasividad en el ambiente, una proyección sentimental, una especie de melancolía por algo que se ha ido, que ha muerto, que no está...

el arte forma parte de una transacción dialéctica con la conciencia, plantea un conflicto más profundo, más frustrante. El “espíritu” que busca corporeizarse en el arte choca con la naturaleza “material” del arte mismo [...] Pero la opción por el silencio permanente no anula su obra. Por el contrario, otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron [...] el arte sí es más que nunca una redención, un ejercicio de ascetismo [...] El silencio es el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil del mundo. (Sontag, 1969,1985:13-18).

En la obra de Mayte Vieta que ahora tratamos, lo orgánico está representado por el agua, que sabemos, por la sinopsis de la instalación, que se trata del mar, y por el líquido amniótico que, aunque es una metáfora interpretativa, se refiere a un elemento de la naturaleza; y tanto el mar como el vientre materno se asocian con el origen de la vida. Y lo inorgánico se encuentra en el silencio que provoca la pieza, representado este silencio también en los espejos, como objetos inanimados, que al mismo tiempo reflejan la proyección sentimental tanto de la artista como del que observa. Y ocurre esta fusión entre lo orgánico y lo inorgánico, entre la pasividad del elemento fotográfico mismo y el movimiento creado a partir de los espejos donde encarna el espectador y, por tanto, también

la artista o el personaje representado en las imágenes... Y en este silencio se vuelven a encontrar, se comunican nuevamente, algo más íntimo, algo que nos es común como humanos y que quizá no es posible decirlo ni fotografiarlo, pero que están, que puede sentirse...

El silencio es el confin entre lo visible y lo invisible, es como una ventana por donde podemos asomarnos a lo que no se puede decir a lo que no se puede ver, es como un lenguaje que se encuentra al límite. Frente al ruido contemporáneo, a la saturación, muchos artistas optan por el silencio, porque nos sirve para limitar el afuera, para contenerlo y poder abrirnos a otra dimensión donde el silencio nos permite escuchar nuestras emociones, nuestro ser, nuestro Uno. El silencio no se ve, pero está, y muestra nuestras frustraciones, nuestras decisiones, nuestro miedo y nuestro gozo ante la vida y la muerte.

Los artistas que en este momento utilizan su cuerpo para el arte, tienen una necesidad transgresora que va en contra de los sistemas de pensamiento racionales, formalizados. Tratan de poner en relieve una forma diferente de pensar y pensarse en el mundo que nunca es generalizada sino que compete a quien la comunica. Es decir, es un pensamiento y concepción individual del mundo que se hace público a través de manifestaciones artísticas. Hay una necesidad y un deseo de expresar cosas íntimas de las que no se hablaba necesariamente en el pasado. No se trata ya de grupos de personas, sino del individuo, del ser individual del artista mismo que trata de mostrar preocupaciones internas, sentimientos individuales de experiencias concretas, en la plaza pública. (Echeverri, 2003:77).

Nuestra sociedad contemporánea se encuentra cada vez más inmersa en el “ruido”; ruido social, visual, auditivo, emocional, virtual. Sonidos absorbentes de televisores, automóviles y cláxones neuróticos; tecleo de chats, parpadeo de ventanas y laberínticos links; letreros saturados y chillantes, banners de luz en movimiento, señalamientos de tránsito y vendedores de semáforo; un ruido omnipresente, agresivo y sutil, que se extiende hacia nuestras relaciones íntimas, culturales, trascendentales y creativas.

Flotamos dentro de la viscosidad de este “gran mantra tecnológico”, caemos en su influjo hipnótico: una excitación continua que nos adormece; una masa espesa que nos envuelve, clausura nuestro cuerpo, nuestra mente, nuestras emociones. Quedamos ajenos, distanciados los unos de lo otro, los otros de lo uno; quedamos silenciados.

El cuerpo, en este sentido, como expresa Ana María Echeverri Correa, se manifiesta también como un lugar provisional, una especie de “escenografía y puesta en escena de lo que trae consigo la nueva cultura: tatuajes, perforaciones, prácticas crueles sin ninguna connotación ritual” (Echeverri, 2003:107). Finalmente, frente a ese *ruido corporal*, no hay un discurso de fondo, no hay un ideal; el cuerpo se disuelve también junto con la idea de trascendencia humana: nada es importante, todo caduca; el cuerpo es mercancía, algo transitorio y manipulable.

Pero frente a esta intrascendencia, Vieta contrapone una imagen sutil, un cuerpo desprovisto de adornos y, con ello, carente de simulaciones. Un cuerpo que se expresa simple, desnudo, en sí. Un cuerpo silencioso frente al ruido de la aparente *sofisticación teatral*. Con ello, esta artista nos devuelve a la meditación sobre el ser en sí, sobre su individualidad, es cierto, pero en actitud de escucha, de meditación, de diálogo consigo mismo.

Estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de un en otro. La escucha constituiría así la singularidad sensible que expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (*aistética*) como tal: la participación de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio. (Nancy, 2007:33).

Hallamos, entonces, artistas a quienes les interesa el cuerpo llevado al extremo, adornado o profanado, desmembrado o enfermo, mutilado o violentado; un cuerpo dramático, insatisfecho... Mientras que Mayte Vieta se reconoce en el otro lado del espejo, en el otro lado de la frontera, al mostrar, como hemos dicho, un cuerpo íntegro, limpio, sano, libre de ataduras y decoraciones, libre de dolor, más bien un cuerpo disfrutable, aceptado; un cuerpo completo, un cuerpo en sí, sumergido en sí, en su origen, en su desnudez primigenia.

“El silencio es la ausencia de centro”, dice John Cage; el silencio es vacío, angustia, carencia de perspectiva; pero el silencio también resulta voz interior, descanso, divinidad, encuentro con el ser... Entonces, ¿cómo se interpreta el silencio desde el mundo de la reflexión y la creación? ¿Cuáles son las diferentes formas de silencio? ¿Cuántos silencios existen? ¿Hay un silencio común en nuestra época? ¿Cuáles son sus manifestaciones, consecuencias y posibilidades?

Como Mayte, nos quedamos sumergidos en estas meditaciones, nos quedamos mudos ante las interrogantes, para ver si ahí dentro, en la oscuridad hallamos una respuesta propia que podamos compartir.

La propuesta de Mayte tiene que ver con el encuentro y el reencuentro de nuestro cuerpo; ya no hacerlo ajeno a nosotros sino aceptarlo en nosotros. Frente a la alteración del cuerpo se muestra la esencia del cuerpo simple, en equilibrio, sin penetrarse, sin alterarse. La invitación es participar, con el que mira, de la cualidad del cuerpo, partiendo del conocimiento del ser. Las esferas silenciosas se aíslan, pero se comunican, invitan a quien observa a dar el paso en ese silencio al encuentro primario con la esencia de la carne y del individuo, ese sería el eco, en su simplicidad y en su complejidad.

Bibliografía

- Argullol, Rafael.** *La atracción del abismo.* Plaza& Janes Editores. España. 1987.
- Block de Behar, Lisa.** *Una retórica del silencio.* Siglo veintiuno editores. Argentina.1994.
- Baudelaire, Charles.** *Las flores del mal.* Millenium. Madrid. 1999.
- Chapa Cano, Aline.** *Ontología de la obra de arte en el Romanticismo.*
<http://epopteia.com.mx>.
- Echeverri Correa, Ana María.** *Arte y cuerpo.* Porrúa. México. 2003.
- Golding John.** *Caminos a lo absoluto.* Fondo de Cultura Económica. Madrid. 2003.
- Juanes, Jorge.** *Leonardo da Vinci.* Itaca. México. 2009.
- Marchán Fiz, Simón.** *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura.* Siruela. Madrid. 2008.
- Morales José Ricardo.** *Estilo, Pintura y Palabra.* Ensayos Arte Catedra. Madrid. 2004.
- Nancy, Jean- Luc.** *A la Escucha.* Amorrortu editores. Buenos Aires- Madrid. 2007.
- Paz, Octavio.** *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1975.
- Sáenz Olga.** *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica.* Universidad Nacional Autónoma de México. 1990.
- Sontag, Susan.** “*La estética del silencio*”, en *Estilos radicales*, traducción de E.Goligorsky. Taurus. Buenos Aires. 1969,1985.
- Virasoro Mónica.** *De ironías y silencios.* Gedisa Editorial. Barcelona 1997.
- Virilio, Paul.** *El procedimiento silencio.* Paidós. Buenos Aires. 2001.

La distorsión de la imagen corporal en jóvenes universitarias

**Figuroa Varela Ma. del Rocío
Universidad Autónoma de Nayarit**

**Careaga Pérez Gloria
Universidad Nacional Autónoma de México.**

Vivimos en un tipo de sociedad globalizada en la que todas las personas somos consumidores. Se establecen estereotipos rígidos y dicotomías, “*el deber ser*”, de lo masculino y lo femenino, que condicionan los papeles y las potencialidades humanas de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de su adaptación al género.

Los medios publicitarios son una forma de irrumpir en la subjetividad de la persona, y el *deber ser* y *estar* en este mundo occidental. Estos mecanismos publicitarios están dirigidos especialmente a las mujeres (Raich, 2004 y Sherman, 2009). A través de la publicidad, se legitima este estilo de vida, que las coloca en vulnerabilidad en aspectos tales como el laboral, el manejo de los tiempos de actividad y ocio o el de la salud (Alemany y Velasco 2008).

Uno de los preceptos que la sociedad difunde a través de los medios publicitarios, e incluso en programas institucionales es el de “cuerpo saludable”, y en todos los medios se asocia “saludable” con juventud y delgadez. Por ejemplo se idealiza el modelo corporal de algunos artistas, se indica que la característica corporal es lo que produjeron el éxito y la felicidad en su vida y se asume que sus prácticas y hábitos de vida (como las dietas extremas y cirugías plásticas) son “saludables” aún cuando atenten contra la salud.

El cuerpo no sólo es un soma, un continente corpóreo, sino que también tiene tres dimensiones: el cuerpo real, el ideal y el percibido. El cuerpo real son las características antropométricas que se posea (tamaño, altura, color, por ejemplo). El cuerpo ideal es aquel que a través de los medios sociales he construido como el que se debe poseer o tiene más valor en los grupos sociales de referencia, y el percibido, es en donde los mecanismos propioceptivos entran en juego.

El cuerpo entonces, es un instrumento u objeto que permite un lugar en la sociedad contemporánea, siendo revalorado mediante los procesos de consumo que ofrecen la consecución del ideal estético: salud, juventud, belleza, delgadez, fortaleza, sensualidad. Generando un culto al cuerpo, bajo un ideal incorporado en el imaginario colectivo y no bajo enfoque de realización personal.

Esto se refleja por ejemplo, en las empresas multinacionales y trasnacionales dedicadas a la cosmética corporal y la industria alimentaria o el mercado de implementos de deporte, gimnasios. Incluso, este culto está inserto en la medicalización paulatina de nuestros cuerpos, ya que la ciencia médica avala estos procedimientos tendientes a transformarlos (Marín y Bedoya ,2009). De esta forma, el estilo de vida del que ahora tenemos como mandato social, considera inaceptable el envejecer, el “dejarse abandonar” o engordar. Es nuestra responsabilidad que nuestro cuerpo no envejezca ni se deteriore.

Este cuerpo, *locus* de los procesos sociales y de las influencias culturales es concebido como un objeto al que se puede controlar a través de las diferentes instituciones sociales. El cuerpo sexuado, entonces, aloja introyectos de la ley social, al repetir ritualizadamente las normas establecidas por las relaciones de poder, identificándose con los medios discursivos de los imperativos impuestos por la cultura, y creando una simbolización del propio cuerpo.

La representación corporal femenina

La identidad así como me asemeja en lo social, a los Otros, también me diferencia. La relación de la mujer con su cuerpo revela propiedades casi ontológicas del Ser Femenino ya que este cuerpo es un área en donde se especifican desde las representaciones sociales, hasta la definición de las políticas específicas sobre la reglamentación del uso sexual y reproductivo del cuerpo, así como la delimitación de nuevas formas de los usos del cuerpo (Lamas, 2002,1999). El cuerpo es un área de intimidad, de disfrute y por qué no, también lugar en donde se pueden enquistar y acorazar, los sufrimientos.

Este cuerpo-objeto sexuado adquiere un valor en tanto se someta a la presión social para efectuar las necesarias transformaciones para alcanzar *el cuerpo perfecto* y este cuerpo de mujer adquiere importancia sólo cuando es reconocido, no por ella misma, sino por los demás, en este caso, al haberse sometido a restricciones, como la dieta, o a manipulaciones

o técnicas quirúrgicas-como la cirugía plástica- para conseguir la aceptación del otro. Esta construcción social del cuerpo femenino es concebida como un *cuerpo para el otro*, tendiente a minusvalorar a la mujer en sí misma. El cuerpo real se idealiza en el ser atractivo para el otro como *lo propio* de las mujeres.

Este cuerpo femenino, en un sistema social que se ha llamado Sexo/género, en donde la subjetividad induce a la subordinación femenina como algo natural e inevitable. Los filtros que impone este sistema, a través de la asignación, identidad y roles de género, construyen valores, usos y atribuciones diferenciadas en los cuerpos de mujeres y hombres. Se interpreta al mundo y también delimita y acota las interacciones sociales a través de mandatos o preceptos a cumplir (Lamas,1999, 2000, 2002). Si el cuerpo experimentado y autopercibido y con el cual la mujer se autorrepresenta, es siempre mediado por constructos, asociaciones e imágenes de carácter cultural (Bordo, 2001), se convierte entonces, en el sitio práctico y directo de control social, que se forma a base de las normas de la vida cultural por medio de rutinas, reglas y prácticas aparentemente triviales, entre ellas el discurso.

El cuerpo de la mujer entonces, es interpretado como un campo político disciplinado por inscripciones de subalteridad, complementariedad y objetivización, esto es, se concibe como un espacio de ejercicio de la dinámica del poder. Campo político en donde las mujeres se representan y autorrepresentan, al nombrar, en su discurso reiterativo, los fenómenos que regula e impone.

Por lo tanto, si bien el cuerpo tiene la potencialidad de ser considerado como una ruta central de autorrealización, el mismo sistema social y cultural permea en la subjetivación del cuerpo femenino, la expresión más emblemática de su subordinación y desigualdad (Bordo, 2001 y Muñiz,2010). En forma dual y antagónica, se apela a la “fuerza de voluntad” de las féminas para constreñir y manipular este soma, por ende, se propicia una relación adversaria del Self con el propio cuerpo. Las mujeres pueden estar obsesionadas con los cuerpos, pero difícilmente tienen una actitud de aceptación hacia ellos. Las tres dimensiones del cuerpo pueden no alinearse, no hay coincidencia, y entonces hay batallas y luchas internas por llegar a tener ese ideal.

La imagen corporal femenina y sus trastornos

La representación subjetiva que cada individuo construye de su cuerpo, la imagen corporal, incluye sentimientos y actitudes en relación al propio cuerpo, por lo que puede estar saturada de sentimientos positivos o negativos, aspectos subjetivos de satisfacción e insatisfacción, preocupación, evaluación cognitiva, ansiedad, aspectos conductuales y está en íntima relación con el autoconcepto. La imagen corporal es la auto percepción del tamaño corporal, de diferentes segmentos corporales o del cuerpo en su totalidad (Raich 2004, Yaryura, *et al.*,2003 y Gómez-Peresmitre *et al.*,2001).

Hay una relación para esta construcción o configuración global subjetiva del cuerpo, de sus medidas antropométricas o cuerpo real, que es el sustrato primario de la imagen corporal, con la percepción de éste como satisfactorio o no y con autoevaluación de sus atributos. Esta imagen que conjunta representaciones, percepciones, sentimientos y actitudes elaboradas por la persona a través de ciertas experiencias de vida, como la sensación del cuerpo que se tiene desde la niñez más temprana, se modifica continuamente a lo largo de la vida como consecuencia de cambios físicos y biológicos, por la enfermedad, el dolor, el placer y la atención.

Esta imagen es comparada a un cuerpo ideal de estándares y estereotipos de belleza que si se asemeja se le otorgará la apreciación de atraktividad, amor y éxito (Gómez-Peresmitré, Saucedo y Unikel (2001) pero generalmente conllevan a la insatisfacción de la persona. Como consecuencia del sistema de valoración y comparación social hay repercusión en una imagen devaluada de sí misma, provocando un sentimiento de soledad y desolación; en una soledad acompañada, por los diferentes miembros de su grupo que viven la misma batalla, en este caso, por conseguir los estándares de belleza femenina impuestos, y en donde las mujeres al no ser reconocidas como sujetos, son nombradas y tratadas como objetos.

Los ideales de belleza introyectados en nuestra sociedad, son modelos con una estética distante a la morfología típicamente mexicana, generando una permanente contradicción. La delgadez coexiste con la imagen de voluptuosidad y sensualidad (Márquez y Jaúregui, 2006, Toro, 2008).

Especialmente en las jóvenes, cada día se intensifica la preocupación y exaltación del cuerpo, convirtiéndose en uno de los elementos centrales su vida puesto que en las revistas, programas televisivos, y redes sociales, se privilegia la imagen de una mujer complaciente y centrada en la belleza, en donde los cosméticos, la moda y ciertas actitudes, como la subordinación y complacencia, son considerados como indispensables para alcanzar el éxito en la vida. Por lo tanto se considera que la seducción del género masculino, por parte de las mujeres, es parte indispensable también para ser felices.

La publicidad está dirigida a que se privilegie a la fuerza de voluntad como el elemento que permitirá alcanzar estos ideales que perduran hoy en día. La belleza es salud y la salud es belleza, como se dice en los programas radiofónicos actuales, en donde se hacen constantes alusiones de lo que la mujer debe o no ser, ofreciendo “consejos” de lo que debe ser importante para una mujer, aunque tengan mensajes contradictorios a su realización como persona (Córdova, 2007).

Cuando por la comparación y evaluación estética subjetiva hay una percepción de discrepancia entre el cuerpo percibido y el cuerpo ideal, se produce una insatisfacción o disconformidad con el propio cuerpo. Esta insatisfacción corporal puede ser fuente de preocupaciones y angustias que llegan a desembocar en una disminución de la autoestima o la aceptación personal, generando dificultades que pueden llegar a distorsionar la percepción del propio cuerpo e iniciar una serie de estrategias, como dejar de comer, realizar ejercicio excesivo o someterse a tratamientos estéticos, para alcanzar la imagen corporal soñada, poniendo en grave peligro la salud física y psicológica. (Llorca, *et al.* 2010).

En diferentes estudios en México, (Gómez-Péresmitré, Saucedo y Unikel, 2001; Gómez-Peresmitré y Acosta, 2002; Pérez-Gil y Romero, 2010), se encontró que a medida que avanza la edad de las mujeres hay mayor insatisfacción cualitativa sobre el cuerpo. Las mujeres expresan no estar satisfechas con su cuerpo, con una preferencia marcada por una figura más delgada que la actual, y presentan sobreestimación del tamaño corporal. No hay diferencia de esta tendencia entre estratos socioeconómicos. El prototipo de la mujer bella en México es una mujer joven con edad promedio de 25 años, entre 21 a 28 años, con peso inferior al normal. Se asocia la presencia de este modelo ideal compartido, con la transculturización que se tiene con el vecino país de Estados Unidos. El ser obesas la

perciben como un estigma social. Los estudios efectuados en población mexicana por Unikel, Bojórquez y Chapela (2004), Unikel y Gómez-Peresmitré (2004) y Saucedo y Unikel (2010) informan que se puede derivar en patología de las conductas alimentarias, la insatisfacción, por el cuerpo percibido.

Cuando no solamente hay una discrepancia entre lo percibido y el ideal, sino entre lo percibido y lo real, se llega a una distorsión de la imagen corporal. Esta distorsión puede llegar a extremos en los que se convierte en patología invalidante, como el Trastorno Dismórfico Corporal (TDC), en la persona que sufre por su imagen corporal.

El TDC es una preocupación exagerada que produce malestar por algún defecto físico imaginario o extremo de la apariencia física (Philipps, 2004; Grant y Phillips 2005). Se tienen ideas sobrevaloradas de la anormalidad o fealdad, mismas que no son compartidas por los demás. Tiene dos componentes mayores: una creencia falsa (de fealdad) y una percepción equivocada de cómo nos vemos ante el espejo. Es un trastorno subvalorado por el personal de salud (Philipps 2004 y Raich 2004 Yaryura, *et al.* (2003), con una prevalencia en población en general que fluctúa entre 0.7% a 2.3% y en campos donde se practica la cirugía estética, se ha registrado entre 6% y 15% (Phillips y Dufresne, 2002; American Psychiatric Association, 2002).

Para resolver la imperfección de esta imagen que es devuelta por el espejo, y que causa insatisfacción, las mujeres están dispuestas a efectuar múltiples procedimientos a fin de que el espejo les devuelva una imagen que consideren más aceptable. Entre estos procedimientos se encuentra la cirugía estética.

En Nayarit, como en el resto del país, no se tiene definida la prevalencia de algunos trastornos como el Dismórfico Corporal, encontrando datos sólo relacionados con Trastornos de la Conducta Alimentaria, en donde reseñan los Servicios de Salud en Nayarit (2010) para 2008, 61 casos y en 2009, 73 registros de estos padecimientos

Si por distorsiones en la imagen corporal, las mujeres se efectúan procedimientos quirúrgicos con fines estéticos, la imagen en sí no va a cambiar aún cuando el cuerpo real sí lo haya hecho, el espejo no devolverá la imagen deseada, alejándose aún más el cuerpo ideal a obtener y derivando en mayor frustración y ansiedad por no tener el cuerpo que se considera con mayor valor para los/las otros/as.

La normalización de los trastornos en las jóvenes

Al efectuar un estudio en estudiantes del Área de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Nayarit, sobre la prevalencia del TDC, se aplicó un instrumento para su detección y su correlación con el deseo de efectuarse cirugía estética. Se encontró que en la muestra de 218 jóvenes, con edad promedio de 21 años, una manifestación de síntomas de TDC que va desde la insatisfacción a la psicopatología.

Solamente el 13.4% de estas jóvenes no presentan síntomas relacionados con esta problemática, esto es, están satisfechas con su cuerpo e imagen. El 72.3% de los casos registran puntajes que se ubican dentro de un rango normal. Esto es, parecería ser “normal” el que las jóvenes presenten una preocupación e insatisfacción con ciertas partes del cuerpo que componen su imagen corporal pero no causa sufrimiento, sino que se reconoce que hay elementos corporales que les gustaría modificar, pero a nivel emocional no hay conflicto grave. El 14.28% sí presentó síntomas de TDC que van de leves a graves. Correspondiendo un 9.67% a síntomas leves, 3.22% a moderados y el 1.38% de las participantes, pueden padecer el Trastorno Dismórfico Corporal.

En específico el 40% de las jóvenes reconocen que hacen una comparación de su cuerpo con quienes se les presentan como estándares de belleza a alcanzar en todos los medios publicitarios y el 66% están de acuerdo en hacerse la cirugía estética para resolver la zona corporal que consideran “problema”.

El 87% sí refiere tener un área corporal que le causa disgusto, pero el 30.87% de las jóvenes, ya informan tener un defecto corporal que les preocupa o angustia, mismo que está relacionado con inicio o presencia de sintomatología asociada a TDC. Las partes del cuerpo con las que hay más insatisfacción son: el abdomen (34%), la cara (13%) y las piernas (8%). Las zonas en donde se harían la cirugía plástica son el abdomen (25%), el busto (11%), nariz (9%) y glúteos (7%). Denotando discrepancia entre zonas de insatisfacción y zonas para realización de cirugía estética. Si se efectúan la cirugía estética, se buscará tener mayor semejanza a una mujer delgada y con senos pronunciados, silueta que es semejante también a lo especificado por influencia de la cultura norteamericana. De esta manera, se infiere que hay una presión social para alcanzar el “*cuero perfecto*”, mismo constructo estereotipado a través de una identidad genérica de “*lo femenino*” como un objeto sexual.

La preocupación por el defecto percibido hace que se comparen continuamente con otras personas (17%) y se viva con coraje hacia sí mismas tener ese defecto (23%). El tener ese aparente defecto y estarse comparando provoca ansiedad, sobre todo en situaciones sociales (22%) y esto conlleva que eviten mirarse la parte que no les gusta de sí mismas y preocupación extrema (17%) que puede llegar incluso, a afectar sus relaciones de pareja (18%). Estos aspectos son considerados síntomas relacionados al Trastorno de Dismorfia Corporal (Phillips, 2004; Raich 2004; Mora y Raich 2004).

Esto puede llevar a la discusión de que las jóvenes no tienen una mirada integradora de su cuerpo, parcializándolo y enfocando su mirada en zonas que en la vida cotidiana dan calidad de objeto sexuado al cuerpo, como es el abdomen, el busto y los glúteos, zonas que se someterían a cirugía con el fin de “ser más bellas”. Esto también indica que no hay una imagen corporal, sino que parece que hay una fragmentación corpórea, una mirada parcializada de aquello que es “sexí” como los senos y glúteos abultados y vientre plano, pero sin correlación con la estructura general corpórea. Quizás por ello la liposucción es ahora la fórmula mágica para “ser delgada”: se succiona una parte del cuerpo, sin considerar a la totalidad morfológica, no importando que en el futuro existan una y otra vez nuevas intervenciones. Desde esta visión de sí mismas, el cuerpo de la mujer, que es el objeto de “ser para el otro”, tiene que ser controlado y sometido en sus partes y es un tipo de agresión que a primeras vistas parece autotinflingida, pero que se puede visualizar en una lectura más amplia, como una violencia simbólica de género.

Entonces, si es *normal* que haya una insatisfacción, habrá *un* proceso para llegar a presentar una psicopatología como un *continuum*, cuyas fases sería: I) insatisfacción corporal; II) distorsión de la imagen; III) deformación de imagen corporal; IV) Trastorno Dismórfico Corporal. Por lo tanto no hay categorías dicotómicas de sí o no presencia de trastorno, sino un proceso que se inicia en la adolescencia.

Las jóvenes nayaritas pronostican que el impacto de las intervenciones estéticas será la mejoría en su autoestima y seguridad personal (33%), enlazándolo a una mejoría de su funcionamiento social y sus relaciones de pareja (10%). Por lo tanto, los resultados sugieren el auspicio al culto del cuerpo establecido como un mandato, definido a través de una cultura de género que define *lo propio* de las mujeres, incidiendo en cómo se representan y autorrepresentan (Muñiz, 2010), y por ende, la identidad que estas jóvenes se

construyen es a través de la comparación con los ideales de belleza estereotipados de lo femenino.

Al comparar los casos que presentan síntomas leves, moderados y graves, se pudo observar el *continuum* de la instauración de la patología antes descrita, de tal forma que a medida que se van incrementado los síntomas hay una estrecha relación en considerar que la belleza física es el ideal a alcanzar, disminuyendo la aceptación a sí mismas, como ya lo habían especificado Mora y Raich (2004), Phillips (2004) y Martínez-Fornes (2006), con una falsa consideración de que la autoestima será la más beneficiada si se someten a cirugía estética. En específico, las jóvenes que presentaron síntomas graves asociados a un Trastorno Dismórfico Corporal, afirmaron categóricamente que sí se realizarán la cirugía estética para resolver el defecto que perciben en su cuerpo, idealizando a la silueta delgada, como el ideal a alcanzar. Esta creencia de las jóvenes, contrastan con lo que acotan Sarwer, Creran y Didie (2003), quienes encuentran que la sintomatología de Trastorno de Dismorfia Corporal empeora si estas personas se someten a cirugía plástica. Por lo tanto si las jóvenes con síntomas graves, aún cuando recurran a estas medidas drásticas para su cambio corporal, no mejorarán ni su vida relacional, ni social, no decrementará su ansiedad y mucho menos, se incrementará su autoestima, pero si las coloca en clientes potenciales constantes de la cirugía estética.

Esto indica en las jóvenes, que lo cotidiano es estar pendiente de su cuerpo, comparándolo para verificar si está en consonancia a los mandatos de género establecidos. Entonces, la insatisfacción de la imagen corporal puede considerarse como un precursor de varios trastornos, como los trastornos somatomorfos, trastornos alimentarios y los obsesivo compulsivos. Es *normal* entonces que las mujeres generemos ansiedad, depresión, deterioro de relaciones interpersonales, problemática de autoconcepto, entre otros aspectos cognitivo-emocionales, con el fin de encajar en los estándares sociales de modelos de belleza que el sistema sexo-género de nuestra cultura ha construido como un mandato.

Todo esto nos lleva a afirmar, que los mandatos de género inmersos en nuestra sociedad, propician en alto grado una preocupación en las mujeres, sobre los estándares a modelar en su cuerpo, habiendo una insatisfacción generalizada sobre el mismo, que aprisiona la salud mental de las mujeres, favoreciendo la incidencia de trastornos, y así no se logre alcanzar, la tan anhelada felicidad y bienestar que es la prescripción del Ser, para nuestra actualidad.

Bibliografía

- Alemany J., Velasco J. (2008) Género, imagen y representación del cuerpo. *Index Enfermería* 17 (1), Recuperado desde http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S1132-12962008000100009&script=sci_arttext&tlng=en
- American Psychiatric Association (2002). *DSM-IV-TR. Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales*. 1ª Ed. en español por López-Ibor J. y Valdés M. España: Masson
- Bordo S. (2001). El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo. *La ventana*, 14,7-81. Recuperado el 24 de febrero de 2011, desde <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana14/14-1.pdf>
- Córdova P. (2007). Construcción de la identidad femenina en programas de belleza radiofónicos. *Comunicación y Sociedad*. 7,77-99. México Universidad de Guadalajara. Recuperado el 27 de marzo de 2010, desde <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=34600703>
- Gómez-Peresmitré G. y Acosta M. (2002). Valoración de la delgadez. Un estudio transcultural (México/España). *Psicothema*. 14(2), 221-226 recuperado el 18 de diciembre 2010 desde <http://www.psicothema.com/pdf/712.pdf>
- Gómez-Peresmitré G., Saucedo T. y Unikel C (2001). Imagen corporal en los trastornos de alimentación: la psicología social en el campo de la salud En Gómez-Peresmitré G. y Calleja N. (compiladoras). *Psicología Social: Investigación y Aplicaciones en México*. (pp. 267-323). México: Fondo de Cultura Económica.
- Grant J., & Phillips K. (2005). Recognizing and treating Body Dysmorphic Disorder. *Ann Clin Psychiatry*. 17(14), 205-210, recuperado el 20 de septiembre de 2010 desde <http://www.biopsychiatry.com/body-dysmorphic.htm>
- Lamas, M (2002). *Cuerpo: Diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- . (1999). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género. *Papeles de Población*, 21,147-178. Universidad Autónoma de Estado de México. Recuperado el 19 de marzo 2010 desde <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/112/11202105.pdf>
- Llorca, G., Cabrejas, B., Gallego, T., Fernandez-Fernandez, R., Bueno, G., y Diez, M. (2010). PSICOPATOLOGÍA ALIMENTARIA: DISCONFORMIDAD CORPORAL Y GÉNERO. 11o Congreso Virtual de Psiquiatría. Interpsiquis 2010 www.interpsiquis.com - Febrero-Marzo 2010 recuperado el 12 enero 2011 desde <http://www.bibliopsiquis.com/bibliopsiquis/bitstream/10401/903/1/2COF1645878.pdf>
- Marín A., Bedoya M. (2009).Cuerpo vivido en la experiencia de mujeres con diagnóstico de anorexia o bulimia. *IATREIA*, 22(3) septiembre 2009 recuperado 12 enero 2011 desde <http://www.iatreia.udea.edu.co/index.php/iatreia/article/viewFile/1302/966>
- Márquez M. y Jáuregui I. (2006). La imagen de la mujer en los medios de comunicación: textos periodísticos y publicitarios. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. España: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 25 de febrero 2011 desde <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/mujermc.html>
- Martínez Fornes S. (2006) La obsesión por adelgazar. Anorexia y Bulimia. España:Espasa

- Mora M. y Raich R. (2004) Una revisión de estudios de intervención sobre las alteraciones de la imagen corporal. *Psicología y Ciencia Social* 6(2) 34-46. Recuperado el 13 de junio 2010 desde <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/314/31460204.pdf>
- Muñiz, E. (2010). La cultura de género en la era de la democracia. Recuperado el 12 de diciembre 2010 desde <http://www.posgrado.unam.mx/servicios/productos/omnia/anteriores/41/05.pdf>
- Pérez-Gil S. y Romero G. (2010). Imagen corporal en mujeres de tres zonas rurales de México: percepción y deseo, *Salud Pública de México*, 52,111-118. México. Recuperado el 15 de agosto 2010 desde <http://www.scielosp.org/pdf/spm/v52n2/v52n2a02.pdf>
- Phillips K. (2004) Body dysmorphic disorder: recognizing and treating imagined ugliness. *World Psychiatry*, 3(1) ,12–17. Recuperado el 20 de septiembre 2010 desde <http://www.biopsychiatry.com/body-dysmorphic.htm>
- Phillips K., & Dufresne R. (2002). Body Dysmorphic Disorder: A Guide for Primary Care Physicians. *Primary Care* marzo 2002, 29(1) 99-vii. Recuperado el 20 de octubre de 2010 desde <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1785389/>
- Raich R. (2004). Una perspectiva desde la psicología de la salud de la imagen corporal. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 22,15-27. Colombia: Fundación para el Avance de la Psicología. Recuperado el 15 de abril 2010 desde <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2741880>
- Sarwer D., Creran C., & Didie E. (2003). Body Dysmorphic Disorder in Cosmetic Surgery Patients. *Plastic and Reconstructive Surgery* 2003, 19(1), 007-018 extraído el 13 de enero de 2011 desde http://journals.lww.com/plasreconsurg/Abstract/2006/12000/Body_Dysmorphic_Disorder_and_Cosmetic_Surgery.21.aspx
- Saucedo T., y Unikel C. (2010). Validez de un instrumento multidimensional para medir factores de riesgo asociados a trastornos de la conducta alimentaria en púberes mexicanos. *Revista chilena de nutrición*, 37(1) marzo 2010, recuperado el 18 de diciembre 2010 desde <http://www.scielo.cl/pdf/rchnut/v37n1/art06.pdf>
- Sherman R., y Thompson R. (1999). *Bulimia: una guía para familiares y amigos*. México: Trillas
- Toro, J. (2008). *El cuerpo como delito. Anorexia, bulimia, cultura y sociedad*. España: Ariel.
- Unikel C. y Gómez-Peresmitré G. (2004). Validez de constructo de un instrumento para la detección de factores de riesgo en los trastornos de la conducta alimentaria en mujeres mexicanas. *Salud Mental*, 27 (1) febrero 2004. Recuperado el 17 de agosto 2010 desde <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/582/58212705.pdf>
- Unikel C., Bojórquez I, y Carreño S. (2004). Validación de un cuestionario breve para medir conductas alimentarias de riesgo. *Salud Pública Méx*, 46(6), 509-515, recuperado el 18 de junio 2010 desde <http://bvs.insp.mx/rsp/articulos/articulo.php?id=000113>
- Yaryura J., Neziroglu F., Pérez R., Borda T. (2003). *Obsesiones corporales*. Argentina: Polemos

Tu cuerpo, mi cuerpo: ¿la distancia es tan grande?

La integración del “otro” en el sistema educativo convencional

María del Socorro Sánchez Vélez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

Nuestra corporeidad es de hecho nuestra forma para estar en el mundo, con ella somos y actuamos. Pero también es objeto de numerosos controles. La sociedad en tanto que organización y expresión económica y cultural de los seres humanos, es sobre todo un sistema de dominación; al pretender controlar las mentes, busca ejercer control sobre los cuerpos y desde hace mucho tiempo ha pasado lo mismo en la escuela, actualmente podemos ver en la mayoría de las prácticas de clase la permanencia de modelos de conducta fuertemente enraizados que reprimen el cuerpo.

Es también en la escuela donde se da una fuerte discriminación ya sea de maestros a alumnos o entre los mismos estudiantes, cuando los compañeros son “diferentes” sobre todo físicamente; si se es gordo, “prieto”, “chaparro”, es motivo de burlas y apodos. Sin embargo, son bien aceptados los guapos, los güeros, los altos, los delgados.

Y qué pasa si llega al salón de clase un alumno (a) que presenta discapacidad?Cuál es la reacción de los maestros? Qué sienten y piensan al tener como alumno(a) a un estudiante fuera de lo normal? Qué piensa y siente el alumno(a) cuando es visto y tratado diferente?

La presente ponencia es el resultado de una investigación a partir de la experiencia en mi clase, con una alumna que padece discapacidad motora a causa de parálisis cerebral; en la Licenciatura en Lenguas de la BUAP. Se trata de una experiencia grupal, la cual fui siguiendo, observando y analizando con el fin de percibir en el microcosmos de un grupo, la contradicción existente entre lo que se cree que es normal y lo que se considera que no lo es.

Cuerpo y aprendizaje

La asociación cuerpo y aprendizaje es todavía inhabitual en el medio escolar. Este tema despierta aún asombro y reacción de rechazo no sólo de profesores sino también de instituciones educativas.

Estamos presentes en este mundo a través de nuestro cuerpo. Sin embargo el olvido de éste conduce a ignorar la condición misma del hombre, su presencia en el mundo por su corporeidad.

La pedagogía tradicional obedece a un proyecto uniformador de los comportamientos; las manifestaciones motrices y corporales son consideradas como un obstáculo para el aprendizaje, son controladas a fin de garantizar calma, silencio y concentración, condiciones habituales conocidas como las garantías de un aprendizaje de calidad, idéntico para todos.

Las normas de comportamiento impuestas por la sociedad, particularmente por las vías de la escuela, prevalecen hoy todavía en el mundo de la enseñanza: el cuerpo es reprimido, es disciplinado y sometido según las normas que privilegian el orden y el silencio. (Denis, D. 1984)

Los resultados de las investigaciones en Neuropedagogía muestran que no se aprende solamente con la cabeza, y que el aprendizaje, el pensamiento, la creatividad y la inteligencia no son sólo procesos del cerebro, sino de todo el cuerpo. Así pues, el cuerpo forma parte integral de nuestros procesos intelectuales; de ahí la importancia de tomar conciencia de éste en la enseñanza y el aprendizaje.

Antonio Damasio (1994) ha revelado en sus investigaciones, el rol esencial de las emociones en el funcionamiento cognitivo, ha demostrado que cuerpo, emoción y razón son fisiológicamente inseparables y cuando las emociones y el cuerpo son disociadas de la cognición, el alumno no puede tener ni comportamiento racional ni aprendizaje.

Así mismo, quien dice cuerpo, dice espacio, no obstante la primera realidad física del cuerpo, su realidad espacial, no escapa tampoco a un aprisionamiento fuertemente social y cultural. El rol y las implicaciones del espacio sobre el modo de vida de los individuos son minimizados dentro de la sociedad contemporánea, el espacio tampoco es considerado en su justo valor.

Ivonne Berge (1975) afirma con pesar, que a fuerza de estar enfermos en un espacio demasiado restrictivo, de estar sumisos inconscientemente al condicionamiento, se pierde todo sentido de la iniciativa, toda autonomía.

La relación en el espacio, la manera de movernos, las distancias interpersonales que mantenemos en la interacción, son conductas que lejos de ser autónomas y libres, son insertadas dentro de una importante red de influencias y de normas socioculturales que modelan el conjunto de nuestros gestos y movimientos.

Nuestros comportamientos, son el producto de una evolución histórica de normas sociales. Así los niños que después de los primeros años de escolaridad han integrado las reglas tradicionales que les imponen silencio, obediencia e inmovilidad por parte de sus padres y de sus maestros, pueden terminar por asumir esta actitud prudente y silenciosa como parte de su personalidad y no como una imposición exterior a la que ellos deben someterse (Hourst, B. 2001)

Aprendemos en la primaria, en la secundaria, etc., a estar quietos, sentados por horas en un mismo lugar, en consecuencia y sin darnos cuenta, nuestro cuerpo va adoptando una postura inadecuada que lo llevará poco a poco a perder su porte y elegancia natural.

A este respecto, Michael Gelb (2002) dice que las posturas defectuosas son “pandémicas” en nuestra cultura urbanizada, y que la idea de éstas tiende a despertar asociaciones negativas con las órdenes de los maestros en la escuela. Afirma además, que el cuerpo es siempre la sede de la percepción y que la calidad de la percepción de un individuo depende directamente de cómo funciona su cuerpo.

Asimismo, expresa que la posición erguida es el resultado de millones de años de desarrollo, y es la fase más avanzada del proceso evolutivo. Gracias a ella, el hombre dispone de mayor libertad y capacidad de movimiento que cualquier otro mamífero. La posición erguida aumenta el campo visual del hombre y libera sus extremidades superiores permitiendo sutiles movimientos de la mano.

Una posición erguida aumenta las reservas de energía potencial, pues permite realizar los movimientos de la manera más económica posible, siempre que no se estorbe el mecanismo del equilibrio. Además, favorece el mejor funcionamiento posible de los sistemas vitales del organismo (respiración, circulación, digestión) así como de la inteligencia y las emociones. (Wilfred, B. 1987)

M. Gelb, declara que no llegar a adoptar una postura plenamente erguida representa un fallo en la exploración de nuestro potencial para ser plenamente humanos.

Pero ¿cómo llegar a ello si no se tiene conciencia del cuerpo, si todo el tiempo ha sido reprimido? Y además, hemos aprendido a controlarlo para obtener la aceptación de los demás.

Aunado a lo anterior, no sólo basta que los alumnos aprendan a cumplir las normas impuestas en la escuela para controlar su cuerpo, sino que además, deben aceptar con resignación que de acuerdo a su apariencia física, sean etiquetados por los mismos maestros como el moreno, el gordito, el chaparrito, etc.

No obstante, las formas más frecuentes de exclusión son las que se dan entre los mismos estudiantes. Ellos, en sus interacciones diarias, intercambian calificativos y realizan categorizaciones discriminatorias. Entre éstas se encuentran la clase social y el atractivo físico, pero también el color de piel, la apariencia física o alguna característica individual específica.

Así las cosas, aprendemos que lo mejor es estar quietos y mostrarnos lo menos posible, para evitar ser criticados, reprimidos o discriminados.

Mover el cuerpo para aprender

A partir del reconocimiento de los diferentes estilos en el aprendizaje, como son el visual, el auditivo y el kinestésico; sabemos que los estudiantes no llegan al conocimiento por las mismas vías ni al mismo ritmo. Los alumnos kinestésicos por ejemplo, tienen una fuerte dominación corporal, poseen naturalmente recursos en los movimientos y en las sensaciones, sienten el deseo de levantarse, de moverse, de leer en voz alta, de expresarse con gestualidad, tienen una necesidad de libertad de cuerpo y espíritu (Berge, I. 1975)

Sin embargo, de los tres estilos de aprendizaje, el más descuidado es el kinestésico porque la necesidad de movimiento del alumno es tomado como un mal comportamiento, a pesar de que numerosas investigaciones señalan que el movimiento es una forma de descubrir el mundo.

Partiendo de la idea de dar su lugar al cuerpo en el salón de clase, comencé a impartir un seminario con el título “El teatro como recurso didáctico” con el objetivo de que los estudiantes de lenguas desarrollen más su expresión comunicativa tomando conciencia de su cuerpo, de lo que pueden expresar no sólo con la palabra sino a través de él al estar frente a un grupo y además lo utilicen en el futuro como una herramienta didáctica.

Después de haber impartido el seminario en cuatro ocasiones, me di cuenta del interés que despertaba en los estudiantes pues les parecía un curso diferente y novedoso, según lo expresaron después, sin embargo, creo que lo más importante eran los beneficios que éste les aportaba.

Me propuse Identificar cómo los alumnos iban desarrollando competencias cognitivas y de su personalidad a través de la práctica del teatro y el juego. Al mismo tiempo desarrollé las dinámicas necesarias para que ellos mismos percibieran estos logros.

La implementación del Seminario tuvo una duración de cuatro meses. En este tiempo fui observando los cambios que se daban en las actitudes y en el aprendizaje de los estudiantes al inicio, durante el curso y al final.

El primer día, los alumnos se mostraban expectantes, unos un poco tímidos, otros pasivos, algunos serios; otros interesados, y algunos por referencia de compañeros que ya habían estado en el seminario, tenían idea de qué se trataba y expresaban sus expectativas. Al darles a conocer los objetivos, el contenido y todos los beneficios que obtendrían, se motivaban; además les atraía el hecho de estar en un curso donde la forma de trabajo era diferente a las de las otras materias.

La expresión corporal

Desde el punto de vista pedagógico, la expresión corporal considera al cuerpo como la fuente que nutre nuestro aprendizaje y desarrollo personal, como el puente que vincula nuestra riqueza interior con la de la vida exterior, a través de la expresión creativa y de la amplia gama de lenguajes corporales. “El cuerpo es el instrumento que nos permite participar activamente en la sinfonía de la vida, es emoción y sentimiento pero también razón y fuente de experiencia, aprendizaje, conocimientos, percepción, intuición y comunicación” (Sefchovich, G. 2006)

Por tanto, su propio cuerpo es lo primero que el alumno debe conocer a fondo, ya que permite descubrir cuales son sus posibilidades expresivas, y también, sus limitaciones. Por otra parte, el cuerpo entrenado a este nivel siempre encuentra nuevas posibilidades que motivan al alumno a seguir adelante

Los aspectos considerados para el trabajo de expresión corporal y de acuerdo con Herans,C; y Patiño, E.(2002) son los siguientes:

- El cuerpo se reconoce: trabajo técnico de entrenamiento corporal.
- El cuerpo juega: liberación del dinamismo vital e imaginario en el juego corporal.
- El cuerpo siente: toma de conciencia y dominio de la respiración. Despertar de los sentidos.
- El cuerpo se recoge: relajación.
- El cuerpo existe: improvisación espontánea de los alumnos a partir de sus propias sensaciones y de la asociación de las imágenes simbólicas que el mundo sensorial despierta.

- El cuerpo comunica: trabajo de conocimiento y comunicación con otro. Dimensión colectiva de la expresión.
- El cuerpo crea y significa: creación de formas expresivas a partir de un espacio rítmico.
- El cuerpo se mueve en el espacio. En sus tres dimensiones y en relación con otros cuerpos.

En el transcurso de las sesiones los alumnos se animaban más a la participación y como consecuencia, el temor a estar haciendo “algo” frente al grupo, desaparecía poco a poco, pero también había quienes disfrutaban desde el inicio al realizar algún juego dramático.

Mientras el curso continuaba se podía ver cómo los alumnos manifestaban más su creatividad, su imaginación y se volvían más espontáneos.

En las últimas sesiones, se mostraban más expresivos, más seguros de sí mismos y con más confianza ante el grupo. Hacían evidente su disposición a participar en las dramatizaciones y se divertían mucho.

A través de las diferentes actividades llevadas a cabo en el salón de clase como caminar por el espacio a diferentes ritmos, jugar a ser espejos, estatuas, maniqués, niños, viejitos, etc., y luego en parejas y en equipos contar historias con su gestos y con todo su cuerpo, los alumnos fueron liberando su espontaneidad y su expresión con su cuerpo.

La integración del “otro”

Fue en uno de estos seminarios al que llegó una alumna en silla de ruedas con discapacidad motora, a causa de parálisis cerebral, y de inmediato me inquietó la idea de cómo haría para trabajar con ella, pues el seminario es totalmente práctico, y además me pregunté cuál sería la reacción de sus compañeros en el trabajo en equipo y grupal.

Aunque siempre solicitaba un salón grande para este curso, me sorprendí al ver que en esta ocasión el aula que me habían asignado era pequeña y estaba en la planta baja del edificio, lo anterior se debía precisamente a la alumna con discapacidad. Esto me trajo problemas para llevar a cabo las actividades ya que los alumnos inscritos eran treinta y necesitaba mucho espacio.

Después de dos semanas de clase logré que me asignaran un salón grande pero éste estaba en el segundo piso, se los planteé a los estudiantes pues el problema ahora era como subir a Ariadna pues no había rampa para alumnos con necesidades

especiales, sin embargo sus compañeros se ofrecieron para subirla y bajarla cada clase, le pregunté a ella si estaba de acuerdo y aceptó con gusto.

La participación, motivación y entusiasmo de su parte me sorprendieron ya que ella jamás se inhibió en la realización de las actividades y sus compañeros nunca la excluyeron, por el contrario. Además de que el trabajo que se realizaba permitía que todos y cada uno quedaran integrados en equipos, sin tener que elegir a los miembros.

Me causó asombro al igual que a sus compañeros, que Ariadna siempre quería participar, me sorprendí de que alguien con incapacidad motora eligiera estar en un seminario donde hay que moverse todo el tiempo. En la entrevista realizada al final del curso expresó que fue precisamente esa la razón por la que eligió estar allí; para moverse, para actuar. Además de que Tiene conciencia de su cuerpo, de sus limitaciones, de sus alcances y logros.

Me di cuenta que paradójicamente una persona con discapacidad esta más conectada a su cuerpo que las personas “normales”, está más consciente y trabaja mucho en sí misma. Al contrario de lo que se podría pensar, su autoestima es alta. Entonces me pregunté: ¿Por qué una persona con discapacidad a causa de parálisis cerebral, que fue discriminada y muchas veces rechazada para ingresar al kínder, la primaria, la secundaria y la preparatoria, tiene una buena valoración de sí misma?

La respuesta de Ariadna fue que esto es porque se conoce, porque se acepta, acepta su cuerpo con las limitaciones que tiene. Para ella, un pequeño movimiento es un gran logro. Y lo valora precisamente porque es difícil.

Por otra parte, tanto en mi caso como en el de sus compañeros de grupo, al principio nos costó un poco acostumbrarnos a la presencia de una alumna “diferente” pero después de ver que ella se comportaba de manera “normal” todos asumimos la misma actitud.

Al final del seminario realizamos una puesta en escena ante la comunidad de la facultad donde todos participaron, incluida Ariadna.

Al preguntarles a los alumnos sobre su experiencia en el seminario y con una compañera con discapacidad, lo que expresaron es que el seminario los ayudó a descubrir habilidades y a desarrollarlas, tales como imaginación, creatividad, expresión por medio de su cuerpo, trabajar en equipo, tolerancia, expresión oral, etc. Además comentaron: “Tenemos un cuerpo y nos preocupamos por nuestra apariencia y nos olvidamos de valorarlo, cuidarlo, moverlo, liberarlo de tensiones ” La presencia de su

compañera en silla de ruedas, según dijeron; los hizo consientes de todas las posibilidades que ellos tienen con su cuerpo.

Ariadna de 23 años de edad, es pequeña, delgada y cuida mucho su apariencia física, le cuesta trabajo expresarse oralmente, está por terminar la carrera de Lic. en Lenguas, en el área de traducción. Ella comenta que todos sus compañeros la han tratado bien y que sus maestros en la Universidad son amables y comprensivos y que le gusta participar en sus clases. En la Facultad jamás se ha sentido discriminada y agrega que estudiar la carrera fue una experiencia diferente ya que el trato hacia ella ha sido totalmente inclusivo, al contrario de las otras Instituciones, en los niveles educativos anteriores, donde siempre fue discriminada y/o rechazada, tanto por autoridades como por maestros y alumnos.

Reivindicar el cuerpo

Dar al cuerpo el lugar que merece en la enseñanza, debe pasar por una toma de conciencia de las normas de comportamiento y prohibiciones corporales a las que el individuo es condicionado. Lo anterior es necesario para que el maestro pueda ayudar a sus alumnos a efectuar a su vez esta misma toma de conciencia.

Es importante añadir que el maestro que no tiene conciencia de su presencia corporal, que ignora su cuerpo, no puede ofrecer a sus alumnos más que palabras vacías y sin vida, pues el saber que propone el profesor, es ese que él sabe de sí mismo a través de sus reflexiones de las experiencias de su cuerpo.

Finalmente es conveniente señalar la urgencia de una revisión completa de la concepción tradicional y descorporizada de la enseñanza aprendizaje. Para que de esta manera se dé un cambio que debe necesariamente pasar por una rehabilitación del cuerpo y orientarse con toda intención hacia el ser humano y su desarrollo personal.

Bibliografía

Arnáiz Sánchez, P. (2003). *Educación inclusiva: una escuela para todos*. Aljibe.

Bernard, Michel. (1981) *El cuerpo*. España. Paidós.

Berge, Yvonne. (1975) *Vivre son corps. Pour une pédagogie du mouvement*. Paris. Seuil.

Denis, Daniel. (1980) *El cuerpo enseñado*. España. Paidós

Herans Carlos, Patiño Enrique. (2002) *Teatro y escuela*. México. Distribuciones Fontamara.

Hourst, Bruno. (2001) *Au bon plaisir d' apprendre*. Paris. InterEditions.

Michael Gelb (2002) *El cuerpo recobrado. Introducción a la Técnica Alexander*. México. Ediciones Urano.

Muñoz Izquierdo, C. (1996) *Origen y consecuencias de las desigualdades educativas: investigaciones realizadas en América Latina sobre el problema*. México. Fondo de Cultura Económica.

Sefchovich Galia; Wuisburd Gilda. (2006) *Expresión corporal y creatividad*. México. Trillas.

Wilfred, Barlow (1987) *El principio de Matthias Alexander. El saber del cuerpo*. España. Paidós.

Woods, Peter. (1993) *Experiencias críticas en la enseñanza y en el aprendizaje*. España. Paidós.

Zapata, Oscar. (1990) *El aprendizaje por el juego*. México. Editorial Pax México.

Un caso de anorexia nerviosa, culto a la belleza o escape al cuerpo femenino

Ma. Guadalupe Rosete Mohedano
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

La comunidad psicoanalítica ha descrito con vasta experiencia clínica los significados del cuerpo. Freud en el estudio de la histeria, inicia el análisis de imágenes y pensamientos referidos a todo el cuerpo o partes de él, simbolizando contenidos mentales, problemáticas inconscientes, preocupaciones y negaciones, entre otros. El cuerpo puede ser tanto el símbolo como lo simbolizado. Desde el psicoanálisis, se pueden comprender los cuerpos conformados por la relación del sujeto con otras/os, que marcan la subjetividad.

Se presenta el caso clínico de una mujer joven que fue vista durante cinco años en terapia, la primera imagen que refleja es la de un jovencito delgado, paliducho; mujer que está por concluir una carrera universitaria, quien manifiesta tener problemas de alimentación y una amenorrea de más de tres años.

Es la segunda de una familia de tres hijos, desde el nacimiento de la primera el padre deseaba un hombre, cuando nace ella, se desilusiona nuevamente por no ser varón, e inicia un proceso de socioaculturación marcado por las actividades que cualquier niño varón realizaría, se le compran carritos, se le viste y corta el pelo como niño, situación que dura por más de siete años hasta que nace el varón, momento en que es marginada por toda la familia.

Nació mujer y la quisieron hacer hombre, imagen corporal que por años carga. A través de su historia de vida y el análisis de sueños se puede comprender su subjetividad, donde el cuerpo jugó un papel importante para ser aceptada por los padres. No fue culto a la belleza lo que la llevó a la anorexia nerviosa, sino el deseo de ser hombre para ser aceptada y cumplir el deseo del padre.

Introducción.

La historia de todo ser humano se teje en la vida cotidiana, aún antes del nacimiento, son los progenitores los que designan la carga genética, difícil de modificar, pero aún más, son los encargados primarios de la construcción del carácter a través de las prácticas que se realizan diariamente, sin necesidad de cuestionarse el por qué de ellas, dándoles un significado con una carga en muchas ocasiones inconsciente. Diferentes autores tanto psicoanalistas como sociólogos, señalan el papel que desempeña, la relación con otras/os, es decir, tanto con objetos internos que son una simbolización inconsciente de las relaciones interpersonales, como externos, asimilando su entorno, donde la intersubjetividad juega un papel determinante que establece la identidad de todo sujeto.

Freud en sus escritos sobre la sexualidad infantil, no dejó claro el desarrollo de la sexualidad femenina, comentó que era necesario investigar más sobre este tema, sugirió que deberían ser las propias mujeres las que investigaran y escribieran sobre él. Un ejemplo de ello fue María Bonaparte, quien mencionó que la mujer no tenía libido y se refería al “tardío y débil” orgasmo de la hembra, negándole toda posibilidad del gozo, se puede decir que no es el desarrollo de la libido, sino la cultura que en toda la historia ha impedido que la mujer goce de su sexualidad. K. Horney fue una de las primeras psicoanalistas considerada como cultural, quien escribió sobre las mujeres, haciendo énfasis en que es la cultura y las relaciones sociales quienes definen el ser mujer y ser hombre. Esta autora a través de la clínica observó el rechazo de las funciones femeninas, ello en forma inconsciente, con el deseo de ser hombre mencionado a través de fantasías frases como “una vez tuve pene”, “soy hombre que ha sido castrado” etc. de las cuales surgían sentimientos de inferioridad que tienen como consecuencias toda clase de temores e ideas hipocondriacas. (Horney 1986: 68).

La huida de la feminidad tiene que ver con el onanismo infantil temprano que puede ser explicada entre la castración amenazada y la castración que ya ha tenido lugar. Cuando una mujer se refugia en el rol masculino no necesariamente lo hace por la envidia del pene tan elaborado por los legos del psicoanálisis, sino por todas las prerrogativas culturales que se dan a los varones.

Si bien es cierto que el sexo está definido por los órganos sexuales, donde las gónadas juegan un papel determinante que a su vez han sido definidas por los cromosomas XX o XY, también lo es, que será el proceso de socioaculturación, como se construya el aparato intrapsíquico que permite la apropiación, la asimilación, el aprendizaje de los diferentes roles a ejercer, componentes de la identidad adscrita y adquirida, también permitirá saber de la subjetividad que representa todas las experiencias conscientes e inconscientes vividas a lo largo de la vida, procesos indispensables que determinarán las condiciones de género, las cuales no son otra cosa que las características asociadas al sexo de las personas que configuran un estatus social. Como parte de las identidades designadas se puede decir que serán los padres quienes consciente e inconscientemente, participen en la construcción del cuerpo.

El esquema corporal se constituye mediante sensaciones y percepciones, donde intervienen variadas tendencias afectivas de tonalidad narcisista, sádica, masoquista, vinculadas con sentimientos de inferioridad, con el complejo de castración, con conflictos edípicos, con la afirmación de la propia identidad, con procesos de identificación de otras personas o, más ampliamente, con distintas modalidades de las relaciones objetales (Aisenson 1981:144).

Como en todo ser humano la sexualidad juega un papel determinante. Para las niñas es difícil establecer una constancia organizada de sus sensaciones sexuales internas, Freud supuso que la vagina permanece secreta para ambos sexos y será hasta la pubertad que conozcan de su existencia, se sabe ahora que la niña a temprana edad puede percibir sensaciones en la vagina que le son inexplicables que pueden provocar angustia, miedo, es más propensa a impresionarse y no encontrar explicaciones a lo que le pasa, que quizá la lleve a dudar de sí misma por la represión y la culpa; la represión y la culpa tiene una fuente específica, la cultura, en la nuestra se censura la sexualidad principalmente en las mujeres y esto se hace desde los primeros años de vida.

Caso clínico

Se trata de una mujer de 22 años quien ha decidido iniciar un proceso psicoanalítico, comenta que una de sus maestras ha insistido en que debe estar en terapia, ella considera que no es necesario, acude porque se lo han pedido como requisito, la primera imagen que refleja es la de un jovencito delgado, no representa la edad que tiene, paliducho; viste con ropas típicas masculinas, holgadas para disimular su delgadez, su cabello es corto y no usa maquillaje, mujer que está por concluir una carrera universitaria, quien manifiesta tener problemas de alimentación y una amenorrea de más de tres años; agrega que ella se siente bien con su peso y sin menstruar, ya que este ciclo que toda mujer debe tener, para ella no es importante, no piensa casarse y aún menos tener hijos.

Es la segunda de una familia de tres hijos, los padres se casan por el embarazo de la madre, desde el nacimiento de la primera hija, el padre deseaba un hombre, acepta a la hija con la esperanza que el siguiente fuera hombre, cuando Mariana (así le llamaremos) nace, se desilusiona nuevamente por no ser varón, e inicia un proceso de socioaculturación es decir, empieza el padre a tratarle como se supone se trataría a un niño además de comprar ropa y juguetes que los niños usarían, marcado por las actividades que cualquier varón ejecutaría, se le compran carritos, se le viste y corta el pelo como niño, situación que dura por más de siete años hasta que nace el varón, época en que Mariana es marginada por toda la familia.

El infante a temprana edad no cuenta con elementos para diferenciar factores benéficos o nocivos, todo es interpretado en los términos del amor o la ambivalencia que manifiesten los padres, en el caso que nos ocupa se puede decir que Mariana recibió poco amor, su madre ocupada con la hermana mayor, y el padre fantaseando que era el hombre tanto deseado, se ocupó de ella como niño y no como niña, situación que más tarde se reflejaría como un padre ausente en el crecimiento de Mariana.

Durante los primeros años de su vida no recuerda la relación que tuvo con su hermana, menciona que su hermana, siempre estuvo con su madre a la que cuidaba con esmero y la vestía como niña, y su relación con el padre era ocasional, principalmente lo hacía cuando la llevaba a jugar fútbol o andar en bicicleta o en patines. La relación más importante que tuvo en sus primeros años era con una tía, hermana de la madre, quien también fue marginada por la familia por su preferencia sexual.

No recuerda las circunstancias del nacimiento de su hermano, su memoria se remonta a la soledad que vivió por ese tiempo. A partir de la llegada del hermano tan esperado por el padre paso a ser una extraña, su soledad la volcó en los estudios, siempre se destacó en la escuela, como una forma de llamar la atención de los padres, sin tener ningún resultado.

Los acontecimientos de la primera etapa de la vida no se puede esperar que se pierdan, sino que se almacenan en el inconsciente en forma de represiones. Donald Winnicott en sus diferentes escritos menciona la relación tan importante que es la relación progenitores infante, para su desarrollo donde en un inicio forman una unidad donde el infante depende más de la empatía de la madre que en lo que es y puede ser expresado verbalmente, lo que es esencial para el desarrollo del yo, la integración es el rasgo esencial de ese desarrollo. Agrega. en sus escritos, las fuerzas del ello reclaman atención, al principio son extensas al infante. En la salud, el ello se recoge al servicio del yo, y el yo lo domina de modo que las identificaciones del ello pasan al fortalecer al yo, cuando esto no ocurre el riesgo es alto para enfermar, este autor hace hincapié de la importancia que tiene el cuidado materno, donde la madre debe ser el “sostén”, es decir no solo el sostén físico sino también toda la provisión ambiental (Winnicott 1993: 51,52).

La historia de Mariana hace pensar que no existió ese sostén que en la primera etapa de su vida permitiría satisfactoriamente el crecimiento del yo, se sabe que la omisión de los recuerdos infantiles hace pensar el predominio del ello, ya se decía que son pocos sus recuerdos infantiles.

Nació mujer y la quisieron hacer hombre, imagen corporal que por años carga, el cuerpo jugó un papel importante en su vida, ante el desarrollo de los caracteres sexuales secundarios, inicia un proceso de transformación, por decirlo así, empieza por dejar de comer y empieza a hacer ejercicio en los aparatos que tenían en la casa, aparatos que se habían comprado para el desarrollo del cuerpo femenino de la hermana mayor y conservación del cuerpo de la madre. La madre nunca percibió el tiempo tan prolongado que pasaba principalmente en la bicicleta y lo poco que comía, no le preocupaba lo delgada que estaba y lo tardío en aparecer la menarca, así como la irregularidad de la menstruación hasta que aparece la amenorrea, aún menos el tiempo tan prolongado de esa amenorrea.

Se puede decir que todo ser humano durante toda la vida está buscando: aceptación, amor y comprensión, siendo en los primeros años más marcadas esas necesidades, al tratar de definir su identidad se desea en función de lo que se es y se puede ser y no de lo que las otras/os quieren que se sea y la identidad se construye a través de procesos dinámicos objetivos y subjetivos en la relación con otros sujetos. Cuando se es rechazado causa una pena casi irreconciliable, se forman defensas en contra de esa amenaza, debido al rechazo se generan más y más barreras, que llevan a la soledad. La soledad es una herida narcisista y tras ella aparece la agresión, cuando la agresión no se puede verter en otros, generalmente se revierte a sí mismo, en el caso que nos ocupa Mariana encontró a través de la anorexia un mecanismo para dañarse.

Cuando entra a la secundaria una compañera la perseguía y le decía que quería ser su novia porque era hombre, que no se parecía a las niñas del salón, se sabía mujer pero su apariencia era de niño, lo que la lleva a ser violenta y rechazar todo contacto con las compañeras, prefiere jugar con los niños, y reunirse con ellos, los siente más cercanos porque realizan las mismas actividades que ella venía haciendo, principalmente jugar fútbol. Como se mencionó el padre da toda su atención al hermano creando entre ella y él una rivalidad por robarle la atención del padre, esta rivalidad pudo estimular un estado preexistente de envidia basado en la frustración general de las necesidades de atención por parte de los padres en la temprana niñez. Esta exacerbación de la envidia se pudo dar con el nacimiento del hermano y por la predilección de la hermana por parte de la madre.

Otra situación vivida durante su niñez tardía e inicio de la pubertad fue el que acompañaba a su madre al trabajo, sitio donde percibe que la madre tiene un amante, lo que la hace sentir incomoda y al mismo tiempo enojada, principalmente por no poder decirle al padre, por esa época presenta un sueño que se convierte en recurrente:

“Mi mamá me decía que se iba el día siguiente a otro país, no sabía que tenía todo listo, me sorprendía y no lo creía, la acompañe a su trabajo, estoy con las personas que conozco que trabajan ahí, ella se había ido y pienso ¿qué estoy haciendo aquí? me sentía como perdida, las personas que veía platicaban entre sí, sin tomarme en cuenta, ellas sabían que se había ido y no decían nada, la buscaba pero ya se había ido, tenía la sensación entre desconcierto, angustia y tristeza y sobre todo de extrañamiento del lugar como si estuviera perdida”.

Agrega como asociaciones: es una sensación que no puedo comprender, cuando llego a un lugar que no conozco pregunto, pero en el sueño y en otros similares, no conozco a nadie como si no fuera yo, no conozco a nadie o no hay a quien preguntar, aunque se supone que yo conocía el lugar y la gente que veo es extraña.

Desde su pubertad su inconsciente refleja la extrañeza y soledad en la que ha vivido, su madre no se ocupó de ella, y no estableció una comunicación, no era tomada en cuenta en la toma de decisiones de la casa, la madre ocupada en su arreglo personal y en la hermana literalmente se olvida de ella, el padre también lo vive ausente, todas las personas que están a su alrededor son extrañas. Cuando el ambiente es ajeno, se puede convertir en hostil, lleno de tensión y miedo, cuando un sujeto se percibe solitario, en la soledad o en la obscuridad, cualquier estímulo puede convertirse en algo amenazante y extraño el que se siente con mayor intensidad cuanto proviene de fuentes desconocidas la madre viajará al extranjero no le comunica a donde y el tiempo que permanecerá fuera, se va prácticamente a “escondidas” como lo ha percibido Mariana, se ha escondido tras el cuidado de otros, pero no de ella, además esa extrañeza que vive la paraliza, no es capaz de ubicarse donde se encuentra, se ha perdido metafóricamente de ser una mujer.

Otro sueño recurrente: “Lo he soñado de diferentes formas, son reuniones familiares y celebran algo, siempre es el mismo lugar, a veces predomina la familia de mi abuelo, en otros las tías, también en ocasiones están dos amigas. Tengo la sensación como de inadecuación, como si yo no fuera pieza de ahí, y además con muchas sensaciones entre tristeza y resentimiento, los que están ahí no me dicen nada, pero me señalan, en uno de esos sueños mi abuelo decía que mi padre estaba muerto y no llevaba compañía, que tenía yo que morir y todos decían sí, que muera, que muera, se lo decían a mi mamá. En otro sueño de la misma escena, cuando llegaban mis amigas vestidas con camisas de hombre toda la gente se me quedaba viendo con repudio”.

Asociaciones: ese tipo de miradas me recuerda a mi mamá cuando era chica y llegaba de jugar fútbol o atrapados, llegaba *todo sucio* (lapsus) y le decía todo lo que había hecho, veía su mirada de desprecio y desaprobación, ya lo había pensado y ahora que lo comento la ambivalencia en la relación con mis papas, yo soy mujer, aun que no quieran estoy formada como mujer y sé que no soy como las otras mujeres y eso me da mucho coraje sobre todo conmigo y pienso que todos me lo hacen notar, me molesta que mi mamá

me diga **Marianito**, (el masculino de su nombre) cuando le reclamo y le digo a mi papa, él nunca dice nada. En las asociaciones da otro sueño “usted estaba en una clase de género me metía ahí para ver si hablaban algo de los hombres y decían que en ellos predominaba un hemisferio y yo soy así, pienso que lo dicen a propósito siempre participo en clase pero no quería hablar en esa clase, el profe, los compañeros, todos, se molestan quieren hacerme daño, hacerme sentir mal, como si yo hubiera querido estar así, como si en mi mente pasaría algo.

Desde ese momento no me he deprimido, más bien tiendo a vomitar, pero lo he hecho mucho menos, pero he dejado de comer, he hecho mucho ejercicio como cuando quería bajar de peso, al sentir energía puedo fumar o tomar Tafil, pero me siento mal, agrega, por poco no venía estaba haciendo ejercicio.

A la pregunta por qué muere su papá, dice no sé, lo decía mi abuelito, me enoja como es mi papá.

La simbolización que tiene este sueño es el reflejo de que vive su inconsciente como decía Freud los sueños son el camino regio al inconsciente, hay que matar al padre al que considera culpable de la situación que vive un hombre viviendo el cuerpo de una mujer además del abandono vivido, pero se ve obligada por la presión de otros a acompañarlo por eso también tiene que morir, los sentimientos de culpa están presentes lo que la lleva a morir también, ni el abuelo, ni las tías y aún menos la madre y los hermanos están para ayudarla, para sacarla de ese ambiente en el que ha vivido, como hombre no es aceptada pero tampoco como mujer no se han ocupado de su desarrollo físico.

En el sueño trasferencial espera mi aprobación para seguir siendo hombre fantasea que a través de las teorías de género puede encontrar la solución a sus vivencias, su capacidad intelectual la ha llevado a buscar a través del conocimiento de diferentes teorías la solución que vivía como una forma de resistencia. En el sueño ya no quiere hablar. percibe a todos como extraños y acusadores. En esta etapa del análisis estaba en duda su masculinidad y su femineidad (por esta época empieza a menstruar, lo que la hace sentir incomoda y molesta).

Descripción de su anorexia: Se sabe que la mayoría de las anoréxicas perciben su imagen distorsionada, porque se ven demasiado gordas sin darse cuenta de lo delgadas que están, la mayoría de ellas, usa diferentes mecanismos de defensa el principal la negación,

(se utilizan los mecanismos de defensa cuando el yo es débil), se obligan a mantener el peso corporal, que la mayoría de las veces está por debajo de los estándares para su estatura, aún a costa de su salud física y emocional, situación que inconscientemente se presenta generalmente como un mecanismo de autoagresión y destrucción.

La anorexia se puede presentar en diferentes formas, desde el uso de dietas, ejercicio, uso de laxantes y diuréticos, como de ayunos prolongados, que se pueden presentar después de un cuadro de bulimia, es decir que pasan por atracones y vómito.

Son diferentes los deseos inconscientes de las personas que presentan bulimia y anorexia, como podría ser, el agrandar a los demás, ser miradas por otras/os, pero al mismo tiempo pasar inadvertida, la ambivalencia que viven se refleja en diferentes esferas quieren y no quieren ser amadas, quieren comer y al mismo tiempo no quieren hacerlo, como una parte de su obsesión se puede decir que quieren controlar todo el ambiente lo que rebasa sus capacidades. Para la mayoría de las anoréxicas la presión social y los estereotipos sociales juegan un papel determinante, el modelo de belleza femenino en esta época pos moderna en que prevalece la publicidad de comidas rápidas, muchas de ellas llamadas chatarra, que obliga a consumir, representa para las anoréxicas un elemento que las lleve a la bulimia, hay que comer para luego vomitar o bien tomar laxantes, la presión social va más allá, las dimensiones corporales de las mujeres, las ha llevado a la idealización de los modelos como ideal de belleza, sin tomar en cuenta que la raza juega un papel importante, en países como el nuestro la estatura y la composición morfológica no se puede comparar con las mujeres de países sajones.

La anorexia como culto a la belleza es diferente para aquellas mujeres que no quieren ser como las otras, es decir no quieren inconscientemente ser como sus madres o bien como las figuras femeninas más cercanas, donde el dar vida y cuidado de ella, es lo designado y valorado por la cultura, o bien porque el binomio madre-hija que han vivido las ha llevado a la desesperanza.

Para Marianita la anorexia fue el mejor mecanismo que encontró para el rechazo a su feminidad, el ser extremadamente delgada por la falta de alimento y el ejercicio excesivo impedía que se acumulara grasa en su cuerpo y que desarrollara masa muscular aunque en pequeña proporción por la falta de alimento, durante los primeros años que duró la terapia sus manos eran sumamente delgadas y traslucidas, era evidente la anemia que vivía, cuando

llegaba a comer un poco más según decía, aumentaba el ejercicio, y si por alguna razón comía lo que cualquier adulto de su edad haría en una dieta normal, se provocaba el vómito, como situación especial en su caso en algunas ocasiones llegaba a comprar una gran cantidad de alimentos los devoraba para posteriormente provocarse el vómito, lo curioso de la situación que vomitaba en recipientes para tratar de identificar cada uno de los alimentos comidos, en su fantasía que rayaba en alucinación quería ver como se habían transformado, las galletas, el pan, la leche la mermelada y toda la comida ingerida, en otras ocasiones trataba de hacer figuras caprichosas con el vómito, lo importante de esta situación era que lo hacía cuando más sola se sentía, pasaba sola mucho tiempo en casa, solo salía a la escuela.

Conclusiones

En más de una ocasión como investigadoras/es sociales se intenta explicar la realidad social de los sujetos, como parte de una sociedad determinada, sin embargo no siempre se explora su subjetividad, que como se mencionó alberga todas las experiencias vividas a lo largo de la vida, para algunos sujetos, los elementos que contiene, son más trascendentes lo que alberga el consciente, que les obliga a actuar de determinada manera. El caso que nos ocupa lo vivido en los primeros años de la vida, determinó que por muchos años se viviera como hombre, siendo mujer, y cuando hubo que ser mujer, a la aparición de los caracteres sexuales secundarios, había que negarlos, quería seguir siendo hombre para ser aceptada por el padre, esa transformación que hicieron de su cuerpo la llevo a tener problemas de identidad. El mecanismo utilizado para evitar a lo máximo que su cuerpo se convirtiera en cuerpo de mujer, fue la anorexia con episodios de bulimia.

Este caso, es uno de tantos ejemplos de la falta de atención que los progenitores deben a todos los infantes y también de cómo las fantasías de los padres, pueden transformar la identidad de un sujeto en formación.

Referencias

Aida Aisenson. 1981. Cuerpo y persona, Filosofía y Psicología del cuerpo vivido. Fondo de Cultura Económica. México.

Karen Horney, 1986. Psicología femenina. Alianza editorial. Madrid.

Marcela Lagarde. 1997. Identidad genérica y feminismo. Instituto de Estudios de la Mujer. Universidad Nacional Heredia. Costa Rica.

Donald W. Winnicott. 1983. Los Procesos de maduración y el ambiente facilitador. Paidós Argentina.

Cuerpo y formación. Una lectura Pedagógica

María Isabel Vázquez Nieto
Universidad Nacional Autónoma de México

El cuerpo —aunque no lo parezca— ha sido siempre objeto, más que sujeto de reflexión, ocupación y preocupación, pues sin cuerpo no hay sujeto y tampoco educación; y en un sentido más profundo *formación*.

Formación, será entendida en este trabajo como configuración significativa de articulaciones múltiples y complejas, como campo de problemas en los cuales se inscribe la relación entre educación, conocimiento y cultura. Formar es recuperar y potenciar en el sujeto modos de apropiación, resignificación y transformación que trasciendan los parámetros que condicionan lo que es una relación científica o instrumental de la realidad.

Pensar el cuerpo es pensar la vida, la historia que sucede a través del ejercicio permanente entre los cuerpos, en un tiempo y espacio. “Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal.”¹ De acuerdo con De Certeau, un tipo de cuerpo se define por medio de un sistema de opciones respecto a sus acciones así como por un conjunto de selecciones y codificaciones relativas a registros aún más fundamentales, como los límites del cuerpo, las maneras de percibirlo y pensarlo, el desarrollo de los sentidos etc.

Para empezar a comprender nuestros cuerpos me remitiré a analizar atentamente a los antiguos griegos por ser los precursores del pensamiento occidental, su sistema de ideas y valores fueron tan importantes para pensadores como Copérnico, Kepler, Tomás de Aquino, Cicerón, Petrarca entre otros, y siguen siendo tan vigentes como en el siglo V a.C.

El ideal educativo de la Antigua Grecia se instauró en la *paideia*, sistema de educación y formación, que comprendía diversas artes y ciencias como: gimnasia, gramática, retórica, poesía, música, matemáticas, geografía, historia natural, astronomía, ciencias físicas, historia social, ética y, por último, filosofía; curso pedagógico completo necesario para formar de manera sólida, un ciudadano culto y polifacético que participara de manera efectiva en la vida de la polis.

¹ Le Breton, David (2010). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión. p. 7.

El cuerpo desnudo y expuesto se consideró entre los griegos como emblema de un pueblo seguro de sí mismo, fuerte, poderoso y civilizado.² Los antiguos atenienses, celebraban la desnudez del cuerpo, y buscaron darle un significado físico en los gimnasios de Atenas, así como un significado metafórico en los espacios políticos de la ciudad, no obstante, la forma humana genérica se circunscribía al cuerpo masculino joven. Richard Sennet expresa que los jefes de los jóvenes guerreros eran representados artísticamente casi desnudos, con sus cuerpos sin ropa protegidos sólo por escudos y lanzas; los jóvenes luchaban desnudos en el gimnasio, las ropas que los hombres llevaban puestas por la calle y en los lugares públicos, eran ligeras, vaporosas, por lo que dejaban al descubierto su cuerpo, el cual era objeto de admiración. Para los antiguos griegos la exhibición de su cuerpo afirmaba su dignidad como ciudadano. El valor que los griegos de los años 400 a.C. otorgaban a la desnudez obedecía a la manera en como concebían el interior del cuerpo humano. El calor del cuerpo constituía el referente ordenador de la fisiología humana; quienes concentraban y dominaban dicho elemento además de no tener la necesidad de usar ropa, eran más dinámicos, vivaces, activos, fuertes. Los cuerpos que condensaban menos calor, eran fríos e inactivos, su reacción era torpe. Las diferencias entre los distintos grados de calor del cuerpo se manifestaban en la división de género y jerarquía social; así se pensaba que las mujeres eran versiones frías de los hombres, éstas no se mostraban desnudas por la ciudad, generalmente permanecían en la penumbra de sus hogares, donde vestían túnicas de material fino que llegaban hasta las rodillas; por la calle sus túnicas se alargaban hasta los tobillos y eran de lino duro y opaco. En tanto que los esclavos, debido a que su temperatura corporal disminuía por las duras condiciones en las que vivían, poco a poco se iban embruteciendo, la capacidad de habla menguaba y eran menos humanos, por lo que sólo estaban aptos para seguir órdenes de sus amos. En este sentido, los griegos utilizaron la teoría del calor corporal para establecer reglas, normas de dominio y subordinación, y parámetros de honor y de vergüenza.

² Tucídides, al inicio de su relato de la guerra del Peloponeso, señala como signo de progreso que los espartanos fueron los primeros en participar desnudos en los juegos, en tanto que los bárbaros o extranjeros seguían cubriéndose los genitales cuando participaban en público en los juegos. SENNETT, Richard (2007). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. España, Alianza. p.35

El lugar propicio en donde se daban cita los cuerpos desnudos de los jóvenes, era el *gimnasio* (del gr. γυμνάσιον, *gymnoi* que significa “desnudos”). En los gimnasios atenienses³ les enseñaban a dominar y perfeccionar sus potencialidades así como esculpir sus formas. Quienes acudían al gimnasio eran adolescentes (nobles) que aún no tenían desarrolladas las características sexuales secundarias, particularmente el vello facial. Ese ciclo era crítico para controlar el calor corporal que se encuentra permanentemente en los músculos, algunas de las prácticas, ejercicios que llevaban a cabo era la lucha, al levantar el cuerpo del contrincante, la espalda y hombros se ensanchaban; la cintura se reforzaba con la torsión y el giro. Con el lanzamiento de la jabalina o el disco, los músculos de brazo se estiraban y fortalecían; al correr, se tonificaban las piernas y afirmaban las nalgas. Dado que los jóvenes cubrían el cuerpo con aceites cuando se ejercitaban, al luchar entre sí tendían a deslizarse y resbalar, la fuerza de las manos se desarrollaba al intentar superar los efectos del aceite. Así, los juegos cumplían con el propósito de elevar la temperatura corporal mediante la fricción de los cuerpos. Otra de las tareas era la educar la voz varonil, que se hacía mediante competencias verbales, debates, para que los jóvenes adquirieran la habilidad de proyectar la voz y articular las palabras con firmeza, así como la capacidad de construir argumentos convincentes, todo ello con el propósito de hacerlos sagaces partícipes en la democracia de la ciudad.

En el gimnasio el joven aprendía que su cuerpo era parte de una colectividad más amplia llamada la *polis*, que el cuerpo pertenecía a la ciudad. Una lección adicional del gimnasio ateniense era la de educar a un muchacho la manera de estar desnudo sexualmente, es decir, un joven aprendía cómo utilizar su cuerpo de manera que pudiera desear y ser deseado honrosamente. La sexualidad constituía un elemento positivo de la ciudadanía.⁴

³ Los gimnasios espartanos sólo educaban el cuerpo, principalmente la capacidad de causar daño corporal, de emplear la fuerza bruta; la discusión no estaba contemplada dentro del entramado cívico. SENNETT, Richard (2007). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. España, Alianza. p. 49-50.

⁴ Durante su ciclo vital, un varón griego era amado por hombres mayores y sentía amor por muchachos a medida que aumentaba su edad; asimismo, también sentía amor erótico por las mujeres. [...] El mentor de un muchacho en el amor era un joven de más edad o un hombre adulto que hubiera acudido al gimnasio para observar la lucha y otros juegos. El varón mayor (*erastés*) buscaba a uno más joven (*eromenos*) al que amar. La línea divisoria entre los dos generalmente la marcaba una determinada característica sexual secundaria: el vello facial y corporal, aunque un *eromenos* tenía que haber alcanzado la edad adulta para ser objeto de deseo. SENNETT, Richard (2007). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. España, Alianza. p. 51.

Ahora bien, es importante mostrar la otra cara de la moneda, el de la *dualidad*, el cuerpo *infravalorado* en favor del alma. Dualidad e infravaloración, discursos hegemónicos, formas de mirar el mundo, la realidad que se han mantenido durante siglos en nuestra cultura occidental. Para precisar más esta concepción, valoración, hemos de remitirnos —inicialmente— a los escritos de Platón y Aristóteles dos personajes que encarnaron los esfuerzos y las ideas de una época para transformar su presente.

Platón (428-348/7 a.C.) fue el primero en la historia de la civilización que desarrolló una teoría sistemática de la educación basada en una filosofía total. En su obra el *Fedón o del alma*, sostiene que el cuerpo es una tumba o prisión del alma caída como consecuencia del pecado. El fundamento de esta idea la encontramos en el *Mito de Fedro*, en dicho texto, Sócrates narra a Fedro, que el alma en su situación originaria, puede compararse a un carro tirado por dos caballos alados, uno dócil y otro desobediente (pasiones), conducido por un auriga (razón). Este carro circula por el mundo de las ideas, que el alma contempla sin dificultad, pero los problemas en la conducción de los caballos hacen que el alma caiga y quede encarnada en un cuerpo. La caída de un alma que pasa a un estado de felicidad a un estado de esclavitud como consecuencia del pecado, es el cuerpo. El alma ha de estar en el cuerpo hasta lograr la expiación de su crimen, que alcanzará mediante el ascetismo y la purificación. Cuerpo y alma no sólo son realidades distintas y opuestas, puesto que el alma es simple, de carácter divino, imperceptible a los sentidos pero asequible a la inteligencia, única e inmortal. En tanto que el cuerpo, es un conglomerado de muchos elementos materiales que se disuelven con la muerte. La muerte es el estadio final de la esclavitud y el inicio de la liberación de los males ocasionados por el cuerpo en esta vida terrenal, e impiden la contemplación de la verdad.

...en tanto tengamos el cuerpo y nuestra alma esté contaminada por la ruindad de éste, jamás conseguiremos suficientemente aquello que deseamos. Afirmamos desear lo que es verdad. Pues el cuerpo nos procura mil preocupaciones por la alimentación necesaria; y, además, si nos afligen algunas enfermedades, nos impide la caza de la verdad. Nos colma de amores y deseos, de miedos y de fantasmas de todo tipo, y de una enorme trivialidad, de modo que ¡cuán verdadero es el dicho de que en realidad con él no nos es posible meditar nunca nada! Porque, en efecto, guerras, revueltas y batallas ningún otro las origina sino el cuerpo y los deseos de éste. Pues a causa de la adquisición de riquezas se originan todas las guerras, y nos vemos forzados a adquirirlas por el cuerpo, siendo esclavos de sus cuidados. Por eso no tenemos tiempo libre para la filosofía, con todas esas cosas tuyas. Pero el colmo de todo es que, si nos queda algún tiempo libre de sus

cuidados y nos dedicamos a observar algo, inmiscuyéndose de nuevo en nuestras investigaciones nos causa alboroto y confusión, y nos perturba de tal modo que por él no somos capaces de contemplar la verdad.⁵

Aristóteles (385-322 a. C.) se separa de la concepción platónica del cuerpo, cambiando del negro al gris, puesto que cuerpo y alma están unidos sustancialmente, constituyen un único principio vital. El cuerpo no es pura materia, sino extensión y sustancia, realidad limitada por la superficie e instrumento natural del alma. El cuerpo es por y para el alma, por cuanto el alma actúa y rige el cuerpo con independencia, sin violencia. El cuerpo ya no es la tumba, ni la cárcel del alma, sino dos principios distintos cuya unión resulta un solo ser sustancial y natural.

Para Aristóteles, lo que distingue al ser humano de los animales es la razón, ésta debe dirigir y regular todos los actos humanos puesto que en ella reside la vida virtuosa, contemplativa. El placer, si bien no es malo, tampoco constituye un bien supremo, por lo que el hombre debe preferir los placeres más elevados, que son los espirituales, frente a los corporales; ya que una vida entregada al placer, a la riqueza, a la gloria o a los honores no es vida humana, sino propia de esclavos o de animales.

El advenimiento del cristianismo coincide con una era de desvalorización del cuerpo, sin embargo ello no se debió sólo a la doctrina cristiana, ya que como hemos visto en líneas anteriores, había surgido entre los griegos la idea de que el cuerpo es algo desdeñable, ya sea desde la visión “cuerpo contra alma” o “cuerpo subordinado al alma”. Para muchos filósofos y corrientes de pensamiento, el cuerpo era algo menospreciable, corruptible, transitorio, un peso muerto para el alma, una prisión para el espíritu. Para los neoplatonistas, el cuerpo no es más que una sombra o reflejo de una realidad perfecta que existe en otro mundo, el de las Ideas. Corrientes marginales de la Iglesia, como los maniqueos y los gnósticos, consideraban todo lo material como algo despreciable, indigno. La filosofía cristiana sobre el cuerpo, predominantemente en la patrística y durante la Edad Media, tiene su origen en la idea bíblica de hombre. Esta antropología ha condicionado durante siglos toda la filosofía y la cultura cristiana, así como el valor y formación que hoy damos al cuerpo.

⁵ Fedón, 66bc. Disponible en: <http://imago.yolasite.com/resources/Platon%20-%20Fedon.pdf>

En el texto sagrado de La Biblia, según el libro del Génesis la formación del hombre surge de la unión del polvo de la tierra y del soplido divino.⁶ El verbo “formar” (en hebreo *yasar*) designa el trabajo del alfarero; un Dios alfarero, modelando de barro una figura humana, subraya el carácter terrenal, material y finito del hombre. No obstante tras la desobediencia de la primera pareja de la humanidad, el cuerpo y con él todo ser humano, quedó inclinado hacia el mal, alejado del Creador, sometido a la muerte, a la concupiscencia y a la vergüenza. Adán y Eva fueron expulsados del paraíso, al probar del fruto prohibido, quedando destruida la armonía en la que se encontraban.⁷

En el Medievo el cuerpo era simple y llanamente “el espacio habitado por el verdadero yo, un yo identificado casi exclusivamente con el alma o el espíritu”,⁸ concepción que producía —necesariamente— un fuerte rechazo social de la corporeidad así como de sus manifestaciones. El cuerpo era considerado causa fundamental y directa de muchos de los males de la humanidad por ser la instancia que conducía al alma hacia el pecado; por ser el depósito y el signo de la suciedad básica. Al cuerpo había que doblegarlo a la fuerza del espíritu, a la pureza del alma para ser salvado de la condena de las llamas del infierno. El cuerpo, la corporeidad, misma que fue creada por Jehová Dios, después de la desobediencia de Adán y Eva y su consecutiva expulsión del Edén, fue simultáneamente rechazada e identificada con la negatividad esencial de lo diabólico. Del cuerpo divino, perfecto, pasó a ser el cuerpo caído, pecador, humillado.

Si bien, no todos compartían esta visión de menosprecio del cuerpo, del cuerpo como contenedor y carne como símbolo de vulnerabilidad, de impureza, parte vil y vergonzosa del hombre, sede de la tentación, el sufrimiento y la muerte. Sin lugar a dudas fue la que predominó entre los autores medievales y que parte de ella prevalece aún en nuestros tiempos.⁹

⁶ Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente. La Biblia, Génesis. 2,7.

⁷ Cfr. Génesis. 3,16-19.

⁸ VELASCO, Arnulfo Eduardo (2005). “El cuerpo y sus significados: la perspectiva renacentista.”, en *Pensamiento y Arte en el Renacimiento*. Arturo Chavolla y Ernesto Priani Saisó (coordinadores). México. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de los Lagos. Universidad de Guadalajara. p.62.

⁹ Las concepciones que se manifiestan ajenas a esta visión tripartita aparece generalmente, en la época, como posturas marginales, propias de grupos a menudo definidos como heréticos, o correspondientes a instancias aisladas del sistema social. Es el caso concreto de todos los actos y elementos relacionados con lo carnavalesco, dentro de los cuales el cuerpo es presentado de una manera distinta, que incluye elementos

El hombre renacentista ostenta una nueva visión del mundo y de su corporeidad; revaloración de lo físico, de la realidad misma. El cuerpo humano es pensado como una metáfora básica, como un microcosmos de la totalidad; escala a partir de la cual debe construirse, forjarse el cuerpo mismo de la Iglesia, el arte y la estructura de los espacios arquitectónicos. Dicho cambio de visión no se produjo de un día a otro, el Renacimiento europeo fue un movimiento histórico, social, cultural amplio, denso y complejo que significó una importante renovación en los conceptos establecidos, sobre la importancia y el sentido del cuerpo. Transición, resultado de un proceso de construcción que implicó tensiones, luchas, resignificación profunda de ideas y valores.

Como base de renovación Europa occidental redescubrió los textos de la Antigüedad grecorromana, así como de las concepciones vitales e intelectuales de dicha cultura. El interés de los pensadores renacentistas dejó de ser la idea de Dios y se centró en el ser humano como individuo. “El interés por el arte y la cultura grecolatinas determinó también que surgieran nuevas búsquedas e intentos de adaptar, a la realidad de los hombres de la época, los conceptos antiguos sobre las proporciones del cuerpo, y el significado de los movimientos y los gestos como manifestaciones de la realidad del espíritu.”¹⁰ En este sentido, el estudio de la anatomía humana fue trascendental, eje de ruptura que determinó en gran medida la nueva visión del cuerpo y la realidad física. En el año de 1542 Andreas Vesalio publicó su obra “*De Humanis Corporis Fabrica*”, con la que revolucionó no sólo el saber anatómico-fisiológico y el campo de la medicina, también el concepto de cuerpo humano, concibiéndolo como una fábrica¹¹, construcción que revela la maestría de su creador, Dios es considerado un artista.

revitalizadores y voluntariamente provocadores. Pero, incluso en esos casos, el cuerpo era asumido, con frecuencia, como un problema básico, como algo relacionado con significados de ruptura o situaciones límite, algo que fácilmente deriva hacia los campos extremos del escándalo o de la escatología. VELASCO, Arnulfo Eduardo (2005). “El cuerpo y sus significados: la perspectiva renacentista.”, en *Pensamiento y Arte en el Renacimiento*. pp. 64-65.

¹⁰ Ibidem, p. 68.

¹¹ Para Vesalio los huesos eran el fundamento sustentador de una estabilidad arquitectónica, el sostén en el que se apoya un edificio entero. Por eso el término "Fabrica" equivale aquí a "edificio". Dedicó el primer libro a los huesos y cartílagos; el segundo a los ligamentos y músculos; el tercero a las venas y arterias; el cuarto a los nervios; el quinto a los órganos de la nutrición y generación; el sexto al corazón y partes "que le auxilian" como los pulmones; finalmente el séptimo, al sistema nervioso central y a los órganos de los sentidos. Podemos verlo de esta forma: sistemas constructivos o edificativos (huesos, ligamentos y músculos); sistemas conectivos o unitivos (venas, arterias y nervios); sistemas impulsivos de la vida (órganos de la nutrición y la generación; corazón y órganos que le ayudan; cerebro y sentidos). FRESQUET, José

La modernidad se inicia con la construcción de un nuevo saber, que tiene características particulares, así como de un nuevo sujeto, descorporeizado, se vuelve de algún modo inmaterial; los sentidos quedan como algo secundario o son descalificados, así como el placer, la risa, el juego, la fantasía, la imaginación. Galileo y luego Newton *idealizan un cuerpo* sobre el que aplicarán todas las operaciones matemáticas necesarias para deducir sus modos de comportamiento y características. René Descartes encuentra en estos referentes una base para elaborar sus teorías y construir, —o mejor dicho— diseccionar un cuerpo-sujeto que existe por el hecho de ser pensante, de ahí su máxima “*cogito ergo sum*”. La propuesta de Descartes sobre instituir áreas de conocimiento, objetivas —con métodos que disipen la duda, por medio de la comprobación, verificación— que se separen del romanticismo, del idealismo, de los sentimientos, así como del alma y del espíritu; va a influenciar al progreso, al desarrollo y es con la Revolución Industrial y el capitalismo que se consagra este razonamiento sobre el hombre y la naturaleza. Racionalidad que cruza a varios autores del siglo XVII a la fecha; herencia que aún persiste pero que es momento de dar una vuelta de tuerca.

Desde el nacimiento de la escuela (siglos XV-XVI) como institución responsable de formar un tipo de sujeto que respondiera a las necesidades que una sociedad particular planteaba, con formas de regulación entre el sujeto y el saber, es decir, dar una dirección, posicionar, dimensionar a futuro, tener un tipo de *intervención*.¹²

(2004). *Historia de la Medicina. Andrés Vesalio (1514-1564)*. Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación (Universidad de Valencia-CSIC). Disponible en: <http://www.historiadelamedicina.org/vesalio.html> La medicina clásica sigue siendo fiel a la herencia de Vesalio, que se interesa sólo por los procesos orgánicos de cuerpo, por la enfermedad —como un ente extraño, ajeno a la persona— y no por el enfermo.

¹² La sociedad moderna ilustrada en el contexto del capitalismo se planteó una cuestión central, la del espacio-tiempo para que los niños y niñas, adolescentes, jóvenes, fueran eso y no trabajadores, esclavos, adultos en miniatura o guerreros; ese espacio lo constituyó la escuela. En esta tesitura Sáenz Obregón expresa: “...la escuela se apropió y fue masificando para el conjunto de la población, una serie de prácticas que antes estaban dispersas y circunstancias a ciertos grupos sociales: las disciplinas del conocimiento propias de las universidades; las prácticas de formación moral y autoexamen de los monasterios; las de vigilancia, distribución de los cuerpos y sistematización del uso del tiempo y el espacio de los monasterios y los aparatos militares; las de examen de los cuerpos y las almas de las prácticas médicas y religiosas; y las de cortesía propias de la aristocracia.” SÁENZ Obregón, Javier (2007). “La escuela como dispositivo estético”, en *Educar: (sobre)impresiones estéticas*. Graciela Frigerio y Gabriela Diker (compiladoras). Buenos Aires, Del Estante Editorial. p. 75.

La escuela ha construido al sujeto-alumno como un dispositivo, máquina, receptáculo frágil y vulnerable que sólo puede alcanzar ciertos niveles de sensatez y normalidad. El maestro, es la autoridad encargada de modelar e inculcar al discípulo los preceptos fundamentales para poder conducirse en un mundo siempre corrupto y peligroso.

La escuela es —desde su creación— un proyecto, estructura, dispositivo para *trascender* la vida cotidiana, es una de sus tareas, y si la escuela no cumple con ello ¿Qué otra institución lo haría? ¿Qué institución fijaría de manera más efectiva los hábitos, por ejemplo? No es mi pretensión hacer una apología de dicha institución, pero le hacemos tantas críticas y reproches, que nos olvidamos que la mayoría de nosotros nos mantenemos o hemos egresado de ella.

La pedagogía como campo carga un primer mandato, legado, referente ordenador, fuertemente ligado a la práctica educativa que se crea a través de la institución escuela; pero ello no determina a la pedagogía como campo particular de conocimiento, formación e intervención.

El proceso de construcción, trabajo de normalización que la escuela ha realizado de los cuerpos a lo largo de la historia de la humanidad, ha supuesto y exigido la sujeción de los mismos, es decir, un hacer social de controlar sus funciones, acciones y apariencias.¹³

Para homogeneizar los cuerpos es preciso que se ejerzan ciertas fuerzas, controles, a través de mecanismos y dispositivos, de maneras de hacer las cosas y de pensar sobre ellas, que le dan forma. Dicho conjunto de dispositivos configuran una pedagogía, que pone en juego maneras de dar forma a la subjetividad, de percibir y de sentir; de *estar en y con el mundo*.¹⁴ El sistema educativo es el instrumento político gracias al cual se puede legitimar, mantener o modificar la adecuación de saberes y poderes. El cuerpo mismo es objeto y blanco de poder, se manipula, se da forma, se educa, para que obedezca, responda y

¹³ Así por ejemplo, todos los manuales de civildad tienen el común un axioma que los guía: que las manifestaciones del cuerpo (gestos, mímicas, actitudes) son expresiones legibles del hombre interior que manifiestan al exterior las disposiciones del alma; por lo cual, si el cuerpo expresa el hombre profundo, es posible formar o reformar sus disposiciones íntimas ajustando correctamente las manifestaciones del cuerpo. Aisentein, Ángela (2007). "Los cuerpos en la escuela: parecer para ser", en *Educación: (sobre)impresiones estéticas*. Graciela Frigerio y Gabriela Diker (compiladoras). Buenos Aires, Del Estante Editorial. p. 155.

¹⁴ La existencia no es una entidad que flota o reside en el interior, sino que es el cuerpo vivido como significante, como capacidad de apertura, por la cual colocamos nuestras significaciones y nos colocamos en el mundo. [...] Las relaciones con "el mundo" no son de significaciones puras, no somos símbolos solamente, somos la concreción de años de desarrollo histórico y de contradicciones sobre lo que implica vivir con y en el cuerpo. LÓPEZ Ramos, Sergio (2006). *El cuerpo humano y sus vericuetos*. México, Porrúa. pp. 59-60.

adquiera ciertas destrezas y fuerzas, mediante la imposición de coacciones, interdicciones u obligaciones. El cuerpo dócil puede ser fácilmente sometido, transformado, utilizado, a través de la disciplina llamada pedagogía, la cual emplea distintos métodos y técnicas minuciosas que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo.

Cada sociedad, en el interior de su visión del mundo, le otorga un sentido, saber y valor particular al cuerpo. Así por ejemplo en las sociedades modernas occidentales, que tienen una perspectiva dualista, hay una disolución, ruptura entre el sujeto con los otros, con el cosmos y consigo mismo. El cuerpo es contenedor de aquello que realmente define a la humanidad; trascendencia que habita en el cuerpo pero que no está totalmente determinada por él.

En estructuras sociales de tipo individualista —como la nuestra—, el cuerpo es algo que se posee y no que se es, es el lugar de la disociación, de la distinción, de la negación, es el recinto de la idolatría al *ego*, objeto de vergüenza y censura.¹⁵ En tanto que a la razón humana se le atribuyen propiedades como la inteligencia, la memoria, la conciencia, capacidad de abstracción, creatividad, imaginación, lenguaje; complejo que integra la mente, el espíritu, el alma. El cuerpo es borrado, invisibilizado en la vida cotidiana y un ejemplo de ello es el recelo ante el contacto físico con el otro, entre menos contacto con el otro —cara a cara—, mejor. La presencia física de los otros es amenazante, perturbadora. Mediante el sentido del tacto corremos el riesgo de sentir algo o a alguien como ajeno. Nuestra tecnología nos permite evitar ese riesgo. El cuerpo individual que se mueve libremente carece de conciencia física de los demás seres —humanos, vegetales, animales y minerales— porque funciona como un límite fronterizo que delimita la presencia del sujeto, que se repliega sobre sí mismo. Las relaciones espaciales de los cuerpos humanos determinan en una medida la manera en como las personas reaccionan unas respecto a otras, la forma en que se ven y escuchan, se tocan o están distantes.

¹⁵ David Le Breton expresa que a diferencia de las sociedades occidentales, en las sociedades tradicionales, de composición holística, comunitaria, en las que el individuo es indiscernible, el cuerpo no es objeto de una escisión y el hombre se confunde con el cosmos, la naturaleza, la comunidad. En estas sociedades las representaciones del cuerpo son, efectivamente, representaciones del hombre, de la persona. La imagen del cuerpo es una imagen de sí mismos, nutrida por las materias primas que componen la naturaleza, el cosmos, en una suerte de indiferenciación. Estas concepciones imponen el sentimiento de un parentesco, de una participación activa del hombre en la totalidad del mundo viviente y, por otra parte, se encuentran todavía huellas activas de estas representaciones en las tradiciones populares de curación. Le Breton, David (2010). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión. p. 22.

El orden, en sociedades occidentales, significa falta de contacto. Al privilegiar la individualidad, se desprecia la muchedumbre. Actualmente, podemos observar cómo las personas sólo se “reúnen” para el consumo y no para la discusión de los complejos de una comunidad o el poder político. Salvo algunas excepciones como el ejemplo que nos han dado países árabes, que a través de las redes sociales, se movilizaron para derrocar a una dictadura brutal como la de Hosni Mubarak.

Uno de los desafíos pendientes que tenemos los pedagogos y pedagogas de este siglo, es la de generar conciencia de que el cuerpo es lo que somos y no algo que tenemos, poseemos como objeto ajeno, extraño; es una propuesta, vivir nuestros cuerpos, empoderarnos existencialmente a través del conocimiento de sí mismos, entendido como un proceso de “estar siendo” *aquí y ahora* para reincorporarnos al cosmos y generar un tipo de experiencias corporales en el espacio escolar, más integradoras, holistas, para unificar al sujeto y lograr que éste mire su interior y desarrolle su intuición. Porque el cuerpo no es sólo blanco o negro, es un claroscuro, tiene distintas formas, matices —más de los que nos imaginamos— es gozo, es saber, es indiferencia, es dolor; y si no fuera por éste cómo podríamos expresar que somos y estamos en el mundo con los otros, cómo podríamos apropiarnos de la realidad, aprehenderla. Ahora bien ¿Qué tipo de cuerpo queremos formar? ¿Es posible una pedagogía corporal que no discipline, vigile, reprima, normalice? ¿Qué discurso(s) se construyen en torno al cuerpo y que somos y al que queremos formar?

Bibliografía

- Aisentein, Ángela (2007). “Los cuerpos en la escuela: parecer para ser”, en *Educación: (sobre)impresiones estéticas*. Graciela Frigerio y Gabriela Diker (compiladoras). Buenos Aires, Del Estante Editorial.
- ÁSGEIR JOHANNESON, Ingólfur (2000). “Genealogía y política progresista: reflexiones sobre la noción de utilidad” en POPKEWITZ, Thomas y Marie Brennan (compiladores). *El desafío de Foucault. Discurso, conocimiento y poder en la educación*. Barcelona, Ediciones Pomares-Corredor.
- CHÂTEAU, Jean (2003). *Los grandes pedagogos*. México, FCE.
- DE CERTEAU, Michel. “Michel de Certeau-Historias de cuerpos (entrevista).” Disponible en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/07/michel-de-certeau-historias-de-cuerpos.html>
- FRESQUET, José (2004). *Historia de la Medicina. Andrés Vesalio (1514-1564)*. Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación (Universidad de Valencia-CSIC). Disponible en: <http://www.historiadelamedicina.org/vesalio.html>
- GERVILLA, Enrique (2000). *Valores del cuerpo educando*. Barcelona, Herder.
- JAEGER, Werner (1957). *Paideia*. México, FCE.
- LE BRETON, David (2010). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- LÓPEZ Ramos, Sergio (2006). *El cuerpo humano y sus vericuetos*. México, Miguel Ángel Porrúa.
- PLATÓN. “Fedón”. Disponible en: <http://imago.yolasite.com/resources/Platon%20-%20Fedon.pdf>
- SÁENZ Obregón, Javier (2007). “La escuela como dispositivo estético”, en *Educación: (sobre)impresiones estéticas*. Graciela Frigerio y Gabriela Diker (compiladoras). Buenos Aires, Del Estante Editorial.
- SENNETT, Richard (2007). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. España, Alianza.
- TARNAS, Richard (2008). *La pasión de la mente occidental*. España, Atalanta.
- VELASCO, Arnulfo Eduardo (2005). “El cuerpo y sus significados: la perspectiva renacentista.”, en *Pensamiento y Arte en el Renacimiento*. Arturo Chavolla y Ernesto Priani Saisó (coordinadores). México. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de los Lagos. Universidad de Guadalajara.

**Rubor y temor: la deshumanización del cuerpo femenino en aras de la belleza celestial
Un acercamiento histórico-cultural hacia la normativa del pensamiento y del
comportamiento de la mujer cristiana**

**María Luisa Ortega Hernández
Community College of Philadelphia**

Esta ponencia presenta una reflexión histórico-cultural sobre el ideal de la belleza femenina impuesto por la ideología dominante de la pastoral cristiana: la negación del cuerpo y la supresión de la sexualidad como vía crucis necesario para alcanzar el estado de perfección que coronaría una vida de santidad después de la muerte. Para ilustrar el profundo arraigo de los patrones estéticos de abyección de la feminidad promulgados desde tiempos pretéritos por el discurso dominante de la Iglesia —y aún vigentes en nuestra sociedad contemporánea— (Foucault; Ortega Hernández, Tras paredes de cristal), voy a remitirme, en primer lugar, a la hagiografía más extensa que se imprimiera en la Colonia, fuente primaria de mi tesis doctoral: Los prodigios de la Omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la Venerable Sierva de Dios Catalina de San Juan [...], escrita por el padre Alonso Ramos, S.J., y publicada en México en tres tomos en los años 1689, 1690 y 1692. Es a la luz de estos más de mil folios, así como a través de numerosas oraciones y devocionarios que circulaban en esa época —segunda fuente que informa esta reflexión—, que el lector, la lectora del siglo XXI logra contemplar las largas raíces de muchos de los males que contaminan la mente, el cuerpo y el espíritu del ser humano, privándolo —en particular a la mujer— de los deleites sensuales para los que fue creado.

“Desde su niñez hasta su ancianidad no se le cayeron del cuerpo tres cilicios bien ásperos [...] se valía de agujas, de alfileres, de rosetas con puntas de hierro, que se atravesaba por todo el cuerpo” (Aguilera 106^v; Del Castillo Grajeda 50-51). No contenta con esto, se golpeaba a menudo de treinta y tres en treinta y tres azotes, evocando así los años de la vida mortal de Cristo. Ya a varios siglos de distancia, este comportamiento masoquista se inscribe en el contexto de una patología psiquiátrica. No obstante, como ha estudiado Bynum, para los santos del Medioevo —léase, también del Barroco—, la manipulación del cuerpo con fines religiosos era práctica común, prescrita por la Iglesia desde el púlpito, difundida en oraciones y devocionarios, dirigida por los sacerdotes a través del sacramento de la confesión y representada en óleos y esculturas que no sólo invitaban a la contemplación, sino a la participación viva y cruenta de todos los sentidos en el sacrificio de la Pasión de Cristo

(Bynum, 182-84; Weinstein y Bell 234; El Saffar 93). De ahí que el P. Ramos se complazca una y otra vez ante la entereza de su hija espiritual, a quien continuamente alaba por haber tenido “declarada enemistad con su cuerpo” desde su más tierna infancia (1: 96^r; 2: 34^v, 37^r).

El rechazo que hace Catalina del mundo y de los deleites corporales se manifiesta ya desde sus tres años de edad, “cuando un noble mogor, tío o pariente suyo, enamorado de sus gracias y perfecciones, la acariciaba y agasajaba [...], reconviniendo a sus padres muchas veces que, siendo de edad su hija, se la habían de dar por esposa” (Ramos 1: 14^f). A pesar de los pocos años de la niña, ésta sentía ya una fuerte aversión a perder su virginidad, por lo que “no dudó perder la vida entre fieras y culebras antes que ponerse a su vista” (Ramos 1: 14^v; 3: 101^f; Del Castillo Grajeda 37).

El haberse escondido en una cueva de víboras para evitar un contacto que podría haber llegado a nublar su integridad virginal es un dato que debe resaltarse. Las fieras que habitan la naturaleza agreste del entorno del palacio resultan tiernas compañeras ante los peligros que amenazan a la niña desde el espacio privado de su propia familia. En efecto, “sus mayores enemigos eran los domésticos; donde quiera que se volvía, hallaba dardos afestados [sic] contra su honra” (Ramos 1: 113^f). Ya desde estos primeros esbozos, el P. Ramos nos descubre a un ser privilegiado por una intuición que va mucho más allá de lo que su corta edad le permite (112^f) y por una protección celestial que le hace discernir quiénes son en realidad las fieras de las que debe guardarse. Esto prueba, como señala Rubial García, una religiosidad por la que “los santos lo son desde la infancia” (80).

Los confesores de Catalina son testigos de las innumerables penitencias y mortificaciones corporales, a menudo causa de las enfermedades crónicas de su hija espiritual (Del Castillo Grajeda 187-88). A éstas —nos dicen los sacerdotes— hay que añadir las muchas penas, sufrimientos y combates que constantemente padecía Catalina a mano de las potestades del infierno, de las que salía “no sólo vencedora, sino con más hambre y sed de más padecer, de más cilicios, de más disciplinas, de más ayunos, de más oración, de más martirios, para purificarse hasta poder vivir en aquella Corte Celestial” (Ramos 1: 84^f).

En su voluminosa obra, el P. Ramos desarrolla los pormenores del ejercicio riguroso de estas disciplinas:

Se valía [...] de todo aquello que la [sic] podía servir para descortezar, punzar y despedazar su cuerpo: arrancábase el cabello a repelones; colgábase de él algunas veces, cuando nadie podía verla; afeaba con bofetadas su rostro; despreciábase con

oprobios y con poner unas chinias en los zapatos y no cortar las uñas de los pies cuando, como navajas, la [sic] lastimaban sin interrupción de tiempo los dedos; se hallaba siempre en una continua y cruel crucifixión de cuerpo y de su espíritu; y, porque no faltase la forma exterior de crucificada, la formaba con sus brazos cosidos, estando de pie, contra las paredes, o contra los ladrillos postrada, realzando el valor y mérito de estas mortificaciones con esconderlas de la compasión y aplauso de las criaturas. (2: 36^v-37^r)

El ayuno y las dolencias físicas —adquiridas por causas naturales o inducidas a través de disciplinas— se consideraban, por tanto, recursos eficaces para el control de las pasiones. La dieta alimenticia se valoraba como un medio predilecto hacia la templanza (Schoenfeldt 257; Benítez 13). La asociación entre comida y placer carnal se pierde en los albores de la historia. Ibsen menciona la existencia de esta correspondencia ya en el siglo sexto (90). La consumición desmedida de alimentos se relaciona directamente con la excitación sexual. Así, señala Dale Martin: “Prácticamente todos los teóricos médicos creen que la saciedad en el comer conduce automáticamente a un exceso del deseo” (94, mi traducción). Hay que tener presente, asimismo, que el mito germinal de la cultura occidental, como expusiera Milton, se basa en un discurso de “transgresión alimenticia”, aspecto central del Paraíso perdido (Schoenfeldt 256, mi traducción). Por su parte, la medicina se centraba en la idea de la purga como medida de purificación. Sobre este respecto, indica Girard: “La preocupación obsesiva durante el siglo XVII por lavados y sangrías, por asegurarse de la evacuación eficaz de humores dañinos, muestra claramente que las prácticas médicas de la época se basaban en el principio de expulsión y purificación” (289, mi traducción).

Si a todo esto añadimos las observaciones de Weinstein y Bell sobre las Vidas de las santas, en las que el pecado se manifestaba desde el interior de la propia mujer, tendremos un panorama claro sobre las expectativas del comportamiento de la mujer cristiana: “El demonio no era tanto un enemigo foráneo que asaltaba los muros de una virtud piadosa, cuanto un parásito doméstico cavando desde adentro, alimentándose de la debilidad de su huésped femenino. [...] Le tocaba a la mujer arrancar el mal desde dentro de sí misma” (236, mi traducción). Mientras más ayuno, menos corporeidad. Por tanto, menos sensualidad y más santidad. La muerte del cuerpo, señala Kristeva: “será el camino de acceso del Yo-cuerpo al Nombre del Otro que me ama y que hace de Mí un Sujeto sumergido (bautizado) en el

Nombre del Otro. Triunfo de la idealización, por una elaboración sublimatoria del sufrimiento y de la destrucción del propio cuerpo, el ágape es, por esto mismo, el fin del sacrificio” (129).

Además de las Vidas y biografías sagradas, muchas devociones populares —cuyas oraciones había que complementar con ayunos y disciplinas, prescritos en estos breves ejercicios espirituales— son portavoces de esta misma ideología. Así, la siguiente “Exhortación”:

Para desagraviar, Alma, a tu querido Señor, crucificado con las culpas de los hijos de la Santa Iglesia, pondrás tu altar, y en él a Cristo en la cruz, hermosísimamente adornado de flores: todos los tres días comulgarás, si le pareciere a tu confesor, rezarás las Llagas de Nuestro Señor Jesucristo, tendrás disciplina, leerás una hora de lección espiritual, y traerás cilicio. (Espíndola, Ejercicios de desagravios de Cristo, s.n.: A2^f)

De la misma manera, un sacerdote anónimo de San Felipe Neri recopila varios puntos de la Corona de amor del P. Enrique Engelgrave de la Compañía de Jesús:

2. Te amo, mi Dios, más que a mi gusto; y por Tu amor quiero abstenerme de todo apetito en el comer y beber, para gustar sólo cuán suave eres y sabroso. [...] 5. Te amo, Creador mío, más que a todos los sucios y bestiales deleites de la carne, y, por tu amor, la quiero mortificar y castigar con la penitencia y mortificación. 6. Te amo, Querido mío, más que a todas las comodidades de mi cuerpo, el cual quiero que padezca cuanto Tú quieres por Tu amor. (s.n.: B1^r-B2^f)

De forma similar reza la oración con que se inicia el Modo de acompañar a Jesús en la noche del jueves de Su Pasión, en Sus dolorosas Estaciones: “duélete, Amante mío, de esta alma pecadora, desátala con Tu gracia de las cuerdas de las culpas, y ayúdame con Tu diestra para que, desde ahora hasta la muerte, te siga, te ame, y procure desenojarte con rígida y amarga penitencia. Amén” (Espíndola, s.n.: $\pi 2^v$).

Esta amarga penitencia no sólo consistía en privarse de alimentos necesarios —entre los que sobresalían casos extremos de “anorexia santa”, expresión acuñada por Rudolph Bell cuando la Eucaristía suponía el único sustento—, sino que también suponía un ayuno de palabras. A través de sermones y textos, analizan Hillman y Mazzio, la lengua llegó a adquirir un poder fetichista, donde se inscribía y desde donde se controlaba “el contagio discursivo y moral” (xix-xx, 64, mi traducción). “Muerte y vida están en poder de la lengua, / el que la ama, comerá su fruto”, sentencia el libro de los Proverbios (Pr. 18.21). Asimismo, la movilidad del miembro se equiparó con disturbios sociales y políticos. Es más, prosigue

Mazzio, la propia ambivalencia del vocablo —‘órgano muscular’ y ‘sistema de comunicación y expresión’— transmite ya la asociación entre carne y palabra (57, 54).

La parquedad en el hablar y su acostumbrado silencio hacen de Catalina modelo de cordura y santidad. Su principal confesor dictamina: no se debe fiar el corazón “del poco secreto y mal consejo de una mujer” (1: 92^v). Así pues, “Catarina era cuerda, callada y humilde; reconocíase indigna de hablar con las criaturas [...] hablaba poco y prometía menos” (1: 92^v). Aun con Dios usaba pocas palabras. De más está decir que “todas las visitas que tuvo de hombres fueron con escuchas y testigos de vista, sin excepción de estados ni sujetos [...] y esto procuraba que fuese de paso, y con pocas palabras” (109^r).

Adscrita a la corriente misógina de la época (Ross 103), la moralidad jesuita de la Contrarreforma propuso el silencio promulgado por San Pablo (1 Cor. 14.34-37) como el patrón que debía seguir la mujer en el camino hacia la santidad. No se trataba de una norma meramente social, sino de un precepto divino (1 Tim. 2.11-14). Así lo vieron los primeros Padres de la Iglesia, quienes creían que la mujer, dada su supuesta inferioridad intelectual y su sensualidad extrema, era más propensa a los engaños del demonio (Weber 19; El Saffar 1, 67, 82). Conviene ahora recordar las palabras de Fray Luis de León que, desde el Renacimiento, esbozaban la imagen de La perfecta casada:

Así que ésta es la primera alabanza de la buena mujer, decir que es dificultosa de hallar. Lo cual, así es alabanza de las buenas, que es aviso para conocer generalmente la flaqueza de todas. Porque no sería mucho ser una buena si hubiese muchas buenas, o si en general no fuesen muchos sus siniestros malos. Los cuales son tantos, a la verdad, y tan extraordinarios y diferentes entre sí, que, con ser un linaje y especie, parecen de diversas especies (86).

Con la propagación de la cristiandad, comenta Thomas Laqueur, las relaciones sexuales dejaron de verse como el resultado del calentamiento natural del cuerpo y empezaron a considerarse como recordatorios de la condición pecaminosa del ser humano, sujeto a las pasiones de su naturaleza caída (p. 60) y particularmente en la mujer, de su evidente “flaqueza”. Esta interpretación de la sexualidad como un signo de la desunión de la voluntad del ser por su *natura lapsa*, en palabras de Peter Brown, “abrió las puertas del dormitorio al sacerdote” (en Laqueur 60, mi traducción). Cabe añadir aquí la estrecha relación que existe entre sexualidad y religión y entre sexualidad y violencia, analizada por Girard:

El sexo y la violencia frecuentemente se aúnan en formas tan directas como el rapto, la violación, la desfloración [...] En el sexo tienen origen varias enfermedades, reales o

imaginarias; culmina en la labor sangrienta del parto, que puede llevar a la muerte de la madre, del niño o de los dos. Incluso dentro del esquema ritual del matrimonio [...] la sexualidad viene acompañada por la violencia; y tan pronto uno rompe los límites del matrimonio [...] —incesto, adulterio, y otros— la violencia, y la impuridad que resulta de esta violencia, crece y se hace extrema. [...] Es una fuente permanente de desorden incluso dentro de las comunidades más armoniosas. (35, mi traducción)

A modo de ilustración, basta tomar como ejemplo una Guía de confesores, publicada en México en 1653. El siguiente párrafo condensa algunos detalles que elaboran sobre el pecado de la lujuria:

352. Mirar mujeres, u otras personas en la cara por sola curiosidad de ver la hermosura, el talle, personaje, la gala, etc., sin mal ánimo, ni mal pensamiento, ni exponiéndose a peligro de mal deseo, gustando no más de ver la hermosura, etc., no es pecado mortal. [...] 353. Pero si las mira con mal deseo, será pecado mortal, y debe explicar [al confesor] qué persona, y sus circunstancias. 354. Mirar las partes deshonestas de personas de otro sexo descubiertas, aunque sea por sola curiosidad, aposta y con advertencia, mirándolas de propósito, es pecado mortal, y mucho más verla desnuda. [...] 355. Podráse excusar de pecado mortal si fuese de paso, y por breve tiempo, y si tiene experiencia de sí mismo que no se suele mover a torpeza notablemente con ver así de paso, y mucho más si la otra persona es de poca edad, y niña, cuya vista no incita a mal. [...] 356. Delectación morosa torpe, y el objeto deshonesto, siempre es pecado mortal. [...] 357. Delectación morosa, entonces, se comete cuando uno no desea hacer el acto deshonesto, ni tiene intención de hacerlo, pero interiormente se imagina como si lo estuviera haciendo, y con advertencia se deleita y se complace, y toma gusto de aquella torpeza; aunque no sea sino por un momento, es pecado mortal, como se ha dicho. (Carta 67^r-67^v)

Como analiza Dale Martin: “Mientras que el acto sexual se asocia con aquellas partes del cuerpo (genitales, hígado, vientre) inferiores a la parte que lo regula (la cabeza o el corazón), el desprecio por el sexo y la valoración del ascetismo podrán verse no sólo como posibles sino como necesarias para el mantenimiento del sistema de ‘honor’ que implica la jerarquía socio-corporal.” (91, mi traducción). Después de todo, señala Gilman, el ascetismo es el precursor ideológico del Barroco, en el que se despliega la ardua lucha del ser por vencerse a sí mismo (90). Así, una novena a la Virgen María ofrece las siguientes recomendaciones:

esmérate mucho en que jamás se descubra nada de tu carne, para que ni tus ojos ni los de otros la registren. Recata también tu vista, apartándola de los cuerpos de los prójimos, aunque sean pequeños y de tu mismo sexo; no los mires ni por un momento estando desnudos, porque esa vista, aunque sea instantánea, puede causarte más funestos estragos que un puñal, o un veneno activísimo, y puede servirte de impedimento para que [...] veas al Niño en Belén. (Rincón, s.n.: A20^r-A20^v)

El ojo, “lámpara del cuerpo” para San Mateo, evangelista (6.22), ostenta un lugar prominente como ventana del alma. Sobre su función en este período, señala Lobanov-Rostovsky: “A través del Renacimiento [y también del Barroco], el ojo ayuda al alma —e implícitamente la *incorpora*— en su dominio vigilante sobre el cuerpo y sobre el mundo. El ojo sirve, usando la metáfora de la época sobre el cuerpo político, como vigilante y, a su vez, como juez” (en Hillman y Mazzio 201, énfasis original, mi traducción).

Katherine Rowe ha documentado asimismo la importancia que entonces tenía la mano. Este miembro “representa y efectúa un punto de contacto entre las nociones colectivas de la persona y el mundo de la interioridad, las intenciones y la voluntad” (en Hillman y Mazzio 286, mi traducción). No en balde, Catalina “se retiraba, apartaba la vista y negaba a los hombres y a las mujeres la mano, porque se miraba de una naturaleza con más veneno que un basilisco y con más braveza que una perra desenfrenada y rabiosa” (Ramos 1: 97^f). De ahí, también,

aquel singularísimo recato con que se abstenía de tocar a cosa alguna de donde pudiese resultar aun sombra de empañó a la pureza de su cuerpo y alma. No se atrevía a manosear a los gatillos y perrillos, aunque se compadecía de verlos heridos y maltratados y les daba de comer [...] Consigo misma guardaba suma circunspección y recato, ocultando aun a sus ojos y tacto todo su cuerpo, en cuanto se lo permitía la humana necesidad. (95^v)

A medida que progresa la narración de la santidad de Catalina de San Juan, su cuerpo va quedando desprovisto de todo atractivo femenino, sublimado, sobre todo, en la transformación de su rostro, como explica su confesor:

Con este beneficio de la transformación de su corazón, le comunicó el Señor el otro de la transformación de su rostro, porque en breve tiempo se fueron, poco a poco, secando y consumiendo sus carnes, y se mudaron las facciones de su rostro; enturbióse el cabello, y se achinó el color del rostro, de suerte que más parecía vieja que niña, más fea que hermosa, más retostada china que blanca y rubia mogora, más india avellanada de las muy tostadas de occidente que blanca y hermosa oriental de los confines de la feliz Arabia; si bien quedó siempre muy venerable su rostro. (Ramos 1: 122^v-123^f)

A este respecto, Bravo Arriaga señala que la imagen de Catalina,

como paradigma de virtud, se polariza en su belleza física y en la castidad que ella ofrece a Dios para toda su vida. [...] Como símbolo viviente de virginidad, la protagonista, para salvaguardar su virtud, renuncia a su belleza. [...] Se infiltran las grandes virtudes que el discurso de poder demanda a los fieles cristianos: la humildad,

la obediencia y la anulación del cuerpo por medio del castigo, con el que se llega a la intensidad de lo corporal santificado. (181-82)

De esta forma, el cuerpo de la mujer venerada pierde muchos de los atributos de un cuerpo vivo para convertirse en el espacio predilecto de seres repugnantes que suelen habitar una carne enferma o en proceso de putrefacción:

Siempre andaba cercada de áspides, basiliscos, víboras y culebras, lagartos y escuerzos asquerosos; [...] se hallaba vestida algunas veces de gusanos asquerosamente peludos; otras de piojos, chinches y pulgas desproporcionadamente crecidas; [...] sobre estas sabandijas aparentes o verdaderas andaba. (Ramos 2: 100^v-101^r)

Esta imagen abyecta de Catalina en vida contrasta con la pureza y delicadeza de su cuerpo muerto, restaurado milagrosamente a su belleza primera:

Quedó su rostro con una compostura admirable, no achinado ni pálido, sino blanco, y con las facciones que pudieran quedar en la muerte de su color nativo antes que Dios la [sic] mudase el rostro. Quedó todo su cuerpo tan tratable, que las señoras principales de la ciudad se regalaban con sus manos, que no estaban encogidas ni gafas como las tenía en vida por la violencia de los dolores y martirios que padecía la Sierva de Dios. (3: 88^r-88^v)

La antítesis entre el cuerpo vivo y el muerto realza el poder de Dios para transformar la figura ignominiosa de Catalina sufriente en una imagen triunfante que, desde la tierra, es reflejo de la gloria de la que ya goza en el cielo. Ha terminado la lucha contra las pasiones de la carne. El cuerpo sin vida manifiesta su victoria ante el mundo. Apunta Sánchez Lora que la transformación de la imagen de la muerte en ‘paideia’ —la muerte como educadora del comportamiento— representa una estética compleja, sin duda una de las mayores construcciones del Barroco (433). Es aquí donde surge la verdadera belleza del ser que, tras una vida de privaciones y martirios, ha sido premiado ante los ojos del mundo con un signo visible de su futura resurrección.

Por otra parte, el cuerpo femenino muerto —expuestos únicamente el rostro y las manos— ya no representa ninguna amenaza de seducción. Tras haber corroborado su virtud una y otra vez a lo largo de la obra, el P. Ramos se siente confiado en que la imagen de santidad de su hija espiritual está probada contra toda duda e impresa en el corazón de sus lectores. Habiendo espirado Catalina su último aliento, es, por tanto, seguro, devolverle ciertos rasgos de su feminidad, perdida en aras de la redención de los pecadores. Así, una de las señoras que la amortajaron atestiguó que,

aunque el rostro, pecho, manos y pies, se habían puesto blancos, y muy apacibles a la vista en su muerte, todo lo demás de su cuerpo estaba más blanco que las alburas de la nieve. [...] y el misterio [...] fue, quizá, el simbolizar la hermosura interior del alma, que estaba como oculta con la fealdad exterior, que se miraba en los extremos de su cuerpo. (1: 95^v-96^r)

El cristianismo, resume Kristeva, “es indudablemente la construcción simbólica más refinada en la que la feminidad [...] se restringe a lo *Maternal*” (209, énfasis original). Es por ello que “una mujer concreta, digna del ideal femenino que la Virgen encarna como polo inaccesible, no podría ser más que como monja, mártir o, si está casada, llevando una existencia que la extraiga de esta condición ‘terrenal’ y la consagre a la más alta sublimación ajena a su cuerpo: el gozo prometido” (Kristeva 227-28). Asimismo, Sánchez Ortega señala que

parece evidente que la mujer ha estado siempre vinculada a la maternidad, la familia, y [al...] ‘universo emocional’ [..., ese] conjunto [de...] ideas y sensaciones [...A]l historiador le interesa constatar y analizar las posibles consecuencias que el hecho de ser predominantemente esposa y madre ha podido tener en el comportamiento y la conciencia colectiva de las mujeres pretéritas. (110-11)

Quizá el rasgo más inherente de esta conciencia colectiva sea el papel sufriente de la mujer (Bynum 200), cuya vida, independientemente de su estado, había de estar dedicada y sujeta al servicio de los demás a expensas de sus propias necesidades. Es en la mujer en quien recae el peso de una historia centrada en el hombre, un hombre que desea poseerla como hembra y a su vez culparla precisamente por ello. De ahí surge el rubor ante el cuerpo y sus deseos, de ahí el temor por el impulso sexual, desvirtuado de su propia naturaleza y convertido en un acto impuro, pecaminoso, indigno y merecedor de la condenación eterna. De ahí la institución de un engranaje cultural complejo y poderoso, un mundo de largas raíces que se alimentan de imágenes, de literatura, de palabras, de intimidación, de terror, un mundo en el que la sexualidad es reprimida, martirizada, ultrajada, violada, robada de su pátina divina y problematizada hasta perderse en el silencio de un grito milenario, asfixiado por la sombra de una sotana roída por el tiempo, consumida por el propio deseo que también a ella le ha sido vedado.

Disciplinas corporales que rayan en automutilación, ayuno extremo convertido en anorexia, humildad interiorizada como autodesprecio, obediencia entendida como esclavitud,

virginidad y pureza interpretadas como aversión al sexo masculino, ataduras invisibles todas que, a lo largo de los siglos, han cegado la conciencia colectiva y han robado a la mujer hispana el cuerpo de su propia sexualidad. Este cuerpo, indica Laqueur, llega a ser “actor en un escenario, listo para desempeñar el papel que le repartía la cultura” (61, mi traducción), y el papel del cuerpo de la mujer era, en última instancia, el de su desaparición.

En conclusión, la perspectiva patriarcal se centra en la supresión del cuerpo de la mujer o, mejor dicho en palabras de Ruth El Saffar, en “el cuerpo borrado” de la mujer (31). Así, en Catalina de San Juan, “su extremada belleza” (Aguilera 101^r) suscita pasión y lujuria para sus contemporáneos masculinos, agentes de numerosas pruebas contra una virginidad consagrada a Dios. Una vez confirmada la heroicidad de la joven como mujer de probada virtud, no es raro que sus rasgos anatómicos se difuminen, y que el cuerpo adquiriera características abyectas o abstractas en aras de una estampa de santidad, en aparente rivalidad con la belleza y el atractivo de la mujer. Las exigencias de una sociedad que ve en el celibato un estado superior (Wogan-Browne 167, 171; Sánchez Ortega 24, 91, 112), y ante la cual la mujer es, en palabras de Santo Tomás de Aquino, una mera ayudante para el hombre en sus labores de reproducción (en Cahill 11), establece el decoro necesario tanto para las biografías escritas por sacerdotes como para las autobiografías de sus hijas espirituales. En efecto, para sobrevivir, como dejan constancia numerosas oraciones y ejercicios espirituales, las mujeres tuvieron que guardar silencio e “interiorizar una imagen masculina del ser que fomentaba el repudio del cuerpo” (El Saffar 14, mi traducción).

A pesar de este silencio impuesto como virtud, la pastoral cristiana —analiza Foucault— se tomó como suya la misión imperiosa de transformar el deseo sexual en “discurso” (Foucault 23). Ante la prohibición del tema —o quizá precisamente por ello (Ibsen 75; Franco 34-35)—, dentro de la propia institución de poder surge una proliferación de discursos que se dirigen a delimitar, con gran explicitud, las gradaciones de los pecados de la carne (Foucault 18-23). Este discurso, tanto de palabras como de imágenes, prescribe el sufrimiento como vía crucis obligatorio para alcanzar el gozo liberador propio de los verdaderos discípulos de Cristo. El sometimiento del cuerpo y de todas sus sensaciones, deseos, pensamientos y sentimientos se constituye como sacrificio corredentor y expiación necesaria para alcanzar el favor del Amor divino. Como ha analizado Girard, es

paradójicamente a través de la práctica de actos violentos y de sacrificios rituales que las autoridades religiosas y morales intentan fomentar un espíritu de no violencia. “La eficacia de los ritos depende del espíritu de *‘pietas’* que los inspira y, en este sentido, legitima la violencia del sacrificio ritual” (20, mi traducción). A través de la sangre derramada, del espíritu subyugado, del deseo reprimido, de los ojos vendados, de los oídos tapados, de la boca amordazada, del cuerpo macerado, atado, deformado, despojado de su sensualidad, borrado de su naturaleza de hembra deseada y deseante, a través de su cuerpo deshumanizado es que la mujer cristiana, después de su muerte, es coronada por el discurso dominante con el premio de la belleza celestial.

Bibliografía

- Aguilera, Francisco de. “Sermón en que se da noticia de la vida admirable, uirtvdes [sic] heroicas y preciosa muerte de la Venerable señora Chatharima [sic] de San Joan, que floreció en perfección de vida y murió con aclamación de santidad en la Ciudad de la Puebla de los Ángeles a 5 de enero de el año de 1688. Tercera parte de los Prodigios de la Omnipotencia [...] México: Imprenta de Diego Fernández de León, año de 1692. 94^v-113^t.
- Bell, Rudolph M. Holy Anorexia. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1985.
- Benítez, José. Catecismo de la doctrina cristiana [...] Santiago: Imprenta de la “República” de Jacinto Núñez, 1872.
- Biblia de Jerusalén. Ed. José Ángel Ubieta. Bilbao: Editorial española Desclée de Brouwer, S.A., 1975.
- Bravo Arriaga, María Dolores. “Una biografía ejemplar del siglo XVII, la vida y virtudes de Catharina de San Joan (La China Poblana), por el P. Francisco Aguilera, de la Compañía de Jesús. Puebla, Año de 1688”. Homenaje a Margit Frenk. Eds. José Amezcua y Evodio Escalante. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1989. 177-83.
- Bynum, Caroline Walker. Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion. Nueva York: Zone Books, 1991.
- Cahill, Lisa Sowle. Women and Sexuality. Nueva York: Paulist Press, 1992.
- Carta, Gabino. Gvía de confesores, práctica de administrar los sacramentos, en especial el de la penitencia. México, por la Viuda de Bernardo Calderón, 1653
- Castillo Grajeda, José del. Compendio de la vida y virtudes de la Venerable Catarina de San Juan. Ed. Manuel Toussaint. México: Ediciones Xochitl, 1946.
- Corona de amor. Que se ha de exercitar por las cuentas de la camándula, sacada de las obras del Padre Engelgrave de la Compañía de Jesús, por un sacerdote de la eclesiástica y venerable Concordia de San Felipe Neri, de la Ciudad de Puebla. Reimpresa en México en la Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, calle de San Bernardo. Año de 1791.
- El Saffar, Ruth Anthony. Rapture Encaged: The Suppression of the Feminine in Western Culture. Nueva York: Routledge, 1994.

- Espíndola, Nicolás de. Exercicios de desagravios de Christo, Señor Nuestro, en la Cruz, en los tres días de Carnestolendas, por las grandísimas injurias, y agravios, con que ofenden a Su Bondad estos tres días. Obra póstuma. Que dexó dispuesta el Br. D. Nicolás de Espíndola, presbytero de este Arzobispado. Reimpresa en México, en la Imprenta del L. D. Joseph de Jáuregui. Calle de S. Bernardo [ca. 1750].
- . Modo de acompañar a Jesús en la noche del jueves de Su Pasión, en Sus dolorosas Estaciones. Se reza en cada una la Estación del Santísimo Sacramento, y su ofrecimiento, que servirá para la meditación, que se pueden repartir entre la mañana, tarde y noche. Dispuestas por el Lic. D. Nicolás de Espíndola, Presbytero. Reimpreso en México, en la Imprenta del Lic. D. Joseph de Jáuregui. Calle de San Bernardo. Año de 1775.
- Foucault, Michel. History of Sexuality. Volume 1: An Introduction. Trad. Robert Hurley. Nueva York: Pantheon Books, 1978.
- Franco, Jean. Las conspiradoras: la representación de la mujer en México. Trad. Mercedes Córdoba. México: El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1994. Trad. de Plotting Women: Gender and Representation in Mexico. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- Gilman, Stephen. "An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain". Symposium 1 (1946): 82-107.
- Girard, René. Violence and the Sacred. Trad. Patrick Gregory. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1977. Trad. de La Violence et le sacré. París: Editions Bernard Grasset, 1972.
- Hillman, David y Carla Mazzió. Introducción. "Individual Parts". The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe. Eds. David Hillman y Carla Mazzió. Nueva York: Routledge, 1997. x-xxix.
- Ibsen, Kristine. Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 1999.
- Kristeva, Julia. Historias de amor. Trad. Araceli Ramos Martín. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1988. Trad. de Histoires d'amour. París: Éditions Denoël, 1983.
- Laqueur, Thomas. Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud. Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- León, Fray Luis de. La perfecta casada. Ed. Mercedes Etreros. Madrid: Taurus, 1987.
- Martin, Dale B. "Contradictions of Masculinity: Ascetic Inseminators and Menstruating Men in Greco-Roman Culture". Generation and Degeneration: Tropes of Reproduction in Literature and History from Antiquity to Early Modern Europe. Eds. Valeria Finucci y Kevin Brownlee. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2001. 81-108.
- Ortega Hernández, María Luisa. Housed Under Glass: A Story of Desire, Repression, Loss, and Healing. Tras paredes de cristal: Una historia de deseo, represión, pérdida y sanación. Massachusetts: CBH Books, 2006.
- . Virtud, deseo y mujer: el icono femenino en la Nueva España. Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 2002.
- Ramos, Alonso. Primera parte de los Prodigios de la Omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la Venerable Sierva de Dios Catharina de S. Joan, natural del Gran Mogor, difunta en esta imperial Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Puebla: Imprenta Plantiniana de Diego Fernández de León, 1689.

- . Segvnda parte de los Prodigios de la Omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la U. Sierva de Dios Catharina de S. Joan, natvral del Gran Mogor, y difvnta en esta imperial Ciudad de la Pvebla de los Ángeles en la Nueva-España. México: Imprenta de Diego Fernández de León, 1690.
- . Tercera parte de los Prodigios de la Omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la V. Sierva de Dios Catharina de S. Ioan, natvral del Gran Mogor, y difvnta en la imperial Ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva-España. México: Imprenta de Diego Fernández de León, 1692.
- Ross, Kathleen. The Baroque Narrative of Carlos Sigüenza y Góngora: A New World Paradise. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1993.
- Rincón, Manuel. “Octava de la Santísima Madre y Señora de Bethlem [...] Novena de María Santísima, Virgen y Madre de Dios, con el título amable de Señora de Bethlem. Dispuesta por el R. P. D. Manuel Rincón, Preósito de San Felipe Neri de la ciudad de la Havana, quien la dedica a los tres Sacrosantos Corazones de Jesús, María y Joseph, para bien de las almas. Salió a devoción de los Rdos. Padres Bethlemitas del convento de dicha ciudad. Reimpresa en Puebla. Año de 1803. s.n.: A17^r-A32^v.
- Rubial García, Antonio. “Los santos milagreros y malogrados de la Nueva España”. Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano. Vol. 1: Espiritualidad barroca colonial: santos y demonios en América. Eds. Clara García Ayuardo y Manuel Ramos Medina. UIA: Departamento de Historia; INAH: Dirección de Estudios Históricos; Condumex: Centro de Estudios de Historia de México. México: Edición y Producciones La Galera, S.A. de C.V., 1993. 71-105.
- Sánchez Lora, José Luis. Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- Sánchez Ortega, María Helena. La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen: la perspectiva inquisitorial. Madrid: Ediciones Akal, 1992.
- Schoenfeldt, Michael. “Fables of the Belly in Early Modern England”. The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe. Eds. David Hillman y Carla Mazzio. Nueva York: Routledge, 1997. 242-61.
- Weber, Alison. Teresa of Ávila and the Rhetoric of Femininity. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Weinstein, Donald y Rudolph M. Bell. Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1982.
- Wogan-Browne, Jocelyn. “The Virgin’s Tale”. Feminist Readings in Middle English Literature: The Wife of Bath and all her sect. Eds. Ruth Evans y Lesley Johnson. Nueva York: Routledge, 1994. 165-94.

De cómo el artista presta su cuerpo al mundo. Cuando las imágenes suscitan la piel.

**María Margarita De Haene Rosique
Universidad Autónoma de Querétaro**

*Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible,
entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro,
entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento,
cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible,
cuando prende ese fuego que no cesará de quemar,
hasta que tal accidente del cuerpo deshaga
lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo.*

Merleau Ponty,

Como una deriva del cuerpo humano en su multidimensionalidad, en este espacio se aborda el tema del *cuerpo descifrado* desde las propuestas del artista visual contemporáneo.

Considero que es prestando su cuerpo al mundo como el artista logra expresar su percepción del mismo, mira desde la oquedad de su experiencia y proyecta al mundo- espejo una interpretación de sí mismo.

Merleau Ponty se refiere a un cuerpo “operante y actual que no es un pedazo de espacio, un fascículo de acciones, sino un entrelazado de visión y movimiento. Y en sus consideraciones, propone una condición particular de la visión que implica una transfiguración de lo visible en sensible “Basta que vea una cosa para saber unirme a ella y alcanzarla, aunque no sepa cómo se hace en mi máquina nerviosa”, al mismo tiempo que sugiere una distancia sutil que se genera entre la mirada y el mundo. “Sumergido en lo visible por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo (...) El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. El que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que existe al “otro lado” de su potencia vidente. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. Allí donde un visible se pone a ver, se vuelve visible para sí y por la visión

de todas las cosas, así donde persiste, como el agua madre en el cristal, surge la indivisión del que siente y lo sentido.¹ (Ponty, Merleau: 1986)

Partiendo de las consideraciones de Merleau Ponty en torno a la visión y la implicación del cuerpo vidente del artista que presta su cuerpo al mundo para transmutarlo en imágenes, se abordan propuestas visuales de artistas que proponen una poética del cuerpo.

De las representaciones visuales del cuerpo, se buscan aquéllas que “suscitan la piel” y que derivan de ese espacio intersticial donde sucede el *acto de ver* como una producción sensible de imaginarios, que refiere a las correspondencias entre cuerpo, acción y representación.²

Considero que es en la imagen poética donde reside el intersticio que alumbra la chispa sensible de la mirada que evoca la *presencia* a la que alude Octavio Paz al reflexionar acerca de la representación y el papel que tiene en relación a la distancia que existe entre la presencia y la mirada.

El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura tejida de símbolos. El mundo es un racimo de símbolos. La representación significa la distancia entre la presencia plena y nuestra mirada: es la señal de nuestra temporalidad cambiante y finita, la marca de la muerte. (...) Asimismo es el puente de acceso, ya no a la presencia pura y llena de sí, a su reflejo: nuestra respuesta a la muerte y al ser, a lo impensable y a lo indecible. Si la representación es la abolición de la distancia –el sentido jamás coincide enteramente con el ser- es la transfiguración de la presencia, su metáfora. (Paz, Octavio: 1987 p.45)

En la poesía y la literatura que refiere al cuerpo, encuentro una ocurrencia de las imágenes que “suscitan la piel” al proponer correspondencias táctiles y visuales con el cuerpo del deseo. Elijo el siguiente texto para ilustrarlo, El imaginario poético de Cortázar, “suscita la piel”, a partir de la imágenes poéticas del roce, la caricia, lo táctil y lo sensual en el encuentro amoroso.

¹ Me permito parafrasear algunos fragmentos del texto de Merleau Ponty.

² “A diferencia de las teorías sensualistas e intelectualistas que interpretan el mundo como un conjunto de hechos e ideas, Merleau-Ponty determina el cuerpo como vehículo, como punto de partida de toda relación que la conciencia establece con el mundo. El mundo fenomenológico no es puro ser, sino el lugar de intersección entre mis experiencias y las de los demás. Somos presencia activa en el mundo y ante los otros. El cuerpo propio está en el mundo como el corazón está en el organismo”. (Jesús Adrián Escudero: 2007, 147-157)

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano por tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja.

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y nuestros ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. Entonces mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua. (Cortázar, Julio: 1963, capítulo VII)

Con la intención de reflexionar en torno a la poética visual del cuerpo, nos acercaremos en una primera instancia, a imágenes en las que el artista implica la contemplación del cuerpo como una representación metafórica. Se trata de propuestas que parten de la contemplación de quien mira al otro y lo significa.



figura 1

En la fotografía, *Asia*, de R. Schall, 1933 (figura 1) la poética visual resulta del juego de la sombra que se proyecta sobre la mano púdica que reposa sobre el muslo de la figura. El *punctum*, en términos de Roland Barthes, reside en la forma envolvente de la sombra. El cuerpo vidente contempla un cuerpo distinto y desde la otredad sugiere la abolición de la distancia, a partir de una mirada táctil

En relación a esta imagen que “suscita la piel”, adviene inevitablemente la evocación a la poesía, en este caso el poema *Oscuridad hermosa*, (Rojas, Gonzalo: 1997)

*Anoche te he tocado y te he sentido
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,
sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído:
de un modo casi humano
te he sentido.*

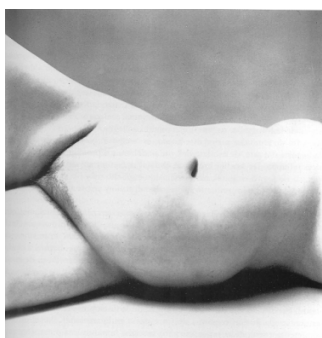


figura 2

Otra mirada al cuerpo contemplado se percibe en esta imagen de Irving Penn, *cuerpo terrenal*, 1945-47 (figura 2). Se trata de un cuerpo modelado, transfigurado por la visión del artista.

El contacto del cuerpo vidente con la corporalidad que interpreta marca una distancia en tanto que se acentúa la recreación en la forma, diluyendo el acercamiento con la mirada sensible.

En otro orden de ideas, nos referimos a artistas que implican la contemplación del cuerpo en su interacción con el mundo. De las inquietantes esculturas hiperrealistas de Ron Muek, *Pareja*, 2003, (figura 3) corresponde a una visión implicada con la experiencia de vida.

Al presentar los cuerpos en una situación de intimidad propia del espacio privado, el acento de esta propuesta reside en la atmósfera de desolación y falta de comunicación. A pesar de la cercanía física de los personajes, la gestualidad de los brazos, la dirección de las miradas en sentidos distintos refieren a la separación y aislamiento



figura 3

*"El hombre está habitado por silencio y vacío.
¿Cómo saciar esta hambre,
cómo acallar este silencio y poblar su vacío?
¿Cómo escapar a mi imagen?
Sólo en mi semejante me trasciendo,
Sólo su sangre da fe de otra existencia"*

Octavio Paz, en el poema *El prisionero*, reflexiona acerca de la manera en que se realiza, el anhelo de complementariedad. (Paz, Octavio: 1949, p. 19)

El trabajo que ha desarrollado Nan Goldin en su *Ballade of sexual dependence*, se enmarca en el territorio de las artistas que recrean el cuerpo en su interacción con el mundo.



La fotografía, *Nan and Brian in bed*, 1983 (figura 4) muestra, en el mismo tono de la propuesta de Muek, una situación de relación amorosa en la distancia. La tensión se genera por las actitudes y la gestualidad de la misma Nan y su pareja en un momento de separación.

Las miradas no se encuentran, Nan lo mira con un gesto de nostalgia y acerca su mano buscando el contacto, mientras él fuma mirando indiferente hacia el exterior de la imagen.

Los tonos cálidos de la luz que llena la habitación enriquecen la atmósfera y contribuyen a implicar al observador con los sentimientos de la fotógrafa.

El trabajo de Nan Goldin debe apreciarse como meros momentos estéticos, imágenes poéticas de una vida que se dedica a retratar otras vidas; la mirada íntima que penetra no como voyerista, sino como protagonista de sucesos fundamentales: el amor, el dolor, la tristeza, la alegría y la vida misma. (Salcedo, Einar: 2009)

El sentido en el que las propuestas de Muek y Nan Goldin “suscitan la piel” es el de la implicación con el otro, lo que nos lleva a evocar el poema, *dos cuerpos*, de Octavio Paz.

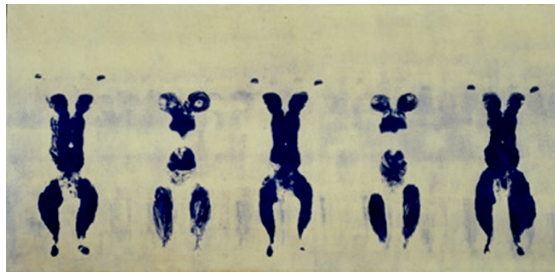
*Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos olas
y la noche es océano.*

*Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos piedras
y la noche desierto.*

*Dos cuerpos frente a frente
son a veces raíces
en la noche enlazadas.*

*Dos cuerpos frente a frente
son a veces navajas
y la noche relámpago.*

*Dos cuerpos frente a frente
son dos astros que caen
en un cielo vacío.*



Una deriva más en relación a la poética visual del cuerpo, se encuentra en la propuesta de Yves Klein, *antropometrías del periodo azul*, la imagen que presentamos, *blue women in art*, 1962 (figura 5) es el resultado de la conocida acción que produjo el autor sirviéndose de los cuerpos de un grupo de mujeres a la manera de pinceles vivientes.

La imagen se produce a partir del contacto de los cuerpos de un grupo de mujeres sobre el lienzo, enfatizando el carácter indicial de esta propuesta. Klein, al servirse del cuerpo como herramienta pictórica, produce una especie de calcografías, el cuerpo mismo deja su huella y se sitúa en una interacción simbólica con el mundo.

Es en este orden de representación que se crearon las imágenes que registran las acciones de Ana Mendieta en la serie, *Siluetas*, 1975, (figura 6), con la diferencia de que en este caso, la imagen resulta de la inserción del cuerpo de la misma Mendieta en la producción de un imaginario propio.



Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas (...) Mis obras son las venas de la irrigación del fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen. (Mendieta: Mendieta: 1999. P. 167)

En lo que refiere al imaginario del cuerpo que sirve como soporte de la expresión de la artista, incluimos la propuesta de la emblemática artista del cuerpo, Marina Abramovich. La trayectoria de Abramovich ha contribuido a las expresiones contemporáneas del performance, involucrando al cuerpo expresivo en un sinfín de propuestas.

Se analiza aquí la imagen *lips of Thomas*, 1975 (figura 7) que muestra una inscripción en su propia piel de una figura sangrante. Su propuesta toca las experiencias límites, como el dolor, la confrontación con el otro y la visión del artista comprometido.



“Nosotros siempre tratamos de diseñar el pasado y el futuro, casi que nunca estamos en el presente. De hecho, el verdadero arte es estar en el tiempo y espacio en ese preciso momento y entender la vida como está “(Abravien: Suite 101, 2010)

figura 4

El video *Art must be beautiful.... Artist must be beautiful.* 2005, (figuras 8 y 9) registra la performance que realizó Abramovich en el que denuncia la designación por la cultura dominante de la imagen de la mujer artista. La protesta refiere igualmente a la clasificación conservadora del arte en función de la categoría de belleza y, para ello se somete a una dolorosa experiencia de peinarse con un peine de acero hasta arañar y lastimar su piel.



figura 5

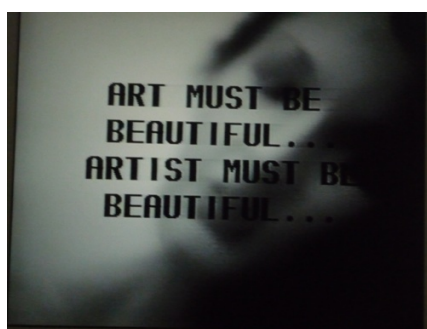


figura 6

Se ofrece a la mirada una poética visual del cuerpo doliente que se expresa a la manera de un autorretrato que alcanza la sensibilidad participativa del espectador.

Otra manifestación de la intervención del cuerpo como soporte de la expresión artística, se encuentra en la producción visual de Shirin Neshat,³

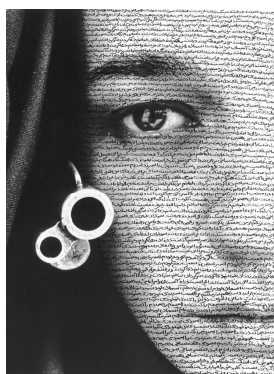


figura 8



figura 7

³ Nacida en Irán en 1957, Shirin Neshat se dio a conocer a principios de los noventa con la serie de fotografías *Women of Allah*, pero su consagración definitiva la alcanzó con los videos *Turbulent*, *Rapture* y *Fervor*.

En la serie de fotografías *Women of Allah*, (figuras 10 y 11), Neshat mostró una sensibilidad estética, al apropiarse del imaginario de su país, Irán, genera imágenes poéticas que toman generalmente al cuerpo femenino como soporte expresivo.

La fuerza de sus fotografías reside en la sobreposición de elementos caligráficos sobre su rostro.

Yo creo que la noción de violencia sí está presente en todas y cada una de las obras que he realizado si bien ésta se presenta de muy diversas formas. Mi obra es un permanente juego de tensiones. En Women of Allah se produce una gran tensión entre la espiritualidad y lo político y las armas son aquí un instrumento clave. En obras posteriores, como en Turbulent, la tensión se genera a partir de los gritos guturales de la intérprete femenina en oposición a la voz modulada y precisa del hombre. En Fervor, el discurso agresivo de esa figura parecida a un "Mullah" contrasta con el sutil conversar de la pareja de enamorados. Siempre hay y habrá violencia, más o menos explícita. (Hontoria, Javier: 2005)

En relación a la superposición de elementos visuales sobre la piel, abordamos la propuesta de Tatiana Parceró en la serie *Cartografías 2008*, (figuras 11 y 12).

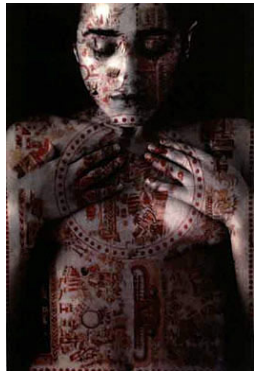


figura 10



figura 9

En el marco de una reflexión del orden del mapa, el territorio, identidad y memoria, su propuesta explora la biografía y los ritos personales. La piel, límite de su cuerpo y frontera de la visión se convierte en el lienzo donde inscribe su propia bitácora visual.

Exploro espacios internos y externos guiados por el "mapa" como punto de partida, para establecer así una conexión entre mi yo y el mundo exterior. Con estas imágenes, intento ver a través de la memoria del cuerpo aquello que traspasa los límites de la piel. (Parceró, Tatiana: 2008)

A manera de conclusión, presento una serie de imágenes de mi producción, *Piel de mar*, 2009 – 2010 (figuras 14, 15 y 16)



figura 14



figura 11

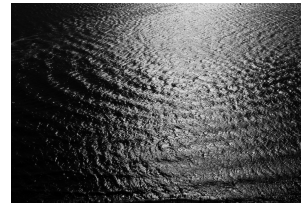


figura 16

En esta serie transfiero cualidades sensibles a las superficies que se me presentan a la mirada. La piel de mar evoca la cercanía que se establece entre mi cuerpo vidente y la realidad visible, una vez más, demos la voz al poeta (Neruda Pablo: 1983)

*Al golpe de la ola contra la piedra indócil
la claridad estalla y establece su rosa
y el círculo del mar se reduce a un racimo,
a una sola gota de sal azul que cae.*

*Oh radiante magnolia desatada en la espuma,
magnética viajera cuya muerte florece
y eternamente vuelve a ser y a no ser nada:
sal rota, deslumbrante movimiento marino.*

*Juntos tú y yo, amor mío, sellamos el silencio,
mientras destruye el mar sus constantes estatuas
y derrumba sus torres de arrebató y blancura,*

*porque en la trama de estos tejidos invisibles
del agua desbocada, de la incesante arena,
sostenemos la única y acosada ternura.*

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland. (1980). *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós

Cortázar, Julio. *Rayuela, capítulo VII*, Editorial Sudamericana, 1963

Bouqueret Christian, *Des Années Folles aux Années Noires La Nouvelle Vision Photographique en France 1920-1940* Ed. Marval, Paris, 1997

Mendieta, Ana “Escritos personales” (167-222) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Editorial Paidós, Barcelona, 1986, pg. 11.

Neruda, Pablo, *cien sonetos de amor*. Losada, 1983,

Paz, Octavio. *Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte en: Los Privilegios de la vista-* FCE, México. 1987

Rojas, Gonzalo, *Antología del Aire*, Fondo de Cultura Económica, 1997

Salcedo, Einar, *Nan Goldin, la fotógrafa intimista: La fotografía como documento de una vida fuera de serie* | Suite101.net <http://www.suite101.net/content/la-mirada-intimista-de-nan-goldin-a1>, 2009

Suite101: [Marina Abramovic, la exposición y la más reciente representación](http://www.suite101.net/content/marina-abramovic-la-exposicion-y-las-recientes-representaciones-a19225#ixzz1XpZY3432) | Suite101.net <http://www.suite101.net/content/marina-abramovic-la-exposicion-y-las-recientes-representaciones-a19225#ixzz1XpZY3432>

Javier HONTORIA El Cultural. Es. 2005

Saberes, Poderes y Subjetividades en una Cárcel de Mujeres

María Patricia Domínguez Echeverría
Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México

En las prisiones de mujeres nos enfrentamos, como fue el caso de nuestra investigación, llevada a cabo en el Centro Femenil de Readaptación Social de Tepepan, D.F., con mujeres que, por el lugar secundario que ocupan en la sociedad, por su miseria, por su falta de preparación, por sus padecimientos, por su discriminación, han sido sometidas toda su vida a la exclusión social. De esta manera, poseen una imagen muy desvalorada de sí mismas; y así, con sus vidas marcadas por el género, son más vulnerables a la vida en el encierro.

Nuestra investigación abordó la manera en que estas mujeres viven su feminidad en la prisión. La forma en que dejan su mundo del afuera y *olvidan* roles para ingresar al mundo de las grandes ligas de la delincuencia construida como invisibilidad colectiva, donde aprenden a modular la *marginalidad interior*. Sin embargo, en este régimen de la anomalía, una fuerza surge de la propia creatividad de las internas, donde EL CUERPO es el lugar de toda inscripción, del ejercicio de voluntad sobre los otros. EN EL CUERPO se juega la subjetividad, los mecanismos de producción de los sujetos femeninos. De esta manera, EL CUERPO es el centro de toda deriva creadora, de todo diálogo, de toda seducción que permite la reversibilidad de cualquier orden, de toda transgresión donde se libera la vida.

Así, conversamos individualmente y grupalmente, con las mujeres que quisieron hablarnos de su vida en el encierro, de su *feminidad*, y para este análisis, se recurrió a la implementación de *conversaciones individuales y grupales*, estas últimas a través de un *taller de reflexión vivencial* de tres meses de duración, con mujeres internas de distintos dormitorios en el Centro Femenil de Readaptación Social de Tepepan, D.F. De esta manera, hemos rastreado la procedencia de los discursos criminológicos para mostrar cómo está enraizada en los cuerpos de las mujeres delincuentes. Así, esta investigación, se encaminó a indagar sobre las transformaciones del género y la sexualidad, como producto de la subjetivación del discurso de la criminalidad femenina, que ha construido la imagen de la mujer delincuente y qué impacto tiene sobre las mujeres sentenciadas. Dichas transformaciones, subvierten el orden carcelario a través del anudamiento de tres ejes: la experiencia del cuerpo, agente y objeto del goce; las identidades que se traslapan y el deseo de verdad de los cuerpos,

transformaciones enunciadas en la experiencia de campo, por las voces emitidas a través de conversaciones individuales y grupales, pensadas como un diálogo en el cual se reúnen las voces de las participantes con la autora.

Durante la experiencia del encierro, en el caso de las mujeres sentenciadas a condenas más largas en la cárcel de Tepepan, HAY PROFUNDOS CAMBIOS EN LA SEXUALIDAD, *desaparición de tabúes*, el miedo de Kolakowski, donde hay internas que devienen homosexuales pero que siguen manteniendo las relaciones heterosexuales de afuera durante las visitas íntimas. En otros casos, la práctica homosexual obliga a las internas a cancelar el atributo heterosexual, dando fin a su relación de pareja heterosexual.

Así, la cárcel, en palabras de Foucault, “*se maravilla de no castigar ya los cuerpos y de saber corregir en adelante las almas.*” (1975:271). Así, el ingreso a una institución carcelaria para el cumplimiento de una condena, significa la disolución de la vida cotidiana. La prisión rompe los lazos del afuera, los ritmos, las certidumbres que antes se tenían. Las mallas del poder atrapan a todos los cuerpos, tejiéndose de esta manera, distintos fenómenos de resistencia. (Makowski, 1994).

La llegada de las internas a la cárcel de Tepepan, implica un primer pasaje por una instancia conocida como INGRESO, donde se abre un expediente a cada una de las internas sentenciadas donde quedan asentados sus datos y el delito que cometieron; empiezan los primeros exámenes médicos a fin de determinar su estado de salud física y mental. EL CENTRO DE OBSERVACIÓN Y CLASIFICACIÓN (COC) es la segunda instancia de pasaje para las internas sentenciadas e implica una serie de pruebas de servicio social, escolaridad, médicas, psicológicas, perfil de peligrosidad, asignación de dormitorios, así como las tareas que habrán de desempeñar cotidianamente. Como resultado de las pruebas realizadas, se establece el TRATAMIENTO¹ de manera

¹ El tratamiento que aplica la institución carcelaria, está encaminado a la **readaptación**, término impreciso en su significado, aunque utilizado reiteradamente por la ley. Se puede decir mucho ó nada de él. Este concepto es uno de los puntos centrales que ha generado mayor polémica en cuanto a la determinación del sentido amplio y específico del **castigo**, ya que en su operación, la reinserción social y la orientación reeducadora no son los únicos fines legítimos de la pena de privación de la libertad, ya que no existe un mecanismo que de seguimiento y demuestre lo contrario. De esta manera, la readaptación enmarca la armadura conceptual de la prisión, va dirigido “*a grupos mayoritariamente excluidos de la sociedad*”. En este sentido, los juicios individuales que argumentan a favor de la readaptación social “*como expresión humanista de la pena*”, quedan convertidos en acuerdos sobre los cuales se consensan para adoptarse en la prisión, lo cual nos permite comprender porqué “*la readaptación social no es otra cosa más que el efecto sucedáneo de la inercia cotidiana de su funcionamiento, amparada en un discurso moral.*” Siguiendo en esta línea, el artículo 18 constitucional, al referirse a la readaptación social, la dota de un valor epistémico, “*en tanto que*

individual para cada interna, donde se mezclan la pedagogía y la purga. El ideal pedagógico se despliega: la curación de la sociopatía, la readaptación de la mujer delincuente. **De esta manera, queda articulado el discurso criminológico,** implementado a través de los tratamientos rehabilitadores, no es más que la justificación y humanización del castigo legal penitenciario, bajo la apariencia de la socialización, función que la prisión ha mantenido por siglos. (Cisneros, 2006:226). A partir de este momento, con faltas de ortografía y omisiones de todo tipo, en las fichas de las internas quedan articulados el nivel de peligrosidad, la salud física y el nivel educativo, que son las matrices que por sí mismas tratan de explicar el sentido de *lo peligroso* sin existir realmente verdaderos criterios para clasificar a las internas, lo cual pone también de manifiesto la ausencia de un criterio correcto para su separación en dormitorios según la circunstancia específica de cada una de ellas. De la misma manera y con las mismas faltas, se construyen las historias despersonalizadas² de las internas con retazos de recuerdos, con residuos de interrogatorios, con una serie dispersa de detalles, así como las historias clínicas que convocan las edades, las enfermedades, la genética y las consanguineidades, así como las perturbaciones de los órganos, deformaciones y malfuncionamientos. Después de cursar por INGRESO y C.O.C., las internas son enviadas a una tercera instancia que es POBLACIÓN, sitio de cumplimiento de la sentencia, de la vida cotidiana, y por ello, el sitio de mayores encuentros y posibilidades de generar GRUPALIDADES entre ellas, dada la vecindad, la cercanía y el tiempo de por medio. Esta instancia se halla conformada por cinco dormitorios (asignados según el grado de peligrosidad)³, a su vez divididos en estancias ó celdas, compartidas por varias internas. Al llegar a POBLACIÓN, el mundo que se vive al interior de las estancias, no está muy lejos del mundo del afuera. Radios y televisores están permitidos a su interior y es sabido, por las conversaciones con ellas, que funcionan toda la noche en muchas de las estancias. De esta manera, las internas pueden estar al tanto de las noticias, telenovelas o programas del momento. Ellas

supone un método aplicado mediante una serie de programas que en conjunto lo denomina tratamiento penitenciario." (Cisneros, 2006:224, 242, 255).

² Historias en las que se ha eliminado la preocupación por el entorno social de la acusada. Delincuente y excluida como persona, no se le percibe como ser humano. No hay datos de su infancia, de su vida escolar, de su trabajo. Borradas de la vida social.

³ Donde el sentido de "lo peligroso" se ancla desde diferentes lógicas. Por ejemplo, una interna clasificada bajo el rubro de alta peligrosidad, se convierte en "*madrina*" dentro de las estancias, con lo cual puede recibir pleitesía por parte de las internas.

mismas, aún privadas de su libertad, recrean el mundo de las vecindades⁴: lavan y planchan su ropa, donde los tendedores orgullosos, dan cuenta de su inscripción, de su domesticidad: hacen su quehacer de forma cotidiana, barren, trapean, cocinan o añaden condimentos al “*rancho*” que ofrece la institución. Paralelamente a sus labores cotidianas en sus estancias, las internas desarrollan una serie de actividades remuneradas para poder mandar dinero a sus casas y sustentar a sus hijos ó sus madres. Cada una hace lo que puede hacer. Las que cocinan, venden ó preparan comida a las otras internas, o les hacen su quehacer a las menos diligentes, les lavan y planchan la ropa. Algunas trabajan ayudando en el Centro Escolar, otras, atendiendo las tienditas, aunque la remuneración es bastante insignificante y “se ayudan” con otras actividades. Algunas más, ponen a la venta sus manualidades, muchas de las cuales son ofrecidas a familiares y amigos durante las visitas. En otras ocasiones, se monta una exposición navideña para mostrar las manualidades realizadas durante el año. Hay internas que cortan el pelo ó lo pintan de colores con exóticas anilinas. Otras, ponen uñas de acrílico a sus compañeras. LES GUSTA OLER BIEN, EMBELLECERSE, USAR JABÓN, PINTARSE LAS UÑAS, MAQUILLARSE, SOBRE TODO LAS MÁS JÓVENES, PARA EXPRESAR SU INDIVIDUALIDAD, es su tarjeta de presentación, es un ritual que no dejan de hacer “*para tener alta la autoestima.*” En este sentido, APARECEN LAS TECNOLOGÍAS DE LA FEMINIDAD para restablecer las deficiencias del cuerpo femenino: la vida a través del maquillaje, que de una u otra forma es un disfraz para la teatralidad⁵: hace desaparecer las imperfecciones de la cara “*tan pálida porque*

⁴ La *performatividad* del género, la reiteración de roles aprendidos y que por lo tanto integran dentro de la cotidianidad.

⁵ Y para la teatralidad podemos introducir premisas inauguradas por los estudios del *performance*, donde teóricos como **Goffman** usan el teatro como una metáfora de la acción humana; donde poco a poco **el performance y la teatralidad** se convierten en paradigmas analíticos centrales al acontecer social, político y cultural. Podría decirse que *el performance* es como una esponja que absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la teoría de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género. Por su capacidad de transformación desde el latín *per-formare* (realizar), se ha transformado para denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc. Para R. Schechner (2002:2), *el performance* cambia constantemente, pero en general abarca cualquier tipo de actividad humana: actuaciones de la vida cotidiana, actuación de roles de clase, género. De esta manera, un fenómeno cualquiera puede ser estudiado ‘*como*’ *performance*, o en sus aspectos de teatralidad y *performatividad*. Los estudios del *performance* permiten el abordaje de nuevos fenómenos socio-culturales, el análisis de nuevas identidades, es decir, cómo estas actúan, cómo se representan en diversos contextos como el carcelario. **Judith Butler** es la teórica que de manera más sistemática ha analizado las implicaciones del **performance de género**. Para ella, el género no es una esencia dada, sino **una categoría materializada mediante el performance; de la misma**

está lejos del sol”, para aparecer presentable durante las visitas y para las otras internas. ¿Para quién más, aquí encerradas? Crean lazos afectivos como también destructivos, enemistándose unas con otras; se despliegan obediencias y pleitesías ante las internas que gozan de mayor prestigio delictivo, mediadas por la admiración y el temor. En los lazos destructivos, las enemistades están mediadas por los chismes que algunas internas conocidas como “*chivas*”, transmiten furtivamente a las autoridades con el objeto de comprometer a las internas y perjudicarlas y ellas mismas obtener algún beneficio posterior. En este sentido, Foucault, en su análisis del poder, intenta mostrar que:

“[...] en los niveles más bajos de la sociedad esos fenómenos de represión ó exclusión tuvieron sus instrumentos, su lógica, y respondieron a cierta cantidad de necesidades; mostrar cuáles fueron sus agentes [...] y cómo esos mecanismos de poder, en un momento dado, en una coyuntura precisa y mediante una serie de transformaciones, comenzaron a volverse económicamente rentables y políticamente útiles.” (1976:40).

Así, las mujeres se enfrentan entre sí y se dominan unas a otras, pero todas en rangos específicos están sometidas a la opresión patriarcal, todas viven en “*cautiverio de género*.” De esta manera, el patriarcado obtiene de la confrontación enajenada entre las mujeres, uno de sus mayores recursos de sobrevivencia: las mujeres se mantienen aisladas, divididas, antagonizantes y *enemistadas* políticamente como mujeres, como semejantes. Así, la mayor transgresión política de las mujeres en este sentido es su alianza, su coalición: la *sororidad*. (Lagarde, 1996:83).

manera, la identidad no es una entidad dada, sino que **se crea mediante los actos mismos**. Para Butler, el *performance* es una reiteración de roles aprendidos y que por lo tanto integra dentro de la cotidianidad un comportamiento patriarcalmente sancionado. La reiteración ritual de códigos es semejante a una serie de actos que sin embargo, nunca reproducen al ‘original’, por lo que se da una alteración, la cual posibilita la ruptura con la norma. En Butler, el *performance* social se presenta como un acto simultáneamente coercitivo y liberador, que, más que nada es una forma dominante y punitiva de poder.⁶ “*En las postrimerías del siglo XVIII [...] nació una tecnología del sexo enteramente nueva; nueva, pues sin ser de veras independiente de la temática del pecado, escapaba en lo esencial, a la institución eclesiástica. Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, hizo del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto de Estado; aún más: un asunto en el cual todo el cuerpo social, y casi cada uno de sus individuos, era instado a vigilarse. Y nueva también, pues se desarrollaba según tres ejes: el de la **pedagogía**, cuyo objetivo era la sexualidad específica del niño; el de la **medicina**, cuyo objetivo era la fisiología sexual de las mujeres y el de la **demografía**, finalmente, cuyo objetivo era la regulación espontánea ó controlada de los nacimientos.*” (Foucault, 1984:141-142). El entrecomillado es nuestro.

GENEALOGÍA DE LA FEMINIDAD en las mujeres sentenciadas y etiquetadas desde la cultura, desde el discurso criminológico, decíamos desde el principio, y a partir de donde planteamos a la genealogía como “táctica” que nos va mostrando el CÓMO, LOS DISCURSOS CRIMINOLÓGICOS, a través de complejas prácticas de saber y de poder que se entrelazan, ESTÁN ENRAIZADOS EN LOS CUERPOS DE LAS MUJERES DELINCUENTES, donde: “*En realidad, uno de los efectos primeros del poder es precisamente hacer que un cuerpo, gestos, unos discursos, unos deseos, se identifiquen y constituyan como individuos.*” (Foucault, 1976b:38).

UN CUERPO que se convierte en espacio primordial donde se inscriben todos los conflictos, mostrando la heterogeneidad de aquello que se mostraba conforme a sí mismo, rompiendo con la pretensión de identidad, mostrando las múltiples máscaras, paralelo a las historias tan frágiles y tan precarias.

EL GÉNERO, para la investigación que pretendemos con mujeres sentenciadas de la cárcel de Tepepan, no debiera ser el dato siempre tan fijo en unidades discretas (hombre / mujer, masculino / femenino), tan opresor que parece que es. Así, el género, siguiendo a De Lauretis, es “*el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones (...) por el despliegue de “una compleja tecnología política.*” (De Lauretis, 1991b:248). Y como podemos ver, dejando de lado al género como propiedad de los cuerpos o como algo existente desde el inicio de los tiempos.

Es así que, **para que tenga sentido el despliegue de disciplinas encaminadas a la sujeción del cuerpo**, debe operar un dispositivo particular instalado en el interior del cuerpo mismo, UN APARATO DE SUBJETIVACIÓN QUE AGLUTINE EN ELCUERPO todo lo que en un momento dado pudo estar disperso. Así, al estar imbricadas, subjetivación y poder, es posible explorar el cómo se han construido las formas de subjetivación que han ido conformando las sociedades más modernas. FORMAS DE SUBJETIVACIÓN que no son más que **tecnologías disciplinarias dotadas de una dimensión corporal**. Foucault las describe como especificaciones del poder, al decir que: “*(...) nada es más natural, más físico, más corporal que el ejercicio del poder*” (Foucault, 1979:113).

De esta manera, como explica Foucault, quedan los cuerpos sometidos al “**poder microfísico**” (2002b), el sujeto mismo es construido por el poder, es decir: “*con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto de una relación de poder que se ejerce sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos,*

los deseos, las fuerzas.” (Foucault, 1979:129). En particular, EL DISPOSITIVO (red de discursos) QUE OPERA EN LA SEXUALIDAD, trata de empatar la subjetividad con un orden y un destino en la anatomía. Por ello, el dispositivo de la sexualidad⁶ somete al sexo a una red sutil de discursos, de saberes, de poderes. A partir de *Historia de la sexualidad*, las mujeres adquieren otro estatuto y densidad como objeto de análisis. **El cuerpo femenino aparece en adelante como un espacio estratégico, blanco del ejercicio del *biopoder* y sujeto a un proceso progresivo de objetivación y de control por parte de los discursos médicos y psicológicos.** EN EL ANÁLISIS FOUCAULTIANO DE LA SEXUALIDAD, se concibe a ésta como los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales, y no como algo natural ya esencial de los seres humanos. LA SEXUALIDAD⁷ EN LA CÁRCEL DE TEPEPAN, es vivida al margen de las borraduras, de las represiones, las renegaciones, los rechazos, o las estigmatizaciones impuestas por la misma institución. Sin embargo, para las autoridades y para los familiares o para la pareja, esta redefinición de la sexualidad tiene que ser disimulada para no ser más estigmatizadas. En cuanto a la situación de la sexualidad en las prisiones femeninas, las actividades masturbatorias y homosexuales adquieren características patológicas semejantes a las de las prisiones masculinas. (Neuman, 1995:45). Sin embargo, aún y cuando ambos homosexualismos son frecuentes, el femenino es más discreto, los hombres en muchas ocasiones actúan en grupo para consumir su objetivo. En cuanto a la mujer, la abstinencia forzada parece más llevadera, sin embargo, dada su sensibilidad y necesidades afectivas, se ve frecuentemente involucrada en relaciones afectivas con sus compañeras de celda.⁸ En

⁷ En relación a la sexualidad en las prisiones, recordaba Belloni que Luis Lucchini, quien por el año de 1878 dirigió la *“Revista Penale”*, expuso vehementemente la necesidad de *“[...] un maduro estudio, en consideración de los efectos causados por la supresión de las satisfacciones sexuales en las penas de más larga duración.”* (Newman, 1995:43) Como resultado de este exhorto, por la misma época el argentino Luis V. Varela se dirige al gobernador Casares para aconsejarle que permitiese el acceso a la celda a la esposa del penado, porque *“de lo contrario, ésta iba a tener relaciones ilícitas fuera de la cárcel y por su parte aquél se entregaría a las prácticas de la homosexualidad.”* (*idem*). En este sentido, las Reglas Mínimas para el Tratamiento de los Reclusos de las Naciones Unidas, establecen, en referencia a la sexualidad: *“a los internos casados de uno u otro sexo podrá permitírseles a su requerimiento, visitas privadas de sus cónyuges sin tomar en cuenta la calificación de la conducta, una vez que, adecuadas las condiciones de la arquitectura, pueda ésta proporcionar el recato y el decoro que inspira la institución matrimonial”* asimismo, *“la administración podrá permitir a los demás internos la visita privada de personas de otro sexo en locales apropiados”*, que nunca serán aquéllos en donde los casados reciben a sus cónyuges. (*ibid.*:44).

⁸ Sin embargo, otra circunstancia que viven las internas de las prisiones femeninas, en cuanto a la sexualidad, aparece con la presencia de personal masculino de vigilancia que explota su condición de *funcionario*, exigiendo por ello la rendición de las encarceladas, situación que coloca a las mujeres en la posibilidad de exhibir su conquista ante sus compañeras, por el

este sentido: *“Es muy natural que, privadas de contactos con los hombres, pronto desplacen esas relaciones a la esfera sexual.”* (idem:84). De hecho, en las internas con penas más largas, es frecuente observar *“una actitud antimasculina”* (ibid.:85), más aún si en sus relaciones sentimentales del pasado tuvieron alguna amarga experiencia con algún hombre. Esa experiencia que les ha dejado marcadas, puede deberse a una violación siendo muy jóvenes, producto de relaciones incestuosas, al haber sido inducidas a la prostitución por algún hombre, ó el hecho de haber sido abandonadas en estado de gravidez ó con hijos. Ante esta situación, el encierro *“reactualiza e instrumenta el problema,”* y tienden a odiar al sexo masculino. (idem).

ESTAR EN GRUPO, como dice Kaës acertadamente, urge a una “precipitación identificatoria” como primera tentativa de resolución de la crisis nacida del encuentro violento entre un exceso de objetos extraños al interior de la prisión, sin embargo, esta identificación confrontará al sujeto con sus modalidades anteriores de identificación. Entonces, esta urgencia identificatoria es lo que une a las mujeres sentenciadas. La presencia plural de tantos sujetos desconocidos se vuelve, para Kaës (1995:296), un escenario posible de múltiples encuentros seductores: *“cada uno intenta despertar en los otros una excitación excitante para él mismo y a la vez defenderse de estas tentativas.”* Idea que parece estar de acuerdo con el material producido en conversaciones grupales, implementadas con internas sentenciadas de Tepepan, de los cinco dormitorios, donde las participantes describieron que: El sentirse atraídas por otras mujeres, tenía que ver mucho: *“con su apariencia” “con la expresión de su cara” “con su cuerpo” “con la forma en que me mira” “si son cachondas o no” “si me seducen”*

“con sus tetas” Al preguntarles sobre el significado de “las tetas”, el tema destapa múltiples significados entre las internas: *“Aquí las tetas son garantía” “Las tetas tienes que usarlas” “Aquí las tetas te abren las puertas” “Las tetas se enseñan” “Con las tetas seduces” “Con las tetas te seducen” “Las tetas se agarran” “Las tetas se gozan” “Con las tetas te atrapan...” “Son la entrada al paraíso...” “Las que tienen tetas ya la hicieron”* De esta manera, EL CONCEPTO DE SEDUCCIÓN en la obra de Baudrillard, constituido como una teoría subversiva, parte de la acepción etimológica de *seducere* (extraviar la verdad, apartar de la vía). Para Baudrillard, todo *“movimiento”* o *“actitud”* encaminado a imponer un desafío o la reversibilidad, cae

hecho de ser *“amigas”* del guardia ó funcionario, que es *“la encarnación más propia del poder”*. (Neuman, 1995:88).

dentro del terreno de la seducción. Se trata entonces de una semiología inversa en la que caben los intercambios y las relaciones simbólicas. Así, rescatamos de Baudrillard la idea de que la seducción no es una opción, sino un destino. De allí que Baudrillard piense en *la seducción como la fuerza de lo femenino*, siendo el resto una complementariedad del juego del que emana.

Dicho de otra manera: “*las tetas*” nos dan la clave del funcionamiento del orden carcelario. Se convierten en objetos de intercambio que se venden o se compran para llegar al paraíso; así, el cuerpo en la cárcel se fragmenta y se totaliza, con efectos performativos⁹ productores de realidad, porque a contrapelo de las tecnologías del poder carcelario, “*las tetas*”, fragmento del cuerpo femenino encarcelado, escapan de la vigilancia y se reacomodan cotidianamente en el silencio de las estancias, bajo las mantas y cobertores, permitiendo un régimen de vida y poder para las internas, porque quien las tiene “*ya la hizo*”. Así, presas todas: internas, custodias y vigilantes, mujeres todas con la capacidad de someter sus cuerpos a ciertos regímenes de verdad no sólo sobre el sexo, sino sobre lo que es cada una de ellas, ejecutan escenas tanto de identidad como de verdad, donde EL GÉNERO SE EXPANDE para ser “*el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones (...) por el despliegue de una compleja tecnología política.*” (De Lauretis, 1991:234). Por eso decíamos desde el principio, que EL GÉNERO, para la investigación que pretendemos con mujeres sentenciadas de la cárcel de Tepepan, no debiera ser el dato siempre tan fijo, tan diferenciado en unidades discretas (hombre / mujer, masculino / femenino), tan estereotipado y opresor que parece que es, sino **entenderlo como una fina línea desde donde son posibles múltiples desplazamientos y retornos.**

Reflexiones finales Habiendo llegado al término de nuestra investigación sobre la subjetivación del discurso criminológico en las mujeres sentenciadas de la cárcel de Tepepan, que supone el análisis de las mujeres en el contexto carcelario, me enfrenté con lo que Foucault (1976b; 21) llama: “[...] *saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento ó de cientificidad exigidos [...] Ese saber que yo llamaría si lo prefieren, saber de la gente y*

⁹ Donde alguien se pueda representar de distintos modos. La performatividad del género se traduce, como hemos explicado con anterioridad, en un *yo* escénico que admite estilos distintos para dar cuenta de **un género movable, no más un género fijo**, donde cada actor actúa su propio género, “en concierto y en acuerdo” (Butler, 1998:307). **De esta manera, esta performatividad responde “en acuerdo” a los discursos de la criminalidad femenina, que son la fuente generadora de todas las performatividades de género en la cárcel de Tepepan.**

que no es en absoluto un saber común, un buen sentido, sino, al contrario, un saber particular, un saber local, regional, un saber diferencial capaz de unanimidad y que sólo debe su fuerza al filo que opone a todos los que le rodean, por la reaparición de esos saberes locales de la gente, de esos saberes descalificados [...]" Saberes que Deleuze (1975) llama, *saberes menores*. Así, nos colocamos en un *entre* los saberes eruditos, y los saberes descalificados por la jerarquía de los conocimientos. De esta manera, Foucault llama *genealogía* "al acoplamiento de los conocimientos eruditos y las ceremonias locales, acoplamiento que permite la constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de ese saber en las tácticas actuales [...]" (1976b: 22). De esta manera, en nuestra investigación, se trata de poner en juego esos saberes locales, discontinuos, no legitimados, contra la instancia teórica que pretende filtrarlos en aras de obtener un conocimiento verdadero. En este sentido, la *genealogía* foucaultiana se presenta como anticiencia, ya que se trata de la insurrección de los saberes; pero una insurrección en contra no de los contenidos de la ciencia, sino ante todo, contra los *efectos de poder* centralizadores ligados a la institución carcelaria y su funcionamiento por el poder de un discurso criminológico. Así, la *genealogía*, nos permitió establecer relaciones nuevas con el recinto carcelario, con el género, con la identidad, con el poder. Nos permitió problematizar aquello que por estar tan cerca ni llegamos a percibirlo. Sin embargo, en esta suerte de castigo carcelario, que se convierte en una pena moral que castiga al espíritu, *aparece el miedo, otro nombre de la espera*, esa condena a la noche como refirieron las internas con sus radios y televisores funcionando toda la noche para no sentir el *carcelazo*. *Aparece el ocio*, esa suerte de estado que se opone a la readaptación: he aquí la función negativa de la cárcel, espacio simbólico que lo único que no hace es readaptar. Si la cárcel efectivamente socializara, desaparecerían las prisiones; la cárcel rehabilita sólo de costado, por accidente, por pura equivocación.

La vida al interior de la prisión, *hábitat* donde realicé mi investigación, revela un contrato, un imperativo de conducta, una condescendencia con el sentido de la norma. Sin embargo, *el poder escénico de las mujeres, su performatividad*, su máquina escénica que transgrede, no se amilana ante el escarmiento que le reclama una moral: se coloca más allá de las potencias disciplinantes, revela una interioridad fascinada por caminar por la orilla de los bordes. Así, de De Lauretis retomamos la urgencia de estudiar "los efectos producidos en los cuerpos [...] por el despliegue de una compleja tecnología política." (De Lauretis, 1991:234) para entender las posibilidades de los sujetos vueltos sobre sí, mirando en el espejo las dos caras del poder: sujeción y subjetivación, pero

donde responden a la búsqueda de ser mujer, de la ilusión de un encuentro donde “las tetas”, en sus múltiples significados, posibilitan las reversibilidades, las fragmentaciones y las totalizaciones, los quiebres de las identidades, quiebres que validan sus anhelos de existencia, de reconstruir una imagen de sí que exalte la feminidad, y para ello, aún en el encierro, las tecnologías de la feminidad posibilitan la teatralidad y la performatividad, para que el espejo les devuelva una imagen de que están vivas todavía, y puedan reunir sus fragmentos y lograr la totalidad como sujetos a través de una dinámica libidinal, juego en el que se despliegan los vínculos entre las internas, vigilantes y custodias, juego imprescindible de las identidades para arraigarse a la vida. Así, el trabajo de Butler (1998, 2000), al separar el sexo del género para dejar que este prolifere, nos permitió entender los desplazamientos y los quiebres de la identidad, donde también se quiebran los destinos de las anatomías: internas con internas, internas con vigilantes, internas con custodias. En este sentido, las mujeres, al ser seducidas unas por otras, apropiándose del cuerpo, alteran, siguiendo a Baudrillard, la reversibilidad de cualquier orden. Y en este sentido, recuperamos también de Baudrillard, su teoría de *la seducción* en la que todo cabe: la inversión, la subversión y la reversibilidad. De esta manera apelamos a la performatividad, que permite al cuerpo, lugar donde se juega la subjetividad, tomar posiciones, y constituir una subjetividad que acomode para que opere la feminidad, siempre en la alternancia: fragmentándose en pedazos y totalizándose, pero donde se articulen los significados, siempre en el intento por mantenerse sujetos.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. (1989) *De la seducción*. Cátedra, Madrid. Bourdieu, P. (1988) *La distinción*. Taurus, Madrid.
- Butler, Judith (2000) *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre la fenomenología y teoría feminista*, en Debate Feminista, vol. 18.
- Cisneros, José Luis. (2006) Para qué sirven las prisiones. Colección Insumisos latinoamericanos. Elaleph.com., México.
- Foucault, Michel (1976) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI: 1996, 18 ed., México. (1976b) *Defender la Sociedad*. Fondo de Cultura Económica, 2000, Buenos Aires, Argentina.
- (1979) *Microfísica del poder*. Ed. La Piqueta, España. (1984) *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres y 3 La inquietud de sí*. Siglo XXI, 1996, 8ª ed., México. (2002 b) *Defender la sociedad. Curso en College de France (1975-1976)*, traducción de Horacio Pons, Francois Ewald y Alessandro Fontana (eds.), México, Fondo de Cultura Económica.
- Kaës, René. (1995) *El grupo y el sujeto del grupo. Elementos para una teoría psicoanalítica del grupo*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina.
- Kolakowski, Leszek. (1990) *La modernidad siempre a prueba*. En: Revista Vuelta 164, México.
- Lagarde, Marcela. (1993) *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, México.
- Lauretis, Teresa de (1991a) “Estudios feministas/estudios críticos: problemas, conceptos y contextos”, en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, UAM Iztapalapa, México. (1991 b) “Tecnologías del género”, en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, UAM Iztapalapa, México.
- Makowski, Sara. (1994) *Las flores del mal. Identidad y resistencia en cárceles de mujeres*. Tesis de Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Sede Académica de México.
- Newman, Elías. (1995) “*El problema sexual de las cárceles*”. Editorial Criminalia, Buenos Aires, Argentina.
- Schechner, Richard. (2002) *Performance Studies: An Introduction*. Routledge: London, and New York.
- Wacquant, Loïc. (2000) *Cárceles de la Miseria*. Buenos Aires, Manantial.

Des/integridades Identitarias: Las fronteras corporales de la completitud

Meri Torras Francés
Universidad Autónoma de Barcelona

A modo de preámbulo: Frida

“Yo soy la DESINTEGRACIÓN”
Frida Kahlo

En esta materialización proteica, imposible de denominar mediante un sustantivo que la contenga y que conocemos comúnmente con el sintagma de *el diario de Frida Kahlo*, la artista mexicana se autorepresenta sobre una columna-pedestal, desmembrándose bajo el lema de “Yo soy la DESINTEGRACIÓN....”.



Como es sabido, el diario recoge los diez últimos años de la vida de Kahlo — esto es, de 1944 hasta su muerte, en 1954— al final de este período, concretamente en 1953, sufrió una amputación de la pierna derecha, por debajo de la rodilla, por causa de la gangrena. No obstante, debido a que una de las particularidades de esta obra es precisamente que no sigue necesariamente un orden cronológico ni en la escritura ni en las ilustraciones es imposible fechar de manera precisa el año en que se elaboró el dibujo que les estoy mostrando, ni saber si tiene que ver directamente con la amenaza de la posible amputación quirúrgica.

Sarah M. Lowe, encargada de la difícil tarea de transcribir el texto, así como de los comentarios de *Diario*, interpreta la imagen en relación con las que la acompañan. Así, identifica la figura central como Jano, el dios romano de las dos caras que simboliza los principios y los finales (un legado a través de la figura del minotauro, tan del gusto surrealista y sobre todo picassiano) y subraya la acomodación de este ser mitológico a la realidad particular de la artista de Coyoacán: de entrada, confiriéndole atributos corporales de mujer.

La referencia al dios Jano no es casual. Dios de todos los principios, se lo suele representar con dos rostros mirando en direcciones opuestas. Lo que él (o ella) contempla en el pasado, ilustrado en la página de la izquierda, es el perfil imponente y altivo de una mujer: la propia pintora representada en un busto al estilo de los que se estampan en las monedas romanas. Pero a la derecha, cuando Jano (y, al tiempo, Frida Kahlo) mira hacia el futuro, prevé el desastre: la figura de ella misma, con el aspecto de una marioneta con los miembros desarticulados, tambaleándose sobre una columna clásica. Partes del cuerpo de la artista caen a pedazos, incluyendo un ojo y una mano, indispensables en la creación artística. Sobre la figura en precario equilibrio, Frida Kahlo escribe: “Yo soy la desintegración”. (Lowe en Kahlo, s.f.: 224)

De esta lectura me es grata especialmente la interpretación relacionada con lo imprescindible de Frida para poder ser Frida—obra de arte y artista a la vez—. En otro lugar ya me ocupé de insistir en la autoconstrucción identitaria que desempeña esta singular artista con su cuerpo y mediante su cuerpo,¹ por lo que no voy a insistir aquí en ello. Sí quiero demorarme brevemente en el juego que nos ofrece la imagen. Si se fijan, la columna que Lowe denomina clásica, sustituye su pierna izquierda —su pierna buena— como si de una prótesis se tratara: una base que no solamente la

¹ Meri Torras (2009), "Dar pie al vuelo. Naturaleza viva o el cuerpo de Frida Kahlo", en *Matrias, patrias. Identidades genéricas traspasando fronteras*, Miriam Palma (coord.). Madrid: Entimena, 157-174.

sostiene sino que la integra vertebralmente en su proceso de desintegrarse. ¿Se trata de una sustitución tras la pérdida o de su *verdadera* pierna-sostén? La verticalidad de la sólida columna-pedestal se sigue con la del brazo derecho en cuya mano empuña lo que parece un pincel, mientras el rostro vuelto contempla los pedazos de sí misma que ha perdido, pierde o perderá. Y me atrevo a convocar los tres momentos temporales por la multiplicación de las partes perdidas: dos cabezas, dos manos... Aunque, del mismo modo que no necesariamente la prótesis es negativa ni tan ajena, tal vez esta multiplicación de partes, como veremos más adelante, sea simultánea.

En el contexto de esta intervención quisiera centrarme en la sentencia que nombra la escena: “Yo soy la DESINTEGRACIÓN...”. Se trata de una frase paradójica, ya que pareciera que para ser yo, para seguir siendo yo, es preciso no desintegrarse. ¿Cómo se puede *ser* la desintegración? Aprender a encarnar la desintegración es la única estrategia que tiene Frida para seguir siendo yo. Lo interesante de la apuesta es que reclama —exige— otra concepción de corporalidad que no aquella heredada del renacimiento y la modernidad, vigente todavía, y que concibe nuestro cuerpo como una máquina perfecta constituida por partes en armonioso ensamblaje; un todo hecho de piezas.

Si volvemos al dibujo de Frida —y tratando de recavar en lo que les estoy proponiendo— podríamos preguntarnos ¿cuántas partes de su yo puede perder Frida Kahlo sin dejar de ser yo? Más aún, ¿cuántos pies, piernas, brazos, cabezas, ojos... tiene Frida Kahlo? ¿Es la belleza de Frida Kahlo —puesto que de prácticas de belleza trata este encuentro— la belleza de una monstrua, como la diosa-jano que la acompaña en la página?

Cánones del cuerpo bello

“La belleza es tu cabeza”



En el marco de El cuerpo descifrado, dos años atrás, les presentaba una ponencia a propósito de la visión anatómica del cuerpo. Ese cuerpo interior no se piensa en términos de belleza, sino que el conocimiento de la musculatura interna, de la osamenta, puede contribuir a representar mejor la belleza corporal. Pero la belleza parece estar en la superficie. Además, como han demostrado las monografías exhaustivamente documentadas de estudiosos de referencia obligada como Umberto Eco o Georges Vigarello (entre otros), la idea de lo que es bello varía ostensiblemente a lo largo de los siglos y, por supuesto, las culturas. Con todo, en su vertiente tradicional —o si se quiere clásica— la belleza se materializa especialmente en la parte superior del cuerpo, sobre todo en el rostro, y sus cánones exigen un cuerpo proporcionado y simétrico en sus partes, que conforme una unidad tan equilibrada como completa.

En palabras de Georges Vigarello:

Lo perfecto existiría en la “divina proporción”, en las “reglas del cuerpo”, en esos rostros sometidos al dibujo geométrico de Piero Della Francesca, en esas especulaciones sobre las líneas donde los cálculos de Leonardo y de Durero parecen su prolongación, en la reasunción del número áureo antiguo, el de Vitrubio o de Fidias. El propósito consiste en alcanzar una cifra que sea un cómputo: la voluntad de relacionar cada dimensión parcial del cuerpo con su dimensión total, la de establecer las fracciones ideales. [...] No es que esas

cifras hayan salido de la experiencia: lo perfecto no podía provenir de los sentidos, sino de la idea, ya que el modelo se impone en la reflexión más que en el comportamiento. En el siglo XVI se considera que solo el mundo de lo inteligible permite acceder a la belleza “revelada”. (Vigarello, 2005: 42-43)

De este modo, el establecimiento de los cánones de belleza obedece no a la observación empírica de los cuerpos sino a la certeza de que estos —ya se consideren obra divina u obra de la naturaleza, o sean fruto de la factura artística— son (o deberían tender a ser) perfectos en sus hechuras, guardar medidas relacionadas que subrayan y demuestran su carácter autónomo y unitario, como productos de la combinación de una unidad mínima que rige proporcionalmente su constitución.

Por consiguiente, de los atributos citados anteriormente la *proporción* cobra protagonismo, dado que el resto —simetría, equilibrio, unidad, integridad, completitud— derivan de este principio. Como subraya Juan Bordes:

la proporción es la traza de la razón que desplaza el capricho y descubre la armonía. Su soporte es un esquema secreto o canon que oculta la matemática o geometría de la belleza; y sus reglas son sólidos esqueletos que cimentan la libertad sobre la abstracción de un cuerpo genérico. (Bordes, 2003: 200)

Así, podríamos traicionar la interpretación que persigue el *grafiti* con el lema “la belleza es tu cabeza”, para decir que en efecto así es, dado que la unidad cabeza debe repetirse proporcionalmente siete veces más a lo largo del cuerpo y que esta longitud total, la suma de ocho cabezas, debe coincidir con la envergadura de este cuerpo, con los brazos en cruz, inscrito en un cuadrado. No se apuren que no es este el propósito de mi intervención sino que ésta se centra, como ya avanzaba mi preámbulo sobre Kahlo, a tenor del título de mi texto, en reflexionar a propósito de prácticas que desafían y obligan a replantear uno de los conceptos que en temas de belleza (digamos en términos clásicos) resulta un axioma presupuesto: la integridad y/o la completitud corporal.

Este cuerpo que no es uno²

El cuerpo bello viene completo e íntegro. La alteración de sus constituyentes amenaza con hacer ingresar ese cuerpo peculiar en el reino de lo monstruoso. Pero, ¿cuál es el desafío del monstruo?

El desafío del monstruo

¿Quién no se ha topado alguna vez
con el monstruo en el turbio formol
del espejo del lavabo?

Armando Bartra

Como muestran los libros de prodigios renacentistas, los monstruos eran obra de dios o del diablo. María José Vega puntualiza que, en la tradición tamatográfica la aparición del cuerpo prodigioso se relaciona con el pasado y, por tanto, éste se considera un efecto retrospectivo, la consecuencia de algo que aconteció. En cambio, la tradición teratoscópica lo concibe como un signo del presente, una interpretación, una advertencia, porque fácilmente puede virar hacia el futuro y funcionar prospectivamente, a modo de augurio.

La taumatografía representa, en suma, la aproximación racional al prodigio y al monstruo, a través de la investigación fisiológica y meteorológica, de la anatomía y de la historia natural, que se generalizó en las primeras décadas del siglo XVII. (Vega, 2002: 17)

No obstante, el monstruo ingresó de pleno en el ámbito de la ciencia y abandonó su raigambre divina en el siglo XIX. Frida Gorbach es autora de un espléndido estudio sobre la teratología mexicana decimonónica (al que remito). En un artículo suyo previo que prefiguraba el ensayo, esta investigadora de la UAM-Xochimilco consigue sintetizar el desafío que supone indefectiblemente la existencia ontológica del cuerpo monstruoso:

Si el médico describe no es para imponer la regularidad sobre la excepción repetida sino para recubrir el vacío de una corporeidad incompleta o excesiva; si el teratólogo escribe es ara atenuar de algún modo la ansiedad ante lo inexpresable. (Gorbach, 2002: 92)

² Debo el título de este apartado a la teórica de origen japonés Minae Inahara (2009) que, a su vez, lo toma de la especialista en estudios críticos sobre la discapacidad corporal (o las capacidades corporales diferentes) Margit Shildrick (1999). Resuena en él el eco del famoso texto de Luce Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977).

Sin pertenecer al ámbito del monstruo exactamente, los cuerpos trasplantados, amputados o prostéticos apuntan maneras en tanto que obligan a revisar nuestro concepto tácito e implícito de cuerpo, hasta llevarlo igualmente al colapso, dinamitando algunos de los binomios constitutivos de su integridad como son: natural *versus* artificial, humano *versus* animal, presencia *versus* ausencia, objetivo *versus* subjetivo, orgánico *versus* inorgánico, exterior *versus* interior, propio *versus* ajeno y, en último término, yo *versus* otro.

La ausencia de una presencia

Vivimos con la certeza ilusoria y tranquilizadora de una identidad estable materializada (y contenida) en un cuerpo de límites precisos. Esta idea metafísica y esencialista de la identidad está vinculada con determinada conceptualización del cuerpo, que es el lugar de frontera entre yo y lo otro (que no soy yo). De hecho, la integridad del yo se sostiene con una actitud de impenetrabilidad del cuerpo, con el rechazo de todo lo que es ajeno a mí, como una especie de garantía de inmunidad y preservación de mi auténtico ser. De hecho, el proceso de individualización se asienta en la tarea de mantener a raya lo ajeno y, por tanto —según esa lógica casi militar— potencialmente peligroso.

En este texto me he propuesto reflexionar entorno experiencias como la amputación de parte del cuerpo, especialmente el síndrome denominado del miembro fantasma, el trasplante de órganos o la implantación de prótesis, pero antes creo que debemos partir de una consideración previa por la que he dado título a este subapartado: esta presencia ausente que constituye el cuerpo, siempre entendido en términos fijos. Es decir; incorporamos (valga la redundancia, oportuna) una estructura corporal invariable y vivimos con esa naturalización ausente, porque no nos sentimos el cuerpo ni las partes del cuerpo... hasta que nos faltan. El funcionamiento habitual del cuerpo (hasta podría decirse el mismo concepto de cuerpo saludable) se fundamenta en el silencio de los órganos, la transparencia y la mudez que apuntan a esa presencia ausente constitutiva. Frente a ella:

La presencia de una ausencia

Solamente cuando el cuerpo grita o susurra, cuando nos falta alguna de sus partes (si es que hay partes en el todo) o se queja alguno de sus órganos, se hace presente esa ausencia y, a la vez, se nos evidencia la ausencia presente anterior,

aquello que constituía nuestro cuerpo completo. Al menos en teoría porque ¿cuándo está completo nuestro cuerpo? ¿Es incompleto —o menos cuerpo o menos yo— sin una de sus piernas o sin un brazo?

Por todo ello, Drew Leder en el volumen *Prothesis*, de 1990, habla de una *dys-appearance*, entendida como *the absence of an absence*, para referirse a estas dos ausencias que entran en juego cuando hay una amputación quirúrgica de alguna de las extremidades. Experimentamos el cuerpo fenomenológicamente, a través de las sensaciones de ser, tener y devenir el cuerpo. Esto no implica necesariamente una experiencia individual e intransferible sino, como subraya Vivian Sobchack en un estudio sobre el síndrome del miembro fantasma, nuestra experiencia personal es discursiva:

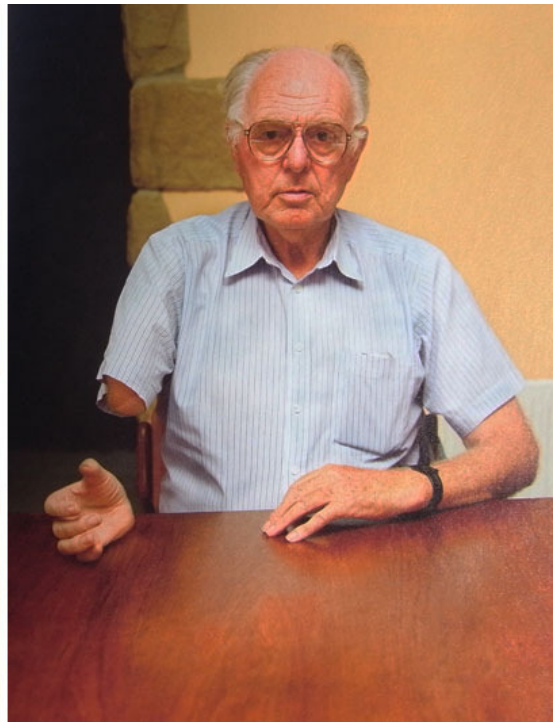
It is only through language and acculturated practice that we learn to locate and fix our ‘body parts’ (Sobchack, 2010: 56)

Con todo, lo primero que desaparece con el miembro corporal es la transparencia experimental del propio cuerpo, su silencio; la amputación es, por tanto, la ausencia que hace presente una ausencia que se asentaba sobre la idea tácita de completitud. Sin embargo, uno o una no es menos sí mismo/a a falta de una mano o un brazo o una pierna, o si le han extirpado el apéndice o el bazo.

El síndrome del miembro fantasma no es tanto una restitución de algo que nunca estuvo allí como tal sino de la sensación vivida del funcionamiento naturalizado de ese algo y la conexión o relación que establece con el mundo. Algo que revela que el mapa corporal no es fijo sino que está en el hacerse, en el proceso de estar siendo. Según el testimonio de Sobchack:

Looking at the place from which the ‘thing’ that was my objective leg was absent, ‘no-thing’ was there. And, yet, the ‘dys-appearance’ of my leg, however vague its boundaries, was subjectively experienced as a sense of self-presence now and here. Together, however, this objective absence and subjective the ‘dys-appearance’ did not make, to paraphrase Leder, a simple *negativity*; rather, in their conjunction, doubling and reversals, they constituted a strange positivity: the *presence* of an *absence*. (Sobchack, 2010: 58)

La artista Alexa Wright trabajó con ocho personas que habían padecido una amputación y tenían el síndrome del miembro fantasma. Manipuló digitalmente las fotografías a fin de hacer presente lo que lxs entrevistadxs manifestaban que sentían, ese fantasma y sus características. La serie fotográfica apareció en 1998 con el título *After Image*:



Uno/a de sus colaboradores/as, RD, manifestó:

I can't imagine being without the phantom because it is there all the time and it is very much like eating or breathing: I can put up with it quite adequately and probably miss it if it went away. (citado en O'Mahony, 2002: 56)

No obstante, en su libro *Body Images*, aparecido en 1999, Gail Weiss afirma que para la mayoría de las personas que han sufrido una amputación el síndrome del miembro fantasma, en efecto, acaba desapareciendo. Añade que esto no debe

entenderse como un *triunfo* (el término es suyo) del cuerpo o de la imagen especular del cuerpo, sino:

[...] as the construction of a new morphological imagination, one that offers new sites of projection and identification and new bodily possibilities. (Weiss, 1997: 37)

Como señala JN, otra de las personas entrevistadas por Wright:

Most of the time the phantom just feels flat; I have to think about it to make it a solid form. I wasn't born like this and obviously I do miss my arm, yet sometimes the phantom pain makes me feel whole again. (citado en O'Mahony, 2002: 56)

Del mismo modo que Donna Haraway nos demuestra que siempre hemos usado prótesis tecnológicas y, por tanto, siempre hemos sido cyborgs, la integridad de nuestro cuerpo está cruzada de vacíos, silencios, ausencias y fantasmas. Como si de una prótesis se tratara, el miembro fantasma completa sensorialmente el cuerpo, precisamente porque nunca fue completo (ni está del todo incompleto ahora), restituye la certeza de ser un todo, uno. Al mismo tiempo revela el carácter ilusorio, ficcional, de esta certeza, borra las fronteras entre los binomios más arriba señalados y siembra de alteridad y de dependencia ese uno autónomo y delimitado.

De ahí que Margrit Shildrick recurra al concepto derridiano de suplemento para explicar la lógica de las prótesis (entendidas en sentido amplio), una lógica que conjuga a la vez la acción de completar con la de substituir, en tanto es el suplemento el que sostiene por entero la existencia de lo que completa, a pesar de ser secundario, compensativo y externo. Se trata de un afuera constitutivo: no es el todo ni forma en principio parte de él, pero hace posible el todo, la integridad.

Shildrick propone así otra manera de pensar la integridad corporal:

[...] the metaphorical switch from seeing non-self material as an invader to seeing it as a useful 'migrant' may facilitate a new understanding of corporeal hybridity and a recognition that 'borders are permeable, blurry, and change over time'. (Shildrick, 2010: 19)

Por más que tratemos de medirlo y contenerlo, nuestro cuerpo se asienta en la desmesura de la existencia. Aunque nos empeñemos en trazar sus límites, protegerlo e inmunizarlo, me temo que nuestro cuerpo está repleto de aperturas franqueables, orificios palpitantes al paso y al ritmo de la vida. En su devenir, en su hacerse, el cuerpo no se acaba.

Bibliografía

- Bordes, Juan (2003) *Historia de las teorías de la figura humana*, Madrid: Cátedra.
- Gorbach, Frida (2008) *El monstruo: objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*, Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gorbach, Frida (2002) “El monstruo: un objeto inasible. La teratología mexicana a fines del siglo XIX”, Laura Cházaro (ed.), *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: pp.
- Kahlo, Frida (s.f.) *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Barcelona: Debate – Círculo de Lectores.
- O’Mahony, Marie (2002) *Cyborg. The man-machine*. London: Thames & Hudson.
- Shildrick, Margrit (2010) “Some Reflections on the Socio-cultural and Bioscientific Limits of Bodily Integrity”, *Body & Society*: <http://bod.sagepub.com/content/16/3/11>
- Sobchack, Vivian (2010) “Living a ‘Phantom Limb’: On the Phenomenology of Bodily Integrity”, *Body & Society*: <http://bod.sagepub.com/content/16/3/51>
- Vega, María José (2002) *Los libros de prodigios en el Renacimiento*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vigarello, Georges (2005) *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, traducción de Heber Cardoso, Buenos Aires: Nueva Visión.

**Cuerpo y arrodillamiento: estudio de caso de seis hombres que
“caminan” de rodillas al arribo de la basílica de Guadalupe, en la ciudad de
México**

**Metztli del Mar Bautista Puga
Universidad Autónoma del Estado de México**

La comprensión del cuerpo humano como un ser simbólico y cultural, ha llevado a la antropología a estudiarlo como una representación del mundo que contemplan las sociedades desde sus propias visiones. La corporeidad desde la antropología social, busca definirlo, conocer su conformación social desde grupos tribales como modernas, lo cual ha llevado a establecerlo en contextos complejos. En este sentido, este trabajo busca interpretar la condición simbólica del “caminar” de rodillas al arribo de la basílica de Guadalupe por seis hombres jóvenes, que utilizan su cuerpo como el elemento principal en la forma de pago por los milagros recibidos por parte de la virgen hacia ellos.

Los seis hombres que participan en este ritual corporal se encuentran en un rango de edad de 20 a 28 años, por lo que social y culturalmente en nuestro país son catalogados como jóvenes, y bajo esta condición son considerados con una falta de madurez para resolver situaciones de riesgo, viven en una transición entre la pubertad y la adultez; claro está que estos criterios para designar quién es joven, radica en una construcción cultural dice Raúl Zurzuri (2000). Pero que en la cotidianidad son jefes de familia, que deben de buscar la protección del hogar, así mismo se han encontrado en situaciones de vulnerabilidad social (economía, salud, familia), ante lo cual piden a la guadalupana el milagro de darle solución.

Así mismo, la condición masculina en la participación de rituales de este tipo, lleva a contextualizar su condición de género debido a que dentro del sistema patriarcal en México se constituye al hombre como jefe de familia, cuidador y protector, el sexo fuerte, aquel que no se doblega ante nada explica Gutmann (2000). Pero en este “caminar” de rodillas se trasforma, llorar, pide, agradece y se sucumbe ante lo femenino: la Virgen de Guadalupe, concebida como la figura materna que les procura un bienestar y respeto. Ante ella no existe una crítica social por tales comportamientos, mientras que en términos de la vida cotidiana no se podría.

Por tanto, el “caminar” de rodillas¹ en los seis casos conduce a un sometimiento del cuerpo, donde convergen sentimientos y experiencias que estrechan el vínculo entre el individuo y la deidad, extralimitan su condición física mediante el dolor y sufrimiento que deben experimentar para poder completar la manda así como el compromiso adquirido, contraponiéndose a la visión católica sobre el cuerpo sucio y pecador donde hay que “limpiarlo”, lacerarlo y someterlo, debe sufrir y penar para agradar a Dios explica Alejandra Araya (2006). Así, la utilización del cuerpo en términos rituales, conlleva a encontrar el sentido de acción de los individuos, cada una de sus partes expone una condición representativa, en este sentido para los que realizan el arrodillamiento como forma de pago por los milagros recibidos, la corporeidad expresa lo sagrado, es allí donde se generan y depositan sentimientos afectivos que pueden ser contradictorios a la vez como el dolor-felicidad, sufrimiento-compromiso, entre otros.

El cuerpo religioso

Al “caminar” de rodillas, el cuerpo es considerado para los seis hombres, a diferencia de las ideas católicas como un elemento puro y de ofrenda, el medio simbólico de vincularse con lo sagrado, donde expresan sus elementos afectivos, catártico y de transición, logrando una experiencia personal única que puede ser explicada en sus propios términos, pero que denota el compromiso social hecho por los milagros recibidos.

Es el cuerpo un aparato sensorial mediante el que percibimos el mundo y gracias a esto podemos interactuar con él. Es la base de la experiencia, se convierte en un “cuerpo vivido” o sentido, posibilita la percepción; posee un valor afectivo, registra sensaciones y actúa espontáneamente (Rayas 2009: 44-45). El cuerpo como el elemento donde se lleva a cabo el ritual, se vincula con la idea que tienen los seis hombres sobre el sentido de apropiación, ellos experimentan y hacen sus propias expectativas del acto, someten al cuerpo al dolor y sufrimiento como parte de la manda, no importan las condiciones físicas a las cuales se lleguen sino el compromiso hecho ante la virgen. Por ende, su corporeidad se transforma en medio que expresa el ritual, es lo que Mauss (1971) llamó “el cuerpo como instrumento”.

¹ Se entrecorilla el término por no existir una palabra específica de dicho acto, por lo cual debe entenderse de forma metafórica, ya que anatómicamente son las piernas las encargadas de realizar esta actividad.

Así, el cuerpo como depositario de diversas sensaciones, emociones y percepciones que en términos biológicos son naturales pero que socialmente deben de controlarse y regirse bajo una condición normativa, donde la corporeidad pasa de una apropiación individual a una representación colectiva. En este sentido, a pesar de que los seis hombres decidieron utilizar su cuerpo en el ritual sin ninguna reglamentación específica, si representaron en él la idea social sobre el cuerpo de Cristo, representando el dolor y sufrimiento experimentándolo por él ante los ojos de su madre, quien cargara con su sufrimiento de ver morir a su hijo por la salvación de un mundo pecador. La conceptualización de actos corpóreos en el catolicismo se encuentran plagados visualmente con Cristos crucificados y cuerpos sangrantes y dolientes así como vírgenes por siempre sufrientes.

Julia Tuñón (2008) vincula al cuerpo como una construcción simbólica mediante representaciones que expresan el imaginario en un camino de ida y vuelta que a su vez construyen símbolos, como la Iglesia católica así misma se representa como el cuerpo de Cristo, cuyas metáforas se van desplegando en el imaginario colectivo, estableciendo cualquier semejanza con las ideas sacras del sacrificio y de sus actos, él como una representación humana, donde cualquier individuo puede realizar las mismas condiciones para su sacralización.

El cuerpo es, entonces el instrumento de mediación entre los seis hombres y la Virgen de Guadalupe y a la vez el elemento simbólico que expresa en el ritual. Como simple anatomía, el cuerpo dicta los límites de lo que las personas pueden o no hacer, es un instrumento posibilitador y barrera potencial, media toda la reflexión y la acción que se ejerce sobre el mundo, es un agente, es un espacio para la expresión del disenso o la concordancia (Rayas 2009: 45). Por cual el compromiso adquirido al momento de cumplirse el milagro, lleva a “caminar” de rodillas donde su cuerpo rebasa los estándares permitidos, se debe de cumplir el pago. En el acto religioso la corporeidad sobrepasa sus propios límites, se expone, hay una determinación de mantenerse y seguir pese a no poder físicamente, pero la convicción y el compromiso creado es mucho mayor, el cuerpo se sujeta a la condición social, más que a lo individual.

Es el cuerpo para los seis hombres la base física que hace referencia a la postura fenomenológica que afirma que el cuerpo es el aparato sensorial mediante el que perciben al mundo y pueden interactuar con él. Es la base de la experiencia, se convierte en un “cuerpo vivido” o sentido, posibilita la percepción; posee un valor afectivo, registra sensaciones y actúa espontáneamente (Rayas 2009: 44-45). La significación del cuerpo para ellos, como un elemento sacro, es el que se vincula con lo sagrado, es donde se sienten y se experimentan emociones y sentimientos. Porque su propio cuerpo, su fisonomía, es el recordatorio contante que son humanos.

Dolor, sufrimiento y llanto

La presencia de un código sensorial en las expresiones corporales sitúa una acción simbólica en los seis casos, como el dolor corporal, sufrimiento y el llanto, que a la vez se conjugaron con sentimientos contradictorios como bienestar, alegría, paz y tranquilidad. La inducción del dolor fue al inicio del “caminar” hacia el interior de la basílica, en dos de los casos se descubrieron las rodillas para poder sentir de forma directa la laceración en su cuerpo, mientras que en el resto de los hombres no tenían una predisposición en la forma de llagar al dolor, considerando que el punto de todos era llegar al dolor corporal de cualquier forma. Así, la distancia recorrida de 30 a 40 metros aproximadamente ayudó para acelerar el padecimiento corporal.

La experiencia dolorosa tenía que estar presente para poder vincularse con la Virgen de Guadalupe, representando el sacrificio hecho por Jesucristo, se identifican con la laceración del cuerpo, llevándolos a romper sus propios límites físicos, experimentan nuevas sensaciones que en la vida diaria no podrían sentir, es el dolor provocado reafirmado en cada paso, que son capaces de pasar por lo que el hijo de Dios hizo por la salvación de la humanidad. Mostrar el dolor, los representa como Jesucristo en su viacrucis, él padeció el dolor en carne propia, derramó sangre, fue azotado y torturado, todo esto por la salvación de la humanidad². Con esta idea, los seis hombres buscan mediante esta experiencia dolorosa buscar representarse simbólicamente en la misma forma ante la virgen.

²La representación del dolor de Jesucristo abarca distintos momentos, el primero que inicia desde la flagelación y la puesta de la corona de espinas en su cabeza, para seguir con el viacrucis donde el agotamiento físico llegó al límite, cargando la cruz a cuesta y cayendo tres veces, hasta morir en la crucifixión. Esta situación del dolor y sufrimiento crudo y sangriento, la iglesia católica la ha tomado en sus representaciones visuales, para exponer el sacrificio del hijo de Dios por nosotros los pecadores.

Es el dolor la forma de estrechar los lazos con la parte sacra. Entonces, las ámpulas en las rodillas, raspadas y con sangre que al hacer contacto con el suelo caliente, con polvo y piedras, hace más grande el dolor, llevando a los seis hombres a tratar de parar, de no seguir, su cuerpo no puede más, pero el compromiso hecho con lo divino es mucho más grande y deben de seguir adelante.

El dolor corporal es rebasado por el sufrimiento, es aquí donde se encuentra el ritual de sacrificio como un compromiso que sobrepasa las condiciones físicas de los individuos. Es una contraposición, por un lado el cuerpo muestra cansancio, calambres, sangre y ampollas reventadas pero por otro lado, la condición de llegar ante la virgen y no detenerse es mayor. Donde comparan los momentos dolorosos del ritual, como el menor de sus males. Exponen que resultó más angustiante la situación de crisis a la que se enfrentaron y no poderla resolver. Generándose un sufrimiento constante en ellos, que no pudieron mitigar hasta el momento del participar en el ritual, es el sufrimiento la forma en que los seis individuos pudieron terminar el acto, pese al desgaste físico que presentaban. Es el deber personal y religioso ante la virgen, una obligación en la cual ellos deben de cumplir el pago sin escatimar las formas de llevarlo a cabo. Es el sufrimiento, lo que mueve el sentir, un deber ser, de seguir adelante y culminar el ritual.

El llanto, fue otro elemento presentado en los seis hombres, convirtiéndose en una expresión que exterioriza las afecciones en ese momento experimentadas por ellos. Pese a existir distintas lecturas sobre el llanto, en este tipo de prácticas religiosas corporales, funciona como un código de comunicación, que envía simbólicamente un mensaje, no a la gente que se encuentra en el entorno, sino a la Virgen de Guadalupe, de tranquilidad y bienestar. Las lágrimas tienen un sentido de liberar el cuerpo de tensiones, establecen un desprendimiento de las cargas sociales a las cuales se enfrentan cotidianamente. La condición del significado, no son las lagrimas como tal, sino el significado dada a ellas. (García 2009: 15)

Simbólicamente los seis hombres lloran frente a la virgen, las lagrimas determinan un cambio en los roles, ahora ellos son representados como hijos no como hombres ante la virgen que ahora se convierte en su madre, a través del llanto, pueden pedir, suplicar, manifestar, agradecer lo que ellos sientan y quieran, porque es el único momento en que lo pueden manifestar, es un momento permisible socialmente que el hombre llore, Carlos

Monsivais (2000), explica que el llanto en hombres en México corresponde a una falta de fuerza y virilidad, sólo los niños pueden hacerlo pero cuando crezcan deberán ser congruentes con su género. Aunque las concepciones van cambiando rápidamente, es una idea anclada en lo más profundo pensar colectivo mexicano. Sarró (2008), argumenta que el hombre cuando nace llora, es un signo de que tiene vida, pero cuando crezca mostrara debilidad, pero antes de que ese momento llegue con solo llorar podrá pedir cobijo, protección y cuidado o en dado caso perdón, recibiendo los beneficios sin plantearlos abiertamente. El llanto conmueve y mortifica a quien lo mira y quien busca la manera de mitigarlo.

La confrontación del cuerpo masculino con lo femenino mediante la imagen guadalupana, la siempre madre que ve por sus hijos necesitados es una construcción cultural desde el México prehispánico la idea de “madre” tenía una fuerte carga simbólica de cuidado, veneración y protección, que sigue manteniéndose hasta nuestros días. “La exaltación de la Virgen de Guadalupe identificándola como la madre buena de los mexicanos, el ideal femenino, concretando la hermandad nacional, estereotipándose como la madre santa, sufrida y abnegada hallará a un nivel simbólico, en una cultura profundamente patriarcal como la nacional dominante, una acogida tan arraigada y extensa” (Montero 2002: 74).

En los seis casos se presentan como hijos que se comportan como tal, ante la madre piadosa y dolorosa, la imagen femenina de referencia; el hombre puede ser débil ante ella, puede solo hacerlo ante la madre, con nadie más. La maternidad³ otorga a la mujer un papel tan importante que refiere a la figura de la madre y la maternidad asociada a la virgen como la construcción simbólica más sofisticada del cristianismo, la mujer es la reproductora de la especie y el dolor del parto borra la mancha de carne que en ella es circunstancial (Tuñon 2008: 44).

³ Explica Tuñon (2008), que la construcción femenina en América Latina este ligada fuertemente al sentido religioso católico, vista como un ser débil, protectora, sumisa y encargada del cuidado y resguardo de la familia. Y solo al momento de convertirse en madres cambian completamente la visión del cuerpo de la mujer. “Las madres son santas”, las demás no, y solo lo lograran en virtud de la maternidad.

El cuerpo arrodillado

La forma en que se construye la condición simbólica de los cuerpos humanos, sus posiciones y movimientos, están determinados en función al sistema cultural en que se encuentran inmersos. En este sentido la interpretación simbólica del arrodillamiento por seis hombres que arriban de en esta posición a la basílica de Guadalupe, surge de su representación de sus rodillas no sólo como articulaciones anatómicas que generar desplazamiento para posicionar su cuerpo en distintas formas, sino simbólicamente dan movilidad al mundo donde se encuentran, por eso “caminan” de rodillas, refieren a una analogía.

En la interpretación de las rodillas como agentes de movimiento, también se significan metafóricamente como generadoras de vida y en la rotación del mundo, así “caminar” de rodillas mueve y trasforma la perspectiva de los individuos. En este sentido los seis hombres al ponerse en esta posición corporal hacen una redimensión de sus cuerpos, tienen otro tipo de movilidad, observan distintas perspectivas de los objetos y la contemplación de los demás hacia ellos se trasforma. Se hacen frágiles y generan piedad, piden clemencia, deben de levantar el rostro para poder admirar lo que los rodea, la dimensión cambia y se vuelve grande, ellos se conciben como algo pequeño pidiendo ayuda del poder sacro que genera su existencia.

Cuando se convierte la corporeidad en objeto, sirve entonces para la obtención de medios y la consecución de fines (Guzmán 2008: 456). Así, la construcción simbólica del arrodillamiento redime la situación religiosa del hombre ante la inmensidad, pretende la protección tanto sacra como de él mismo, porque mediante esta posición, se protege el cuerpo, pero también pide, ruega, es vulnerable. Convirtiendo su cuerpo en el “instrumento”⁴ de apoyo que muestra y denota su condición humana. Así, dicha posición corpórea implica la protección del cuerpo y la búsqueda de defensa, se encoje el cuerpo, se cubre la cara, lo que Raúl Sarró (2008) explica como una posición fetal, donde el feto se encuentra con las rodillas cerca de la cara, lo que forma las cavidades de los ojos y permiten la visión, de igual forma se encuentra en una posición de apoyo y protección.

⁴ Cuando se refiere al cuerpo como un instrumento, se toma como una analogía semántica, tomando en cuenta que la utilización de la corporeidad corresponde a diversas formas ante las necesidades que se enfrenta, tal y como desarrolló Marcel Mauss la visión del cuerpo como una herramienta que ayuda al individuo para su propia sobrevivencia. Todos los espacios, lugares, actividades están hechas referentes al cuerpo.

El arrodillamiento o genuflexión, para los seis casos no tienen que ver con la humillación o sumisión ante Dios, ni la forma de reivindicar a los hombres que dentro del catolicismo están “manchados con el pecado original”, como se menciona en términos bíblicos, sino todo lo contrario, para ellos, dicha posición corporal, está ligada con el respeto, agradecimiento, humildad y alabanza, es una situación de contemplar el poder divino y ser partícipes de ello.

A través del tiempo, las ideas sobre el arrodillamiento⁵ se ha reconfigurado, ya no sólo se vincula con la limpieza y salvación del cuerpo, sino que se ha estructurado en función a los propios conceptos sociales en los que se realiza esta práctica religiosa. En los seis casos de hombres que “caminan” de rodillas, dicha posición está asociada con la protección y el agradecimiento, más que doblegar al cuerpo como un elemento pecador. Las condiciones en la realización de esta práctica son producto de la construcción de sus vivencias con la religión oficial, es mediante la religiosidad popular que pueden amalgamarlas para dar sentido a sus creencias y a la vez sostener al sistema católico.

Así, el que los seis hombres se pongan de rodillas, es una forma de comunicarse con la deidad, por lo cual el humano sólo se limita a pedir y en dado caso de que sea resuelto el asunto, en pagar a la deidad los favores recibidos, estableciendo una dependencia del ser sagrado. La genuflexión o arrodillamiento permite liberar la tensión social e individual del sujeto, que permite hacernos pequeños y despertar la misericordia de Dios, como lo explica Sarró (2008).

Por otro lado, esta posición corporal refiere a la analogía que hacen con respecto al sacrificio de Cristo durante el viacrucis realizado antes de su crucifixión, cayó de rodillas tres veces, expresando sentidos opuestos como la clemencia ante el cansancio físico, el dolor y sufrimiento corporal, pero que en términos de sacrificio él sabía que debía de cumplirlo. Ante esta perspectiva, la genuflexión hecha por los seis hombres, está

⁵ La posición en rodillas hoy día está ligada en distintos momentos, cuando una persona comete algo malo o erróneo y pide perdón se pone de rodillas, se busca la compasión del otro que lo mira hacia abajo que establece en ese momento una relación de poder. Por otro lado en la cultura occidental “romántica”, cuando se pide matrimonio se pone de rodillas ante esta, en un sentido de admiración, respeto, de contemplación. Por otro lado, en los movimientos político -sociales y de corte socialista utilizan la frase “prefiero morir de pie que vivir de rodillas”, asociado a esta postura como un acto de sumisión y de humillación. Así encontramos lecturas distintas del arrodillamiento.

fuertemente ligada con el sufrimiento de un hijo ante su madre, una posición que redime la compasión, representándose como Cristos que sienten dolor y sufrimiento pero que el compromiso con la Virgen de Guadalupe es mucho más fuerte por lo que deben llegar ante ella para agradecerle. Los cuerpos pueden ser autosacrificados en aras de la conmemoración del triunfo de la culpa, pues todos debemos de pagar por el sufrimiento de quien nos dio su propia vida para salvarnos del pecado. Cuerpos que para poder ser tomados en cuenta tienen que someterse a regímenes siempre tensionantes o dolorosos (Gúzman 2008: 458).

Por lo cual, el cuerpo posicionado en rodillas provoca una manera más rápida de llegar al dolor, para pasar posteriormente al sufrimiento, buscando una experiencia religiosa que marque su propia vida, a través de la mortificación de su propio cuerpo. Así, los seis hombres procuran mediante esta posición corporal, cumplir en términos que ellos mismos establecieron, con la forma de agradecer a la Virgen de Guadalupe. Entonces, sobre el cuerpo siempre se inscriben nuevos signos por medio de las expresiones corporales, la catarsis corporal, junto con los estados extáticos forman parte del capital simbólico y ritual, que parece que satisfacen, en mayor o menor medida, ciertas demandas socioemocionales de los individuos (Vallverdú 2007: 148). Mientras tanto, la idea que tienen estos seis hombres sobre la condición de dicha posición en el catolicísimo, lo unen con sus propias percepciones, es el reflejo de una construcción histórica sincrética, representada a través de la religiosidad popular.

En síntesis, “caminar” de rodillas por seis hombres al arribo de la basílica de Guadalupe, se deriva de factores inicialmente sociales, debido a los momentos de crisis presentados por estos individuos, donde al encontrarse en una problemática de carácter social (familia, economía y servicios de bienestar) y de salud, tuvieron que recurrir a la ayuda divina de la Virgen de Guadalupe, donde histórica y culturalmente en el colectivo mexicano es vista como la madre protectora que ayuda a los más necesitados, aquellos que son de la clase popular y desprotegida.

Así, esta práctica religiosa corporal pasa de una condición social a una simbólica, el “caminar” de rodillas los seis hombres pierden su condición de género, es un momento de escarpate y de desprendimiento, se convierten en hijos que pueden pedir, llorar y expresar su dolor y sufrimiento, representándose como Cristos ante la madre guadalupana. Su cuerpo

se convierte en forma del ritual, lo ofrendan ante lo sacro, porque es su única apropiación, experimentado sensaciones nuevas que los lleva a establecer una relación más estrecha con la deidad, es la expresión de su mundo. Su corporeidad busca mediante el arrodillamiento agradecer, respetar y contemplar el poder divino ante lo cual ellos fueron partícipes.

Bibliografía

- Araya, Alejandra (2006) *El castigo físico: el cuerpo como representación de la persona, un capítulo en la historia de la occidentalización de América, siglos XVI-XVIII*, revista Historia, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica, N° 39, Vol. II, julio-diciembre, 349-367. <http://redalyc.uaemex.mx/>
- Catecismo de la Iglesia Católica* (2000) Bogotá, Juan Pablo Segundo.
- Gutmann, Mathew (2008) *Ser hombre en la ciudad de México: ni macho ni mandilón*. México, COLMEX.
- Guzmán, Adriana (2008) “Nuestros cuerpos hoy” en Elsa Muñiz (Coord.) *Registros Corporales*. México, UAM-A.
- Mauss, Marcel (1971) *Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos.
- Monsiváis, Carlos (2000) *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Montero, Sánchez Susana (2002) *La construcción simbólica de las identidades sociales. Análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México, Plaza y Valdés.
- Muñiz, Elsa (Coord.) (2008) *Registros corporales*. México, UAM-A.
- Rayas, Lucía (2009) *Armadas. Un análisis de género desde el cuerpo de las mujeres combatientes*. México, COLMEX.
- Sarró, Raúl (2008) “Arrodíllate y creerás, reflexiones sobre la postura religiosa”, en Mónica Cornejo y Manuela Cantón (Coords.) *Teorías y prácticas emergentes en antropología de la religión*. España, ANKULEGI.
- Tuñón, Julia (Comp.) (2008) *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y femeninas en México*. México, COLMEX.
- Vallverdú Vallverdú, Jaume (2007) “Mi cuerpo es un templo de Dios. Carisma y emoción en los sistemas religiosos”, en *Iztapalapa Conflictos locales y religiones globales*. Año 28 N° 62-63, enero-diciembre, UAM.

Samantha Jones: ¿Mujer reivindicadota o ridícula?

Michelle Gama Leyva
Universidad Autónoma de Barcelona

Hacia el final de la década de los noventa y hasta 2004, se produjo en Estados Unidos una serie llamada *Sex and the City*, creada y transmitida por el canal de cable HBO¹. La serie fue muy bien recibida, en cuestiones de *rating*, entre el público estadounidense y posteriormente internacional, al grado de crear un fenómeno de *fandom* hasta entonces inusual. La reacción de la crítica tuvo en su haber un poco más de escepticismo y ambigüedad; ¿hasta qué punto la serie representaba a la mujer actual? ¿Se destruían o se reforzaban los estereotipos femeninos?

Más allá de la esperada respuesta de grupos conservadores sobre sexo explícito en pantalla y conversaciones “no propias de una mujer decente”, la crítica más dura provino quizás del grupo menos esperado: feministas declaradas (y enojadas) por *tratar* de corporeizar la liberación femenina en cuatro mujeres blancas aparentemente perfectas, que visten ropa de diseñador, que han conseguido a partir de sus exitosas carreras una casi inverosímil independencia económica y que no necesitan (y no quieren) un marido. Lo anterior provocó un fenómeno antitético; por un lado, millones de mujeres seguían la serie y decían sentirse “identificadas” con las situaciones representadas, felices por tener un referente sobre la sexualidad femenina abordada desde otra lente. Por otro, algunos críticos y autoridades académicas cuestionaban la veracidad de ese discurso supuestamente antipatriarcal, apelando a la irrealidad e inverosimilitud de los personajes representados. Dado lo anterior, la serie puede considerarse un tanto controvertida² y valdría la pena cuestionar hasta qué punto puede un producto cultural representar personajes que cuestionen las estructuras normativas que permean las conductas humanas en el plano de la sexualidad.

¹ Concepción Cascajosa, en su obra *Prime Time*, explica que “los dramas de cable apuestan por la provocación y los temas adultos, aunque es evidente que en canales premium como HBO o Showtime, que no dependen de anunciantes, la apuesta por contenidos menos restrictivos ha sido superior a la del cable básico” (2005: 13).

² En este ensayo se trabajará exclusivamente con la serie televisiva, dado que las películas subsecuentes pueden considerarse muy lejanas del concepto original, considerando que difieren de las convicciones de soltería que los personajes principales defienden en la serie. Como anota Hadley Freeman en su reseña para *The Guardian* en 2010: “The Sex and the City films have destroyed the legacy of a funny and fantastic TV show [...] it suggests the default position for movies and books about women, is to show them as marriage obsessed morons”.

Stuart Hall afirma que una cultura es un proceso o una serie de prácticas en las cuales un grupo de seres humanos comparte significados, el lenguaje siendo el sistema de representación por el cual esos significados se vuelven inteligibles (1997 A, 1). El mismo teórico propone un esquema que denomina “circuito de la cultura”, en el cual incluye cinco etapas -representación, identidad, producción, consumo y regulación- en las que estos significados circulan, se intercambian y se (re)producen entre los miembros de un grupo social (1997 A, 1-2).

Partiendo del esquema anterior como base, en este ensayo se pretende analizar el proceso de representación y de construcción de la identidad, primeras dos fases del circuito referido, específicamente en el personaje de “Samantha Jones” de la serie norteamericana *Sex and the City*, para así determinar el impacto que éste puede provocar, ya sea como reflejo de una determinada ideología, como trasgresión a su hegemonía o, incluso, como ambas vertientes a la vez.

Al acercarse a distintas teorías sobre cómo el lenguaje representa el entorno, Stuart Hall explica, en el capítulo “The Work of Representation” de la obra *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997), que la teoría constructivista es la que más se ha trabajado en el desarrollo de los Estudios Culturales. De acuerdo a esta aproximación: “we must not confuse the material world, where things and people exist, and the symbolic practices and processes through which representation, meaning and language operate (1997 B, 25).

La aproximación constructivista al lenguaje introduce el dominio simbólico en la vida humana, fundamental para la constitución de la vida social y de la cultura. Más adelante en el texto, se delinean las dos ramas de esta teoría: la semiótica y la discursiva. La primera tiene que ver con el trabajo de Roland Barthes y sus términos -denotación-, donde el significante deja ver su primer significado, evidente y superficial; y -connotación-, donde surge un segundo significado, carente de obviedad y ligado a la ideología social y sus jerarquías axiológicas. Barthes se refiere a este segundo nivel de significado como *mito* (Hall: 1997 B, 37-39). En la segunda rama de la teoría constructivista del lenguaje, se analiza el *discurso* como sistema de representación, fundándose en la obra del filósofo francés Michel Foucault. Hall explica, refiriéndose a Foucault:

[...] what concerned him was the production of knowledge (rather than just meaning) through what he called discourse (rather than just language). His project, he said, was to analyse -how human beings understand themselves in our culture- and how our knowledge [...] comes to be produced in different periods (Hall: 1997 B, 43).

El discurso, en este caso, se convierte en una forma de representar el conocimiento, de producirlo como “verdad” o como lo “natural”, éste es entonces el que construye el tema y el objeto, no el sujeto. Dado lo anterior, el discurso claramente tiene influencia en cómo las ideas se vuelven prácticas y, por lo tanto, puede llegar a regular la conducta humana, tanto como la religión en otros momentos históricos, agrega Hall (1997 B, 42-44).

La idea de que las cosas y las acciones sólo adquieren significado dentro del discurso es fundamental para la aproximación constructivista del lenguaje como sistema de representación y conlleva fuertes implicaciones con respecto al poder al que son sometidos los sujetos en este proceso. Hall completa este argumento sobre el poder con la aportación de Gramsci y el término *hegemonía*: “particular social groups struggle in many different ways, including ideologically, to win the consent of other groups and achieve a kind of ascendancy in both thought and practice over them” (1997 B, 48). El término apela a la legitimación del discurso, dotándolo de aún más poder.

Siguiendo la línea de esta aproximación, se puede concluir que el conocimiento, cuando está del lado del poder, se convierte en la “Verdad” y al difundirla y asumirla como tal en una cultura, regula y constriñe prácticas, específicamente del cuerpo (1997 B, 50). Al aplicar estas consideraciones a la vida en sociedad, específicamente en el plano de la sexualidad, se vuelve evidente el control que ejerce el discurso hegemónico sobre las prácticas eróticas, poder que se mueve en micro escala, *biopoder*, como lo llamaría Foucault, que regula que es lo que “debe ser” la sexualidad y sus roles; ya sea desde la familia, la escuela, la medicina, el psicoanálisis, la literatura, el cine y, por supuesto, la televisión.

“The efforts to control sexuality produce a veritable explosion of discourse-talk about sex, television and radio programmes, sermons and legislation, novels, stories and magazine features, medical and counselling advice, essays and articles, learned theses and research programmes [...]” (Hall: 1997 B, 50).

La serie *Sex and the City* aborda desde su título una evidente relación con la temática erótica. La trama consiste en abordar las distintas problemáticas que viven cuatro mujeres solteras en la ciudad de Nueva York, cada una con una personalidad característica que hace de contraparte a la protagonista, Carrie Bradshaw, periodista que reflexiona en su columna semanal sobre los problemas de la mujer soltera contemporánea, sus relaciones y su sexualidad. Los personajes femeninos se construyen en torno a sus profesiones y sus relaciones de pareja; Miranda Hobbes, abogada exitosa y cínica con respecto a los hombres; Charlotte York, gestora de una galería de arte y romántica empedernida; por último, Samantha Jones, agente de relaciones públicas que materializa sus deseos eróticos quizás más allá de las regulaciones de la heteronormatividad.

El proceso de representación se complejiza en el caso de que, lo que se busque representar, sea justamente algo diferente a lo promovido por este discurso hegemónico, como lo fue en el caso de este personaje en la serie *Sex and the City*. Cabe recordar que para Hall, la representación tiene que ver con cómo cargamos de un determinado significado a las cosas por medio de las palabras que usamos para nombrarlas, las historias que contamos acerca de ellas, las imágenes que producimos sobre ellas, las formas en las que las clasificamos y conceptualizamos, y los valores que les cargamos (1997 A, 3). Por lo tanto, ¿cómo representar algo que no coincide con el discurso hegemónico que permea nuestro entorno, que no comulga con el “deber ser”? ¿Cómo se representa lo *diferente*?

En el capítulo “The spectacle of the other” del mismo volumen de *Representation*, Hall argumenta que la única manera de representar a aquellos que se salen de la mayoría, de lo *normal*, es como *el otro*, el que no es *nosotros*, el que no es *como yo*. Aunque en el texto se explica que la diferencia es la base del orden simbólico de clasificación y de significado de una cultura, también se afirma que marcar la diferencia siempre implica dejar al que no coincide en un *afuera*, fenómeno que generalmente funciona a partir de parejas antitéticas que se conforman por una mecánica de *normalidad / otredad* (1997 C, 226-235). “[...] good / bad, civilized / primitive, ugly / excessively attractive, repelling because different / compelling because strange and exotic” (1997 C, 229). Hall retoma la postura de Jacques Derrida al explicar que estos pares binarios no son neutrales, en ellos hay una jerarquía en la que uno gobierna y violenta al otro (1997 C, 235, 258). Dado el objeto de estudio que

se pretende trabajar en este análisis, a los ejemplos mencionados debería agregarse heterosexual / homosexual, e incluso hombre / mujer. Complementando este argumento de Hall se encuentra el concepto de *higienización* de Lucy Bland (1981):

“This process involved a bodily split between purity and pleasure, in which women finding pleasure in sex were viewed as perverse, while those experiencing no such desire were deemed virtuous” (Akass : 2004 A, 182).

El evidente reduccionismo esencialista que estos pares opuestos conllevan, hace surgir el término *estereotipo* para la representación del otro como una estrategia de poder para legitimar y fortalecer el discurso hegemónico al que pertenece el -nosotros-. En el estereotipo se fijan y se exageran las características que determinan la diferencia que constituye al otro (1997 C, 258), fortalecen lo *normal* y lo *natural* y marcan lo inaceptable al representarlo en un afuera.

A partir de esta definición de estereotipo, valdría la pena revisar algunas de las descripciones que se han encontrado en distintos medios sobre el personaje en cuestión: Samantha Jones. En la página oficial de la serie, HBO, el personaje es descrito como una mujer segura de sí misma, que sabe lo que quiere y que generalmente lo consigue:

“Samantha embraces her uninhibited sexuality with a diverse (and large) group of lovers, from wrestling coaches to power bachelors to a studly farmer. Forget wedding dreams; Samantha takes lust over love every night, and she’s proud of it” (HBO, 2001).

En una reseña de la serie en el periódico *El País*, Hernán Casciari describe a Samantha como “una especie de putona sutil y chupalotodo, pero empresaria y también con necesidad de mimos” (2007). Las académicas Kim Akass y Janet McCabe, autoras del libro *Reading Sex and the City*, la describen como una ejecutiva de relaciones públicas y libertina sexual (2004 B, 3), mientras que en *Wikipedia* es constituida de la siguiente manera:

“Samantha Jones es la de mayor edad y la más promiscua del grupo. Trabaja en relaciones públicas, su patrón de relaciones podría ser considerado estereotípicamente como masculino” (2011).

El tipo social indica a los que viven de acuerdo a las normas sociales, mientras que el estereotipo marca a los que éstas dejan fuera. Es por lo anterior que los límites del estereotipo son mucho más rígidos que los del tipo social, ya que las fronteras

simbólicas de la pertenencia están ahí para mantener un determinado orden social (Hall: 1997 C 258). Aquellos que están dentro de esta comunidad imaginaria de la *normalidad* desarrollan un sentido de pertenencia al exiliar simbólicamente a los ‘otros’, representados a partir de estereotipos, construcciones que tienen que ver con lo que Foucault denominaría un discurso de poder: “ [...] an attempt to fashion the whole of society according to their own world view, value system, sensibility and ideology” (Hall: 1997 C, 259).

Al describir al personaje Samantha a partir de sus conductas sexuales, que están fuera de la norma, una acción, tener relaciones sexuales con muchos hombres, se convierte en una etiqueta que define su identidad: “lujuriosa, promiscua, libertina, putona chupalotodo”. Al quedar fuera de lo que una mujer “debería de ser”, sólo puede ser construida, a través de estereotipos, como “otra”.

Quizás la descripción más interesante de las antes citadas, es la que corresponde a la entrada de *Wikipedia*, en la que se afirma que el personaje podría considerarse como estereotípicamente masculino ¿Por qué? ¿Es más -normal- o simbólicamente aceptable que un hombre lleve a cabo las conductas que definen a este personaje? ¿Podría considerarse como un estereotipo, en el sentido que le da al término Stuart Hall, un hombre que se acuesta con muchas mujeres? ¿Sería considerado “lujurioso, libertino, promiscuo o putón”? Parece que sólo cuando un hombre lleve sus prácticas sexuales al límite podría ser considerado dentro de estas categorías. En ese caso, ¿se construye como “otra” una mujer que se comporta como hombre?

Existe una línea de la crítica que lleva esta cuestión aún más allá, una de sus exponentes es Mandy Merck, quien afirma que estas mujeres están construidas a partir de “la fantasía equivalente a hombres gay metropolitanos” (2004, 61). Fundamenta esta argumentación en el hecho que los creadores de la serie, Darren Star y Michael Patrick King, son abiertamente homosexuales; además de que gran parte de los fieles fanáticos de la serie, también lo son. David Greven, en el mismo libro, *Reading Sex and the City*, se une a esta línea de argumentación:

“*Sex and the City* can only give vent to its gay ideas through a performative reimagining of heterosexual sex as queer intercourse, in that Samantha, most explicitly of all the women, acts, speaks and cavorts like a stereotypical gay man, her femaleness as a safeguard against both homophobic retaliation and an explicit admission of a gay agenda” (2004, 44).

Habría que preguntarse hasta qué punto estas afirmaciones caen también en construir la identidad del otro a partir de la diferencia, reforzando así el discurso hegemónico de lo que es aceptable y lo que no lo es. Incluso, la misma protagonista de la serie, Carrie Bradshaw, en algún momento de la serie describe a Samantha con admiración por ser “a powerful hybrid: the ego of a man trapped in the body of a woman” (2004, 81). ¿Un hombre, homosexual o no, está más legitimado para corporeizar una serie de actitudes en torno al sexo y llevar a cabo prácticas eróticas incluso inverosímiles si son atribuidas a una mujer? Astrid Henry responde de la siguiente manera:

“The notion that these women are merely the products of a male gay imagination is premised on a fairly conservative and essentialist notion of identity: that there is a gay male perspective (read promiscuous) and a straight female perspective (read prudish) and there shall be no blurring between the two” (2004, 80).

El argumento anterior coincide con la idea de Hall acerca de la impermeabilidad de las fronteras simbólicas respecto a los estereotipos, a lo que quizás habría que agregar la inusitada fascinación que estos personajes pueden llegar a producir:

“Samantha, libidinous and liberated from seemingly all constraints, an amazonian titan of sexual conquest and probably the most bracingly appealing *Sex and the City* character devours the lion’s share of freak meat on the show” (Greven: 2004, 43).

Las actitudes “fuera de la norma” que el personaje de Samantha tiene respecto a la sexualidad en la serie, la han convertido en un icono para distintos grupos minoritarios, sean gay, feministas o incluso mujeres normalizadas que encuentran en este personaje una proyección de sus propias fantasías. Cabe mencionar que el mismo Hall se refiere a este fenómeno al abordar el tema de la representación: “What is declared to be different, hideous, ‘primitive’, deformed, is at the same time being obsessively enjoyed and lingered over because it is strange, ‘different’, exotic” (1997 C 268).

Umberto Eco, al hablar de la tipicidad, también menciona una relación de reconocimiento o proyección del personaje efectuado por el lector, según el italiano, el tipo “define cierta relación con el personaje, que se resuelve en una utilización o aprovechamiento del mismo” (1995, 198). También Román Gubern, en el prólogo de *La Era del Drama en la televisión*, explica que las representaciones que se llevan a cabo en las series de televisión pueden considerarse como “una radiografía de los imaginarios de sus espectadores, destinatarios de unas series que han elegido porque satisfacen precisamente sus deseos, expectativas o fantasías personales” (2009, 12).

Dado lo anterior, no sorprende que la actriz Kim Cattrall, quien representa al personaje de Samantha en la serie, haya aprovechado esta fascinación. Aún siendo diez años mayor que el resto de las protagonistas de la serie, aceptó hacer desnudos frontales y escenas explícitas que sus coactrices jamás realizaron, además de llevar la mayoría de situaciones de humor grotesco, como anota Mandy Merck (2004, 56). En 2002 publicó, junto con su marido de ese entonces, el libro *Satisfaction: The Art of the Female Orgasm*, cosechando un gran éxito, justo valiéndose del estereotipo con el que fue representado su personaje.

Aunado a la representación, se ha delineado la fuerte relación que existe entre ésta y la construcción de la identidad, un elemento más del circuito de la cultura propuesto por Stuart Hall. ¿Cómo es que nos situamos dentro de una u otra frontera simbólica, adentro o afuera del discurso de poder? En el artículo de introducción de la obra *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall y Paul Du Gay, titulado “¿Quién necesita identidad?” , el mismo Hall afirma que “la cuestión de la identificación, se reitera en el intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (2003, 15), a lo que agrega que, siendo un proceso, la identidad no puede considerarse como un objeto acabado, sino que se va construyendo a partir de múltiples “discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (2003, 17). Queda claro, entonces, que la relación que existe entre identidad y representación es que “las identidades [...] se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (2003, 19).

A partir de la definición anterior cabe la pregunta, ¿cómo se construye la identidad del personaje que se está analizando? Para tratar de contestar esta pregunta, se eligieron dos capítulos de la serie, “Shortcomings”, de la segunda temporada, y “Cover Girl”, de la temporada cinco. En ambos capítulos surge un conflicto entre

Samantha y una de sus coprotagonistas por la manera en que Samantha lleva su vida sexual. En el primero la pelea es con Charlotte, representada como la más conservadora de las cuatro mujeres. Al descubrir a Samantha una mañana en su cocina, Charlotte infiere que se ha acostado con su hermano. Samantha la saluda con mucha naturalidad y le comenta que su hermano es encantador, a lo que Charlotte reacciona con exaltación, algo raro en el desarrollo de su personaje y, alzando la voz, la enfrenta:

“Is your vagina in the New York City guide books? Because it should be! It’s the hottest spot in town and it’s always open!” (King, 1999)

Samantha, indignada, avienta la taza de café al piso y se va. Cuando el hermano de Charlotte, de visita por la ciudad esos días, le pregunta a Charlotte qué es lo que ha sucedido, ella le responde que él no conoce realmente a Samantha, que es sumamente promiscua y que él saldrá lastimado. En ese momento, el hermano le confiesa a Charlotte que su ex esposa era frígida y que él no había tenido relaciones sexuales en años, por lo que Samantha era justo lo que necesitaba. Charlotte se da cuenta que ha cometido un error, se disculpa con Samantha y le lleva una canasta de madalenas; Samantha la perdona relativamente rápido.

Quizás lo más importante de este capítulo es que aún dentro de la misma serie surgen los estereotipos y la construcción de la identidad a partir de la diferencia. Aunque al final del capítulo se reivindica la imagen del personaje de Samantha, claramente ya fue delineada una frontera simbólica con el enfrentamiento entre las dos mujeres. El recurso del humor en la pelea no es raro al tratar temas difíciles o sensibles dentro de la serie, de hecho, en el siguiente capítulo este recurso es más evidente.

En “Cover Girl”, Samantha se ofrece a ayudar a Carrie, la protagonista, a elegir un atuendo para la portada del libro que está próxima a publicar. Dejando a un lado la excesiva atención que los personajes de la serie le dedican a la moda y a los diseños más extravagantes, se empieza a tensionar la relación entre ambas mujeres después de un curioso incidente. Samantha se encuentra en su oficina esperando a Carrie para ir a comer, cuando llega un atractivo repartidor a entregarle un paquete. Después de un juego de palabras y un intercambio de miradas, Carrie entra sin tocar la puerta para encontrarse con Samantha practicándole sexo oral al repartidor. Más adelante en el capítulo, Samantha toma lo sucedido como gracioso, pero percibe que

la actitud de Carrie hacia ella ha cambiado y comienza a tomarse muy mal los comentarios que la escritora hace sobre su estilo. Cuando por fin enfrentan el tema, Samantha, indignada le dice a Carrie:

“ I will not be judged by you or society, I will wear whatever and blow whomever I want as long as I can breathe and kneel” (King, 2003).

Igual que en el capítulo antes mencionado, se estereotipa al personaje desde dentro y se construye la identidad, en este caso de Carrie, a partir de algo que ella no es (una mujer que practica sexo oral en las oficinas). Lo anterior queda especialmente explícito cuando, en el capítulo mencionado, antes de que Samantha pronuncie la cita anterior, Carrie le deja claro que lo que ella vio fue algo que nunca haría, lo que provoca el enojo de Samantha. Kim Akass y Janet McCabe comentan este episodio:

“Even within the series itself, the women confront their own sexual taboos. Carrie and Samantha fall out over the outfit Samantha has chosen for Carrie to wear on the front of her book. What lies behind this dispute is Carrie’s unease at catching Samantha giving the Worldwide Express guy a blow-job, and this despite her admiration for the way Samantha puts her ‘sex life out there’. Without meaning to, Carrie has judged her -and this is what upsets Samantha the most” (2004 A, 183).

Habría que preguntarse si ese juicio hacia Samantha fue realmente sin intención, aunque al final del capítulo las amigas arreglan el conflicto. Lo anterior sucede porque Carrie se da cuenta que Samantha fue la única que la apoyó cuando tuvo un amorío con un hombre casado y esto la hace reconsiderar, lo que aún refuerza más el estereotipo de promiscuidad. El hecho es que, dentro de la serie, la vida sexual de Samantha es graciosa y aceptable, siempre y cuando no involucre a las otras tres mujeres directamente, cuestión que queda clara después de la revisión de los dos capítulos mencionados.

La representación, especialmente la representación del otro, es la que afirma la identidad a partir de la diferencia, la pertenencia a un discurso de poder en el que otros quedan en ese -afuera- antes mencionado, reforzando así las fronteras simbólicas, a las que también pueden referirse como *ideología*.

Umberto Eco, en el capítulo “Ideología y conmutación de código” en la obra *Tratado de Semiótica general* (1976) define el término *ideología* como una visión parcializada del mundo, diferenciando el concepto marxista de *falsa conciencia* con el de *dispositio* ideológica que consiste en “una argumentación que, cuando compara

dos premisas diferentes, escoge las que no poseen marcas contradictorias, con lo que oculta de modo consciente o inconsciente el que dichas premisas podrían comprometer el carácter lineal de la argumentación” (409). Desde este punto de vista, la semiótica es también capaz de revelar “las conexiones secretas y ocultas de un sistema cultural determinado” (416) demostrando que un determinado universo semántico “es más complejo de lo que las ideologías hacen creer” (417).

Tomando en cuenta el planteamiento de Eco respecto a la ideología y recordando el término “connotación” de Roland Barthes expuesto con anterioridad, surge la pregunta, ¿cómo revelar la carga semántica oculta que se representa en esta serie a partir de sus signos audiovisuales? Stuart Hall se aproxima también a esta cuestión en su artículo “Codificación y decodificación en el discurso televisivo” (1980), explica que el signo visual es connotativo y que dentro de la cultura de masas en la que nos encontramos “es precisamente el lugar en el que el signo se cruza con las estructuras semánticas profundas de una cultura y toma una dimensión ideológica” (1980, 229). Parece existir un paralelismo entre esta dimensión ideológica y el concepto de discurso hegemónico mencionado previamente, a lo que se podría agregar el argumento de Hall en el que sugiere que “las distintas áreas de la vida social están enmarcadas aparentemente en esferas connotativas dotadas de significados preferentes o dominantes” (1980, 230). Para conseguir la dominación de un significado sobre otro, éste tiene que estar legitimado, lo que hace regresar el término hegemonía que se mencionó con anterioridad. Ahora, la pregunta es, ¿puede fracturarse el significado dominante, llámese ideología, discurso o heteronormatividad? Y en caso de que exista esa trasgresión, ¿puede surgir a partir de un programa de televisión?

Umberto Eco nos recuerda en “Apuntes sobre la televisión” en la obra *Apocalípticos e integrados* (1995), que ésta puede llegar a ser un instrumento de control que garantice el orden “a través de la repetición de aquellas opiniones y de aquellos gustos medios que la clase dominante juzga más aptos para mantener el status quo” (1995, 326). ¿Cuáles son estas opiniones en el caso de *Sex and the City*? Más allá de los claros estereotipos, y retomando el recurso del tono cómico que generalmente acompaña las acciones de Samantha, ¿la risa es simplemente un recurso narrativo dentro de la serie o esconde en su haber más complejidad de lo que en un primer momento aparenta? ¿Se vuelve más fácil hablar de temas espinosos cuando vienen acompañados de un poco de humor? Kim Akass responde afirmando: “[...] the

camaraderie created by shared laughter, mechanisms of humour lift the veil to offer new revelatory truths about the female sex” (2004 A, 196).

Se podría decir que la hipérbole es constitutiva del estereotipo, pero en el caso de Samantha, ¿se podría hablar de caricaturización? ¿Son llevadas al extremo sus características estereotipadas para romper un tabú sin levantar demasiadas cejas? ¿Se refuerza o se rompe con la ideología al burlarse de aquellos que salen de sus esquemas? ¿Puede filtrarse la trasgresión al discurso si viene disfrazada de risa? ¿El humor puede legitimar la identidad de Samantha? La respuesta a estas preguntas aparece con ambigüedad, lo cual no es poco si se considera la impenetrabilidad que el discurso hegemónico presume en teoría. La conclusión a la que se puede llegar es que los cimientos de la serie están claramente anclados en el tradicional “deber ser” femenino, representando como liberadas a mujeres privilegiadas que en momentos participan en situaciones que pueden considerarse inverosímiles. Aun así, parece que hay momentos en los que se puede entrever una burla que reta la validez de las normas. En palabras de Kim Akass y Janet McCabe: “[...] how these women are interrogating those narratives reveals how the female narrative voice is engaged in the uneasy process of creating new discourses” (2004 A, 198).

Concediendo que la trasgresión al discurso existe en la serie, Samantha tiene que pagar el precio. El que su identidad se construya a partir de la diferencia puede considerarse en sí mismo un *costo*, ya que no pertenecerá a la comunidad simbólica desde la cual se constituye el *adentro* o el *nosotros* al que ella no pertenece. Llama la atención una cita de Astrid Henry en la que afirma que:

“This focus on pleasure -without much attention, if any, to the dangers of sex- is also the principle ethic of *Sex and the City*. In episode after episode, Carrie, Samantha, Miranda and Charlotte are not punished for being sexually active; they are not treated as ‘fallen women’ who must ultimately encounter some horrible fate” (2004, 75).

Aunque Henry tiene razón en su argumento respecto a Carrie, Miranda y Charlotte, habría que cuestionarse si realmente sucede lo mismo con Samantha, sometida constantemente al escrutinio público y, como se mencionó en los ejemplos anteriores, incluso al juicio sus amigas más cercanas. Cabe mencionar que este artículo fue publicado en una obra que salió a la venta antes de que se transmitiera la última temporada de la serie, en la cual Samantha enferma de cáncer.

Al retomar el término de *mito* de Roland Barthes, mismo al que se puede leer en paralelo con los términos de *ideología* o *discurso*, se puede decir que, en este nivel, es interesante que Samantha, en la sexta y última temporada de la serie, enferme de cáncer de mama. La enfermedad es diagnosticada cuando acude a una consulta por el deseo de aumentarse los senos, claramente una ironía. Uno de los motivos que el médico le da es que, dado que no tuvo hijos, es más propensa a desarrollar esta enfermedad. Samantha se enoja y no vuelve con ese médico, en cambio, comienza su tratamiento oncológico con una mujer, la cual no juzgaría sus decisiones de vida. ¿Cómo es vista una mujer, ante la moral, que busca el placer por el placer, sin ningún deseo de reproducción? ¿Por qué es precisamente Samantha la que desarrolla una enfermedad grave en un contexto que se había caracterizado por privilegiar a sus protagonistas? ¿Puede considerarse la enfermedad una consecuencia del estilo de vida de Samantha?

En el caso del personaje analizado, la carga de humor que acompaña constantemente su representación parece, por un lado, endulzar estos comportamientos insubordinados al discurso y, por otro, burlarse de las normas y cuestionarlas. Existen ambigüedades en torno a su representación, el personaje es una mujer que asume su erotismo y que justo por eso es estereotipada. ¿Por qué Samantha sólo existe mientras representa sexo? ¿Puede asumirse la etiqueta o el estereotipo sin aceptar que no se pertenece a la normatividad? Al igual que sus coprotagonistas, el espectador puede reírse con o de Samantha, pero al llevar la representación a la realidad, ¿existen mujeres que envidiarían las actitudes de este personaje en torno al sexo? ¿Cuántas de estas mujeres asumirían el estereotipo que define a Samantha?

Cierto sector del género femenino en Occidente ha tenido una *liberación* a partir de generar independencia económica y de no tener que aspirar al matrimonio y a la familia tradicional para subsistir. Si este tipo de mujer, profesionalista y exitosa, no necesita un marido, parece que tampoco está sujeta a llevar una vida sexual restrictiva y ligada a la monogamia del matrimonio. Al adoptar prácticas sexuales que en algún momento fueron exclusivamente masculinas, estas mujeres tienen que ser representadas a partir de estereotipos que las fijan en ciertas etiquetas y que definen su identidad desde un *afuera* de la normatividad, siendo éste el *costo* que tienen que pagar por sus conductas transgresoras. Estas mujeres se convierten así en excepciones que, de cierta forma, cuestionan la validez y la legitimidad de las normas que las definen.

Obras citadas

Akass, Kim y Janet McCabe. (2004 A) “Ms. Parker and the Vicious Circle: Female narrative and humour in *Sex and the City*”. *Reading Sex and the City*. London: Tauris, 2004.

Akass, Kim y Janet McCabe. (2004 B) “Introduction”. *Reading Sex and the City*. London: Tauris, 2004.

Autor desconocido. “Character Bio”. *HBO*. En línea: <www.hbo.com/sex-and-the-city/index.html>

Autor desconocido. “Sex and the City”. *Wikipedia*. En línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City> Última actualización: 11/ enero/ 2011.

Carcajosa, Concepción. *Prime Time: Las mejores series norteamericanas de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar, 2005.

Casciari, Hernán. “¿Así eran, realmente, las solteras de treinta años?”. *Blog Spoiler. El País*. 13/ agosto/ 2007. En línea: <http://blogs.elpais.com/spoiler/sex_and_the_city>

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. México: Tusquets, 1995.
–“Ideología y conmutación de código”. *Tratado de Semiótica general*. México: Random House Mondadori, 2005.

Freeman, Harley. “The death of *Sex and the City*”. *The Guardian*. En línea: <www.guardian.co.uk/film/2010/may/23/sex-and-the-city-film-terrible>

Greven, David. “The museum of unnatural history: male freaks and *Sex and The City*”. *Reading Sex and the City*. London: Tauris, 2004.

Gubern, Román. “Prólogo”. *La era del drama en la Televisión*. Anna Tous. Barcelona: El ciervo, 2009.

Hall, Stuart (1973), “Encoding/decoding”, en Hall *et alii* 1980: 128-138; también en Hall *et alii* 1980: 128-138 (abreviado). Tr. esp.: “Codificación y decodificación en el discurso televisivo”, *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación*, 9 (2004), 210-236. Accesible en el Campus Virtual.

_____. (1996), “Introducción: ¿quién necesita identidad?”, en Hall y du Gay 1996: 13-39.

_____, ed. (1997 B), "The work of representation" *Representation: Cultural representations and signifying practices*, Londres, Sage/Open University Press (vol. 2 de *Culture, media and identities*).

_____, (1997 C), "The spectacle of the other" *Representation: Cultural representations and signifying practices*, Londres, Sage/Open University Press (vol. 2 de *Culture, media and identities*).

_____, (1997 A), "Introduction", en Hall 1997a: 1-11. Accesible en el Campus Virtual.

Hall, Stuart y du Gay, Paul, eds. (1996), *Cuestiones de identidad cultural*, tr. H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

Henry, Astrid. "Orgasms and empowerment: Sex and the City and the third wave feminism". *Reading Sex and the City*. London: Tauris, 2004.

King, Michael Patrick y Darren Star. "Cover Girl". *Sex and the City*. Quinta temporada. En línea: <http://www.megavideo.com/?s=seriesyonkis&v=N8HWCZWF&confirmed=1>

King, Michael Patrick y Darren Star. "Shortcomings". *Sex and the City*. Segunda temporada. En línea: <http://www.megavideo.com/?s=seriesyonkis&v=46VQHRAN&confirmed=>

Merck, Mandy. "Sexuality in the City". *Reading Sex and the City*. London: Tauris, 2004.

Belleza y noviazgo en la adolescencia

Miguel Ángel López Rendón

Resumen

Pensar en sujetos adolescentes remite a una etapa de vida en la que se consolidan diversos elementos que dan identidad y definición como seres biológicos, psicológicos y sociales. El adolescente tiene un abanico de opciones que reafirman diversos rasgos de personalidad en vías de una etapa joven y adultez posterior. Una cuestión importante es el elemento erótico del adolescente; así como define una sexualidad en esta época, también interviene el modelamiento del medio y de lo considerado bello.

El joven común establece relaciones de noviazgo y podemos apreciar que lo hace de diversas formas. Partiendo de la noción belleza con su significado de cuerpo esbelto, el adolescente vive noviazgos siendo “lleno”, delgado, gordo, fornido, etc. Aquí cabe considerar el nivel de incidencia de los estereotipos de belleza caracterizados corporalmente por la delgadez y lo atlético, llegando a algunos extremos patológicos: anorexia y vigorexia. En medio de este contexto cabe cuestionarnos ¿Hasta qué punto inciden esos modelos de belleza en los adolescentes promovidos socioculturalmente? ¿Qué significa para los adolescentes enamorarse sin cumplir los patrones de belleza corporal actuales?

En este trabajo se busca conocer la incidencia de los patrones promovidos en las relaciones de noviazgo, así como el significado de enamorarse sin cumplir los estereotipos de belleza corporal. El trabajo de tipo cualitativo se realiza con jóvenes de clase media que cursan estudios de preparatoria en la zona sur-centro del Distrito Federal, cuyas edades oscilan entre los 15 y 18 años, usando como instrumento para recabar información la observación y el cuestionamiento directo.

El noviazgo en la adolescencia tiene un papel emocional que se mezcla entre adentrarse a una nueva forma erotizada de relacionarse con las expectativas hacia la relación derivadas de una subjetividad que reproduce patrones vividos o esperados. Dentro de un espacio escolar preparatoriano es posible distinguir cómo los adolescentes descubren, se resisten o se aferran a relaciones que podríamos llamar de noviazgo, dado que actualmente se reproduce un auge de formas emergentes de relación como resultado de la atracción por otra persona, por eso dentro de la gama de relaciones podemos señalar las siguientes

- El noviazgo duradero
- El noviazgo fugaz (de un día a tres semanas)
- Los frees
- La homosexualidad
- Enamoramiento hacia algún adulto

Cada una de estas formas reproduce una manera específica de actuar en los jóvenes, misma que como observadores podemos mencionar, que en este trabajo se basa en observaciones y cuestionamientos a estudiantes de preparatoria ubicada en el área centro-sur de la Ciudad de México y cuya población es mayoritariamente de clase media, este trabajo se realizó del año 2009 al 2011. Refiriéndonos al noviazgo que dura en adolescentes podemos mencionar que en la población observada se trató de sujetos que en general tenían un control regulado de impulsos, así como de su vida en distintos aspectos; no tuvieron grandes problemáticas de relacionarse con los demás, aunque podrían ser reservados porque en ocasiones se volcaban sobre su novio (a), hubo mutuo apoyo y frecuentemente no había indicadores de infidelidad en la pareja.

El noviazgo fugaz fue otro fenómeno en estos estudiantes preparatorianos, pareciera que esa plasticidad que vivían como parte de su etapa de vida tenía un gran reflejo en las relaciones muy cortas, que podían ir desde un día hasta dos o tres semanas, se podían observar jóvenes entusiasmados por su pareja, muy cariñosos y expresando su agrado por la otra persona, sin embargo al cabo de algún tiempo esa alegría se desvanecía y era muy constante en algunas personas que casi inmediatamente entablan otra relación donde se puede apreciar que imprimían la misma intensidad de la relación pasada. Un elemento importante para quienes vivían este tipo de relaciones es que se trataba de quienes tenían

serios problemas para relacionarse armónicamente con sus compañeros en general, esta dificultad también se reflejaba en su aprovechamiento escolar; se les conocía como estudiantes problemáticos y sin interés en sus actividades escolares. Su atención estaba fijada en su pareja actual y en fiestas, en disfrutar de momentos intensamente sin pensar mucho en consecuencias que podrían perjudicarles.

Los llamados frees o fajes fueron frecuentes en las fiestas o reuniones que hacían los adolescentes para divertirse; se trataba de acercamientos o encuentros sexuales que estos jóvenes tuvieron en el ambiente de alcohol o drogas. En estos acontecimientos comúnmente quienes participaban no prolongaban interacción después del acercamiento sexual. Aquí fueron frecuentes diversas consecuencias como infidelidades, traiciones entre amistades, incluso embarazos. Un hecho que conviene mencionar respecto a que las chicas se embarazaban y utilizaban la píldora de emergencia como método anticonceptivo, sin embargo la cuestión es que recurrían a este método hasta en un promedio de ocho a diez ocasiones por año, lo cual pudo desencadenar trastornos orgánicos o enfermedades muy serias.

Cuando los preparatorianos se relacionan eróticamente, y como resultado de alguna reunión para divertirse, una forma de convivir es a nivel sexual. Este tipo de relacionarse parecía derivada de los frees o fajes de nuestra población, sólo que aquí el uso del alcohol o drogas favoreció el impulso a vivir situaciones intensas. Muchos de ellos cuando ya desarrollaron la adicción hacían lo que fuera para conseguir el alcohol o la droga que necesitaban. Este elemento marcó la adicción como un fenómeno que emerge en la vida de estos adolescentes.

La homosexualidad en los jóvenes preparatorianos fue un fenómeno vivido como un tema tabú, con reacciones frecuentes de repulsión, desagrado, incompreensión; sin embargo respecto a la homosexualidad de sus compañeros hay varios patrones que son destacados:

Cuando se trataba de un compañero varón homosexual, el grupo en general puede tener una actitud de rechazo, ante lo cual para sobrellevar la discriminación el joven se relacionaba con mujeres en plan amistoso, con esto tejía una red de apoyo o tolerancia con algunas personas del grupo escolar, haciendo frente al rechazo de los demás. Aquí fue muy notorio que los jóvenes que se decía eran homosexuales no exhibían alguna relación amorosa, si esto llegaba a suceder era muy raro y no expresan su agrado ante los demás.

Los varones homosexuales que se dice tenían una relación de noviazgo, se acercaban y platicaban o convivían discretamente, quizá el ambiente rechazante hacía que el trato fuera reservado, o tal vez se trató de una forma distinta de relación donde mostrar el cariño no es prioridad. Los estudiantes varones que expresaron de algún modo su homosexualidad eran quienes tenían muchos problemas en su familia, y daba la impresión de que se refugiaban en el sexo para tener cierta atención y contención que no les brindaba su familia.

Los jóvenes varones que mostraron algunas tendencias homosexuales pero que no eran muy abiertos sobre el tema ante sus compañeros de escuela o a su entorno social en general con pareja, generalmente tenían un buen o regular desempeño escolar y pareciera que se concentraban en su vida escolar o de amigos, posponiendo sus relaciones de orden amoroso.

Cuando la adolescente se mostraba como lesbiana, según lo observado podía expresarse de un modo distinto a los varones homosexuales, pues el comportamiento era más afectivo cuando la relación entre dos chicas era duradera. Aquí pudimos observar las mismas muestras de agrado y cariño que los adolescentes con noviazgo duradero. También pudo suceder que algunas adolescentes lesbianas vivían esta forma de sexualidad como una expresión de su problemática personal, es decir que decidían vivir relaciones lésbicas como una muestra de confusión, de dificultades que tenían en casa al igual que en su vida escolar. Y efectivamente, se sabía que estas personas tenían grandes problemas escolares, eran muy retadoras ante las figuras de autoridad y más que hacer pensar que su homosexualidad era una opción que habían elegido, pareciera que se trataba de una forma donde habían encontrado cómo rebelarse ante lo establecido.

Aunque fue poco común cuando algún alumno declaró estar enamorado (a) de alguna persona adulta, de algún profesor por ejemplo, se trató de estudiantes con algunas dificultades para relacionarse con sus compañeros, parecería que la necesidad de comprensión y apoyo no la buscaba en alguien de su edad, sino en otra persona que más bien haría una función parental. Aunque normalmente el profesor se rehusaría a entablar la relación, se sabía de casos donde el deseo del adolescente se realizó y las consecuencias fueron negativas a nivel institucional y para los involucrados en general.

Una vez que hemos abordado el asunto de cómo se relacionaron algunos adolescentes a partir de las observaciones realizadas, es conveniente tratar el punto de lo considerado bello a nivel corporal para poder hacer analizar desde esta óptica los modos de relación en el adolescente de preparatoria.

Cuando consideramos a los jóvenes que entablaron relaciones de noviazgo duradero se trató de aquellos que no encajan en un cien por ciento en los modelos de belleza, fueron personas que le dieron más importancia a otros aspectos de la persona como: forma de ser, comprensión, cariño, lealtad, calidez, etc. Los comentarios que se les escuchaba sobre la otra persona fueron por ejemplo:

- Me entiende al cien por ciento

- Sé que no hay problema si le digo que vaya a esa reunión con mi familia, porque queremos estar juntos en donde sea

Estas frases daban la impresión de que había un enamoramiento que se prolongaba, donde además se daban la oportunidad de vivir una siguiente etapa para conocer al otro con sus pros y contras.

Respecto a lo que se pudo observar sobre el noviazgo fugaz es que se da enorme importancia a la apariencia corporal de la persona, comúnmente se les escuchó decir

-Está muy guapo, yo quisiera ser su novia y me le voy a acercar

- Tiene muy buen cuerpo, cualquiera de la escuela quisiera andar con ella

Aquí el cuerpo, sus características y la apariencia tienen un lugar preponderante sobre los sentimientos o formas de ser de las personas, el propósito parece enfocado a lo espontáneo, al deseo corporal más que a una intención de conocer y convivir profundamente con la otra persona.

Cuando hablamos de los Frees en reuniones las características del cuerpo pueden no tener gran importancia, pues de lo que se trata es de actuar sexualmente, de vivir un encuentro hasta donde sea posible; por lo tanto no interesa si los cuerpos son o no agradables, por eso podemos comprender más este discurso

-Ella no es guapa, lo que pasó fue que tuvimos un faje, sexo oral porque estábamos borrachos.

-En la fiesta todos vamos porque las mujeres no se ponen difíciles y así nos divertimos con un poco de sexo.

Para la situación de la homosexualidad hay una reproducción de lo anterior, pues cuando las relaciones son duraderas, como las que se observan en lesbianas, el físico no es un asunto importante, cuenta más que las dos personas tengan determinadas formas de creer, pensar y actuar sobre todo que haya la atracción mutua, en cambio para el caso de los varones pareciera que se deben esperar a otro momento y espacio o bien viven promiscuamente.

-Mario es gay y ha tenido muchos novios, hace una semana anduvo con Juan Pablo, esta semana anda con Carlos, ahora dice que ya se aburrió y quiere andar con uno más alto y cariñoso que sus novios anteriores.

Aunque existe un estigma social hacia esta preferencia sexual, en su interior hay una reproducción de los patrones antes descritos: por un lado algunos tienden a vivir su sexualidad de forma reservada o tranquila, sin prisas; por otro lado existen algunos que viven en medio de relaciones fugaces. Este fenómeno también se respalda con dificultades de personalidad y para relacionarse con los demás, con problemas en casa. La apariencia también se juega con la correspondencia mayor compromiso o seriedad dada a la relación con menor importancia a relacionarse con personas que se encuentran entre los cánones de belleza actuales: delgadez, musculatura, etc.

Cuando se trata de estudiantes que se enamoran de algún profesor, idealizan la figura o alguna característica corporal para convencerse de que el o la profesora es la persona con quien pueden establecer una relación amorosa.

-La maestra de biología me gusta mucho, estoy enamorado de ella, ya le declaré mi amor, pero ella dice que es una mujer casada. Me gusta mucho su cuerpo.

Hasta este momento se ha indicado un poco respecto a las variaciones de relación que se pudieron identificar en el grupo poblacional observado, al igual que algunos elementos de belleza física considerados para relacionarse en pareja. Otro elemento que resulta importante cuestionar es qué se considera bello en la relación de pareja. Por tal motivo se reconsideran los grupos de relaciones señalados anteriormente con la consigna de ¿qué consideras bello en tu relación?

Para el grupo de jóvenes que forman relaciones de noviazgo duraderas, lo bello en su relación fue la confianza, el amor, la sonrisa y cariño que se demostraban el uno al otro.

En cuanto al grupo de jóvenes que vivía relaciones fugaces, indicó que lo bello era sentir la emoción y adrenalina de algo que es sin compromiso, por el fin de divertirse; incluso algunos señalaron que ni siquiera se dan cuenta de lo que pasa porque estaban bajo los efectos de algún tipo de droga o del alcohol. Aquí también fue importante que los amigos los animan a convivir, incluso con estos juegos fuertes de tipo sexual, que según las declaraciones, fortalecen su círculo de amistad a partir de vivir momentos excitantes en una fiesta o de *hacerle caso* a un amigo (a).

Respecto a la homosexualidad los jóvenes señalaron que lo bello era vivir lo que realmente deseaban, sin necesidad de esconderse de los demás; aunque también existió la similitud entre quienes vivían relaciones duraderas, que rescataban como lo más bello la sonrisa, el cariño, la sensación de estar acompañados, el apoyo y comprensión de la otra persona, a diferencia de quienes consideran que lo bello es saber que están juntos un momento para divertirse, para disfrutar de algo que puede seguir, pues parte de lo hermoso también radica en que estén con muchas personas.

Lo bello de quienes señalaron estar enamorados de un adulto, fue que sentían que esta persona mayor los acompañaba, los comprendía, o simplemente les atraía y aunque muchas veces no era recíproco el sentimiento, ellos sentían que lo bello era la sensación, aunque fueran *mal correspondidos*.

Discusión

Una vez que señalamos tres áreas del noviazgo y su relación con la belleza, conviene hacer diversos cuestionamientos y señalamientos. En primer lugar es necesaria la aclaración que este trabajo se basó en una escuela preparatoria de nivel socioeconómico medio, donde se presentaron hechos acerca del noviazgo que permitieron categorizar del modo en que lo hicimos, aunque este caso no necesariamente deba repetirse en todas las escuelas de la ciudad y quizá mucho menos del país por cuestiones del contexto.

En este sentido podemos decir que si bien algunos emergentes como la estabilidad emocional tienen relación con el tipo de noviazgo u acercamiento erótico que los jóvenes

tienen podrían ser constantes en la población en general, existen otros que pueden o no darse tales como enamorarse de algún profesor o adulto.

De este modo la belleza se consideró en dos ejes:

El primero a nivel corporal, que tiene una importancia variable en relación con la fortaleza interior y de actos que tiene el o la joven. En este grupo se encontró que los signos de belleza en el cuerpo eran: la delgadez, estar libre de acné, el musculoso, sonrisa agradable, el sexy, el que sabe hablar y convencer, el o la *carita (guapa/guapo de cara)*. El segundo eje de belleza es lo que se considera bello en la relación que los adolescentes establecen. En este rubro lo considerado bello de la relación o de la otra persona fue: la alegría, el apoyo, el cariño, la compañía, la comprensión.

Si vamos más allá de lo hermoso de los cuerpos o de la actuación de los cuerpos podemos detenernos en el significado que los elementos señalados como bellos pueden tener. Hablando de cuestiones físicas podemos referirnos a la necesidad de libertad cuando se dice que no queremos sobrepeso, al igual que estar libre de acné, pareciera que no hay mucha aceptación de los cambios que se dan en el curso o desarrollo normal de la vida.

Cuando se trata del cuerpo musculoso como bello, quizá enaltecemos la necesidad de ser protegido, es como la promesa implícita en un cuerpo que de proporcionará seguridad y cobijo, para ello cabe cuestionar hasta dónde quien busca personas con estas características no tienen cobijo ni seguridad consigo mismas.

Si el *sexy* es lo que se persigue, pareciera que el lado sensual o que provoca de un cuerpo es lo importante, lo demás es rechazado, cabría cuestionarse hasta dónde esto es una proyección de lo que no se tiene en sí mismo, o bien hasta dónde sólo se enaltece un atributo en el que tanto el cuerpo como la actitud del mismo se conjugan.

Otro elemento señalado como importante es la facilidad para hablar, pareciera que saber persuadir es una característica que no se tiene y que por lo tanto el otro debe tenerla, pronosticando una pronunciada relación de poder, al menos de tipo verbal; de igual modo podría ser un indicio de dar importancia al pensamiento y a los actos del otro en vez de algo propiamente de apariencia corporal; este aspecto al alejarse un poco de lo físico pareciera que se dirige a considerar que se relacionará con un ser humano, más que con un maniquí perfecto.

Cuando se trata de hablar sobre pensar en que quienes tienen *cara bonita* son los bellos, remite a las máscaras, a las apariencias, a lo superfluo o pasajero. Esto puede ser importante como presentación ante los demás, sin embargo el ser auténtico se deja de lado y en este sentido parece haber tendencias a fingir, tratar de ser quienes no somos.

Para el segundo grupo de lo bello tanto en la relación como en la otra persona, muestra que hay una concepción del ser humano como hermoso por sí mismo, sin necesidad de encajar en modelos temporales que podrían perjudicar en un momento dado. Este grupo parece que tiene más asumido al otro con un potencial de acción, de relacionarse a partir de afinidades o en busca de aprendizaje continuo. Da la impresión de un sujeto con mayores probabilidades de plenitud, de armonía que quienes sólo se preocupan por lo exterior del cuerpo y de lo que se ve.

Considerando que los modelos de noviazgo se aprenden desde casa y de las personas con quienes hay interacción suficiente como para captar modos de actuar, podemos señalar que hay una presencia de lo que ha caracterizado al estereotipo de familia en nuestro país. Los jóvenes con cierta estabilidad parecen tener presente que elementos como la comprensión, el apoyo, el cariño, la fidelidad son importantes más que la apariencia, de hecho estas características fueron mencionadas como lo bello de la pareja o de la relación en general.

Por lo anterior parece que aunque se dice que actualmente hay una pérdida del modelo de familia y que esta como institución se encuentra en un momento de profundas transformaciones, aún existe la presencia de una esencia que es parte de la belleza humana, que en pro de convivir con los demás, en este caso ejerciendo la sexualidad, se incluyen cuestiones que discursivamente parecen positivas. La otra cuestión sería en un futuro considerar hasta dónde ese discurso se llevó a cabo, si en verdad pudo realizarse o sólo fueron palabras que nunca se concretaron. El otro sector de los preparatorianos que viven con el objetivo de divertirse o que está en medio de alguna adicción viven bajo un esquema de noviazgos que no toman muy en serio, con pocas o nulas precauciones para cuidar su salud; tienen mucha dependencia a lo que parezca ofrecerles seguridad, se trate de aparatos electrónicos, con el cibersexo, de alguna droga o de algo en especial. Aquí podemos incluir a personas que le brindan gran importancia a la máscara con la que se presentan ante los

demás, por eso la vigorexia, la anorexia, y desórdenes alimenticios en general tienen gran cabida.

Por otro lado respecto al significado de enamorarse sin cumplir los estereotipos de belleza los adolescentes mostraron darle poca importancia al físico, pues no importaba si la novia o el novio tenían sobrepeso, poca estatura, un cuerpo poco estético, al igual sus rasgos faciales; lo que fue muy importante era el trato, la comprensión y estos elementos de convivencia cotidiana, aunque naturalmente tuvieron que partir de cierta atracción. Aquí parece hacer eco el hecho de que nos relacionamos afectivamente con quien nos hace “click”, con quien nos parece bello, actuando nuestro ser desde el inconsciente hasta ciertas áreas del consciente.

Palabras de cierre

Aunque hay una diversidad en las relaciones que los adolescentes de la población estudiada podemos puntualizar lo siguiente:

- Esta población se diferencia claramente entre quienes se relacionan de un modo más profundo y comprometido y los que sólo quieren divertirse
- Existe discriminación por la homosexualidad, aunque existen sus excepciones, hay todavía un gran número de adolescentes que lo consideran malo e indebido
- La fortaleza emocional y de personalidad e identidad tiene relación con establecer relaciones duraderas o profundas
- Los estereotipos de belleza obedecen a lo promovido y es fácilmente aceptado por quienes no tienen identidad fortalecida, por jóvenes que viven muy solos, que se aferran a las amistades y a la vida de diversión.

Bibliografía

Bleichmar, Norberto M. y Leiberman, de Bleichmar, Celia. El psicoanálisis después de Freud. Editorial Paidós. 2001. México.

Schake, Adriana. Los diálogos del cuerpo. Editorial Cuatro vientos. 1995. Santiago de Chile.

Wolf, Steve y Zweig, Connie. Vivir con la sombra. Editorial Kairós. 1999. Barcelona.

“Es que llevo el cuerpo puesto”: Prácticas Corporales en el Arte Venezolano

Morella Alvarado Miquilena*
Universidad Autónoma de Baja California
Museo e Instituto de Investigaciones de la Comunicación
Universidad Central de Venezuela

Resumen

El cuerpo humano, desde hace cierto tiempo es objeto de atención por parte de diversas disciplinas. Ello ha permitido la construcción de discursos en los que se evidencia que es un tema y problema complejo, que también está presente en los espacios del arte, especialmente cuando se trata de la imagen del cuerpo femenino. Desde Orlan y Gina Pane, pasando por Marina Abramovic y Rocío Boliver “La congelada de uva”, el cuerpo ha sido motivo de “haceres” en el arte, algunos de ellos transgresores.

Así, a partir de la noción de arte transgresor, propuesta por Anthony Julius (2002), a saber: 1.-) el arte que se basa en la violación de las normas artísticas; 2.-) el arte que se basa en la violación de los tabúes y 3.-) el arte desobediente o de oposición política, se proponen cuatro categorías a través de las cuales se vincula el binomio Cuerpo/Trasgresión en el creación artística y se indaga sobre ¿Cómo se presenta dicho binomio en la producción artística de algunas creadoras venezolanas? y ¿Cuáles son las características de las prácticas corporales estéticas de tales creadoras?

Desde el punto de vista metodológico, se trata de una investigación descriptiva de tipo exploratorio basada en fuentes documentales. Es una investigación en curso, por lo que los resultados aquí presentados son parciales y no concluyentes.

* Licenciada en Artes Mención Promoción Cultural por la Universidad Central de Venezuela (UCV). Investigadora a Tiempo Completo, Categoría Asistente, adscrita al Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO-UCV), línea “Educación, Comunicación y Medios”. Docente de la Escuela de Artes, Mención Cinematografía, de la Especialización en Educación para el uso creativo de los medios y de la Maestría en Gestión Cultural, de la Universidad Central de Venezuela. Actualmente cursa la Maestría en Estudios Socioculturales, en el CIC-Museo, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali.

Parte I. El punto de partida

¿Qué quiero decir?

*Exactamente esto: el hombre necesita sentir el cuerpo puesto,
recibir sus señales, ahí está, de la cabeza a los pies
súbdito del “imperio de los sentidos”.*

*La inmediatez pasa por ellos y en el acto
obtiene su calificación bajo el lente de la sensualidad”*

Marcos Winocur

“*Es que llevo el cuerpo puesto*” alude a toda la carga que implica pensar al cuerpo como construcción cultural, desde la *intersección de saberes* que proponen los Estudios Socioculturales y evidenciar, algunos de los sentidos que ofrecen esta forma imbricada y entrecruzada de pensarlo. “La preferencia por el término “sociocultural” se basa en la creencia de que un tratamiento adecuado de los temas que se distinguen, exigirá una aproximación transdisciplinar o no-disciplinar y que el término “sociocultural” todavía se encuentra libre de matices disciplinares” (Wertsch, 1996:184)¹

De allí que desde lo sociocultural interesa indagar en los diferentes sistemas de producción de sentido que se generan a partir de la noción de “cuerpo” y que en este caso en particular, en algunas de las relaciones posibles para el trinomio cuerpo – transgresión – creación artística.

A efectos del presente trabajo, la definición de cuerpo a tomar en consideración es la propuesta por Aguado (2004):

¹ Señala el autor “para algunos lectores los “social” que se encuentra presente en los “sociocultural” indicará una orientación hacia temas estudiados a menudo por la Sociología o la Teoría Social y, lo “cultural” reflejará el interés por temas estudiados por la Antropología y la Sociología de la Cultura. (...) En un nivel más general, una aproximación sociocultural se refiere a las maneras en las que la acción humana, incluyendo la acción mental (p.e. el razonamiento, el recuerdo) se encuentra inherentemente enlazada con los marcos culturales, históricos e institucionales en los que tiene lugar” (Wertsch, 1996:184-185). En esta relación juega un rol fundamental la noción de “acción mediada” propuesta por Vygotsky, según la cual las herramientas y los signos median y condicionan la acción humana. Por otra parte, una de las vertientes de los “sociocultural” es la que se vincula con la Crítica Cultural, esto es, “una serie de preocupaciones ligadas a un deseo de cambio social y perfeccionamiento del ser humano, entre ellas, el papel del intelectual en la sociedad; el funcionamiento del poder y las instituciones; el lugar del subalterno; la relación entre centro y periferia, alta cultura y cultura popular; la naturaleza de las prácticas sociales; y un cuestionamiento del concepto de lo canónico. Para profundizar estos problemas, la crítica cultural recurre a una amplia gama de metodologías (análisis textual, encuestas, entrevistas, indagación histórica, etc.) y aboga por una salida de la rígida compartimentación de las disciplinas académicas” (Lazzara, 2009:60).

Un organismo vivo constituido por una estructura físico simbólica, que es capaz de producir y reproducir significados. Este proceso de producción de sentido implica una interacción continua del sujeto con otros cuerpos dentro de un tiempo-espacio determinado. Esta definición de cuerpo apunta hacia un proceso típicamente humano: el proceso de identidad. Implica por ello la capacidad de reconocimiento de sí a partir del otro, y de reconocimiento del otro a partir del sí-mismo (Pág. 25).

Lo anterior remite a la idea de un proceso constante de elaboración de significados, determinados por un contexto, condicionados por las interacciones y sobre todo, que se sucede en una temporalidad y especialidad determinadas, lo cual le brinda historicidad. Por tanto, el estudio del cuerpo, desde el ámbito que nos proponemos, alude a cuestiones de complejidad que sólo la transdisciplina puede ofrecer. Así,

El estudio del cuerpo exige una perspectiva inter y transdisciplinaria pues atraviesa desde las ciencias biomédicas hasta la literatura y las artes en su más amplia gama, desde la danza hasta la plástica. Por ello, en algún sentido, la fragmentación en disciplinas es inútil para abordar el estudio del cuerpo en su significación social, pero es cómoda a efectos didácticos para ofrecer a las y los interesados un panorama de este relativamente reciente campo de conocimientos (Ayús y Erosa, 2007:2).

La reflexión de Ayús y Erosa confirma que el estudio del cuerpo no puede abordarse desde una única mirada disciplinar, pues más allá de las disciplinas, en el caso particular de la investigación que nos proponemos, se impone la mirada transversal de la cultura, el género y la estética, la cual brindan los Estudios Culturales, tal como lo ha señalado Zavala (2001). Desde éstos últimos:

El cuerpo se constituye en problema teórico y en herramienta metodológica para los estudios culturales en torno a una operación básica: la que lo piensa como resultado de procesos históricos y de lógicas políticas. En este sentido puede decirse que los estudios culturales aspiran, en gran medida, a responder a la pregunta por la historia política de los cuerpos (...) Los estudios culturales trabajan, en este sentido, la inscripción del cuerpo en la historia, según la cual, dominios extremadamente diversos como la sexualidad, la alimentación, la belleza, la percepción, la performatividad social y los hábitos individuales, las razas y las políticas reproductivas, etc., son leídos como series históricas y en relación con dispositivos de poder, con saberes y con modos de la experiencia subjetiva que operan como líneas de transformación y de rearticulación de sentidos y conductas (Giorgi, 2009: 67).

Mientras que desde los Estudios Socioculturales, se toma en consideración los aspectos que proponen los Estudios Culturales, a lo que se suma el explorar el funcionamiento de “lo subjetivo” (“lo que sucede”), inserto en “una estructura determinada” (el “cómo se percibe”) y desde una mirada particular (perspectiva) (el “cómo se narra”).

Así, el punto clave que le asigna la perspectiva de “lo Sociocultural” a la investigación es, que explora el funcionamiento de “lo subjetivo” (expresado a través de las Prácticas Corporales de un grupo de artistas seleccionadas y que hace referencia a “lo que sucede”), inserto en “una estructura determinada” (el contexto venezolano, el “cómo se percibe”) y desde la mirada particular (perspectiva) que se construye a partir de determinadas herramientas teórico-metodológicas propias de las Ciencias Sociales y las Humanidades, con la cultura como eje (que resume el “cómo se narra”).

En el texto de Elsa Muñiz, “*Cuerpo y corporalidad. Lecturas sobre el cuerpo*” (2007), publicado en el “Tratado de psicología social. Perspectivas socioculturales”, la autora expone la necesidad de consolidar:

Una propuesta de investigación que se interese por el estudio de lo que he llamado ‘prácticas corporales’. Desde la perspectiva de las prácticas corporales, los usos intencionales del cuerpo (amputaciones, mutilaciones, modificaciones intencionales, maquillaje cosmético, tatuajes, perforaciones) son superpuestos a las imágenes del cuerpo que os ofrecen las variaciones fisiológicas humanas (peso, altura, color de piel, órganos sexuales, color de cabello, deformaciones congénitas)” (Muñiz, 2007: 84).

Uno de los aspectos que me interesa destacar de Elsa Muñiz, es el hecho de asumir su trabajo desde la perspectiva transdisciplinar, la cual refiere como “la construcción de una nueva orientación teórica y metodológica que conforma los problemas de las disciplinas existentes de manera conceptual y metodológicamente novedosa (...) La investigación transdisciplinaria se articula según una nueva terminología explícita y regímenes metodológicos pluralistas no vinculados a las disciplinas existentes” (Muñiz, 88-89). Muñiz considera a las prácticas corporales “como un objeto de estudio transdisciplinario en tanto plantean una problemática para cuyo estudio no existen métodos ni conceptos preestablecidos” (Muñiz, 88). Esta afirmación sirve de base a esta propuesta de investigación, ya que según la autora se da un “giro practicista” en los estudios del cuerpo – es decir, la

concepción que coloca al concepto de práctica en el papel central, y a las prácticas corporales como la unidad central del análisis- según la cual las prácticas corporales son resultados cambiantes, culturales y biológicos” (Muñiz, 91).

Las construcciones sociales del cuerpo que me interesa mostrar, son las que proponen cada una de las seis creadoras venezolanas seleccionadas quienes a través de diversos trabajos muestran prácticas corporales referidas “a la subversión, a la disidencia y a la protesta”, ello en su dimensión trasgresora. Por tanto, no son prácticas corporales de belleza, sino prácticas corporales que surgen a partir de la resemantización de lo bello y que, se materializan a través de su propio cuerpo o bien, desde el cuerpo de los otros.

Parte II: La transgresión como referente

“El sello de nuestros tiempos es su revolución contra los modelos impuestos”
Marshall McLuhan

El hombre como colectivo, ha calificado su hacer de acuerdo a la posibilidad de someterlo a determinadas pautas. Por ello, la sociedad designa una serie de normas, leyes y/o preceptos como mecanismos reguladores que permiten controlar los comportamientos y, establece disposiciones para las ideas, las emociones, los deseos y las acciones. Por tanto, “la conducta de un ser humano o de un grupo está siempre en función de las relaciones y condiciones interactuantes en cada momento dado” (Bleger:1983:39). Vemos que, aunque existan pautas, normas o restricciones, es tendencia natural del individuo tratar de ir más allá de lo establecido y probar el sabor de la transgresión. En tal sentido, señala Tulio Chiossone (1954):

No hay obra fundamental de la historia del pensamiento humano en la cual no figure la transgresión como característica de la acción individual. Desde los libros sagrados en que se expresa el drama de la vida y el esfuerzo del espíritu para lograr la superación hasta la obra de los grandes filósofos, poetas, dramaturgos, comediógrafos y novelistas, la transgresión humana es fuente común de inspiración porque está de tal manera vinculada al proceso espiritual de la humanidad, que si se prescindiera de ella no hubiera podido cantarse la belleza del bien y conocer en todo su esplendor la armonía fecunda de la verdad y de la justicia (pág. 12).

De allí que gran parte de la producción simbólica testimonia la necesidad de ruptura con lo establecido, a fin de buscar formas diferentes de expresión o de renovar las existentes, a través de usos no normativos de códigos, propuestas estructurales y recreación de lenguajes. Así, la transgresión es el elemento que, al traspasar los límites, se conforma en el punto de partida de la innovación.

El término **transgresión** proviene del latín *transgressio* y define al verbo transgredir (Lat. *Transgredi*), que expresa la acción de “pasar a través de”. Por ello, su significado etimológico: *trans-gredir*, ir más allá, pasar, traspasar. Sin embargo, en español este vocablo se entiende como “infringir (*de frangere*, fractum), quebrantar (*de frec*, quebrar), vulnerar (*de vulnerem*, herida), desobedecer una orden, ley, etc. de cualquier clase”².

En relación a la lengua inglesa, señala Anthony Julius (2002) que el verbo inglés *To transgress* poseía en el siglo XVI -aunque después lo pierde- una acepción vinculada al trato entre personas. Así, se transgrede a alguien cuando se le ofende. En este caso, la transgresión se aleja de la violación de reglas y se convierte más bien en un acto agresivo que daña. Por otra parte, en la cultura occidental, la transgresión nos remite a la idea de una:

Serie de acciones que persiguen el omitir, desacatar, quebrantar o vulnerar, determinadas pautas, normas o preceptos. La transgresión es lo contrario al asentimiento, pues este se vincula al acto por medio del cual se acepta una proposición, una norma, una doctrina, etc (Ferrater Mora, 1994: 253).

De allí que es posible entender a la transgresión como la ruptura necesaria que permite el traspaso de una situación a otra y se vincula, en este caso, con cualquier traspaso de límites. La mayoría de las veces, esta última definición posee una connotación negativa, razón por la cual se hace necesario diferenciarla de la violación de reglas. Así, subvertir una jerarquía, mezclar conceptos o sustancias, es un acto transgresor.

La transgresión sólo es posible en la medida en que altera algo. Así, para que se produzca la transgresión, es necesario que exista un orden o una norma susceptible de ser quebrantada. Existen conjuntos de prescripciones obligantes –entendidas como sistemas normativos- que la sociedad asume y que cambian a partir de la interacción con el contexto. Consideramos que dicha interacción resultará transformadora en la medida en que esté

² Al respecto ver “Transgresión” por Mariano Arnal, en <http://www.elalmanaque.com/junio/29-6-eti.htm> [Consulta 27/03/2011].

acompañada de rupturas que devengan en acciones transgresoras. Así, encontraremos sistemas normativos compuestos por conjuntos de reglas que son susceptibles de modificarse gracias a la transgresión. Destacamos que, tras la transgresión, es posible volver al estado de orden original, pues todo desorden fluye inexorablemente hacia un nuevo orden, lo que Edgar Morin denomina como Dialéctica del orden y del desorden, para hacer referencia a los sistemas autorregulados.

En relación a la transgresión, destacamos un primer elemento que resulta obvio, *sin norma u orden establecido es imposible transgredir, pues es la propia norma la que fomenta la transgresión*. Por ello, es que no puede producirse la transgresión en una situación anómica, pues es condición *sine qua non* la existencia de una normatividad susceptible de ser quebrantada. Aún así, es posible encontrar a la transgresión en co-existencia con la norma. Ello sucede cuando una norma se materializa gracias a la ausencia de toda norma, creándose de esta forma la anti-norma como norma. “Esta evolución ha llegado al radicalismo actual, que permite afirmar que en el arte de la postmodernidad la norma es precisamente la anomia” (Gubern, 2004: 13).

Un segundo elemento, se relaciona con el hecho de que para que se produzca la transgresión, no es necesario que el transgresor conozca la norma u orden, pues es posible ser transgresor sin saberlo. *La transgresión no depende de quien ejerce la acción transgresora, sino de quien confirma la ruptura de la norma*. Así, en toda acción transgresora se hace necesario la participación de cuatro actantes entendidos como sujetos de acción: un primer sujeto (el transgresor), un segundo sujeto (el verificador de la transgresión), una acción (la transgresión en sí), y un objeto (el destinatario de la acción transgresora).

Una vez cometida la transgresión ésta puede presentarse como alteridad ante la norma o como sustituta a la misma. De allí, el tercer elemento, *toda acción transgresora modifica – intencionalmente o no- la norma que transgrede*, y crea como hemos mencionado, una nueva norma, que en lo sucesivo también será objeto de transgresión. De la acción transgresora surge lo nuevo y por ello, lo diferente.

Cuarto elemento, *transgredir no es igual a innovar* (Lat. *innovare*). La innovación supone cambios sobre algo que ya existía, para hacerlo distinto. Mientras que la transgresión, busca *ex profeso* la ruptura frente a lo existente. Así, esta ruptura implica una forma de

enfrentamiento que no se produce con la innovación. Esta última sólo es posible gracias a la transgresión y no de manera inversa.

De allí, que nos interroguemos en relación a la certeza que abriga la afirmación de que “Lo transgresor desafía las ideas comúnmente aceptadas; rompe con todo lo que está petrificado, arraigado; conduce a invenciones y a descubrimientos nuevos” (Julius, 2002: 20). Una posible respuesta nos conduce a pensar que la transgresión es movimiento, dinamismo, transformación, ruptura y, por qué no, también vida.

Quinto elemento, puede afirmarse que el transgresor, cuando se reconoce como tal, disfruta de ello y se gratifica o, por el contrario, entra en sufrimiento, pues es posible que la ruptura de la norma traiga consigo determinadas penalizaciones. Así, *la transgresión puede ser el detonante tanto del placer como de la frustración*, en los diversos actantes de la transgresión.

Otro aspecto que consideramos importante destacar es que la transgresión, al ser una acción de ruptura, tiende a manifestarse como una experiencia de enfrentamiento en torno a determinadas formas de poder, lo cual no necesariamente se circunscribe al tipo de arte transgresor de oposición política, caracterizado por Anthony Julius y que explicaremos *infra*. Se entiende que el poder es la facultad de la cual dispone un individuo o grupo para mandar o ejecutar acciones en las que se impone su voluntad. Por tanto, supone una relación de fuerza, lucha y dominación.

Consideramos que son los lenguajes artísticos los que, con mayor énfasis, han privilegiado la posibilidad del quebrantamiento de la norma en la sociedad. De allí que la historia de la cultura y del arte en especial, esté marcada por la necesidad de cambio y transformación que induce la transgresión y que encuentra en las transgresiones vinculadas con el cuerpo, los mejores ejemplos.

Un elemento clave para comprender el hecho transgresor en el arte, lo encontramos en la noción de descentramiento. Ésta implica “una transgresión en determinado campo, una tendencia a experimentar la elasticidad del confín que, aunque está siendo de cierta forma asumida y normatizada, produce todavía algún efecto sorpresivo. Es la perenne presencia de los límites en nuestra conciencia” (León, 1999:3). Por ello, aunque constantemente surjan acciones transgresoras, son sólo algunas las que logran impactar al medio en el que se producen. Este impacto podemos asociarlo a los grados de transgresión que permiten o no el

descentramiento. Así, una acción será más o menos transgresora en la medida en que se aleje/acerque a la norma.

Según Glenda León (1999), una de las manifestaciones que evidencia de manera más clara la idea de descentramiento es el *performance*³, el cual representa el discurso excéntrico por excelencia, aunque hoy en día pueda reconocerse que ello del algún modo ha sido superado. La idea de descentramiento aquí, viene dada por el hecho de impactar y sorprender al colectivo receptor de la acción, pues evidencia la diferencia con las normas centrales. Generalmente se entiende por excéntrico, en términos de comportamiento humano, a alguien que crea su propio centro de intereses el cual se encuentra desplazado hacia la periferia. Por ello, el descentramiento implica la diferenciación. Estar en la periferia se ha convertido en el centro de la norma y no implica un rechazo del espacio hegemónico, sino una alternancia con éste, su desplazamiento o mejor, su dilatación (León, 1999). De hecho, lo transgresivo se puede generar tanto en “lo alternativo” como en “el desplazamiento” con respecto a la norma. De allí que, tal como hemos señalado, muchas de las acciones transgresoras no se imponen sino que se mantienen al margen, coexistiendo con la norma.

Aunque constantemente se generen acciones transgresoras, será imposible que éstas desplacen por completo a la norma, por una sencilla razón, toda transgresión necesita de un referente normativo o conjunto de referentes que permitan su identificación/categorización/discriminación como acción transgresora. De allí la cohabitabilidad que se establece entre la transgresión y la norma. Sin embargo, y aunque parezca contradictorio, es posible encontrar mecanismos reguladores que buscan normatizar la transgresión, lo cual nos lleva a la idea de “re-centramiento” pues toda ruptura transgresiva de la norma, conlleva a la legitimación de lo “ilegítimo”. Proceso que podemos denominar como una recomposición/acomodación entrópica.

³ “Para las personas de habla inglesa el verbo inglés *to perform* indica comúnmente: ejecutar, desempeñar, lograr; actuar, representar, llevar a cabo un hecho o una acción; especialmente actuar en el escenario. Y el sustantivo *performance*: capacidad total de realización; ejecución, rendimiento, desempeño; una representación ante espectadores; conducta. Según los diccionarios, *perform* está compuesto por *per*, que en latín es por, a través de + *fournir*, que en francés significa exhibir, producir, realizar. Sin embargo, hay algo más: *per* era para los latinos lo que el *hyper* para los griegos, o sea un prefijo que enfatiza. Así, *per-formare* sería como formar enfáticamente, de modo sobresaliente, diferente a lo común; algo perfectamente vinculable con los actuales significados de la palabra” (León, 1999: 4).

Así, los aportes de León nos han ayudado a definir la **Estética de la transgresión**⁴, como a aquellas acciones expresivas entendidas como formas de representación del mundo desde el ámbito del arte y de la cultura, que se materializan a través de producciones simbólicas, las cuáles poseen como principio constitutivo el descentramiento, la ruptura y/o la transformación en relación al sistema normativo existente. Para Julius (2002), esta estética es:

En cierto sentido, tanto una estética como una antiestética. El arte transgresor es un arte de la excepción subversiva que confirma la regla. Es soberano y revolucionario al mismo tiempo. Ha hecho que la existencia de un régimen estético nuevo y de largo alcance sea imposible. Es pegamento y disolvente a la vez, una teoría y un virus contra la teoría (pág.12).

Sin embargo, vale la pena destacar que la estética de la transgresión no se manifiesta como una corriente o vanguardia que de forma homogénea se mantiene a lo largo del tiempo. La estética de la transgresión arroja a una gran diversidad de formas expresivas que tiene entre sus objetivos generar variadas reacciones en el otro, sea éste el público espectador/receptor, la crítica u otros creadores. Así, encontramos a lo largo de la historia de la civilización gran cantidad de manifestaciones que surgen gracias a las rupturas y al descentramiento. Podría afirmarse que gracias a esta estética, se han generado nuevas estéticas. Sin duda, podríamos catalogarla como una macroestética que, a partir de la deslocalización y la resemantización de la normativa, es el principal recurso de la alteridad.

Resaltamos que aquello agrupable bajo la estética de la transgresión, no es posible concebirlo como algo único e identificable a simple vista, pues la transgresión es un hecho vivo, en permanente movimiento y transformación, que cambia a medida que se modifica el contexto al que se circunscribe.

Consideramos que sólo el poder contemplar al hecho transgresor en la creación artística, es lo que permite su identificación, pues, una idea, un hecho o un objeto, sólo son interpretables en la medida en que existen, y dicha existencia sólo es posible en la medida en que un actante puede detectarla/identificarla, y porque interviene en el sistema de realidad de ese actante que contempla.

⁴ Al respecto consideramos importante mencionar las Jornadas “Estética de la Transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia” realizadas en Almagro (Ciudad Real - España), durante los días 2-4 de Diciembre de 1997.

Anthony Julius (2002), describe una tipología del arte transgresor, a saber, aquél que busca la **violación de las normas artísticas, la violación de los tabúes y el arte desobediente o de oposición política.**

El primer tipo de arte transgresor, a saber, el que viola las normas artísticas, se denomina también como de negación de las verdades doctrinales. Se relaciona con el arte que infringe sus propias reglas, es decir, un arte que atenta contra los cánones artísticos establecidos. Por reglas artísticas se entiende todo aquello que va desde las convenciones plásticas hasta los límites aceptados por cada una de las manifestaciones correspondientes a la expresión visual.

Este tipo de transgresión puede tener una doble vertiente, la innovadora y la interrogativa. La innovadora se asocia a la necesidad de ejercer la ruptura en busca de la originalidad, lo cual sólo es posible a partir de la ruptura de las restricciones que ofrece la regla, la mayoría de las veces autoritaria, doctrinaria y monolítica. Este tipo de arte, por ser innovador, termina proponiendo/imponiendo nuevos límites o reglas, a saber, las suyas propias. La segunda vertiente, la interrogativa, busca más bien alterar la regla, a partir de la incorporación o la extracción de elementos que la modifican. Así, bajo esta forma es posible, por ejemplo, la fusión de disciplinas y la desaparición de la distinción entre obra y artista. Los artistas innovadores vuelven a trazar los límites, mientras que los interrogativos los alteran. Los innovadores exploran, los interrogadores son irónicos. Los innovadores subvierten, los interrogadores modifican (Julius, 2002).

En la práctica, vemos que ninguna obra es puramente innovadora o interrogativa, por lo general se hallan elementos combinados en las obras. Ejemplo de este tipo de arte, lo encontramos en Venezuela en el trabajo de Miguel Von Dangel (Imagen Nro. 1) quien destaca por romper con las formas al utilizar la taxidermia como técnica que le permitió incluir cadáveres de animales en sus obras. Su trabajo ha sido descrito por Víctor Guédez, com “un repertorio necrofílico, una travesura irreverente y un objetuaslismo extravagante”.



Imagen Nro. 1
"Monumento" (1975-1985)
Miguel Von Dangel (Instalación)

El segundo tipo de transgresión que Julius tipifica, es el arte que viola tabúes, el que provoca al espectador para que se involucre en cuestiones no estéticas. Julius concibe como tabúes aquellos aspectos de la vida que no suelen ser regulados por las reglas morales. Incluye aquí el trato deferente que se profesa hacia niños y ancianos; las relaciones con animales; los escrúpulos con nuestros muertos; el respeto hacia las religiones; los sentimientos de pertenencia y/o fidelidad a una comunidad, región o nación; las diferencias entre los distintos tipos de personas, cosas y cualidades. En Venezuela, el fotógrafo Nelson Garrido (Imagen Nro. 2), es uno de los exponentes más representativos de esta tendencia.



Imagen Nro. 2
"Virgen de Caracas" (2011)
Nelson Garrido (Fotografía)

El tercer tipo es el arte de oposición política, que cuestiona la legitimidad de las acciones del Estado y al propio Estado. Así, este tipo de arte no se hace para la permanencia en el tiempo sino que interviene o infringe el daño que pretende y se retira. En este sentido, es un tipo de arte accional. Posee un elemento de desafío, ya sea por su rechazo a participar de un discurso político existente o por su rechazo a ser silenciado por el Estado. Es la versión artística de la desobediencia civil que incluye necesariamente al riesgo. En este caso, vale la pena señalar la acción del artista cubano Geandy Pavón, realizada el 24 septiembre de 2010, al proyectar sobre la fachada de la embajada de la República Bolivariana de Venezuela en New York, la imagen de Franklin Brito, como una manera de reivindicar a quienes han luchado por la defensa de sus derechos y que, a su vez, a significado la lucha contra la impunidad de un régimen, el del gobierno venezolano. Vale la pena aclarar que Franklin Brito, fue un productor agropecuario venezolano, que se declaró en huelga de hambre en varias oportunidades como señal de protesta por la invasión y posterior expropiación de terrenos de su propiedad, en el Estado Bolívar, acción auspiciada por el gobierno bolivariano.



Imagen Nro. 3
“Franklin Brito en la Embajada de la Republica Bolivariana de Venezuela en New York” (2010)
Geandy Pavón (Videoproyección).

A partir de la categorización realizada por Julius con respecto al arte transgresor, a saber: 1.-) el arte que se basa en la **violación de las normas artísticas**; 2.-) el arte que se basa en la **violación de los tabúes** y 3.-) el **arte desobediente o de oposición política**, y, en contraste con la revisión del trabajo de algunas creadoras venezolanas, se propone una nueva

tipología para identificar algunas expresiones que vinculan al binomio cuerpo/transgresión, a saber: 1.-) El **cuerpo como pretexto** o justificación para la creación; 2.-) El **cuerpo como objeto/obra**; 3.-) El **cuerpo referenciado** y, 4.-) El **cuerpo negado**, que a su vez pueden combinarse con la propuesta de Julius y, de allí podemos encontrar las siguientes categorías:

Tipología Julius			
Tipología Alvarado	Violación de Normas Artísticas (J1)	Violación de Tabúes (J2)	Arte Desobediente (J3)
Cuerpo como Pretexto (A1)	A1J1	A1J2	A1J3
Cuerpo como Objeto (A2)	A2J1	A2J2	A2J3
Cuerpo Referenciado (A3)	A3J1	A3J2	A3J3
Cuerpo Negado (A4)	A4J1	A4J2	A4J3

1.-) El **cuerpo como pretexto** o justificación para la creación: Es si se quiere, una tipología global, pues muchas de las creaciones que incluyen al cuerpo como tema y/o problema parten del trabajo con el cuerpo, sea este el propio cuerpo del creador o el cuerpo de otro. El cuerpo es por tanto el vehículo de la expresión.

2.-) El **cuerpo como objeto/obra**: El cuerpo es la obra, y esta no es posible sin “ese” cuerpo. Por tanto, el cuerpo de la creadora, se unifica con la obra, en un binomio indisoluble que se mantiene en acción permanente e incluso va más allá del momento en el que se considera que “se expone” para ser visto.

3.-) El **cuerpo referenciado**: Se parte de fragmentos, evocaciones, utilización de elementos asociados al cuerpo como fluidos, o partes que vinculadas a hechos determinados o presentadas en contextos determinados. Aquí la ruptura está no sólo en las formas constructivas y expresivas, sino en los propios contenidos.

4.-) El **otro cuerpo**: Integra todo el afán que ha tenido la ciencia para ver al cuerpo por dentro. “El deseo de saber de la medicina se expresa en un deseo de ver: atravesar el interior invisible del cuerpo, registrar sus imágenes, no dejar nada en la sombra (es decir, inaccesible para la mirada, ni agregarle a la realidad nada que provenga de las fantasías o del inconsciente colectivo” (Le Breton, 2002: 200). Pero además y sobre todo, el tipo de expresión que vincula al cuerpo a situaciones determinadas para experimentar sensaciones, emociones y otros límites posibles.

Parte III. Del cuerpo puesto y opuesto

Vale la pena insistir en que la muestra seleccionada, está determinada por el hecho de inscribirse dentro de lo que he denominado como “Estética de la Transgresión”, en su relación con el cuerpo como tema y problema. En este apartado, se identifica la tipología que describe al binomio cuerpo/transgresión hemos descrito anteriormente, a partir de un brevísimo recorrido por algunos trabajos realizados en el contexto venezolano. Destaco que se trata sólo de vincular tipologías y obras y no de un análisis exhaustivo de sus contenidos.

Las autoras:

RAFAELA BARONI (Villa Mercedes de la Mesa de Esnujaque, 1935).

(El cuerpo como pretexto)

Catalogada como “tallista, pintora, performista, poetisa, declamadora, cuentacuentos, compositora, cantante, cultora de la muerte y sanadora a través de la ternura”⁵, recibió el Premio Nacional de Cultura Popular en Venezuela, durante el año 2006. Además de artista, Baroni es enfermera, partera y puede leer a través de la cédula de identidad, lo padecimientos de las personas.

El acercamiento a la obra de Rafaela Baroni, como *Performer*, surgió de un encuentro personal con la autora en el año 2008, a propósito de la Bienal de Arte Popular “Salvador Valero”, celebrada en la ciudad de Trujillo, en el estado del mismo nombre. Descubrí desde sus propias palabras, que se trataba de una creadora que se adentró en el arte accional, a partir de diversos episodios que definieron su vida: Dos ataques catalépticos y una ceguera absoluta que le duró dos años, marcaron el rumbo de su actividad creativa.

Sufrió dos o tres ataques de catalepsia en su vida. El primero lo tuvo a los once años y ella tiene recuerdos muy lindos de esos momentos. Cuando tenía once años recuerda haber tenido a sus abuelos cuando la estaban velando llorando por su muerte. Y ella recuerda con mucha frustración y dolor la experiencia de no poderles decir a sus abuelos que estaba viva cuando sus abuelos la miraban como muerta (Chejfec, 2010:parr-1).

⁵ ANCHETA, Carlos (2009) “La vida y magia de Rafaela Baroni en la pantalla”, En: Artes Visuales – Venezuela, Blog: http://artesvisualesvenezuela.blogspot.com/2009_08_01_archive.html [Consulta:28/08/2011]

Así, desde el denominado Arte Popular, son dos las acciones que Baroni ha recreado de manera permanente durante años y en momentos específicos, por lo que podría incluirse dentro de los denominados performances duracionales, con su variante de anualidad. La primera de ellos es el que recrea su propia muerte y que realiza cada Viernes Santo. En el espacio de su casa, denominado “El Mausoleo” simula la velación de su cadáver, en un ataúd que ella misma ha tallado y busca ya no sólo representar sino, mostrar su noción de muerte. Ella no sólo yace, sino que es “velada” por amigos y vecinos, levantada en hombros para darle el recorrido final del adiós hasta que resucita. Para los otros momentos del año, esos en los que no se muere, Baroni ha elaborado una talla de su propia imagen, en tamaño natural que reposa en el ataúd, para cuando la muerte llegue.

Baroni, según su propia leyenda, ha tenido una vida marcada por el sufrimiento y a pesar de ello, lo ha convertido en un goce que plasma en la obra que talla, pinta y compone todos los días y noches y vive en su cotidianidad. La recreación de su vida a través de sus historias desde la infancia hasta los algo más de setenta años que ahora tiene, es fascinante. Su existencia ha estado marcada por el deber familiar, el amor al prójimo, el amor erótico, convulsiones epilépticas, muertes transitorias, devoción religiosa, pasión por la muerte, amor por la naturaleza y mucha, mucha fantasía que, entre otros elementos, ha volcado en una capacidad creadora impresionante en la cual conjuga la ingenuidad de una mujer campesina con la picardía propia de ese mundo (Ancheta, 2009:parr – 3).

La segunda acción, es la representación de su boda y que ha intitulado como “La Boda de Aleafar”, en el que recrea el ritual del matrimonio, a la usanza de la región de Los Andes venezolanos. Un performace que es una fiesta y una fiesta que cuando se realizaba para conmemorar su matrimonio con un joven 30 años menor que ella, nadie lo tomó en serio. Así, Baroni, logra proponer una acción performativa innovadora desde un campo cultural distinto al que ha legitimado estas prácticas.



Imagen Nro. 4
“Boda” (2009) Rafaela Baroni
(Performance) (Fotografía:
Carlos Ancheta).

DIANA LOPEZ (Filadelfia, 1968).

(El cuerpo referenciado)

El trabajo con el cuerpo femenino que nos interesa destacar es el que se basa en las referencias a partir de imágenes fotográficas. López ha desarrollado una particular forma de trabajo colaborativo que busca la realización a través de otros, como por ejemplo: artesanos, niños o motorizados, como lo hizo en uno de sus últimos trabajo “Pintura de acción en dos tiempos” (2009). Su mirada crítica se ha basado en la violencia como estigma de las grandes ciudades, y en especial de Caracas que hoy ha alcanzado un promedio aproximado de 17 muertes violentas por día.

Frente a este panorama López decidió trabajar a partir del miedo, pues para ella “el miedo es el sentimiento que más nos une frente a la violencia, la inseguridad y la pérdida de valores. Miedo tenemos todos; tanto las víctimas como los que atacan” (López en Analítica, 2009:parra-3). Ella parte de las situaciones cotidianas, de lo que vemos diariamente, como pretexto para su creación. Tal es el caso de “Muchacha” (1994) y “Desaparecida” (2000), en las que el cuerpo femenino que yace, víctima de las muertes violentas es el punto de partida para la creación. En “Muchacha”, parte de la reproducción de la fotografía de una mujer asesinada apareció en el tabloide amarillista “Crónica Policial”. A partir de esa brutal imagen, López pide a la artesana que Ingelore Karsten que borde un tapiz de 250 centímetros de diámetro, en el que aparece “la muchacha”. Así, la fotografía burda de un periódico

amarillista, se resemantiza como objeto de arte, que a su vez nos remite a otras connotaciones: la comodidad del hogar, la delicadeza del tejido y su calidez, son el contradiscurso a través del cual se ironiza y se protesta en contra de la violencia externa.



Imagen Nro. 5
“Muchacha” (1994) Diana López
(Tapiz)

La imagen de “Muchacha” es usada a su vez por López, para crear “Desaparecida” (2000), bordado a máquina, para mostrarse colgada en una pared como si se tratase de una pintura “convencional”. Puede afirmarse que a partir de la repetición de motivos, la artista propone nuevos puntos de vista para ver un tema/problema, pero también para ubicar al objeto artístico que contemplamos, sin poder evitar que nos interroga. Es un llamado directo al ver y al expiar. Ver los hechos que marcan la violencia de género. Expiar con la mirada del Voyeur, pero que nos acusa de manera irremediable.



Imagen Nro. 6
“Desaparecida” (2000) Diana López
(Bordado a máquina)

SARA MANEIRO (Caracas, 1965)

(El cuerpo referenciado – El otro cuerpo)

Desde la misma noción de cuerpo violentado que trabaja López, Sara Maneiro toma las huellas en tanto que evidencias del hecho que llevó a bien a la muerte o bien a las desapariciones forzadas, hecho dramáticamente vigente en nuestro continente. Son tres los trabajos de Maneiro los que se inscriben la combinación entre Cuerpo Referenciado y Violación de Tabúes.

Una de sus propuestas se denominada “De 27 F” (1993) (Serie de fotografías en blanco y negro, en formato 30 x 40), alude, a mi modo de ver, al hecho trágico que se devela en “Antígona”, la de la condena que sube el alma de quienes no son enterrados. A partir de los terribles hechos del episodio más vergonzoso de la historia de Venezuela, conocido como “El Caracazo” o “El Sacudón” (Febrero, 1989). En “De 27 F”, Maneiro muestra los rostros desdibujados de las víctimas de dicho episodio y el dolor de sus familiares, quienes jamás recibieron respuestas efectivas por parte de las autoridades. Las víctimas, más de mil según las cifras no oficiales, muertas en su mayoría por la acción represiva de las fuerzas públicas, fueron sepultadas en fosas comunes sin que se realizaran las investigaciones necesarias.



Imagen Nro. 7
“27 F” (1993) Sara Maneiro
(Fotografía Blanco y Negro)

En “Cinco Crímenes, cinco escenarios” (1997), Maneiro recrea junto al historiador José Roberto Duque los territorios que testimonian el hallazgo de cuerpos violentados. Se trata de una investigación sobre una serie de casos no resueltos de muertes femeninas. La obra, compuesta por fotografías a color y cinco textos, en el que el cuerpo es sólo un referente que queda en el recuerdo. La imagen presenta sólo a la escena del crimen, al último lugar que

vieron y en el dejaron de ser lo que eran. Son los textos de Duque, relatos a modo de anecdotario, los que anclan el significado. Las muertes violentas de mujeres y su tratamiento jurídico es el *leiv motiv*, que muestra no sólo el hecho punible sino, el recuerdo que Maneiro revive a mostrar el “lugar de los acontecimientos”. Opta por la reconstrucción memorística que al modo de los seriales televisivos, nos invitan a pensar ¿Cómo pasó lo que pasó?. De este modo territorializa la muerte en la ciudad y ubica en lugares determinados al suceso que, para la justicia pasó en algún lugar, pero que para el espectador, es un lugar concreto y especial que se fija en la memoria



Imagen Nro. 8
“Cinco crímenes, cinco
escenarios” (1997) Sara Maneiro
(Fotografía Color)

Como resultado de la investigación iniciada por Maneiro a propósito de “De 27 F”, crea en 1995 el trabajo “La Mueca de Berenice”, instalación fotográfica basada la imagen radiográfica de piezas dentales. Maneiro participa en el proceso de exhumación de las víctimas del 27-F, realizado en el año 1992. De nuevo intenta explorar en la memoria, esta vez a partir de los procedimientos forenses. Las placas dentales se transforman así en el único referente que puede darle una identidad a los restos de cuerpos humanos que yacen bajo placas de cemento, ya sin piel, sin nombres y sin historia. Entre el testimonio que documenta una historia de quien no se sabe nada y la construcción poética que intenta darle sentido a una imagen que enriquece su significado, gracias a la mirada de la artista que evidencia el hecho. Es una llamado al recuerdo y por tanto, al no olvido. Un cuestionamiento a la impunidad. Las víctimas jamás fueron identificadas, por lo que los cuerpos volvieron a las fosas de origen.

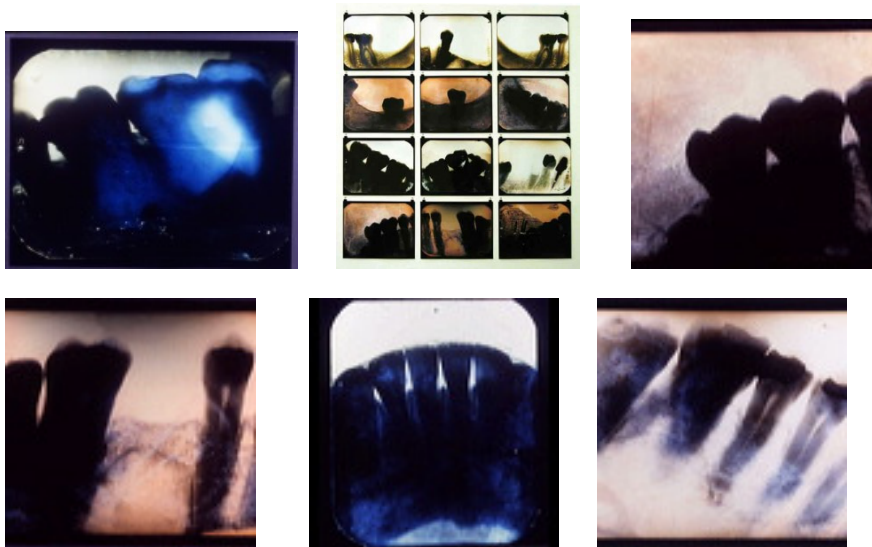


Imagen Nro. 9
 “La mueca de Berenice” (1995)
 (Fragmentos) Sara Maneiro
 (Instalación . Fotografía a Color

ARGELIA BRAVO (Caracas, 1962)

(El cuerpo como objeto/Obra -El cuerpo referenciado – El otro cuerpo)

A partir de la premisa de “Los actos estéticos son sociales. Los actos estéticos son políticos. Si los actos estéticos se enfrentan a la autoridad de la norma, son subversivos” (Bravo en Ovalle, 2009), Bravo subvierte de norma no sólo de la representación del cuerpo femenino, sino de su propia configuración. El cuerpo femenino no necesariamente es el de la mujer, pues el género y la identidad de género entran en discusión. Cuerpos de transexuales y transformistas son el punto de partida para mostrar lo que ella misma denomina un “arte social”, que busca evidenciar y mostrar al “arte con un poder transgresor dentro de los cánones” (Idem).

Activista a favor de la diversidad sexual y la protección de las sexoservidoras “trans” (género, formistas), su trabajo de investigación ha generado varios productos, entre los que incluyen Films, fotografías, performances y exposiciones. Para el año 2005, muestra el film documental “Pasarelas Libertadoras”, que hace alusión la dinámica de vida de las y los sexoservidores, en tanto que transformistas y transexuales, que han hecho de la Av. Libertador de la ciudad de Caracas, su territorio de vida. Allí realizan todo tipo de negociaciones, con sus clientes, con sus iguales, con la policía, con los distribuidores de droga y con quienes la asaltan. Este trabajo le permitió identificar las huellas de la violencia en las pieles y los cuerpos de esos “otros” que el mundo excluye, a pesar de las leyes y de las reivindicaciones. Bravo identifica tres niveles que conforman la corporeidad de las

transformistas, en su dimensión socioestética. El primer nivel es el de la piel, que más allá de noción de la naturalidad que implica un cuerpo desnudo, se centra en las marcas culturales de la violencia. Afirma Bravo “Las transformistas encarnan, “literalmente hablando”, en sus pieles, los mecanismos sociales del poder. Vista desde su desnudez, estos cuerpos abrigan un primer vestido constituido por enormes cicatrices esparcidas de pies a cabeza: huellas de balas, de navajas, quemaduras de cigarrillos, de ácido, huesos “torcidos”, moretones, hendiduras de armas blancas, etc. Este podría ser el primer nivel de lectura de ese mapa de vestido corporal que apreciamos” (Bravo, 2005:parra-10). El segundo nivel, esta debajo de la piel, y es el que le da forma. Se incluyen por tanto, las intervenciones y transformaciones que ayudan a conformar el cuerpo deseado: glúteos, caderas, senos, labios, narices, piernas, así como el consumo de hormonas que permitirán cambiar la voz y desaparecer el vello, que hace recordar su sexo de origen. Para la artista “Estos abultamientos son producto de un esfuerzo sistemático y altamente costoso que consiste en inyecciones de hormonas femeninas que pueden llegar a aplicarse a veces a diario localmente, para ir moldeando sus cuerpos paulatinamente hasta lograr lo deseado. En muchos casos, cuando estas divas están comenzando su carrera, y por falta de capacidad económica, recurren al aceite de bebés. Esta alternativa es sumamente peligrosa por los efectos colaterales a la salud y suele producir malos resultados estéticos a la larga, porque el aceite se encapsula en lugares que no pueden ser predecibles, produciendo más bien un efecto “antinatural” no deseado. Por ejemplo, cuando se aplican aceite en los senos, estos terminan uniéndose a nivel del esternón creando la sensación visual de un solo seno. “En todo caso, sus cuerpos se “visten” de feminidad voluptuosa logrando el encanto de la fascinación y la seducción de la ambigüedad, junto al rechazo y a veces hasta el odio” (Bravo, 2005:parra-11). El tercer nivel va sobre la piel y es el que brinda la indumentaria y la ornamentación. El vestuario tiende a resaltar los abultamientos y alteraciones que han construido al nuevo cuerpo. Ropa ajustada, ropa interior llamativa, descotes, faldas y vestidos muy cortos, son usados para mostrar y exhibir al cuerpo reelaborado y construido a partir de artificios y deseos. Así “La transparencia protagoniza la noche, los abrigos y las plataformas. Otros elementos saltan a la vista y completan la estética: las pelucas rojas, amarillas, etc” (Bravo, 2005:parra-12). Con ello se sumergen en una doble transgresión, la de mostrar a un cuerpo que lucha por ser otro y la vestirlo, para reafirmar lo que ahora es.

humano. “Cuanto pesa la culpa” (2003), es parte de un trabajo que junto a otros dio como resultado la investigación “Te veo debajo de la piel”, a través de la cual, se hace referencia a la utilización de la imagen médica en la creación de discursos estéticos. Sin pretender hacer referencia al performance “El peso de la culpa” (1997) de la artista cubana Tania Burgera, Urosa utiliza diálogo con el otro como el procedimiento que completa la obra. Ejemplo de ello fue la presentación ante presidiarios quienes aportaban interpretaciones diversas vinculadas todas con la noción de soportar cargas y pesos, sin conocer el nombre de la obra. La instalación compuesta por una ventana de madera en la que los vidrios han sido sustituidos por imágenes de resonancias magnéticas de rodillas afectadas, así como los letreros de rabia, tristeza y miedo que están en el piso, junto a la almohada que funge de reclinatorio. “Cuanto pesa la culpa” alude a la interioridad en conflicto, a la carga social que implica saberse responsable de algo que en el caso jurídico alude a negligencia, imprudencia, impericia e inobservancia, pero que también tiene sus correspondencias en el ámbito psicoanalítico y religioso, que en muchos casos remite a una necesidad de castigo, expiación o reparación.



Imagen Nro. 12
“Cuanto pesa la culpa” (2003)
Nancy Urosa (Instalación Ensamblaje)

En “Edredón de zigzag continuo” (2003), Urosa recurre a una de las prácticas mas comunes dentro de la expresión creativa, el “autorretrato”. Sin embargo, en su caso no se trata de mostrar una representación con un alto grado de iconicidad que permita identificarla. Urosa no sólo rompe con el canon conocido del autorretrato y recrea una imagen de sí, que es indiscutible, pues se trata de los registros cardíacos de su propio corazón. Urosa parte de la ruptura con los referentes que impuso el Dada, pero ancla los significados a partir del uso de la fotografía, que a su vez son las conexiones significantes con los afectos de la artista que a su vez marcan hitos que la anclan a un contexto. “Las posibilidades de la reproducibilidad gráfica, no sólo proveen registros de nuestro aspectos externos, sino de la interioridad de nuestro cuerpo, así como la serie de traducciones gráficas que se generan de los pulsos orgánicos, como coordenadas y curvas que reflejan aspectos vitales de nuestro cuerpo. Esta obra busca relacionar e integrar ese proceso de variaciones de imágenes corporales amalgamado por la coherencia lírica de todo discurso que se origina en primera persona” (Urosa, 2011:9). La autorepresentación es para la autora una forma de ficción que permite al creación distanciarse del sí para convertirse en el “objeto de sí mismo”. “Todo autorretrato es producto de una necesidad reflexiva, que busca identificar ese yo interno con la representación que se tiene de sí. Ese estado de conciencia es lo que permite la identificación” (Urosa, 2011:8). Mostrarse como un latido es la acción que muestra su conexión con la vida.



Imagen Nro. 13
“Edredón de zigzag continuo” (2003)
Nancy Urosa (Instalación Ensamblaje)

Finalmente en “Púdico” (2003), hace referencia a la noción de interioridad que se ancla con sutileza en lo femenino, que se huele y que se cubre, pero que a su vez, nos refiere a la acción de palpar los genitales en busca de placer. La imagen base está tomada de la radiografía de una persona con problemas posturales, lo cual de alguna manera también puede referir a las debilidades de la estructura moral, con respecto al cuerpo femenino.



Imagen Nro. 13
“Púdico” (2003)
Nancy Urosa (Técnica Mixta sobre tela)

ERIKA ORDOSGOITTI (Caracas, 1980)

(El cuerpo como pretexto- El cuerpo como objeto/Obra -El cuerpo referenciado – El otro cuerpo)

El trabajo de Ordosgoitti, desde el performance, el videoperformance y la fotoperformance ofrece lecturas complejas en torno a la relación cuerpo/espacio/otro, bien por las conceptualizaciones y los referentes que utiliza, bien por las respuestas que genera. En líneas muy generales sus creaciones pueden agruparse en: las que se completan gracias a la interacción con los escenarios coyunturales que brinda el espacio público; las que se realizan a partir de edificaciones, monumentos y estatuaria y las que se construyen a partir de su propio cuerpo. Es el trabajo de Ordosgoitti, el que a mi juicio, muestra de manera mucho más

evidente a la Estética de la Transgresión, pues incluye cada una de las tipologías descritas anteriormente. Algunas con mayor presencia como el arte que viola tabúes, el cuerpo referenciado y el cuerpo como objeto/obra y otras con cierta debilidad, tal como el arte desobediente o de oposición política. Así, esta artista:

Se ha dado a conocer a través de sus polémicos performances, que ella misma llama "terrorismo", buscando producir tensión en los/las posibles interlocutores(as), usando su cuerpo, su voz y el espacio como materia prima y valiéndose de las riquísimas posibilidades plásticas y semánticas que brinda el ambiente. Resaltando el contraste entre espacio público y espacio íntimo. A rasgos generales su investigación se concentra en la relación entre artista y entorno, la ruptura de paradigmas y prejuicios; nadando contra los supuestos que intentan delimitar al arte y la vida. Usando metáforas e imágenes retóricas, así como también evidenciando situaciones políticamente no aceptables. Crea imágenes y situaciones insólitas, intensas, de riesgo, susceptibles a ser censuradas y que de hecho suelen ser censuradas (Ordosgoitti, 2007: parr-1).

Ordosgoitti parte la necesidad de reinventar y resignificar lo que en la ciudad de Caracas se nos ha hecho cotidiano: los espacios de deshecho; las edificaciones públicas, la estatuaria o el transporte público. Asimismo, crea a partir de sus propios fluidos y lesiones corporales, con el único objetivo de generar reacciones en quien especta.



Imagen Nro. 14
"Venus de Poli- Caracas" (2009)
Érika Ordosgoitti (Fotoperformance)

No hay posibilidad de acercamiento al trabajo de esta artista sin que el otro, el que ve, tenga una reacción que se fije en sus sentidos, y que parte del instante mismo en que surge la interacción, cara a cara (directa) o intermediada (mediada por los soportes y/o medios de divulgación). Instante que los marcará para siempre.

Toda vez que la obra de Ordosgoitti se basa en acciones efímeras, se vale del registro fotográfico y/o el video, como documento y a su vez, parte de allí para recrear a partir del testimonio documental. Así, el trabajo de esta artista es un proceso de creación en dos sentidos, la acción en sí y su registro, para la posterior divulgación y, en ciertos casos, la recreación a partir del documento visual que genera la acción. Entre los resultados mas interesantes de este proceso de registro y recreación, se encuentra la serie de collages lumínicos que ha denominado como “Desobedientes: Perna, Dean, Lionza, Ordos y concauses” (2011), lo cual muestra un claro diálogo intertextual, bien con su propia obra o con las referencias que presentes en la imagen, lo cual carga de significados a la pieza.

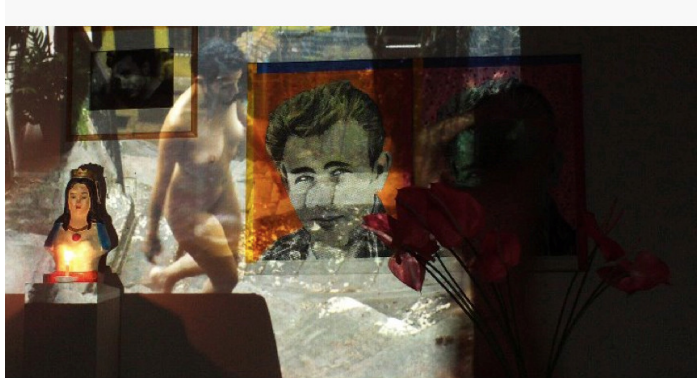


Imagen Nro. 15
“Desobedientes: Perna, Dean, Lionza,
Ordos y concauses” (2011)
Érika Ordosgoitti (Fotografía)

Un elemento que confirma la acción transgresora de sus propuesta, se relaciona con las constantes críticas que recibe por parte de espectador, lo cual se expresa principalmente a través de las redes sociales, y que han sido documentadas por la artista. A ello se suma, la censura de los administradores de las redes que, en diversas ocasiones han eliminado las fotografías y colocado avisos de advertencia, sobre el uso de la plataforma y que, la artista reelabora en otra creación basada de nuevo en el diálogo intertextual que se produce gracias a sus censores y que le permite adentrarse en los terrenos de las acciones asincrónicas on line.

Por ello, su trabajo necesita de ese otro, el lector que complete su obra, el que es cómplice en su elaboración, el que la censura y la condena. Siempre hay uno que reacciona y sus objetivos se cumplen. Afirma Ordosgoitti (2010):

Llegué a considerar ciertas reacciones de algunas personas como estúpidas e incomprensibles. Realmente me parecía muy tonto y falto de carácter, de personalidad, molestarse tanto o armar un problema muy grande por las sencillas cosas que estaba yo haciendo. Luego, con el paso del tiempo, después de varios performances, entendí que eso sencillamente era lo que estaba propiciando, entendí que las condiciones así estaban planteadas y tuve que decidir si continuaba haciendo performance y asumía las consecuencias o si por el contrario, cambiaba el rumbo.

Mi decisión fue continuar haciendo intervenciones en diferentes lugares, bajo circunstancias diversas, pero con acciones siempre relacionadas a la inestabilidad social que producen acciones simples y de muy bajo costo, de planificación sencilla, para las que por lo general, necesité cómplices, algunos de ellos eran personas comunes, transeúntes, y otros, artistas especializados, (o especializándose) en fotografía o video (Pág. 76).

El quebrantamiento de la norma social y de lo socialmente aceptado como arte, como invención estética, es lo que violenta y transgrede al otro. De allí las reacciones, de allí los riesgos. Riesgos que pasan por recibir lo mismo que el otro cree que recibe. Se violenta lo que creemos que nos violenta. Riesgos vinculados con la acción performativa en sí, asociada al lugar en que se realiza o, asociada a lo furtivo y fugaz a fin de evitar ser detenida por “alterar” el orden, la norma y por tanto, al poder. Ya lo ha afirmado la artista “Su vulnerabilidad es lo que transgrede”. Es paradójico confirmar que en nuestros contextos altera más un desnudo, sobre todo si es femenino, que la presencia de un cadáver, de un niño hambriento o un indigente moribundo. A eso, nos hemos acostumbrado.

Ordosgoitti parte del cuerpo femenino desnudo y del cuerpo que hace, que emana como materia expresiva. Un cuerpo que ya no es el de la artista, sino más bien, un medio que le permite hacerse de acciones cargadas de sentido. El cuerpo es el medio y el mensaje. Con “Mensualmente” performance eventual que desarrolla desde el año 2009, Ordosgoitti crea diferentes piezas a partir de su relación con sus fluidos menstruales. El orine, como fluido que unos utilizan por su poder sanador y el acto de micción, son los pretexto para “El primer decente” (2008), “Paradigma” (2009) y “Proyecto Decentísimo” (2011).

El performance que hago consiste en generar una sintaxis con los elementos que tengo a primera mano en el espacio, con el espacio mismo como sema y con lo que me puede ofrecer la interacción con los posibles interlocutores. Moviéndome en lo cotidiano, ahora insólito; gracias a una anomalía que tiene suficiente magnetismo o capacidad de hipnosis, colectiva. Me muevo en el eje paradigmático, busco una disposición corporal diferente a la común en quienes participan o en quienes observan y se resiste a participar. Deseo generar imágenes intensas que produzcan tensión. Para tal fin, mi performance se trata de la creación de imágenes en las que mi cuerpo está desnudo, en un lugar inusual del espacio: arriba; acompañada de algunas botellas llenas de agua primero y luego llenas de orine propio y de las personas que me lo dan voluntariamente. Los diferentes colores, turbulencias, cantidades de cada botella, son parte de los recursos plásticos aprovechados, así como el pudor o la falta de éste, la tensión, la risa, el desagrado, el enfado y todas las posibles reacciones y aportes de los participantes y testigos son aportes formales y conceptuales (Ordosgoitti, 2009: parr-2)

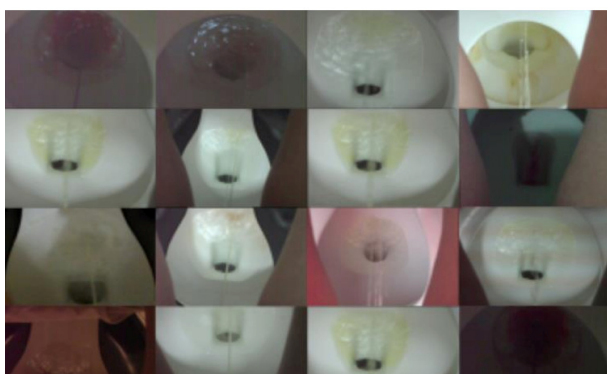


Imagen Nro. 16
“Proyecto Desentísimo” (2011)
Érika Ordosgoitti (Fotoperformance)



Imagen Nro. 17
“Mensualmente” (2009)
Érika Ordosgoitti (Fotoperformance)

Una vez que indagamos en los ejemplos, nos ubicamos frente a una fuente inagotable para la reflexión, la cual es posible gracias a las miradas múltiples, que las formas de generación de conocimiento al que accedemos hoy lo permiten. Desde cualquier ámbito de investigación disciplinar (Inter, Trans, Multi, Pluri) que se aborde al cuerpo, lo que nos interesa dejar claro es que éste “no es concebible como un hecho objetivo, sino, ante todo, como una campo de elaboración discursiva que no cabe interpretar más que a la luz de los temores, los conocimientos, los intereses, los tabúes y la imaginación de cada época” (Muñiz, 2007:79). El cuerpo es ante todo, una fuente inagotable de producción de sentidos y todo, gracias a la cultura.

A modo de cierre

La acción transgresora en torno al cuerpo ha impregnado con mayor énfasis a la historia del arte y de la cultura en general, a partir del siglo XX y especialmente, desde el accionismo vienés, cuando Günter Brus propone al *tableau vivant*, en el que cuerpo y pintura se funden: “Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado” (1960)⁶. Lo que puede considerarse como un aporte, aunque considere que es un trabajo inconcluso, esta en identificar cómo funciona lo subjetivo en las artistas seleccionadas, en un contexto específico y a partir de una mirada interpretativa particular.

Según David de los Reyes (2009), si hoy “Al cuerpo se (le) quita su aspecto sacral; deja de ser una donación divina al modo cristiano; pasa a ser materia a intervenir; se convierte en espacio por un acto de poder personal; es una sustancia más a la que se puede, como la arcilla, moldear, mutilar, cambiar, a gusto o dis-gusto –junto a un dolor/júbilo- que puede transformarse, rehacerse, desarmarse y volver a armar. Son los artistas que han donado su cuerpo al espacio de la acción lúdica y presentarlo como una perenne metamorfosis individual, denotándolo como un disfraz, un volumen moldeado a mi capricho” (parr-14).

La labor de los lectores del texto artístico está en encontrar nuevas relaciones y en redescubrir las que estaban perdidas: Body Art, Arte Carnal, Bio Art, Bio-Instalaciones, Performances, Fluxus, Happenings, entre otras tantas. Allí están los problemas, en buscar las relaciones, como la que se establecen entre arte/tecnología y las que obligan que ambas se

⁶ Coccoz, Vilma (S/F) “El cuerpo martir en el Barroco y en el Body Art”, en: <http://www.nucep.com/referencias/Martir.htm> [Consulta: 13/09/2011]

vean entre sí. Los problemas pasan por ver cómo pensamos y concebimos las relaciones entre artista/público; o entre artista/contexto. Los problemas pasan por reconocer que, como hace poco leímos, cambiaron las preguntas y que por tanto, también cambiaron las respuestas. Reconocer también que a veces no encontramos respuestas, pero sabemos que “sin embargo se mueve”, al modo de Galileo Galilei.

Referencias:

- AGUADO, José Carlos (2004), **Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad**, Ediciones Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ANALITICA (2009) “Diana López: Pintura de acción en dos tiempos”, Nota de prensa, En: Analítica.com. En: <http://www.analitica.com/va/arte/dossier/2519592.asp> [Consulta:30/08/2011]
- ANCHETA, Carlos (2009) “*La vida y magia de Rafaela Baroni en la pantalla*”, En: Artes Visuales – Venezuela, Blog: http://artesvisualesvenezuela.blogspot.com/2009_08_01_archive.html [Consulta:28/08/2011]
- AYÚS REYES, Ramfís y EROSA SOLANAS, Enrique (2007), “*El cuerpo y las ciencias sociales*”, En: Revistas Pueblos y Fronteras Digital. Diciembre-mayo, Número 004. Universidad Nacional Autónoma de México, DF. Localizado en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=90600403> [Captura: 18/10/2010]
- BLEGER, José (1983), **Psicología de la Conducta**, Paidós, Barcelona.
- BRAVO, ARGELIA (2005) “Pasarelas libertadoras”, En: Debate Cultural (Blog) <http://www.debatecultural.org/Visuales/ArgeliaBravo2.htm> [Captura: 13/08/2011]
- CHEJFEC, Sergio (2010) “*Rafaela Baroni tiene un ataúd en casa donde muere todos los viernes santos*”, Deia.com, Noticias de Bizcaia. En: <http://www.deia.com/2010/05/08/ocio-y-cultura/rafaela-baroni-tiene-un-ataud-en-casa-donde-muere-todos-los-viernes-santos> [Captura: 18/08/2010]
- CHIOSSONE, Tulio (1954) “*Lo transgresional en la Dinámica Jurídica*” **Discurso de Incorporación a la Academia de Ciencias Políticas y Sociales**. Boletín de la Academia de Ciencias Políticas y Sociales. Tomo XVIII- Febrero. Nro. 4. Caracas. pp 5-27
- DE LOS REYES, David (2009) Entrada “De instalaciones. Merysol León: Acción y transgresión del cuerpo”, Blog Filosofía Clínica, En: <http://filosofiaclinicaucv.blogspot.com/2009/10/de-instalaciones.html> [Captura: 18/01/2011]
- FERRATER MORA, José (1994) **Diccionario de Filosofía**. Ariel Fundamentos. Madrid.
- GUBERN, Roman (2004), **Patologías de la Imagen**, Paidós Editorial, Buenos Aires.

- GIORGI, Gabriel (2009) Entrada “*Cuerpo*”, en **Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos**, México: Siglo XXI Editores, 2009.
- JULIUS, Anthony (2002), **Transgresiones. El arte como provocación**, Editorial Destino, Barcelona.
- LAZZARA, Michael (2009) Entrada “*Crítica Cultural*”, en **Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos**, Siglo XXI Editores, México.
- LE BRETON, David (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- LEÓN, Glenda (1999) **La condición performántica**, Ensayo Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- MUÑIZ, Elsa (2010), *Transformaciones corporales: La etnocirugía*, Barcelona: Editorial UOC, S.L., 2010.
- MUÑIZ, Elsa (2007), *Cuerpo y Corporalidad. Lecturas sobre el cuerpo*, en **Tratado de Psicología Social**, Barcelona: Editorial UOC, S.L., 2010.
- ORDOSGOISTTI, Érika (2007) Entrada “Perfil”, Blog **Solo estoy siendo**, En: <http://soloestoysiendo.blogspot.com/>[Captura: 02/09/2011]
- ORDOSGOISTTI, Érika (2009) Entrada “Paradigma”, Blog **Solo estoy siendo**, En: <http://soloestoysiendo.blogspot.com/>[Captura: 02/09/2011]
- ORDOSGOISTTI, Érika (2010) **La vulnerabilidad como transgresión. Exploración historiográfica del desnudo en el arte occidental. Su censura y consecuencias sociopolíticas**, Trabajo Especial de grado presentado para optar al título de Licenciado en Artes Plásticas, mención Medios Mixtos, Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), Caracas.
- OVALLE, Diana (2009) “*Argelia Bravo: El arte transgresor subvierte la heterorealidad*”, En: Cyberfeminismo de Dianaova (Blog), <http://ciberfeminismo.org.ve/?p=674> [Captura: 02/08/2011]
- UROSÁ, Nancy (2011) **Obras NUS** (Papel de trabajo no publicado).
- WERTSCH, James V. (1996) “*Un diálogo entre la teoría sociocultural y la Psicología social actual*” En: **La teoría sociocultural y la psicología social actual**, serie Cultura y conciencia, Editor Darío Páez Editorial Fundación Infancia y Aprendizaje, Madrid

ZAVALA, Lauro (2001) "*La tendencia transdisciplinaria en los Estudios Culturales*", En **Folios**, Nro. 14, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá.

Mikis y repas. La hipersexualización de dos patrones estéticos masculinos

Nashyeli Figueroa Galván
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: El objetivo principal de la ponencia es dar cuenta de los procesos culturales y sociales que construyen y constituyen dos masculinidades hipersexualizadas de la sociedad cubana: los *mikis* y los *repas*¹. Parto del entendido de que el cuerpo humano es multidimensional, de tal manera que uno de los objetivos es describir cómo son y en qué consiste cada una de estas masculinidades en tanto patrones estéticos. Dos masculinidades exacerbadas y complejas que forman parte de un imaginario colectivo que se van configurando a partir de dos patrones estéticos diferenciables y excluyentes entre sí, y en los cuales se pueden observar cómo diversos procesos de clase, raza y género intervienen de manera contundente para su propia constitución. Al mismo tiempo es de mi interés dar cuenta de que a partir del discurso se propicia el funcionamiento de la reproducción de estos modelos de belleza en tanto que son sujetos que se saben hipersexualizados. La presente propuesta de ponencia forma parte de la investigación en curso para obtener el grado de doctora en sociología, que se titula “Fantasías y transmigración neoliberal. Cubanos y cubanas en Puebla”, la cual aborda la construcción y reproducción del cuerpo exótico, determinado por cuestiones de clase, raza y género.

Palabras clave: mikis, repas, masculinidades hipersexuales cubanas

¹ Es importante señalar que la imagen del *miki* y del *repa* es utilizado también para designar patrones de belleza en mujeres, pero este trabajo se enfocará en varones.

El miki es el fresa, y el repa es el callejero, así de sencillo...

“Si te miran, lo hacen por arriba de su hombro. Aquí en México les dicen fresas”. Los *mikis* cuidan su imagen y no pierden oportunidad de estar a la moda. Cortes de cabello que impone esta industria: peinados con cera, depilado de ceja casi a la perfección. Se hacen manicure y quizá se pintan rayitos en el cabello. No usan muchos accesorios, y si los llegan a usar, son discretos. Camisas de vestir ajustadas, al igual que sus jeans, en colores discretos, sobrios, y de marca. Son, la mayoría de las veces, catalogados como personas muy superficiales, ‘materialistas’ e incultas. Al llamarlos *mikis*, hacen referencia a ‘Mickey Mouse’, es decir, falsos, una imitación barata, una copia de mala calidad sobre algo que tiene valor. La música que suelen escuchar “es música del extranjero”: tecno, pop, house, bailándola “a la perfección” y en muy pocos casos, disfrutan escuchar y bailar salsa y reggaetón. Para entablar relaciones amorosas, ellos pueden lanzar la primer mirada, pero las mujeres son las que continúan el cortejo hasta convencerlos. No son *guapos*²: evaden las peleas callejeras, en fiestas, bailes, discotecas. En cuanto a religión, algunos practican la religión Yoruba³, algunos otros pueden ser católicos o ateos. Referente a posturas políticas, algunos pueden pertenecer a organizaciones como la UJC (Unión de Jóvenes Comunistas) o la FEEM (Federación de Estudiante de la Enseñanza Media).

Los *repas*⁴ caminan con *guapería*, luciendo el cuerpo con el pecho erguido y la frente en alto, un caminado que no pasa desapercibido, con un contoneo bien marcado. Hablan con muchos modismos y argot popular; cortan las palabras y gesticulan de manera exagerada al hablar. Cadenas, pulseras, anillos, y a veces dientes y muelas, todo de oro. Aretes, quizá de cristal cortado acercándose a una imitación de diamante o arracadas también de oro. Lentes oscuros que cubren completamente los ojos, y siempre traen pañuelos: amarrados en la cabeza, en la mano o en el bolsillo de su pantalón. Las camisas desabotonadas para enseñar un poco el pecho, o playeras a veces un poco entalladas.

² *Guapo* no refiere a los comúnmente catalogados como ‘bien parecidos’, guapo es en Cuba una persona problemática.

³ La religión Yoruba es una herencia de los africanos que fueron esclavizados y traídos, en este caso a Cuba. Al ser ‘evangelizados’, la iglesia católica les impuso sus creencias, por lo que desde entonces y en la actualidad su religión ha sido representada por santos católicos. La religión Yoruba es también conocida como santería

⁴ *Repas* se deriva de la palabra “reparto”. En Cuba, un reparto es un barrio.

Pantalones a media nalga o en ocasiones relativamente ajustados, con algún cinturón que amarra con una hebilla llamativa, con destellos de pedrería, quizá color dorado. Para calzar, pueden utilizar tenis o zapatos de vestir con algún tipo de decoración, ya sea de piel de víbora o una imitación, puntas de metal, etc. Pueden o no pintar el cabello, y generalmente lo traen muy corto. Las combinaciones de colores de toda su vestimenta son igualmente llamativas. La música que escuchan es ‘nacional’: salsa, timba, salsatón, rumba, reggaetón. Ellos no dudan en “brincarle a una mujer” y lo hacen al momento, ellos dicen: “esto es pa’ probar y no pa’ reprenderse”. Dicen las cosas como son, sin rodeos. Si quieren algo serio o solamente sexual, ellos lo harán saber. “En el repartero—o sea el *repa*—no se debe confiar: habla mucho, lo sabe todo, conoce a todo el mundo tanto desde la Habana hasta Santiago, puede conseguirte de tó y siempre es tu socio. Pero de una cosa puedes estar seguro, si la posibilidad se le presenta te estafa o te enamora tu propia *jeva*⁵” Ellos son *guapos*: buscan pleito de nada, por miradas cruzadas, por mirar a su *jevita*; ‘son violentos, mal educados y ladrones’. Siempre cargan con un arma blanca. Todos practican religión Yoruba; la gran mayoría no pertenece a ninguna organización política.

***PRÁCTICAS CORPORALES, EVIDENCIAS SOCIALES;
PRÁCTICAS SOCIALES, EVIDENCIAS CORPORALES.***

El cuerpo es construido a través de procesos sociales que naturalizan prácticas y reglas sexuadas (Bourdieu, 1980). Estos son habitus corporeizados que nos determinarán socialmente: crean relaciones de género en donde se constituyen por ende, relaciones de jerarquía, relaciones de poder.

Hablar de masculinidades—de la misma manera en que se habla de feminismos—implica partir del reconocimiento de la existencia de una multiplicidad de formas del ‘ser masculino’. Estas construcciones sociales deben ser desmontadas para comprender cuál es su orden de género; cómo se tejen y desde dónde; cuáles son las relaciones de poder que las determinan (Connell, 2005). Cabe señalar, por ejemplo, que toda masculinidad debe ser conquistada y legitimada por hombres; esto es, un hombre-varón-masculino debe ser

⁵ *Jevita* o *jeva* son sinónimo de novia.

aprobado por otro hombre-varón-masculino. Sucede lo contrario con las mujeres-femeninas que son buscadas por un hombre (Skeggs, 1997).

Pero, ¿qué significa hablar de masculinidades? Olavarria (2004) propone plantear la explicación a esta pregunta desde el contexto en el que están insertos los hombres: contextos socio-culturales en donde se normalizan procesos que se dicotomizan entre lo permitido y lo prohibido. De esta manera, plantea el autor, se comienza a construir un proceso de pertenencia a través del cual los hombres “se comparan y son comparados” (Olavarria, 2005: 46), estableciendo así jerarquías de posicionamiento entre los mismos hombres, imponiendo una masculinidad hegemónica. En una sociedad heterosexista como la cubana, la construcción de modelos masculinos como los *mikis* y los *repas* implica el desarrollo de diferentes roles sociales que estarán definitivamente marcados por cuestiones de género, clase y raza.

Partiendo de la investigación que estoy realizando sobre cubanos y cubanas en la ciudad de Puebla, y en concreto del trabajo que hago con un grupo específico, podemos observar que los varones se acercan mucho más a la masculinidad *repa*, y quizá unos pocos con una mínima fusión entre *miki-repa*. Ellos se saben sujetos exóticos, hipersexuales—y que al mismo tiempo son hipersexualizados por los otros—por lo que las relaciones que tejen en su entorno inmediato prácticamente se encuentran mediatizadas a partir del consumo; lo mismo sucede en el caso de los *mikis*. Comprar ropa ostentosa o costosa, por ejemplo, les hace incorporar un plus en la construcción de sus relaciones sociales: imponiéndose como líderes, o como aquel que ha consumido lo último que ha salido en el mercado.

El gusto es el filtro de la distinción, “una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural” (Bourdieu, 2003: 9). Estas disposiciones son creadas y cultivadas en cada uno de los agentes, constituyendo de esta manera los capitales con los que éste contará en el campo social en el que se encuentra. Siguiendo con Bourdieu, recordemos que las disposiciones son la dotación de capitales con los que el agente o el sujeto están determinados. La *doxa* es el sentido común que tiene que legitimarse a partir del ‘orden natural de las cosas’: los *mikis* y los *repas* aseveran “es normal vestirnos y ser así, ellos son los raros, los que

escuchan música rara, no son normales”. Formas cognitivas, estructuras objetivas que le dan forma y definición a *su* espacio social.

Ahora bien, desde esta perspectiva del gusto y la distinción, se pueden cristalizar de mejor manera las relaciones de poder que hay inmersas en estas masculinidades. Ser *miki* o ser *repa* implica, como anteriormente señalamos, una dinámica de consumo. Desde este punto se puede mirar hacia los diferentes capitales con los que cuentan estos personajes⁶, como el capital económico: el gasto que implica mantener una imagen determinada para no perder valor ante los demás, y preguntamos si realmente será para sí mismos. Remitamos a un ejemplo.

La mayor parte de los *repas* cercanos a esta investigación que viven en la ciudad de Puebla son negros o mulatos, hablamos aquí de capital corporal (Bourdieu, 1980; 2003; Skeggs, 1997) y de capital étnico (Durand, 2011). Su negritud es asumida como el distintivo *versus* ‘el mexicano’, quienes ‘no saben tratar a las mujeres y además no tienen esto’—haciendo alusión a su pene. “Aquí no me preocupo porque no tengo competencia”. Este capital corporal es exacerbado por ellos mismos, sabiéndose ‘pocos’ y ‘diferentes’; curiosamente actitud racial basada en la piel. El factor color de piel sigue siendo una herencia histórica que determina relaciones racializadas y de poder. Recordemos que es desde la época de la colonia que se ha hecho creer que lo negro es lo salvaje, lo prohibido, lo exótico, lo que se tiene que domesticar, son “los otros”; mientras que la blancura es pureza, es lo deseado, el que puede domesticar. La mayoría de los *repas* en Puebla movilizan sus relaciones explotándose de esta manera: tengo ciertos atributos—físicos y culturales principalmente—que “por un lado uno se siente bien porque nos miran y nos coquetean; pero por el otro lado uno se siente mal porque sólo quieren saber cómo lo hacemos”⁷.

⁶ Definición de la DRAE: Persona de distinción, calidad o representación en la vida pública.

⁷ Por no ser el tema central de esta ponencia, las masculinidades, encontré un par de casos de mujeres *mikis*. Ellas son mujeres blancas de ojos color azul, a veces hablan de manera rápida como lo hacen los cubanos; sin embargo la pronunciación es muy diferente. Se preocupan demasiado por una imagen de belleza exacerbada y se posicionan con un rol de mujer-ama-de-casa, haciendo girar su vida en eso. Ellas por lo general no trabajan, el marido mexicano las mantiene. Cuentan por ejemplo, que al llegar a México tuvieron que aprender dónde comprar la ropa, pues inicialmente iban al los tianguis y ahora usan ropa de marcas conocidas.

Si bien el consumo está dirigido a construir su imagen, aquella *guapería* de la que hablábamos al inicio, el capital económico suele ser una fibra sensible, insistimos en que no pueden comprenderse los capitales por separado. O bien están dependientes de *su* mujer mexicana, o se dedican al ‘negocio’, o a ‘la religión’. Los capitales son poder, por lo tanto, éstos definirán la esfera de lo posible.

GÉNERO Y DISCURSO. REINOS SIMBÓLICOS *DE FACTO*

¿Y cómo representamos al género si es una construcción social y no tiene nada que ver con lo que se dice es ‘natural’? Comprendemos que los agentes *mikis* y *repas* son personas que juegan un papel determinado en un campo social específico. Este posicionamiento del agente es una incorporación de ciertas estructuras que no son tangibles, es decir, no son materiales y que están determinadas por instituciones, que crea “las condiciones específicas para la práctica social, que llaman hacia la existencia específica de patrones de conducta” (Connell, 2005: 41). Refiere por ejemplo a cuestiones de honra, carisma, fama, confianza, lenguaje, entre muchos otros.

Junto a lo anterior, existen otros medios como los electrónicos que juegan un papel fundamental para la globalización del género (Connell, 2005). Quiere decir que, por ejemplo, las imágenes que circulan crean arquetipos de lo que un hombre masculino *debe ser*, y sin olvidar que esta maquiavélica dinámica va junto de la mano con el mercado-consumo. Filtros hay, pues el mercado también tiene directrices concretas y se crean mercados específicos. Retomemos la idea de que tanto *mikis* como *repas* consumen, pero artículos de diferente calidad, cuestiones de gusto y de distinción.

La pregunta a responder, quizá no en esta ponencia, es ¿y qué es lo que determina ese consumo específico para ambas masculinidades? Cuando estuve realizando las entrevistas sobre este tema, pregunté por qué se visten así los *repas* y los *mikis*. Su respuesta fue “*no sé, es muy probable que de los negros americanos como cholos, ¿sí me copias? Y seguro pasa lo mismo con los mikis, que imitan a David Blanco y nosotros somos como Charanga Habanera o Gente de Zona*⁸”.

⁸ Artistas cubanos, el primero es un *miki* y los otros dos grupos son *repas*.

Si las personas nos construimos constantemente, las relaciones de poder, los modelos hegemónicos no se pueden considerar totalmente cerrados. Las prácticas del lenguaje, es decir la forma en que se nombran y se hacen las cosas, las relaciones, las situaciones son un medio a través del cual también se construyen las relaciones de género, el reino de lo simbólico; lo que para Teresa de Lauretis son las “tecnologías del género” (1991). El mundo simbolizado está inundado de significaciones, las cuales al ser interiorizadas detentan y reflejan una desigualdad con respecto a las relaciones de género a través del lenguaje (corporal o verbal). Esta situación es mucho más contundente y marcada cuando hacemos referencia a las relaciones entre hombre y mujer: el hombre pertenece a los espacios públicos y las mujeres a los espacios privados, por referir a un ejemplo concreto. “Sin significado no hay experiencia, sin procesos de significación no hay significado” (Scott, 1996). Como bien señala Scott, el lenguaje no es terminante, pero es por medio de él que se construye la identidad de género, pues codifica los significados.

REFLEXIONES A MANERA DE CONCLUSIÓN

Las relaciones de poder determinan y crean diferencias entre los mismos hombres, no sólo en relaciones entre ellos y las mujeres. La legitimación de estas relaciones tiene que ver con los capitales que uno posea; recordemos que para Bourdieu se pueden incrementar o perder los capitales, se puede llegar a ser una clase en sí, para usar términos gramscianos, pero eso pensándolo a muy largo plazo. Pensar en estas construcciones masculinas no quiere decir que no exista la preocupación de un cambio en las relaciones sociales de dominación, generalmente heterosexistas, que mantienen a las sociedades en estados críticos. Este ejercicio implica pensar en cómo de la manera más sutil, en la vida cotidiana, se reproducen dispositivos de poder del que no se escapa sólo con voluntad.

¿Cómo se construyen los *mikis* y los *repas* en tanto masculinidades? ¿Hay algún tipo de relación de poder entre ambas masculinidades? ¿Cómo comprender a los *mikis* y los *repas* a partir de su situación de clase? Esta situación de clase no ha sido abordada en los términos clásicos y ortodoxos de base y superestructura, sino a partir de los capitales

sociales, culturales y corporales de estos agentes. Precisamente y desde una perspectiva bourdieana, no podemos hasta este momento hablar de un sujeto en tanto que no hay elección libre, es decir, se consideran hasta este momento agentes que pueden devenir con eventualidad en sujetos de cambio. Las clases se configuran a partir de estilos de vida, de las disposiciones y distinciones. Las clases no sólo quedan definidas por el capital económico y las relaciones de dominación y explotación que éstas mantienen; son de suma importancia pero no son las únicas.

La reproducción de los estas masculinidades permite pensar, más que en respuestas, en preguntas que nos conducen a la siguiente reflexión. Si se saben sujetos exóticos, ya sea por el color de la piel o por proceder de una isla caribeña, exótica-exotizada, ¿por qué continúan reproduciendo esta hipersexualidad, que a final de cuentas los mantiene en un estado de agentes que sólo consumen una imagen? ¿Es una reproducción de autodesprecio? Para Fanon, si tomásemos conciencia de lo que implican los niveles de enajenación respecto a este consumo agravado, estaríamos dando un paso hacia la trascendencia, hacia la transformación. ¿Cómo nos situamos ante el otro? Siguiendo a Fanon, no basta con rupturas, no basta con filosofías. Blancos y negros han sido hipersexualizados, mixtificados, pero los primeros no han dejado de tener privilegios: “el prejuicio del color es una idiotez, una iniquidad que hay que destruir”, heredada desde la época colonial.

“LA DESDICHA DEL HOMBRE DE COLOR ES HABER SIDO ESCLAVIZADO”

(FANON, 1966)

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre, (1980[2007]), El sentido práctico, Siglo XXI Ed., México (archivo PDF)
- _____, (1979 [2003]), La distinción. Criterio y bases sociales del gusto, Taurus Ed. Méx.
- _____, (1998 [2010]), La dominación masculina, Anagrama Ed., Barcelona
- CONNELL, R.W (2005), Gender through the prism of difference, third edition, Oxford University Press.
- DURAND, Jorge (2011), Ethnic capital and relay migration: new and old migratory patterns in Latin America, en Migraciones Internacionales, Vol 6, num. 1, enero-junio.
- FANON, Frantz (1966), ¡Escucha blanco!, Ed. Nova Terra.
- OLAVARRÍA, José (2006), Modelos de masculinidad y desigualdades de género, en Lomas Carlos comp. Los chicos también lloran, Paidós Ecuador.
- Scott, Joan (1996), El género: una categoría útil para el análisis histórico, en Lamas Marta comp. El género: la construcción cultural de la diferencia sexual, PUEG, México.
- SKEGGS, Beverley (1997), Formation of class and gender. Becoming respectable, SAGE publications

ANEXOS: Fotografías

Repa:



Miki:



El disciplinamiento de las emociones. Ayurveda, medicina tradicional mexicana y medicina tradicional china

**Nayelhi Saavedra
Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente**

Introducción

Los estudios sobre las emociones han recorrido diversos marcos explicativos, entre otros, el darwinismo, la visión psicoanalítica, el constructivismo social y el interaccionismo, y todos han contribuido, en diferente medida, a la comprensión de esta singular experiencia humana.

Para este trabajo nos hemos inclinado por explicar las emociones como formas corporales de ser que articulan activamente al individuo con el mundo e implican una serie de acoplamientos entre lo biofísico, lo personal y lo sociocultural (Buytendijk 1974). En vista de lo anterior, es de esperar que las emociones, como menciona Hochschild (1983), participen de ciertas normas sociales que indican qué se debe sentir, cuándo, dónde y por cuánto tiempo o con cuánta intensidad es posible sentir; y uno de los ámbitos que ha influido en el disciplinamiento de las emociones es el médico.

Todas las medicinas, basadas en sus respectivas epistemologías, constituyen complejos de saberes-técnicas, y de acuerdo con Foucault (2002:214-18) producen y normalizan las posiciones sociales subjetivas que distinguen a los miembros de la sociedad, por ejemplo, diferencia a las personas enfermas de las sanas y, mediante sus instituciones, señala quién posee saber médico y quién no. Asimismo, la medicina regula las definiciones de cuerpo con arreglo a específicos estilos de percepción; sostiene un acervo de ideas sobre el nacimiento, la vida y la muerte; y reúne e implanta un conjunto de técnicas para efectuar cambios en la conducta, pensamientos, anatomía y fisiología de las personas (Foucault, 1990:35-36).

Por lo general, en las sociedades occidentales, debido al modelo corporal dualista que prevalece en los saberes científicos (cuerpo-mente/espíritu/emoción), la psicología y/o la psiquiatría son las encargadas de evaluar y atender las emociones; suelen abordarlas mediante la conducta observable, la elaboración simbólica o los procesos neuroendocrinológicos (hormonales). De manera paulatina se ha aceptado que las emociones y los procesos orgánicos se afectan mutuamente, y que en ambas influye la

posición social del individuo; pero aún no se han generalizado modelos de atención en los que las emociones y los procesos fisiológicos se traten unitariamente, ni por un solo profesional de la salud.

Por otra parte, en Latinoamérica y durante los últimos veinte años se han popularizado prácticas provenientes de la medicina tradicional china (MTCH), el ayurveda y en México, de la medicina tradicional mexicana (MTM) para el tratamiento de las emociones (De la Torre 2005, Alonso et al 2008, Berenzon 2009, Saavedra 2010). En este trabajo comentamos algunos aspectos de estos tres sistemas médicos, reflexionamos sobre las aportaciones que podrían realizar en el campo de la atención y nos preguntamos cuáles formas de control de las emociones supondrían.

MTCH, MTM y Ayurveda: tres sistemas médicos

Con la denominación “sistema médico” antes que “medicina” se enfatiza la relación que existe entre diversos componentes que le dan unidad y sentido a un conjunto de saberes y prácticas relacionados con los cuidados (DGPLADES 2010). Los componentes son:

- a) Cosmovisión. Es un cuerpo de afirmaciones que da inteligibilidad y explica la existencia del Universo, del hombre y la dinámica entre ambos, también conforma los saberes que reconocemos como filosofía, religión, ciencia, magia y moral de los pueblos. De éstas se desprenden las ideas y representaciones acerca de la salud, el cuerpo, el dolor y la muerte.
- b) Procedimientos diagnósticos. Son las acciones encaminadas a conocer las manifestaciones del padecimiento.
- c) Causalidad o etiología se refiere al conjunto de ideas que dan razón del surgimiento del padecimiento.
- d) Nosología establece las características y clasifica las enfermedades.
- e) Procedimientos terapéuticos. Acciones que buscan cambiar el estado de la persona para curarla, sanarla o cuidarla.
- f) Modelos de prevención. Actividades encaminadas a proteger de riesgos ambientales, externos o internos a una persona, a diferencia de los procedimientos terapéuticos, éstos se realizan de manera anticipada.

La MTM reúne conocimientos y prácticas sobre herbolaria, masajes, baños de vapor, etcétera que surgieron de culturas distintas (grupos indígenas de México, África, incluso Asia) y de marcos epistemológicos diversos (religión, ciencia, gnosticismo), y que con el transcurso de los años han sido acogidos y adaptados por la población. No existe una sola MTM sino varias; sin embargo, nos concentramos en las prácticas del pueblo nahua.

En la MTCH se conjugan tratamientos basados en yerbas, en la alimentación y varios métodos de masaje y ejercicio, quizá el tratamiento más conocido en occidente sea la acupuntura. Estos iniciaron en diferentes regiones de China y los saberes provienen de diversas escuelas de pensamiento, una de las primeras fue la llamada “Yin-Yang y las cinco fases”, posteriormente, las escuelas del taoísmo¹, del budismo, y las enseñanzas de Confucio.

El ayurveda es una voz en sánscrito compuesta por la palabra ayus, vida y veda, conocimiento; con ella se designa a la medicina tradicional de la India que se remonta al 3000 A.C. y que tiene su origen principalmente en la ciudad de Benares. Entre sus métodos se encuentran los de desintoxicación, dieta, ejercicio y herbolaria; todos provienen de la filosofía védica² y han sido transmitidos oralmente aunque las enseñanzas fueron recogidas en una serie de versículos poéticos llamados sutras.

Cosmos y ser humano

Uno de los aspectos comunes a las cosmovisiones de los tres sistemas es que plantean la existencia de un vínculo recíproco entre estrellas, animales, plantas, piedras, hombres, en suma, una relación entre todos los fenómenos del Universo. Esta red de vínculos se explica en parte, por la génesis del Universo. De acuerdo con las tres cosmovisiones, todo –incluido el hombre- surgió de una misma fuente: una entidad dual.

¹ Surgió en el 700 A.C. (época del emperador amarillo), se considera que el gran maestro del taoísmo es Lao Tsé (figura mítica pues aún no se sabe si existió) y la obra que se le atribuye es el Dao De Jing, escrito a finales del IV y principios del III. Desde los comienzos del taoísmo se distinguieron las corrientes: filosófica, mística y más tarde, una religiosa o ritual muy distinta a las anteriores.

² Los vedas (conocimiento) fueron escritos aproximadamente hace 3000 años A.C., son un conjunto de escrituras anónimas: Rig-Veda, Yajur-Veda, Soma-Veda y Atharva-Veda. En estos se habla de costumbres, estilos de vida, plantas, animales, medicinas, dioses, y constituyen la base del hinduismo. El Ayurveda deriva del Atharva-veda y del Rig-veda, el primero habla de magia y misticismo.

Para la cosmovisión nahua, la dualidad se representa en la pareja conformada por Omecihuatl-Ometeotl; en la escuela del Yin y Yang, la dualidad se compone por ambas cualidades; y para el hinduismo, existen los principios de Purusha y Prakriti. La noción de dualidad ha sido compartida por diversos pueblos y resulta un importante dispositivo clasificatorio del mundo formado por la oposición de conceptos: frío-caliente, húmedo-seco, femenino-masculino, etcétera (Leroi-Gourham 1994, González 2009, Rojas 2009).

La dualidad tiende a desdoblarse en otros estadios o sustancias, en la cosmovisión nahua se conciben cuatro fuerzas (Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Xipe totec y Quetzalcóatl) y cada una reúne diferentes cualidades. El Taoísmo plantea cinco fases: agua, fuego, tierra, metal y aire; y para el hinduismo, cinco elementos: éter, aire, fuego, agua y tierra. Ya sea que se hable de fuerzas, fases o elementos, lo relevante es que el mantenimiento de la vida dependerá tanto de las interacciones adecuadas entre éstos como del “suministro” hacia cualquier manifestación de vida. Por ende, el ser humano es concebido como una expresión más que se encuentra sujeta a los ritmos y transformaciones de las fuerzas/elementos y debe procurar sostenerlos en equilibrio. El desacoplamiento voluntario o involuntario del ser humano a estas fuerzas le causará desequilibrios (enfermedades).

Otra de las ideas básicas en las cosmovisiones de la MTCH y el Ayurveda es la existencia de una sustancia que ocupa el Universo entero conocida, respectivamente, como qi y prana. Ambas constituyen una fuerza primordial que aun cuando no puede observarse a simple vista, configura a todos los entes físicos del universo y tiene un papel central en el bienestar y desequilibrio del ser humano (Galvany 2003, Tirtha 2005, Xutian 2009). Encontramos una idea similar en la cosmovisión nahua pues establece la existencia de una serie de fuerzas generadas en el inframundo y la región celeste que atraviesan el centro del mundo en el que habitan los hombres (López-Austin 1985, Viesca 1997).

En las tres medicinas, el ser humano se concibe como un entretrejimiento de funciones que generalmente presentan una manifestación material –órganos, líquidos, tejidos, etcétera- y una inmaterial. Describir cada una de las funciones que plantean los tres sistemas médicos desbordaría por mucho la extensión del trabajo, solamente ofrecemos un par de ejemplos.

Para la MTM existen “fuerzas vitales” y se conocen con mayor amplitud, tres: el tonalli, se localiza principalmente en la coronilla de la cabeza; el teyolía, asociado al corazón y el ihíyotl relacionado con el hígado. Según la MTCH, hay diferentes clases de qi o energías, por ejemplo, jing qi surge del yin del universo, es aportada por los padres y se aloja en los riñones; hun qi o alma viajera, se le vincula con los sueños y las funciones del hígado. El Ayurveda establece que el ser humano cuenta con (dependiendo de los autores) cinco o siete “cuerpos”: cuerpo físico, astral, energético emocional, mental, atma, cuerpo sutil y cuerpo externo.

Lo anterior significa que en ninguna de las tres cosmovisiones se disocia lo somático de lo psíquico o lo individual de lo social, “por lo que permiten pensar con cierta continuidad lógica, dentro de una misma sintaxis, cuestiones como las marcas del cuerpo, los recuerdos, los sueños, los nombres, las filiaciones, las enfermedades las herencias, etcétera” (Augé 1993: 247).

De acuerdo con Kuriyama (2005:126), la tensión que existe actualmente en las posturas que comparten la MTCH, y el Ayurveda, frente a la biomedicina, está relacionada con el desarrollo histórico de éstas. Por una parte, “la medicina hindú y la china florecieron sin privilegiar la inspección de los cuerpos detalladamente bajo la mirada que ahora llamaríamos anatómica”, más bien se enfocaron en producir ciertas transformaciones de la persona mediante ejercicios, respiraciones y técnicas corporales. Además, mientras que para los griegos la manifestación de la persona se veía en el movimiento, en la acción de los músculos o las articulaciones; para los chinos estaba principalmente en el qi. Esto es, estamos frente a dos estilos de percepción completamente diferentes.

Conceptos y terapéuticas de las emociones en los tres sistemas

La visión que sostienen los tres sistemas sobre el ser humano es relacional y compleja pues difícilmente podría pensarse que es una unidad separada del resto del Universo o una unidad que necesita fragmentarse para ser atendida. Por lo tanto, para comprender la forma en que conceptualizan las emociones debemos tomar en cuenta lo siguiente.

i) Siempre están en una relación de influencia mutua con las fuerzas o elementos del Universo, las funciones y acciones del ser humano, los fenómenos naturales y los vínculos entre las personas. La percepción de las emociones oscila entre la inmaterialidad (sentimiento, pensamiento, etcétera) y la materialización (percepción de éstas como calor o frío, tensiones musculares, la inflamación del algún órgano, etc.)

ii) Cuando existe un desacoplamiento voluntario o involuntario del ser humano a las fuerzas o elementos del Universo generará un desequilibrio (enfermedad) que repercutirá en todos los órdenes del individuo y de su contexto. Es importante subrayar que si existe un desequilibrio en las emociones, necesariamente repercutirá en las otras entidades corporales (cuerpos o diferentes entidades,) de la misma forma en que un desequilibrio en estas otras entidades corporales, afectará a las emociones.

Por ejemplo, para la MTM, si una persona siente enojo, afectará directamente al hígado, al ihíyotl, al corazón y al teyolía. Si la persona se enoja con frecuencia, afectará a los órganos y a las entidades; entonces deberá recibir un tratamiento que se dirija al órgano, la entidad y la emoción. Otro ejemplo del ayurveda, cuando una persona presenta problemas para afrontar ciertas experiencias emocionales, tendrá problemas con la digestión (o fuego digestivo, agni). Al recibir un tratamiento para la digestión le ayudará a afrontar esas experiencias emocionales.

iii) Por otra parte, para los tres sistemas médicos, las emociones constituyen una entrada particularmente delicada para generar otros desequilibrios. Así que cuando se presentan como síntomas cobran tanta significación como cualquier otro síntoma orgánico.

Cuando una (o varias) de las causas del padecimiento se relaciona con las emociones, los tratamientos implican terapéuticas destinadas a corregir tanto las funciones orgánicas como aquellas relacionadas con el flujo de las energías/fuerzas no perceptibles a simple vista. También son comunes las indicaciones para cambiar las relaciones del individuo con la comunidad, la naturaleza y el Universo. Esto es, se requiere de una

combinatoria de prácticas y recursos que podrían incluir desde la alimentación, hidratación, descanso, contacto con ciertos colores hasta la realización de acciones rituales para restablecer el adecuado equilibrio con las fuerzas del Universo.

Realizar este tipo de acciones para tratar las emociones quizá cause extrañeza porque de acuerdo con los saberes científicos existe una débil relación entre ciertos objetos (alimentos, sonidos, colores) o procesos (temperatura, cambios sociales y culturales) y las formas corporales de ser que conocemos como emociones. También resulta problemático concebir cómo o porqué algunos métodos que en apariencia son puramente mecánicos como el yoga, la meditación, ciertos tipos de masajes, afecten las emociones.

Aunque se acepta que las emociones resultan de la articulación del individuo con el mundo y que implican una serie de acoplamientos entre lo biofísico, lo personal y lo sociocultural, tal como lo menciona Buytendijk (1974); la mayoría de las herramientas epistemológicas vigentes resultan inadecuadas para realizar una “lectura” integral de lo biofísico, personal y sociocultural. Los saberes que emergen de las epistemes vigentes, como la psicología y la psiquiatría, solamente permiten conjugar interpretaciones parciales del fenómeno de las emociones, lo cual es por sí mismo una norma que determina el estilo de percepción y auto percepción.

En términos prácticos, lo anterior dificulta abordar clínicamente los problemas de salud más apremiantes debido a que una gran parte de éstos se encuentran engarzados dentro de las relaciones sociales, en las contradicciones no resueltas, los juicios morales y los aspectos socioeconómicos (Finkler 1994, Kleinman 1978, 1980, 1988). No significa la MTCH, la MTM ni el ayurveda resuelvan estos problemas, pero sí permiten integrar en una explicación coherente, las diversas vivencias y de esta forma darles un sentido, pues ninguno de los sistemas se centra exclusivamente en el fragmento biológico del ser humano.

Considero que los tres sistemas médicos tienen dos aportaciones relevantes para el tratamiento de las emociones. La primera es que, especialmente la MTCH y el ayurveda, ofrecen la posibilidad de interpretar las vivencias de diverso orden (metafísico-sagrado y mundano) dentro de cierta continuidad; la segunda aportación es la centralidad que le

otorgan a las emociones y a los problemas emocionales en los procesos de salud-enfermedad atención (equilibrio-desequilibrio).

Al mismo tiempo, diversos procedimientos terapéuticos de las tres medicinas tienden a convertirse en tecnologías del gobierno de sí mismo y contribuyen a alinear los intereses institucionales y políticos con los deseos, placeres y el confort individual. Además, aunque los principios filosóficos de cada uno de los tres sistemas resulte coherente con sus prácticas terapéuticas no se debe olvidar que cada especialista adapta estos saberes a su propio estilo de atención y contexto.

Referencias Bibliográficas

- Alonso MJ, Albarracín G, Rodríguez N. Práctica y productos terapéuticos en medicinas complementarias y alternativas ¿mercado regulado o mercado libre? *Atención Primaria*, 2008;40 (11):571-5.
- Augé, M. *El genio del paganismo*. España, Muchnik Editores, 1993.
- Berenzon S, Alanís S, Saavedra N. El uso de las terapias alternativas y complementarias en población mexicana con trastornos depresivos y de ansiedad: Resultados de una encuesta en la Ciudad de México. *Salud Mental*, 2009;32(2):107-115.
- Buytendikj F. *Prolegomena to an anthropological pshysiology*. Pittsburgh, Duquesne University Press, 1974.
- De la Torre R. Gutiérrez C. La lógica del mercado y la lógica de la creencia en la creación de mercancías simbólicas. *Desacatos. Revista de Antropología Social. Mercado y Religión Contemporánea*, 2005;18:53-70.
- Dirección General de Planeación y Desarrollo en Salud. *Los sistemas de atención a la salud: Una visión desde la antropología médica y la teoría de sistemas*. México: Secretaria de Salud, Dirección General de Planeación y Desarrollo en Salud http://www.dgplades.salud.gob.mx/interior/dmtdi_sistemas.html Consultado el 23 Octubre del 2010.
- Finkler K. *Women in pain. Gender and morbidity in Mexico*. Philadelphia, University of Pennsylvania Pres, 1994.
- Foucault M. *Michel Foucault. Tecnologías del yo y otros textos afines*. España, Paidós-Ibérica, 1990.
- Foucault M. *Historia de la sexualidad, La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 2002 [1976].
- Galvany A. *Estudio preliminar de un manuscrito taoísta hallado en china: Tai yi sheng shui*. Asociación Española de Orientalistas. 2003:257-269.
- González Y. “Yin y yang en el México antiguo” En González Y. *Religiones comparadas en Mesoamerica y Asia*. México:Gobierno del Estado de Veracruz, 2009:566-576.
- Hochschild A. *The managed heart: commercialization of human feeling*. Berkeley, University Califronia Press, 1983.
- Kleinman A. Concepts and a model for the comparison of medical systems as cultural. *Soc Sci & Med* 1978;12:85-93
- Kleinman A. *Patients and Their Healers in the Context of Culture*. Berkeley, University of California Press, 1980.

- Kleinman A. *The Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*. New York, Basic Books, 1988.
- Kuriyama, S. *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Madrid: Siruela, 2005.
- Leroi-Gourham A. *Las religiones de la prehistoria*. Barcelona, Laertes, 1994.
- López Austin, A. Cosmovisión y salud entre los mexicas. En Alfredo López Austin y Carlos Viesca (coords.) *Historia general de la medicina en México. Tomo I*. México antiguo. México: UNAM, 1985.
- Rojas, M. *Tratado de medicina tradicional mexicana*. Tomo I. México: Universidad Intercultural, Plaza y Valdes Editores y Tlahui, 2009.
- Saavedra N, Berenzon S. La comercialización de las medicinas alternativas. Consumo de espacios de inmunidad. El caso de la Ciudad de México. *Gazeta de Antropología* 2010; 26(2).
- Tirtha S. *The ayurveda encyclopedia. Natural secrets to healing, prevention and longevity*. United States of America: Ayurveda Holistic Center Press, 2005.
- Viesca, C. *Ticiotl. Conceptos médicos de los antiguos mexicanos*. México : UNAM : Facultad de Medicina. Serie: Monografías de Historia y Filosofía de la Medicina, número 2, 1997.
- Xutian S. New exploration and understanding of traditional Chinese medicine. *American Journal of Chinese Medicine* 2009;37:411-26.

Unidade e multiplicidade corporal

Nízia Villaça
Professora Titular da Escola de Comunicação/UFRJ

Ser humano é um esforço histórico, afirma Edward Bond, na *Folha de S. Paulo*, ressalta a importância do “gênero dramático” como expressão de nossa inquieta e fraturada humanidade. A edição do corpo humano faz parte do diálogo entre nossas expectativas, nossas apostas, descrenças, decepções e é necessário refletir as estratégias identitárias, individuais e coletivas, implicadas na edição do corpo na mídia¹, considerando, sobretudo, o desenvolvimento das novas tecnologias comunicacionais e biológicas por meio das quais a ciência, a arte e a moda, progressivamente, se cruzam na tarefa dramática de ressemantizar o estatuto corporal.

Num cenário globalizante gerido pelo mercado, as narrativas são despidas dos fatores de transcendência e as identidades sociais, formadas em torno dos conceitos de nação, etnia e classe, perdem crescentemente seu poder aglutinador e reassegurador. O corpo, suas expressões, envelopes e próteses oferece versões singulares, fora da ótica macro dos grandes sistemas classificatórios predominantes no imaginário moderno. Como num hipertexto, diversos registros semióticos sem relações hierárquicas fixas concorrem para a gestão de uma nova sensibilidade e novos processos de subjetivação. Diferentes discursos se cruzam para discutir a dinâmica corporal em relação aos dispositivos que, na sociedade do consumo e das novas tecnologias, propiciam linhas de sedimentação e controle ou linhas de atualização e criatividade direcionadas para um corpo comunicativo. Impõe-se, então, a avaliação crítica das novas estratégias de produção do sentido corporal no âmbito do mercado de bens materiais e/ou simbólicos. Até que ponto a desregulamentação global é agente de democratização, de participação e, até que ponto, é veículo de disseminação de pseudo-movimentos de subjetivação, pseudo-acontecimentos, em que a velocidade e as fantasias de interação constituem questões para reflexão sobre a manipulação/recriação corporal.

No diálogo instaurado entre o discurso científico, o discurso artístico, a moda e a mídia, perguntamo-nos como o corpo vem sendo pautado e editado no contemporâneo.

¹ Sobre a ampliação do conceito de mídia com a multiplicação de seus suportes, seu âmbito planetário e tecnológico, ver BARROS, Anna e SANTAELLA, Lúcia. (Orgs.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002.

Que aspectos da cultura corporal vem sendo enfatizados? Perfeccionismo estético? Saúde? Metamorfoses e hibridização? Desmaterialização utópica? Materialidade trágica?

Da biologia às neurociências, da genética às pesquisas cognitivas, a inteligência contemporânea trabalha para desconstruir as certezas às quais estávamos agarrados. Debates inumeráveis fazem nascer tanto na mídia quanto diante dos tribunais, os avanços da biociência (clonagem, procriação artificial, pesquisas sobre embrião, manipulações genéticas, transplantes de órgãos) e uma verdadeira reengenharia do corpo impõe a pergunta sobre os limites do humano. A genética parece aproximar-se de uma comunidade indiferenciada entre o homem e o animal; as ciências cognitivas apontam o cérebro-computador; a inteligência artificial aproxima o homem da máquina.

A emergência da questão comunicacional se dá justamente quando os quadros de referência em que se inseriam as interrogações dos procedimentos das ciências modernas entram em crise. Ela coincide com a tecnicização das ciências humanas como poderoso instrumento de legitimação do poder, e aplicação técnica dos saberes produzidos. A política intervém sobre o saber, procedendo por neutralização estratégica dos conflitos. É neste contexto que a problemática comunicacional emerge no pensamento científico como quadro epistêmico, numa abordagem crítica que ultrapasse a normatividade dos humanismos e suas narrativas e não se resuma numa proliferação performática aleatória.

Nossa proposta, com o foco sobre os discursos em torno da corporeidade, é discutir os limites e versões que vão do antigo paradigma transcendente e normalizador aos novos fluxos da imanência nas redes virtuais e suas apostas na liberdade da vida digital conectada com as redes sinápticas do cérebro, vida coletiva, interativa, democrática. As novas tecnologias informáticas segundo Adriano Duarte Rodrigues², não são instrumentos de percepção ou utensílios de produção, mas dispositivos de conexão e/ou de desconexão de formas onde o saber transforma-se num gigantesco mecanô. Uma reciclagem serializante atinge praticamente todos os domínios da cultura contemporânea, notadamente da tecnociência, da moda e das artes, com grande exuberância de processos de agenciamento das singularidades diferenciais, fato que será objeto de discussão.

² RODRIGUES, Adriano Duarte. *Estratégias da comunicação: questão comunicacional e formas de sociabilidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

A escrita do corpo: espaço e representação contemporâneos

O direito sempre se escreveu sobre corpos: do nascimento ao luto. Mediante iniciações e rituais de toda ordem, os corpos foram transformados em tábuas da lei, graças às quais os indivíduos eram postos num texto e o Logos da sociedade se fazia carne.

Os instrumentos de escarificação, de tatuagem e de iniciação, todo tipo de arma com função disciplinar tinha a função de organizar o espaço social: articular o texto e o corpo, remetendo de um lado ao corpo simbólico e, do outro, aos seres de carne e osso.

A maquinaria jurídica que floresceu do século XVIII ao XIX propiciou ao texto o estatuto de ser aplicável sobre os corpos, transformando-os em corpos sociais. A maquinaria do tipo médico ou cirúrgico serviu de terapêutica para individuar as anormalidades. A unidade de referência deixa de ser o corpo social para tornar-se o individual. É este viés que nos levará aos corpos cibernéticos, à mecanização do corpo. Mudam os tempos, mas mantêm-se os mecanismos de conformação e instrumentação. O fascínio pelos instrumentos no contemporâneo, conforme veiculação na mídia, é paradigmaticamente exemplificado pela foto da tetraplégica nua na capa da revista *Trip*: “Trip girl. O corpo perfeito de Mara: 1,71m, 60Kg., tetraplégica”.³ Há algo de indiscernível entre o apelo da nudez e o fascínio da manutenção da estética via técnicas modernas.

Carnes escritas por instrumentos se distinguem do grotesco, do informe daquilo que não recebe a lei. A grade de ferro da Colônia Penal é sempre idêntica mesmo que se mude a inscrição no corpo condenado. A disciplina da malhação contemporânea por um corpo perfeito tem sido, assim, analisada nas suas articulações com bulimia e anorexia, apontando a morte do corpo através de instrumentos sutis. John B. Thompson, seguindo Michael Mann e outros autores, distingue, entre as várias formas de poder, o econômico, o político, o coercitivo e o simbólico. Passamos, no momento, ao predomínio do poder simbólico que veio substituir o coercitivo.⁴

Os livros são metáforas do corpo, se considerarmos que terminaram por substituir a pele do empregado na qual o patrão escrevia. O papel substitui a pele em

³ Revista *Trip*. Ano 14. São Paulo, setembro de 2000.

⁴ THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*; uma teoria social de mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1998. p. 19-46.

momentos mais harmônicos, quando os castigos corporais e as torturas não se fazem presentes. A escrita da lei trouxe o prazer do reconhecimento, legível a cada época, proporcionando a participação na sociedade pela obediência.

Estendo a escrita e suas delimitações ao estudo da imagem, escrita do contemporâneo: imagens da mídia, imagens virtuais ou reais do mundo científico, no cinema e no vídeo, imagens em diálogo, na formatação das imagens mentais da corporalidade.

Se considerarmos a cultura como totalidade dos sistemas de significação através dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro, a cultura corporal se constitui como um subsistema. Os processos de subjetivação da contemporaneidade têm encontrado no corpo um *locus* onde as discussões se sucedem, seja colocando-o como o baluarte da resistência aos processos de desmaterialização e metamorfose, propiciados pela ciência e pela técnica, seja através de novos investimentos simbólicos que privilegiam sua desconstrução em campos de força, sua perda de organicidade, sua heterogênesse. Em ambas as correntes os limites são discutíveis, pois podem ir do neo-ludismo racionário a um neo-iluminismo tecnológico. É esta teia simbólica que pretendemos rastrear.

O híbrido, este inclassificável

A propósito da temática, remeteria inicialmente ao pensamento de Bauman sobre modernidade e ambivalência. O projeto moderno, segundo o autor, caracterizou-se pelo profundo empenho na função nomeadora e segregadora da linguagem, procurando alcançar uma espécie de arquivo que contivesse todos os itens do mundo. É a inviabilidade de tal arquivo que torna a ambivalência inevitável e suscita a discussão sobre o híbrido. O pecado do fenômeno híbrido é o seu assalto simultâneo a várias oposições instrumentais cruciais ao esforço incessante de ordenação. Na verdade, os híbridos, mais que estranhos ou ainda não definidos, estariam no reino da indecidibilidade. Etimologicamente, hibridização provém do grego “hubris” que significa ultraje, violação das leis naturais. A palavra, hoje, é muito utilizada no que diz respeito ao par homem/máquina e, de alguma forma, remete ao desafio representado pelas fusões ou confusões trazidas pelas tecnologias comunicacionais e biomédicas em tempos de globalização.

Os processos de subjetivação e agenciamento, na contemporaneidade, têm encontrado no corpo um lugar onde as discussões se multiplicam, seja colocando-o como baluarte de resistência aos processos de desmaterialização e metamorfose propiciados pela ciência e tecnologia, seja através de novos investimentos que privilegiem sua desconstrução em campos de força, sua perda de organicidade e sua heterogênese, discutidas, sobretudo, em torno do corpo virtual e do corpo maquínico, protético. A discussão do corpo híbrido se instala justamente no espaço de diálogo entre natureza e cultura, contemplando sua dinâmica de controle, liberdade, atuação, passividade e interação. A visão interacionista do corpo busca exatamente a harmonização dos diversos estratos que confluem na constituição do corpo como fenômeno bio-psico-sociológico. Edgar Morin⁵ enfatiza a necessidade de regular a nave espacial terrena e seus motores descontrolados: ciência, técnica, indústria e capitalismo. No prisma da complexidade reflete sobre a integração das esferas que se conjugam no humano, reconfigurando o pensamento antropológico numa visão que não ignore a matéria físico-química e a sociedade.⁶

O adjetivo híbrido quando conectado a cultura busca precisamente a saída do pensamento dicotômico dominante/dominado de viés marxista e propõe a possibilidade de interferência e interação da cultura periférica com a cultura global. Com referência à cultura corporal, subsistema da cultura entendida como a totalidade do sistema de comunicação, a questão em pauta é evitar cair num biologismo simplista ou a coisificação num corpo maquínico de cunho neoiluminista. Os pares envolvidos no processo do corpo híbrido (real/virtual, humano/inumano, sujeito/objeto), permanecem em contínua tensão, o que cria propriamente uma história do corpo que caminha de um universo fechado para um universo aberto.

⁵ MORIN, Edgar. "Por uma globalização plural". In: *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mundo, 31 de março de 2002. p. A-17.

⁶ MORIN, Edgar e Outros. *O problema epistemológico da complexidade*. Lisboa: Europa/América. S/d. p. 32.

Rumo ao universo aberto

O “corpo no espaço” fundador da visão newtoniana do universo, modelo de uma imagem do corpo fechado e localizado no espaço que dominou até o final do século XIX passa por um processo de abertura para o mundo.⁷ Para a modernidade, o corpo, como unidade elementar da natureza, era uma partícula sólida, impenetrável e móvel dotada de propriedades inerciais, permanecendo idêntica consigo mesma independente de tempo e lugar.

A nova versão da matéria (partícula e onda), introduzida pelo mundo quântico, refletiu-se no aparecimento de formas abertas, substituindo o fechamento implicado no imaginário burguês. É significativa a análise que Margaret Wertheim faz da relação entre a evolução da compreensão espacial e o imaginário corporal no processo de subjetivação. Partindo da Idade Média e do dualismo corpo/mente, passa à visão do corpo no espaço newtoniano e faz uma revisão de seu estatuto num hiperespaço pluridimensional onde, a partir de Einstein e outros cientistas, os objetos não estariam no espaço, seriam o espaço: “prótons, petúnias e pessoas”.⁸ Segundo esta concepção da realidade, nossa própria existência, como seres materiais seria uma ilusão. Na visão extremamente geométrica do hiperespaço, o corpo sofre o risco de ser anulado. O ciberespaço configura desta forma uma tentativa de superação do corpo/carne, entrando na ciberimortalidade.

Sem chegar a estas visões extremadas que paradoxalmente refletem uma religiosidade transcendental a visão do corpo hoje seu estatuto no processo de subjetivação não é mais o de uma coisa em si, ou de essência imutável, mas depende de agenciamentos e comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica quanto social, maquina, gnosiológica ou imaginária, como acentua Guattari.⁹

Os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias ou fixas, e é nesse contexto que o corpo em mutação é o lugar onde a nova física e a nova biologia fazem sintoma

⁷ SCHILDER, Paul. Apud FERGUSON, Harvie. “Me and My Shadows; On the Accumulation of Body-Images in Western Society Part Two – The Corporeal Forms of Modernity: In: *Body & Society*. v. 3, n. 4, december 1997. pp. 01-29.

⁸ WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges; revisão técnica. Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 157.

⁹ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

em movimentos e configurações caleidoscópicas, efetuando verdadeira revolução da representação.

O cyborg como mercadoria

Uma das características mais fantásticas de nossa era é precisamente a explicitação da promiscuidade entre o humano e o maquínico. O desenvolvimento de dispositivos de informática que empregam materiais biológicos e de programas de software desenvolvidos sobre modelos biológicos sugere futuras convergências entre computação orgânica, software de redes neurais e interfaces entre o sistema nervoso humano e computador. Fernando Bonassi com sua mercadoria homem/máquina satiriza a objetivação do sujeito como mercadoria.

CYBORG

Olho de vidro. Aparelho nos dentes. Platina no nariz. Pino na bacia. Perna de pau. Pinto de borracha. Cronômetro embutido. Braço mecânico. Marca-passo. Ponte de safena. Pulso firme. Coração de plástico. Fios de ouro nas rugas. Cartilagem de tubarão nas juntas. Vitaminas. Pomadas. Proteínas. Sonda renal. Pulmão artificial. Microchip no cérebro. Pele enxertada. Ossos soldados. Intestinos encurtados. Amígdalas extirpadas. Fígado transplantado. Sistema GPS. Unha postiça. Óculos de sol. Drenos. Joelheiras. Cotoveleiras. Muletas e perucas. Não suja. Não laceia. Acompanha estojo de viagem. Vinte e quatro funções. Trabalha à pilha e à luz. Lavar em água morna. Se agita com antenas. Se acalma com eletrochoque.

Fernando Bonassi

O texto, apelando para o cômico, fala da relação em que o corpo se torna objeto de consumo. Na celebrada sociedade de espetáculo regulada pelo mercado, o estilo de vida publicitário investe na juventude na perfectibilidade com vigorosos apelos à ciência estética e biológica. A máquina torna-se impactante, comenta Lúcia Santaella¹⁰ quando deixa de ser um instrumento manipulado pelo homem, afastando-nos do conhecimento cognitivo instrumental que caracterizou o sujeito pleno da modernidade. Por outro lado, no espectro de neoiluminismo figuras míticas como a de Frankenstein, representante da tecnofobia são substituídas por organismos planetários miraculosos como o Cibionte, defendido por Joël de Rosnay e novos mundos utópicos como o da

¹⁰ SANTAELLA, Lúcia. “O homem e as máquinas”. In: *A arte no século XXI*; a humanização das tecnologias. Org. Diana Domingues. São Paulo: UNESP, 1997. pp. 33-44.

Cosmopédia, termo batizado por Michel Serres e adotado por Pierre Lévy. A tendência ao discurso da ultrapassagem das fronteiras do humano pelo mundo da tecnologia cria mal entendidos onde o monstruoso é o limite, a hibridação é por vezes modismo desprovido de reflexão e a tentativa de delimitação de campos é considerada fundamentalismo. O processo de hibridação corporal tem que ser pensado neste espaço de discussão, renegociando nossa constituição bio-psico-sociológica. Se o excesso de organização narrativa das imagens corporais e a busca da unidade configuraram um universo de imposição de padrões corporais através da História é necessário atenção para não repetir o modelo através dos controles sutis da imagem contemporânea ou incorrer no excesso contrário da hibridação como indiferenciação, fluxos descontínuos ou patchwork de fragmentos.

O corpo comunicativo: questões artísticas e éticas

A arte será o lugar onde novas experimentações se darão no âmbito da representação corporal ou de sua expressão. Linguagens híbridas buscarão uma liberação de padrões rígidos, em instalações, coreografias, colagens que, por vezes, se perdem num rito narcísico, esvaziado, como sublinha Canclini.¹¹ Se considerarmos as características do projeto moderno (arte autônoma, democrática, emancipadora e expansionista) algumas performances pós-modernas, reduzindo o que considera comunicação racional (verbalizações, referências visuais precisas) buscam formas subjetivas, inéditas para expressar emoções primárias (força, erotismo, assombro). Alguns vídeos reproduzem um corpo ensimesmado e passivo, impedindo a encenação do mito que integre a coletividade. De qualquer forma é na arte de um modo geral que farão sintoma as novas provocações da ciência e da técnica à cultura corporal. A Artista Orlan, com seu trabalho fala desta química contemporânea entre corpo, carne, e imagem. Mário Costa¹² com visão radical propõe a antropologia do homem maquínico e seu metacorpo em sua estética da comunicação. Donna Haraway afirma que, no final do século XX somos quimeras, híbridos de máquinas e organismos, somos ciborgues, ontológica e politicamente. Argumenta a autora “em favor da confusão de fronteiras,

¹¹ CANCLINI, Nestor Garcia. “Das utopias ao mercado”. In: *Culturas híbridas*; estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: UNESP, 1997. pp.31-66.

¹² COSTA, Mário. *L'estetica della comunicazione*; cronologia e documenti. Salerno: Palladio, 1988.

bem como da responsabilidade em sua construção”.¹³ As manifestações artísticas contemporâneas vão desta forma questionar e dinamizar as regras de proxemia e comportamento corporal, estimular novos contatos, novas posturas e uma nova liberdade, de inspiração natural, selvagem, infantil ou mesmo tecnológica, enfatizando a interação e questionando o controle. Num espaço de trânsito entre a moda e a arte está o trabalho de Carlos Miéle que, por meio de vídeos e instalações, discute o papel da roupa no movimento de ascensão social e produz trabalho sobre o corpo marginal. A gestualidade de sua obra se inscreve na linha dos parangolés de Hélio Oiticica, dos trabalhos sobre o corpo de Lígia Clark ou de Antônio Manoel. A incidência na arte, de um modo geral, de técnicas circenses, de coreografias grotescas e inovadoras dão depoimento da busca de um corpo comunicativo,¹⁴ de um corpo vivido, cuja gestualidade implique abertura para o outro.

A bioética é fundamental para a construção de um corpo híbrido de modo a evitar novos racismos. A pesquisa na herança genética do homem pode aumentar a tentação em negar a existência da liberdade humana, com seqüências genômicas que criem predisposições. Encerro estas reflexões aproximando o corpo híbrido do corpo comunicativo a que faz referência Arthur Frank,¹⁵ como abertura para si mesmo e para o outro, inserido no triângulo equilátero cujos ângulos são: os discursos (mapeamento das possibilidades e limites do corpo), as instituições (o seminário, a escola, a academia etc.) e a corporeidade. A qualidade do corpo comunicativo, como do corpo híbrido é ser um corpo em processo, em permanente reconfiguração na fronteira entre o devir-si-próprio e o devir-outro. Como propõe José Gil,¹⁶ na esteira de Deleuze. A ativação do desejo funciona como motor da hibridização.

Pensar o corpo como matéria ou pensá-lo como virtual são apenas alguns dos desafios contemporâneos diante dos quais a estratégia mais adequada parece ser o jogo, a abertura, o controle do risco, a experimentação, a composição que integre a alteridade e a semelhança com o outro e com o mundo. Esta visão, um tanto polimorfa, em

¹³ HARAWAY, Donna et alli. *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 42.

¹⁴ Ver sobre o conceito de corpo comunicativo FRANK, Arthur W. “For a sociology of the body: an analytical review”. In: FEATHERSTONE, M; HEPWORTH, M. and TURNER, Bryan S. (eds.). *The body; social process cultural theory*. London: Sage Publications. 1993.

¹⁵ FRANK, Arthur W. “For a sociology of the body: an analytical review”. In: FEATHERSTONE, M.; HEPWORTH, M. and TURNER, Bryan S. (eds). *The body; social process cultural theory*. London: Sage Publications, 1993.

¹⁶ GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d’Água. S/d.

oposição ao projeto de representação da unidade, não é pós-humana como sugerem alguns, mas apenas um passo na invenção da mesma humanidade que, não sendo senhora do tempo ou do espaço, busca não perder-se de si. Crise da fé na representação, mas gosto pela representação na produção em cadeia de imagens do corpo. Caímos mas não tocamos o fundo, jogamos com esta queda da mesma forma que a criança em Freud. Fort-da.

Bibliografia:

BARROS, Anna e SANTAELLA, Lúcia. (Orgs.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002.

Body & Society. v. 3, n. 4, december 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas; estratégias para entrar e sair da modernidade; tradução; tradução Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa*. São Paulo: UNESP, 1997.

COSTA, Mário. *L'estetica della comunicazione; cronologia e documenti*. Salerno: Palladio, 1988.

FEATHERSTONE, M.; HEPWORTH, M. and TURNER, Bryan S. (eds). *The body; social process cultural theory*. London: Sage Publications, 1993.

Folha de São Paulo, Caderno Mundo, 31 de março de 2002.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água. S/d.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético; tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HARAWAY, Donna et alli. *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MORIN, Edgar e Outros. *O problema epistemológico da complexidade*. Lisboa: Europa/América. S/d.

Revista *Trip*. Ano 14. São Paulo, setembro de 2000.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Estratégias da comunicação: questão comunicacional e formas de sociabilidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

SANTAELLA, Lúcia. *A arte no século XXI; a humanização das tecnologias*. Org. Diana Domingues. São Paulo: UNESP, 1997.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade; uma teoria social de mídia; tradução Wagner de Oliveira Brandão*. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1998.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet; tradução Maria Luiza X. de A. Borges; revisão técnica. Paulo Vaz*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Vivencia e integración corporal. Experiencia de trabajo con adolescentes

Noemí Luján Ponce
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco
María Antonieta Vélez Gutiérrez

Resumen

El culto al cuerpo que profesan las sociedades actuales se traduce en la eterna insatisfacción de los cuerpos reales y en la búsqueda permanente de formas para mejorarlos. Ante la pérdida de certezas en la vida y en la sociedad, el cuerpo se convierte en el proyecto de transformación posible.

No obstante, esta búsqueda de perfeccionamiento corporal no se traduce en una satisfacción creciente, sino que es expresión de un vacío existencial que se acompaña frecuentemente de una crisis de autoestima.

La propuesta de Biodanza, creada por Rolando Toro,¹ es una alternativa frente a los efectos perversos del proyecto actual de trabajo con el cuerpo. El centro de la metodología de Biodanza es la inducción de vivencias integradoras.

Para la Biodanza, la vivencia es definida como una experiencia vivida con intensidad en el aquí y el ahora. Las vivencias son subjetivas, ubicadas en el tiempo y el espacio, es decir, históricas, tienen una intensidad variable en cada ocasión y en cada individuo, tienen una dimensión cenestésica, son ontológicas en tanto comprometen al ser en su totalidad, sus efectos se dan en el nivel corporal y son anteriores e incluso independientes de la conciencia.

Para Biodanza, los efectos corporales de la vivencia tienen un estatuto cognitivo no racional. Las vivencias integradoras tienen un efecto armonizador en sí mismas, no es necesario elaborarlas a nivel de la conciencia.

Este planteamiento revolucionario ha sido adoptado por personas en diversos países. En México, la Biodanza ha tenido una difusión marginal. Sin embargo, actualmente existen dos escuelas y varios facilitadores que imparten clases.

La evaluación de la experiencia llevada a cabo en el Taller “Arte para todos” en el Centro Nacional de las Artes (Cenart) con un grupo de adolescentes, brinda algunos elementos para reflexionar en torno a las posibilidades que brinda el sistema de la Biodanza para construir una nueva cultura del cuerpo.

¹ Rolando de Toro Aráneda (1924- 2010) es el fundador de la Biodanza, que es concebida como un sistema diseñado para combatir el estrés. Se formó como profesor de enseñanza básica y posteriormente, como psicólogo. Entre los años de 1968 y 1973 inició sus experiencias en Biodanza, llamada en aquel entonces como Psicodanza, y aplicó el sistema en el Hospital Psiquiátrico de Santiago y en el Instituto de estética de la Universidad Católica de Chile.

1. El cuerpo en el pensamiento occidental

“Hay un hecho evidente y prominente sobre los seres sociales, tienen cuerpo y son cuerpo.” (Turner, 1985:1). Este señalamiento resulta de vital importancia para recuperar la centralidad del cuerpo y su reivindicación frente a la anulación de que ha sido objeto en la Modernidad. El cuerpo importa, y mucho, es una dimensión constitutiva de las relaciones sociales y de las interacciones de los seres humanos, aunque este hecho incontrastable sea permanentemente omitido.

El encubrimiento del cuerpo y su separación de la mente son hechos históricos y culturales. La noción del cuerpo como la conocemos es occidental, en otras civilizaciones, como la sociedad canaca de Nueva Caledonia, el cuerpo es una prolongación de la naturaleza. (Le Breton, 2002: 16)

Fue necesario el surgimiento del individualismo para que el cuerpo fuera concebido separado de la naturaleza y propiedad de su portador. Es el individualismo occidental el que introduce la separación entre cuerpo y mundo, así como entre hombre y cuerpo que caracterizan el pensamiento dicotómico de la Modernidad. El rostro, y en particular los ojos aparecen como expresión de la unicidad de cada individuo. El cuerpo será la frontera entre uno y otro que posibilita el proceso de individuación.

Las primeras disecciones practicadas al cuerpo humano en el siglo XV expresan el cambio en las mentalidades a favor de una separación por anatomización entre el individuo y el cuerpo. Con ello, el cuerpo gana plena autonomía respecto al ser que aloja. Esta concepción va más allá de la perspectiva religiosa y se convierte en una ontología de la modernidad. El pensamiento mecanicista cartesiano respecto al cuerpo contribuyó a denigrarlo al mismo tiempo que enaltecía el pensamiento. (Le Breton, 2002: 61) Somos herederos de esa axiología y hemos pagado el precio por ello.

Al pregonar la superioridad del pensamiento sobre el cuerpo, el mecanicismo cartesiano llegó al extremo de intentar negar el cuerpo como señala Descartes en su Tercera meditación: “Ahora cerraré los ojos, me tamaré las orejas, eliminaré todos mis sentidos, incluso borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales o, al menos, porque apenas puedo hacerlo, las consideraré vanas o falsas.” (Descartes, 227) El cuerpo es lo menos humano, es un cadáver en el que el sujeto corre el riesgo de no reconocerse.

La exactitud y el control reemplazaron la aproximación y la coerción y abrieron paso a las tecnologías del control sobre el cuerpo que describe Foucault. Instituciones organizadas en torno al control y administración del cuerpo como el manicomio, el hospital y la escuela.

Para el pensamiento racionalista el cuerpo es un lastre, herencia no técnica del ser humano que deberá ser sometido a procedimientos de control y prótesis.

En la actualidad, el significado del cuerpo ha sido dominado por la perspectiva anátomo-fisiológica de la medicina moderna. La visión científica ha estado en pugna y ha desplazado las concepciones tradicionales de curación. No obstante la concepción biomédica del cuerpo no ha logrado desplazar a la medicina tradicional de las creencias populares.

“Los saberes científicos sobre el cuerpo lo despojaron de cualquier valencia axiológica. Bajo el modelo del mecanicismo lo hicieron plano. Esta falla antropológica fue aprovechada por otros saberes sobre el cuerpo a los que los sujetos recurren en búsqueda, más o menos consciente, de un suplemento del alma que, de hecho, no es más que un suplemento del símbolo.” (Le Breton, 2002: 89) La hegemonía cultural y simbólica de la concepción occidental sobre el cuerpo y su relación con la mente, han reducido las herramientas propias de la cosmovisión oriental como el yoga, el zen, las artes marciales, a meras tecnologías de trabajo corporal. No obstante las contradicciones inherentes a las diversas propuestas, quienes las buscan evalúan únicamente su potencial terapéutico, con lo cual la hegemonía de la concepción biomédica permanece incólume.

La conciencia del cuerpo está prácticamente ausente en la vida cotidiana, se desvanece en las rutinas. La participación de los sentidos en la aprehensión del mundo está generalmente borrada de la consciencia. La conciencia corporal aparece, desgraciadamente, en momentos de dolor, enfermedad o encierro, donde el cuerpo se convierte en el “lugar geométrico de la servidumbre y de los sufrimientos”. (Le Breton, 2002: 96)

Diversos rituales de la vida moderna producen el borramiento del cuerpo, como sucede en las aglomeraciones o ante el hastío o la incomodidad. ¡Cuántas veces hemos querido desaparecer! Generalmente sólo de cuerpo, a menos que tengamos instintos suicidas.

El predominio de la vista sobre el resto de los sentidos y la estigmatización del resto en la civilización occidental, ha contribuido a una percepción objetivadora del mundo, distante, donde el sujeto se encuentra separado, es decir, aislado.

Se concibe al cuerpo como una máquina que hay que cuidar para que de buen rendimiento, para ello se emplean técnicas médicas y cosméticas que procuran alargar y mejorar la vida. En la actualidad, las opiniones sobre el cuerpo se dividen en dos líneas aparentemente divergentes. La primera, que considera al cuerpo como el lastre imperfecto que hay que modificar en busca de la vida eterna y en torno al cual se despliegan todas las estrategias médicas para prolongar la vida. La segunda, que convierte al cuerpo en objeto de salvación y hace del trabajo corporal un objetivo de vida. (Le Breton, 2002: 217)

“El eclipse de la moral individual coincide con un egotropismo de masas obsesionado por la forma y la línea, ávido de deporte y de alimentación biológica, de sistemas activos antiarrugas y de cremas reestructurantes, de regímenes dietéticos y de productos light.” (Lipovetsky, 1983: 102)

No obstante sus diferencias, ambas posturas reproducen la separación del cuerpo. Por tanto, la reivindicación de la integración del cuerpo con la mente no es una cuestión menor. El potencial de cambio de las propuestas integradoras descansa en la transformación cultural que permita trascender el mero terreno técnico-terapéutico. De esa naturaleza son los planteamientos de Biodanza.

2. Vivencia

La Biodanza da prioridad a la vivencia sobre la conciencia. La inducción de vivencias constituye la base de su metodología.

En Biodanza se da la mayor importancia a la inducción de vivencias integradoras de alegría, paz, ternura, erotismo, transcendencia, ímpetu vital, entusiasmo.

Las vivencias integradoras tienen un efecto armonizador en sí mismas, no es necesario elaborarlas a nivel de la conciencia.

Estas consideraciones nos inducen a rechazar en Biodanza la pretensión de "elaborar, interpretar y racionalizar las vivencias". La conciencia desde lo mental no es el instrumento apropiado para "elaborar" las vivencias. Las Vivencias se elaboran en los órganos, en las glándulas endócrinas y en los neurotransmisores. La conciencia tiene el

papel de registrar y resolver los problemas con el mundo externo. Las conmovedoras sensaciones que surgen de las vivencias, tienen que asumirse, no interpretarse.

En la vivencia no hay conflicto; el conflicto surge entre la conciencia y el mundo externo.

2.1 ¿Qué es la Vivencia?

La vivencia es un momento intensamente vivido en el aquí y el ahora. Las vivencias que se inducen en Biodanza tienen por característica ser *subjetivas, de intensidad variable, anteriores a la conciencia, temporales, de dimensión cenestésica, con valor ontológico, expresan la identidad, tienen consecuencias neuroendocrinas e inmunológicas, espontáneas y se describen mediante el método fenomenológico* ya que no necesitan ser analizadas al nivel de la conciencia.

Son *subjetivas* ya que se expresan desde la identidad de cada individuo, pertenecen a la intimidad y muchas veces son incomunicables. De *intensidad variable* según la sensibilidad de cada cual y el tipo específico de vivencia experimentada. Son anteriores a la conciencia ya que pueden llegar a ella en forma inmediata o tardíamente, es decir no son premeditadas, actuadas o ensayadas. Se producen en un espacio *temporal* "aquí y ahora"; constituyen experiencias de "génesis actual" tienen un carácter único. Las vivencias van siempre acompañadas de sensaciones cenestésicas, conllevan sensaciones de placer, alegría, bienestar, erotismo y comprometen todo el organismo. Tienen un valor *ontológico*, es decir comprometen la totalidad del ser. Las vivencias involucran *la identidad* como un todo; esto significa que tienen influencia en todos los estratos orgánicos, emocionales y existenciales. La vivencia es la encrucijada Psico - somática, es el proceso de transmutación de lo psíquico en orgánico. Vivencias desorganizadoras pueden producir trastornos orgánicos; vivencias integradoras conducen a una elevación de la vitalidad y la salud; todo esto resultado de los *neurotransmisores* que son liberados a todo el cuerpo durante nuestras vivencias. Surgen con *espontaneidad y frescura*; poseen la cualidad de lo originario y tienen una "**fuerza de realidad**" que compromete todo el cuerpo. Las vivencias no están bajo el control de la conciencia; pueden ser "*evocadas*" pero no dirigidas por la voluntad.

Originaria expresión de nosotros mismos. El poder reorganizador que poseen las vivencias, se debe a que constituyen la originaria expresión de nosotros mismos, anterior a toda elaboración simbólica o racional. Las vivencias son el dato primario de la identidad.

2.2. La vida es vida desde su inicio (la protovivencia en Biodanza)

Durante los primeros meses de vida, el infante inicia neurológicamente la génesis de patrones de respuesta vivencial.

Pareciera ser que la vivencia fundamental es la "vivencia oceánica", descrita por Freud y posteriormente por Jung, de estar disuelto en una totalidad sin límites. En la actualidad se han realizado varias investigaciones para demostrar la importancia fundamental que tiene el proceso de gestación en el humano para su posterior desarrollo e interacción con el exterior.

Para Biodanza las *protovivencias* son las experiencias cenestésicas que tiene el niño en los primeros seis meses de vida. Decimos que el niño durante su desarrollo inicial entra en un doble proceso: Cognitivo y Vivencial. Rolando Toro toma como base del proceso Cognitivo los estudios realizados por Piaget y los hechos por Timbergen del Imprinting.

Toro propone un camino hacia la investigación de este proceso vivencial con la descripción de las *protovivencias*:

Protovivencia de Vitalidad: *El Movimiento*

El desarrollo del impulso vital se produce con movimientos espontáneos sus juegos y autonomía.

Protovivencia de Sexualidad: *El Contacto*

Si un niño es acariciado, se asegura una sexualidad normal, los niños tienen sexualidad y necesitan contacto, besos y caricias.

Protovivencia de Creatividad: *Expresión y Curiosidad*

El niño comienza a hacer ruidos, pequeños murmullos, gritos onomatopéyicos, en que manifiesta un protolenguaje. Lentamente comienza a desarrollarse el lenguaje: el sí y el no, la protesta, la sonrisa, el canto y el diálogo. La curiosidad es parte importante de la *protovivencia* de creatividad. Los primeros dibujos del niño representan una fase muy importante del desarrollo creativo. Si un niño aprende en los primeros tiempos a desarrollar su expresividad, desarrolla la creatividad.

Protovivencia de Afectividad: *Nutrición*

El niño bien amamantado siente el acto de nutrición como amor, recibe continente, seguridad. Si es abandonado, experimenta una serie de trastornos como la depresión,

marasmo y muerte, síntomas que aparecen aunque tenga higiene, alimentación y vacunas. Las primeras sensaciones de tener continente afectivo dan al niño seguridad en sí mismo.

Protovivencia de Transcendencia: *Armonía del Ambiente*

El niño no debe ser maltratado. Los niños deben crecer en un ambiente armonioso y en contacto con la naturaleza.

2.3. ¿Cómo trabajan las vivencias?

Los ejercicios de Biodanza están destinados a la apertura de caminos hacia las vivencias, desconectar el raciocinio y abrir paso a las sensaciones y emociones más íntimas y auténticas de cada uno. La activación frecuente de determinados tipos de vivencias, reorganizan las respuestas frente a la vida. La acción reguladora de los ejercicios de Biodanza se ejerce principalmente sobre la región límbico - hipotalámica, asiento de las emociones. Las Vivencias están agrupadas en cinco conjuntos expresivos del potencial humano y están organizados para estimular la producción específica de cada tipo de vivencia. Están relacionadas entre sí y se potencian recíprocamente es por eso que se trabajan de forma combinada y de esta manera se integran.

Cada línea está relacionada a respuestas naturales que conocemos con el nombre de instintos que tienen el objetivo de conservar la vida y crear más vida y éstos a su vez producen emociones que nos permiten expresar necesidades a satisfacer. En la clase de Biodanza mediante las danzas estas conexiones dan resultado a la expresión de la identidad, esta identidad que es única y al mismo tiempo cambiante.

El desarrollo de cada línea de vivencia y el grado de integración entre las diferentes líneas, determina el goce de vivir.

2.4 ¿Cómo es una clase de Biodanza?

La clase de Biodanza se realiza en grupo, en un espacio que permita intimidad, con el apoyo de audio ya que la música es la guía que pauta las vivencias, el grupo es un biogenerador de afecto, aceptación, integración, valoración del otro, es un lugar seguro al que pertenezco. En la estructura de las primeras vivencias, deben predominar los ejercicios de **integración motora**; a través de ellos, los alumnos aprenden a liberar sus movimientos, desarrollar sus capacidades rítmicas, comienzan a disolver sus tensiones crónicas y a superar sus disociaciones, también están los ejercicios de **integración afectivo-motora**,

comunicación afectiva y comunión, los cuales estimulan en modo suave y progresivo la vitalidad y la afectividad. Las danzas más simples de expresión, que se proponen, estimulan la creatividad. Las Posiciones Generatrices, mejoran la expresividad y estimulan vivencias de trascendencia, delicadas y sutiles.

La sesión está diseñada en una curva a respetar; en la primera fase las vivencias van hacia experiencias vitales, energizantes que estimulan las acciones ergo-trópicas (capacidad de trabajo, lucha y respuesta al medio) y la segunda parte con vivencias relajantes, armonizadoras y de regresión que estimulan las acciones trofo-trópicas (nutrición y descanso). Todas las sesiones deben hacerse con rigurosa progresividad.

Dura dos horas aproximadamente en donde un cuarto de la clase se destina a la verbalización del tema abordado y los tres cuartos restantes se disponen para la experiencia de las vivencias.

3. Recuperación de la experiencia taller “Arte para todos”

A solicitud de la Dirección General del Centro Nacional de las Artes, la dirección de la Biblioteca de las Artes presentó el proyecto de Biodanza destinado para la Comunidad Externa de Atención para Adolescentes (CEAA), facilitado por María Vélez y Serafín Aponte. La Dirección de Desarrollo Académico del CENART dio seguimiento al taller para conocer la estructura metodológica desarrollada en el transcurso de las sesiones.

El taller se planteó en doce sesiones de dos horas cada una, en un primer diseño del taller el objetivo era realizar un sensibilización en un sector con características específicas de las cuales en su mayoría constituían un reto para todo el proyecto, algunas de esas características fueron: poca participación por parte de los asistentes, para establecer algún diálogo, compartir la experiencia vivida en el taller y resistencia a la ejecución de los ejercicios propuestos, resistencia para integrarse al grupo, lo que llevó a cambiar en diferentes momentos, las actividades planeadas. El grupo estuvo conformado por quince jóvenes (catorce hombres y un mujer) que, en ese momento, recibían la atención en la CEAA. La edad de los muchachos oscilaba entre los catorce y los dieciocho años, quienes cuentan con un nivel de estudios de entre secundaria y primaria. Y por quince responsables técnicos que laboran y dan atención a estos jóvenes en dicha comunidad, los cuales estaban

entre los diecinueve y cuarenta y nueve años de edad (psicólogos, pedagogos, trabajadores sociales y sociólogos).

El taller cumplió exitosamente el objetivo de sensibilizar a los adolescentes, en un principio fue difícil la integración como grupo, sobre todo porque que los técnicos responsables entraban en conflicto con sus roles convencionales de observadores, hay que mencionar que en grupo de Biodanza no existen las jerarquías, mucho menos los observadores, todos somos iguales, tenemos la misma valía y los mismos derechos -la diversidad es lo que hace rica la experiencia de grupo y la capacidad de integración- esta característica era nueva dentro del esquema regular con el que se trabaja comúnmente este tipo de intervenciones.

El grupo tomó ocho de las doce sesiones para consolidarse, crear un espacio de confianza y seguridad, logró disminuir el espacio jerárquico entre cada chico y su técnico responsable, al final del taller las expresiones de confianza entre cada uno de ellos se había prolongado fuera de la sesión de Biodanza y extendido a su trabajo cotidiano en la CEAA.

Los cambios motrices fueron aún más lentos, la apatía y la falta de motivaciones por la vida fueron resistencias muy grandes, sin embargo nada es imposible, la metodología de la Biodanza funciona aún en los casos más extremos, la vitalidad fue elevando los niveles de entusiasmo, participación, apertura, alegría y goce entre los participantes (más en los adolescentes que en los adultos), la afectividad logró conformar un espacio de intimidad y confianza que no se había experimentado anteriormente entre adolescente y técnico responsable *“me agradó el taller, me llevó a experimentar emociones que por lo regular no expreso, me ayudó a relacionarme con mis compañeros”* señaló uno de los participantes, el sentido de comunión y unidad aparecieron.

Al final del taller los chicos esperaban con gran gusto su clase de Biodanza, el vínculo entre los facilitadores y adolescentes se tornó afectivo y profundo, la mayoría expresó el deseo de poder continuar con el taller, cosa que lamentablemente no sucedió.

La experiencia fue satisfactoria al observar resultados favorables en todos los participantes, incluidos los facilitadores; es aquí donde se refuerza la importancia del grupo y como todas las identidades involucradas crecen y se potencializan gracias a la presencia de los otros.

Bibliografía

Entwistle, Joanne, 2002, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós.

Le Breton, André. 2002, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Lipovetsky, Gilles, 2000, *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona, Anagrama, 2000.

Panhofer, Heidrun, 2005, *El cuerpo en psicoterapia. Teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia*, Barcelona, Anagrama.

Toro Araneda, Rolando, 2007, *Biodanza*, Santiago, Cuarto Propio.

Significados elaborados por chicos y chicas de preparatoria: cuerpo y moda

Olga Grijalva Martínez¹

Resumen

Para los jóvenes la elección de la ropa y los accesorios que sirven para producir su apariencia son fundamentales debido a la necesidad de ser aceptados por sus pares y por la relevancia que tiene el *look* en la construcción de las identidades. Los jóvenes utilizan diversos elementos para imprimir diferencias en sus apariencias: el corte y peinado del pelo, el color, forma, talla y estilo de las prendas, el uso de accesorios (bisutería, cintos, gorras, lentes) y las intervenciones en el cuerpo (tatuajes, piercings).

En este trabajo se presentan diversos significados que elaboran chicos y chicas sobre el cuerpo y la vestimenta, en el marco de los grupos de pares juveniles, el papel de los padres, las influencias de la moda y los medios de comunicación masiva. El estudio forma parte de una tesis doctoral titulada: *Las apariencias como fuente de las identificaciones en la construcción de las identidades juveniles y en la formación de grupos de pares*, realizada en el programa de doctorado en Ciencias con Especialidad en Investigaciones Educativas, del Departamento de Investigaciones Educativas del Cinvestav.

En el trabajo de campo se utilizó el enfoque etnográfico, principalmente se realizaron conversaciones y observaciones con chicos y chicas estudiantes, entre 14 y 18 años, de una preparatoria pública en Mazatlán, Sinaloa. Los conceptos teóricos que orientan el trabajo provienen de los estudios sobre jóvenes (Feixa, 1999; Reguillo, 2000; Urteaga, 2007), la construcción de las identidades en la modernidad tardía (Giddens, 1997; Bauman, 2005 y 2006; Le Breton, 2009) así como el papel de la moda y la belleza en la configuración de las identidades (Entwistle, 2002; Lipovetsky, 2004; Barthes, 2005).

¹ Doctora en Ciencias con especialidad en Investigaciones Educativas por el DIE-Cinvestav-IPN. Profesora de tiempo completo en el Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca. Dirección electrónica: isladelapiedra@hotmail.com

Introducción

Los jóvenes en las sociedades modernas tienen muchas ofertas que considerar en la producción de la apariencia. Diversos elementos son utilizados por ellos para imprimir diferencias en sus apariencias: el corte y peinado del pelo, el color, forma, talla y estilo de las prendas, el uso de accesorios y las intervenciones en el cuerpo (tatuajes, *piercings*).

Los jóvenes antes de salir de casa evalúan su apariencia ante el espejo considerando si la ropa y los accesorios están de moda, y si éstos corresponden a los gustos de sus pares. Las muchachas se caracterizan por pasar horas en el espejo maquillándose, peinándose y probándose varias prendas antes de salir a encontrarse con sus amigos. En el periodo de adolescencia y juventud, chicos y chicas continúan probando con la imagen corporal y en general con su apariencia, a la vez que son muy susceptibles a las clasificaciones y etiquetas que los otros les otorgan. El temor de ser rechazado por sus pares o no pertenecer, está presente en todo momento, sobre todo si los jóvenes tienen una baja autoestima.

En esta ponencia presento los significados construidos por jóvenes estudiantes de preparatoria, sobre su apariencia en relación con el cuerpo y la vestimenta. Este eje analítico forma parte de un trabajo más amplio desarrollado en mi tesis doctoral².

Referentes teóricos

Existe una diversidad de cuerpos en el mundo, sus formas y rasgos han sido moldeados por la herencia genética, y a través de diversos regímenes relacionados con la dieta y el ejercicio.

En la época actual el cuerpo es vivido como “...un objeto imperfecto, un borrador por corregir” (Le Breton, 2002). El cuerpo como posesión de los individuos es objeto de atención, se le cuida, se le adorna y también se le educa y corrige para que tenga la presentación “adecuada”. El control reflexivo del cuerpo se observa en los múltiples regímenes que las personas eligen para su atención y cuidado (Giddens, 1997). Los medios masivos de comunicación, la publicidad y la industria del espectáculo han privilegiado un modelo deseable: un cuerpo alto y moldeado en gimnasios, de piel clara o bronceada, ojos grandes, nariz afilada, labios carnosos, ojos delineados por largas pestañas y la piel sin arrugas o manchas.

² Grijalva, Olga (2010) “Las apariencias como fuente de las identificaciones en la construcción de las identidades y en la conformación de grupos juveniles”, México: DIE Cinvestav IPN.

Señalan algunos autores que en la modernidad líquida o reflexiva, ya que todo es inasible y se mueve con rapidez; la única posesión que tienen segura los individuos es el cuerpo, controlarlo puede significar darle sentido a la vida propia (Bauman, 2006).

Este apremio por moldear el cuerpo, hacer que éste se vea bien, lo interpreta Le Breton (2009) como el último reducto del individuo para anclarse a la existencia: “...llegar a la mirada del otro a través de un look, del *piercing*, de los tatuajes, de las marcas comerciales, el cuerpo vuelve a ser un lugar de un estatuto, que es un poco lo que caricaturizan los adolescentes que multiplican los signos porque así existen”.

Los productores, diseñadores y publicistas han sabido aprovechar –y han fomentado- en sus negocios y empresas la expansión de las identidades juveniles basadas en el consumo y la estética (Cf. Feixa, 1999 y Reguillo, 2000).

La ropa cumple una función básica en la producción de la apariencia y la belleza, y se ha utilizado como un elemento de diferenciación social y para crear comunidades (Barthes, 2005). Para los jóvenes la elección de la ropa y los accesorios que sirven para producir su apariencia son fundamentales debido a las identificaciones que pueden establecer con sus pares y por las posibilidades de pertenencia a ciertos grupos. Entwistle (2002:12) considera que: “vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable...”. El hecho de vestirse y arreglarse adecuadamente requiere del desarrollo de ciertas competencias (como maquillarse, peinarse) y de ciertos conocimientos (sobre combinación de colores, modas y estilos). Las personas en general están acostumbradas a seguir ciertas normas en el vestir. A nadie le gusta caer en el ridículo, verse mal, por eso dedican tiempo y dinero en diversas prácticas para mostrar una apariencia agradable.

Metodología y trabajo de campo

Este trabajo se basa en el enfoque etnográfico, que privilegia las observaciones de las prácticas sociales y las conversaciones con los actores en sus contextos locales. Geertz (1987:21) señala que hacer etnografía no es un mero asunto de elegir un método y sus procedimientos, lo que la caracteriza es el esfuerzo intelectual que implica desentrañar las estructuras complejas de los eventos estudiados para lograr su comprensión y explicación posterior.

La etnografía incluye la producción de textos, que contienen descripciones analíticas de lo escuchado y observado. Su sentido se expresa en la producción de

conocimiento nuevo sobre los saberes locales, que ayudan a su comprensión y explicación (Rockwell, 2009).

Las descripciones que hacen los actores de sus experiencias, en las conversaciones o entrevistas revelan cómo las personas reconstruyen constantemente su realidad social. Como señala Coulon (1998:49): “La propiedad de estas descripciones no es que describan el mundo, sino que muestran continuamente su constitución”. El “mundo social” se construye en las realizaciones prácticas y en las descripciones o narraciones que hacen las personas de sus experiencias. El mundo se hace visible y es comprensible en el momento en que la gente describe sus acciones y les da un sentido.

Este trabajo fue desarrollado en el puerto de Mazatlán, Sinaloa, en una escuela preparatoria de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS). Los estudiantes que asisten a esta preparatoria son de origen popular, una minoría de jóvenes pertenece a familias con mayores recursos económicos.

Realicé tres periodos de trabajo de campo, de un mes, durante tres años (2006 al 2008). Hice observación no participante, levanté notas de campo y utilicé la conversación informal, grupal e individual, con una guía de temas flexible.

Los jóvenes que conversé conformaban grupos o diadas: seis están integrados por hombres, tres por mujeres y dos mixtos; tres son diadas de mujeres. Las conversaciones tuvieron lugar en diversas áreas de la escuela.

Los temas de las conversaciones en este eje analítico fueron sus preferencias sobre la ropa, su posición ante la moda y sus experiencias con el *piercing*. En las conversaciones también surgieron las voces de los padres que siguen teniendo influencia en la manera en que los jóvenes se visten y arreglan.

Análisis e interpretación

En el primer apartado presento las opiniones que tuvieron las chicas alrededor del uso de la ropa en relación con el cuerpo y las preferencias que tiene sobre el pantalón de mezclilla ajustado y las faldas cortas. En el segundo analizo las posiciones que los jóvenes expresaron ante las prendas de moda y los bienes de marca. En el tercero aparecen las experiencias que los jóvenes tuvieron con el *piercing* y los distintos significados que adopta esta práctica según quién lo use y el entorno en que se mueve.

La ropa y el cuerpo: “lo que me queda” y “lo que no me va”

Las características de la ropa plantean demandas a las personas, no todo depende del gusto del usuario. Mara, reconoce: *...simplemente los pantalones de satín, no le queda a todo tipo de muchacha, tienes que estar muy delgada para que te luzca bien el pantalón de satín.* La chica se compara con el “cuerpo modelo” difundido en las revistas de moda y desde los medios de comunicación: *Y no, pues, no creo, hay algunas cosas que se te ven bien, pero otras no.* Mara se autocensura, “sabe” que determinadas prendas sólo le lucen a una chica “muy delgada”.

Leonor, otra chica, cuenta que no usaba blusas de tirantes: *... sí me gustaban mucho, pero no me las ponía porque se me hace que se me ve la espaldota, así (señala con las manos un tramo grande).* Otra de las chicas, Yadira, menciona: *...aunque sí necesito un poquito de tacón para verme un poquito más alta (se ríe) porque estoy muy chaparra (jajaja)...*

No ser delgada, tener la espalda ancha o ser chaparra es indeseable en estas chicas. Las chicas descalifican su cuerpo, lo sienten inadecuado para usar la ropa de moda, esto las pone en desventaja frente a otras muchachas que sí cumplen con los estándares del modelo. Al elegir la vestimenta los aspectos físicos se vuelven importantes, ¿cuáles prendas son más adecuadas para mi cuerpo?, ¿cómo mi cuerpo puede ser aceptado e incluso puede ser deseable para los demás?

El imperativo de la industria cultural sobre el cuerpo, como mencionan Pérez y Piñero (2003:112), estimula un sentimiento de autodesvalorización frente al espejo al reconocer que el propio cuerpo no cumple con la exigencia de la mirada social.

Otra chica, Sandra, tiene dificultades para encontrar ropa adecuada a su talla: *...hay ropa para poquitas personas...* En la mayoría las tiendas de ropa se privilegian las prendas para los cuerpos delgados y las personas con sobrepeso u obesidad tienen dificultades para encontrar tallas adecuadas a sus cuerpos. Esta chica señaló la importancia de contar con conocimientos sobre la ropa y el vestir: *O sea uno sabe lo que le queda, pues.*

Algunas muchachas con sobrepeso u obesidad no tienen reticencias es usar ropa que según algunas chicas entrevistadas, no les quedan: *ellas, con unas blusas de este tamañito (hace ademán de pequeño) Y cuando se las ponen se hacen así... (se estiran mucho) [Corina].*

En la actualidad las personas están compelidas a volver la mirada sobre el cuerpo que poseen y su apariencia. Día a día las chicas se miran en el espejo para elegir

cómo salir vestidas y arregladas. Las decisiones se hacen sobre aspectos personales, la moda, los amigos, los padres y las posibilidades económicas.

El imperio de los pantalones apretados

Vania, una chica alta y delgada, expresa:... *me gusta mucho por decir los pantalones pegaditos*. Enfatiza: *Me gusta que me queden apretados aunque a mi papá no le guste, verdad*.

Amelia es delgada y de estatura mediana, llama la atención por su arreglo: peinada, maquillada y con varios accesorios, usa minifalda y blusa pegadita. En primer año sus padres le permitieron ir a la escuela con:... *las falditas cortas, las blusas chiquitas, bien agarradas*. Como reprobó algunas materias en segundo, en tercer grado sus padres le pidieron que usara:... *la falda más larga y con la blusa de la escuela....* Sus padres esperan... *que no enseñe el ombligo como en primer año*.

Estas muchachas eligen ropa llamativa: faldas cortas que dejan mirar las piernas y pantalones apretados que dejan ver las formas de las caderas. Los padres siguen siendo una referencia sobre las maneras de vestir. En esta edad de las jóvenes (14 a 18 años) la práctica de la producción de la apariencia es un tema de conflicto negociación con los padres.

Otras muchachas como Zaida, tienen otros criterios para vestir: *pues, yo uso puros pantalones. Porque ¡ay! se me hace que ando más cómoda...* Tiene sus razones para rechazar las faldas: *... ¡soy muy descarada para sentarme! Por eso no uso casi las faldas*. Sus preferencias y gustos están influidos por sentimientos de pudor y vergüenza: *Las faldas muy cortas no me las pongo porque me da pena, luego las blusas así muy escotadas, tampoco no me gustan*. Las expresiones de la sensualidad femenina, como enseñar las piernas o mostrar los senos, generan pudor y vergüenza en chicas como Zaida.

Yadira, es una chica que luce seria y tímida. Me llamó la atención el énfasis con que expresa su predilección por el pantalón: *...apretado, no importa cuál sea, pero que sea apretado*. El uso de los pantalones apretados se ha difundido de una manera tan exitosa que muchas mujeres han naturalizado su uso.

Otra chica de nombre Lulú, dice: *Especialmente, me gustan más los pantalones. Pero que me queden pegaditos*. Por su parte Mara menciona: *Pero es que me encantan los pantalones. [...]* *Pues, tengo de todos. Más, pues, Levi's pegados*.

Las preferencias de estas chicas hacia el pantalón apretado se explica, no por la

comodidad y libertad de movimiento, sino porque éste se ha convertido en emblema de la imagen femenina y juvenil actual. Los pantalones apretados cifran su atractivo—y un factor de su éxito— en que muestran las singularidades del cuerpo de una manera legítima (Lipovetsky, 2004:167).

Respecto del uso de la falda Yadira expresó: *...las faldas no me gustan. No sé, porque no me siento a gusto. Una falda requiere de mayor cuidado al usarla: ...será que al tiempo de sentarme, ay, tengo que andarme cuidando, que me llevo a subir a un camión, tengo que andarme cuidando, y así, por eso no me gustan. A Yadira le disgusta cómo se ven otras chicas que usan faldas muy cortas: Y tan feo que se ve ¿verdad? porque hay algunas que tienen mucha “pella”*³.

Acerca de las chichas que usan falda corta comenta: *Les gusta más el “cotorreo”, y que la gente, como ser el centro de atención, que la gente las vea, llamar la atención de los hombres. Eso es lo que hace que usen una falda corta.*

El uso de las prendas causa distintas emociones y sentimientos, como la vergüenza y el pudor de las chicas más conservadoras que no se atreven a mostrar su cuerpo o el placer que expresan las chicas más desinhibidas al usar ropa provocativa. El uso de la ropa proyecta modos de ser o actitudes.

Las voces de los padres aparecen, sobre todo en las chicas que les gusta usar ropa apretada o corta (Vania y Amelia). En este periodo en que las chicas empiezan a explorar su feminidad y sensualidad, la ropa se convierte en un tema álgido con los padres. En cambio las chicas más serias no mencionan este tema, posiblemente porque siguen más las reglas de los padres.

Las chicas ante la moda

Algunas jóvenes con las que conversé mostraron más preferencia que otras por la moda y algunas mostraron poco interés. Queta y Jocelyn, *las señoritas bonitas*, dijeron que les gusta vestir modernas. A la combinación de la ropa no le dieron importancia, aunque sí a la de los accesorios: bolsa, zapatos y cinto. Vania, una chica alta y delgada, trae el pelo en “una colita”, usa poco maquillaje, trae falda y playera, ambas cortas: *Bueno, me gusta andar siempre a la moda, [...] Me gusta vestir sencilla. Sencilla, pero bien vestida; no sencilla toda fachosa. A esta chica le gusta lucirse,*

³ La “pella” es un término local de uso en Mazatlán para referirse a los pliegues que se forman en la cintura y abdomen por el sobrepeso. En otros lugares del país se le conocen como “llantas” o “lonjas”.

aunque establece un equilibrio entre vestir de manera sencilla y estar a la moda, para no caer en la exageración.

Lulú es una muchacha chaparrita y parlanchina, como no tiene mucha ropa y le gusta la moda, ella y sus amigas se arreglan entre sí: *Pero sí, sí me gusta mucho andar a la moda. Me peino, me pinto, me vuelvo a peinar, me vuelvo a pintar.* En su círculo de amigas las prácticas del arreglo y del maquillaje las une. El hecho de andar a la moda ayuda a que las jóvenes se integren en grupos y se sientan parte de sus comunidades.

Elena señala no se guía por la moda: *y a mí no me gusta de que... si aquella la trae pos yo también traerla, a mi casi no me gusta así....* Paloma dijo: *Yo d'este, dependiendo, porque yo me visto aunque ya haya pasado de moda.*

Andar a la moda adquiere sus variantes: puede adoptarse la combinación de los accesorios y de la ropa; actuar estratégicamente para no irse a los extremos, no ser *fachosa* (descuidada) y tampoco exagerar (maquillarse mucho); o también buscar otras alternativas al uso de la ropa, como peinarse y maquillarse. Fueron menos las chicas que no se guían con la moda y prefieren experimentar con estilos alternativos.

Las experiencias de los jóvenes con el piercing

Paloma tiene un *piercing* en la ceja, ella deseaba ponérselo en el labio: *Pos sí, porque mi mamá no me dejó, pero para navidad me dijo que sí me dejaba ponérmelo en el labio...* Una amiga de Paloma, Elena, opina: *Y se ve bien, pero pues, yo no me pondría uno.* Omar, un chico con estilo cholo, expresó sus opiniones: *¿Aretes? Me gustan en la oreja, pero no me dejan ponérmelos. Y en la lengua me gustan, pero me da miedo ponérmelos.* Anteriormente había tenido una experiencia: *Ya me lo puse en la lengua. ¿Eh? ¡Nada! Se enojaron, pero me lo quité porque se me hinchó mucho la lengua.*

Estos jóvenes aún toman en cuenta la opinión de los padres sobre los cambios más duraderos en la apariencia, sobre todo aquellos no reconocidos como prácticas comunes en la sociedad.

En un grupo de chicos raperos, provenientes de una colonia popular denominada *La Pancho*, los integrantes usan aretes en ambas orejas. Este accesorio: *...es un requisito pa' ser del grupo, de que hay que traer aretes.* El uso de dos aretes en los varones va en contra de las convenciones de la sociedad, a través de su uso en la escuela los chicos expresan su cultura de barrio frente a las normas de la escuela, según Samuel están: *...rompiendo reglas en la UAS.* Los cantantes de hip hop y rap incorporaron

como parte de su imagen el uso de los dos aretes, lo que se convirtió en moda para los jóvenes seguidores de estos ritmos.

Acerca de las opiniones de sus padres sobre el uso de los aretes, Víctor comentó: *a mí me dicen, que me ponga otros más chiquitos [...] pero como no tengo más chiquitos sigo con éste.* En cambio otro chico de apodo *Creer*, cuenta que su padre le dijo: *¡hazte hombre, ponte aretes! Y –pues seguí su consejo, me puse aretes.* Tito recuerda: *A mí, mi papá me pasó los suyos... Estos jóvenes se sienten comprendidos por sus padres: Sí, sabe que es... por la edad y por la moda.*

El uso del *piercing* en la actualidad es conocido como una práctica de los jóvenes más que de los adultos. Algunos padres, como los de estos chicos, lo entienden como una moda juvenil y aceptan que los jóvenes experimenten con las modas y los estilos. Como toda práctica social el *piercing* tiene distintos significados para las personas que los usan, mientras que para algunos significa romper convenciones (los chicos de *La Pancho*) y es motivo de orgullo y originalidad, para otros es motivo de rechazo.

Reflexiones finales

Un tema transversal en los apartados tratados aquí es el cuerpo. Los jóvenes van dándose cuenta de las posibilidades que tienen de hacerle cambios o experimentar con él, el cuerpo se convierte en un espacio de expresión. A través de él se relacionan con los demás, arreglarlo según un estilo puede llevarlos a ser aceptados o no.

La imagen extensamente difundida por los medios de comunicación e instalado en los imaginarios de la población como el cuerpo “bonito” es el modelo de referencia para muchas de las chicas cuando miran el propio cuerpo. El peso, la altura y la forma del cuerpo son elementos importantes en las elecciones de las chicas sobre la vestimenta. El valor que le otorgan las chicas a su cuerpo está cifrado en que cumpla con “el modelo”.

El peligro del arreglo y cuidado de la apariencia es verse mal, es decir, no entrar en el curso normal de las cosas, no adecuarse a las reglas del buen vestir juvenil y de moda. Vestir adecuadamente implica conocimiento, un aprendizaje de ciertas reglas que luego son naturalizadas. Este saber se nutre de aquí y de allá, y de a poco va constituyendo un acervo de conocimientos y habilidades que sostienen las imágenes y representaciones sobre el buen vestir y estar a la moda.

Algunos jóvenes buscan experimentar y romper convenciones en su arreglo y

vestimenta; otros prefieren seguir la moda, una tercera vertiente se guía por ciertos principios conservadores. A través de la vestimenta y accesorios los jóvenes tienen la posibilidad de hacerse visibles (mostrar el cuerpo, usar piercings) o pasar desapercibidos (ocultar el cuerpo con la ropa, no usar adornos llamativos). Algunos objetos y prendas resaltan la feminidad de las mujeres (la ropa ajustada al cuerpo) mientras otros la opacan (la ropa holgada).

En las prendas que usan y los modos de apropiarse los jóvenes expresan una cierta identidad personal. Algunas muchachas aprovechan las posibilidades que ofrecen las prendas para expresar su sensualidad y jovialidad; otras optan por la ropa cómoda o también están aquellas que prefieren prendas más recatadas debido al pudor. Las chicas más serias se enfrentan a situaciones contradictorias, el cuerpo no se puede mostrar, so pena de convertirse en una chica “atrevida” que transgrede las normas, y los muchachos, a través de los aretes o el *piercing* establecen identificaciones con otros jóvenes de regiones distantes (cantantes de rap).

Para alimentar el debate que existe sobre el papel que tienen los padres en las elecciones de los jóvenes sobre aspectos relacionados con la apariencia, en mis datos se hace evidente que aún ejercen influencia. Varios de los jóvenes entrevistados piden permiso a los padres o deben negociar si quieren usar algo nuevo en su apariencia (el uso del *piercing*, maquillarse, usar faldas cortas o minifalda). Otros chicos y chicas llegan a vestir o adornarse en contra del gusto de sus padres, rebelándose a su autoridad o por estar en contra de las normas sociales.

Los objetos que usan las personas sirven para comunicar y también para diferenciarse de otras personas y grupos. Al portar los bienes los jóvenes se adscriben a un grupo o estilo en particular, y a la vez están experimentando con sus preferencias y moldeando sus identidades personales.

Fuentes de consulta:

- Barthes, Roland (2005) "Historia y sociología del vestido. Algunas observaciones metodológicas", en *El sistema de la moda y otros escritos*, España, Paidós, pp. 347-362.
- Bauman, Zygmunt (2006) *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura.
- Coulon, Alain (1998) *La etnometodología*, Madrid, Cátedra.
- Entwistle, Joanne (2002) *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*, España, Paidós.
- Feixa, Carles (1999) *De jóvenes, bandas y tribus*, España, Editorial Ariel.
- Geertz, Clifford (1987) *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Giddens, Anthony (1997) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península.
- Le Breton, David (2002) "El sentido del cuerpo", *Revista Tendencias 21*, <http://www.tendencias21.net/David-Le-Breton-El-sentido-del-cuerpo_a69.html> (7 de abril, 2010).
- Le Breton, David (2009) "La única certidumbre que tenemos es nuestro cuerpo", *Diario Perfil*, <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0371/articulo.php?art=14901&ed=0371>> (7 de abril, 2010).
- Lipovetsky, Gilles (2004) *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Pérez, Fernando y Julián Piñeiro (2003) "Estética de la afectividad y modalidades de vinculación en el boliche", en Margulis, Mario et al. *Juventud, cultura y sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad de los jóvenes de Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos.
- Reguillo Cruz, Rossana (2000) *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Rockwell, Elsie (2009) *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, Buenos Aires, Paidós.

Erotización bareback a través de Internet: etnografía sobre símbolos virtuales y performances sexuales transgresores

Óscar Salvador Torres

**Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
(CIESAS-DF)**

Introducción

La práctica del sexo anal desprotegido y premeditado entre hombres (en inglés, se usa la palabra *bareback*, ‘*montar a pelo*’; en español, aunque el término *bareback* es frecuentemente utilizado, también es común escuchar “sexo a pelo”) sigue incrementándose, sobre todo en las grandes ciudades occidentales, entre ellas, la Ciudad de México. Según los estudios sobre el tema, Internet ha favorecido la difusión de esta práctica con la creación de sitios específicos para ofrecer y/o encontrar sexo a pelo (Carballo-Diéguez et. al., 2008) .

Los portales que promueven el sexo a pelo, además de estar dirigidos al público gay, erotizan el intercambio de fluidos corporales e idealizan las capacidades sexuales relacionadas con enormes penes o “anos aguantadores”: la carga simbólica recae en el placer del “sexo piel a piel”, evadiendo, intencionalmente, las consecuencias sanitarias del sexo desprotegido, como las infecciones de transmisión sexual.

La presente investigación contiene reflexiones que parten de un estudio realizado durante dos años (mayo 2009-junio 2011) en el sitio *barebackrt.com*, el cual tiene una sala exclusiva para quienes deseen encontrar sexo a pelo en el Distrito Federal. El objetivo central es intentar construir interpretaciones acerca de cómo expresan el deseo sexual los usuarios de esa página y, además, cómo articulan esa vida *online* con su vida *offline*.

Sin caer en determinismos ni conductismos, asevero que los medios de comunicación colectiva se usan como referentes e intermediarios para construir la identidad. Internet juega el día de hoy un papel importante para llevar a cabo este proceso. En el caso de las páginas dedicadas a las redes sexuales gay, se fabrica una estructura general que pretende homogenizar el deseo y conseguir, en la medida de lo posible, que los gay se exciten con los mismos estímulos.

En *barebackrt.com* el estímulo principal es el sexo anal desprotegido entre varones gay. Además de estar hipermasculinizadas (es decir, se sobrevalora lo “varonil” al mismo tiempo que se denigra cualquier elemento “femenino”) las diferentes

percepciones sobre el *bareback*, también es evidente la enorme importancia que tienen las drogas recreativas (*poppers*, marihuana, extásis, cocaína, etcétera), los fluidos corporales (semen, saliva, mocos anales, sangre) y ciertos aditamentos corporales en la construcción del performance erótico a pelo *online* y *offline*. Cabe aclarar aquí que algunos de los datos encontrados en la etnografía no son exclusivos del *bareback*, sino que más bien responden a la construcción histórica del cuerpo homosexual como una premisa homogénea que se ha ramificado creando distintas identidades, entre ellas, la de gay, la de maricón, la de queer, la de *barebacker*...

“Busco cabrones, varoniles y entrones...”

La instauración del VIH/sida en México generó nuevas normatividades sanitarias que alarmaron sobre los peligros reales de contraer el virus mediante coitos anales, vaginales e incluso orales desprotegidos¹. Así, para todas las personas con vida sexual se volvió políticamente incorrecto comunicar que preferían el sexo sin condón. Sin embargo, los gay, al ser el colectivo con mayor número de infecciones por dicho virus, serían aún más estigmatizados si aceptaban practicar coitos anales desprotegidos.

El condón debía estar en todas las relaciones sexuales que implicaran intercambio de fluidos corporales. La construcción de un “erotismo del condón” fue posible, mas no asimilada por todos. El principal obstáculo del sexo protegido, como método de prevención y control del VIH/sida, era que ya existían estructuras particulares del sexo entre varones (incluidas aquí la variante gay y otras que la antropología social ha descrito: Núñez, 2007), donde la saliva, el semen y los mocos anales ya tenían un enorme peso simbólico. El preservativo, más que un medio de prevención, fue simbolizado por muchos varones, de cualquier orientación sexual, como un reductor de placer.

Mario, quien vive con VIH desde hace nueve años, reconoce que pensar en el condón para sus relaciones sexuales inmediatamente

¹ Actualmente, las ciencias médicas coinciden en que contagiarse de VIH por vía del sexo oral es demasiado complejo: Sin embargo, saben que esta práctica expone a las personas a contraer otras infecciones, como el papiloma o la candidiasis.

me quita la excitación... Ya no se me para. Por o usar condón, yo sabía que era sólo cuestión de tiempo que me infectara de VIH. Ahora, la verdad, disfruto más el sexo, porque en la clínica donde me atiendo, conozco a otros seropositivos y, si me gustan, cojo con ellos *a pelo*, siempre y cuando ellos quieran. La verdad es que algunos no le entran y quieren usar condón: ahí se acaba todo.

Incluso, hace cinco años me puse un piercing en la punta del pene para hacer gozar más a mis amantes. Es chidísimo sentir cómo mi fierro toca lo más profundo de sus culos. Y bueno, como siempre me meto mota y poppers, la diversión es infinita.

Para Mario siempre ha sido complicado manifestarle a sus compañeros sexuales que le gusta tener sexo sin condón. Regularmente, afirma, es fácil detectar que a alguien le gusta *a pelo* cuando “intentas penetrarlo sin condón y no opone resistencia”.

Es algo que no dices, que no preguntas, que se manifiesta hasta que ya estás a punto de dejar que te la metan o que se la metas a alguien. Eso sí, ya sabes: se supone que todo mundo usa condón y das por hecho que, de entrada, tendrás que usarlo con el cuate en turno. Pero la verdad es que, aunque yo ando cargando mis gorritos, rara vez los uso, pues cuando los cabrones ven mi piercing, no piensan en que se las deje ir con condón... Quieren sentir mi fierro.

Mario expresa, en sus palabras, que negocia el uso del condón no para protegerse de las infecciones de transmisión sexual, sino para medir la intensidad del placer, el cual llega al nivel máximo si se prescinde del condón. A veces esto no es suficiente, y algunos homosexuales buscan en las drogas recreativas rebasar los estándares de placer.

Pero estas preferencias son difíciles de comunicar. Quienes han creado sitios *barebacking* lo saben. Aprovechan el (supuesto) anonimato de la Internet con que mucha gente se comunica en ella para estructurar los portales donde el sexo es el protagonista.

Internet favorece la creación de sitios donde puede encontrarse gente con intereses comunes (Marchiori, 2008). Así, los portales dedicados al ligue y al sexo para todas las orientaciones y preferencias sexuales son copiosos.

Regularmente las páginas creadas para el sexo tienen alcance global, por lo que un participante puede acceder a perfiles locales, nacionales e internacionales.

Para quienes gustan del *barebacking*, *manhunt.net*, *gay.com*. y *gaydar.co.uk* (los sitios más populares a escala internacional) ya no eran suficientes. Aunque *gay.com* tiene una sala de chat titulada “POZ” (es decir, dirigida a personas que viven con VIH) y otra llamada *bareback*, casi todos los usuarios son estadounidenses, lo cual disminuía

posibilidades de interactuar sexualmente con ellos. Omar, estudiante de Ciencia Política, quien vive con VIH desde hace diez años, comenta al respecto:

Me acuerdo cuando descubrí gay.com... Fue por ahí del 2003. Yo ya vivía con VIH y acababa de terminar una relación muy importante con un güey al que amé muchísimo. Pensé en encontrar a alguien ahí, quizá otro novio. Pero lo que encontré fue sólo sexo... Algunas experiencias malas, otras buenas. Yo nunca buscaba coger sin condón, pero, cuando ya estaba con un cuate en plena acción, pues, si se daba, no lo usábamos.

Una ocasión conocí a un cuate buenísimo, con muy buena verga. Cuando estaba a punto de penetrarme, me preguntó si me gustaba “coger a pelo”. Neta que yo no sabía a qué se refería, pero como estábamos tan excitados, pues le dije que sí. ¡Y zas! ¡Que me la mete sin gorrito!

Sin querer, después fui comprendiendo poco a poco lo que es el *bareback sex*, y fui buscando en Internet hasta que en gay.com vi que había una sala para positivos (al VIH) y otra para el *bareback*. Curiosamente, muchos de los que estaban en la sala POZ también estaban en la otra.

Occidente, como referente cultural para la conformación de diversas identidades sexo-genéricas, también ha intervenido en la construcción del deseo homosexual en el ámbito del *barebacking*. Es desde la hegemonía cultural de Estados Unidos y otros países desarrollados de Europa (Francia, Alemania y otros) donde se han estructurado los elementos fundamentales del *barebacking* en sus diversas modalidades (*bugchasing*, *serosorting*²). En la Ciudad de México, como en otras grandes urbes, hay formas específicas de apropiarse de la gramática cultural del *barebacking* que esas naciones proponen o imponen.

Diversos estudios estadounidenses (Halkitis, y Drescher, 2005) aseguran que los homosexuales, y en especial los *barebackers*, utilizan Internet como principal medio de comunicación para conseguir relaciones sexuales incluso en minutos. Sin embargo, en la Ciudad de México no es del todo así.

Los usuarios de los sitios más famosos en esta localidad, gay.com y manhunt.net, se quejan constantemente de los *calientahuevos*, es decir, de aquéllos que acuerdan una cita y no asisten, o aquéllos que siempre se niegan a un encuentro a pesar de múltiples chats o correos electrónicos previos, los cuales se utilizan para justificar que la relación ya no es entre desconocidos. En barebackrt.com la situación es muy similar. La mayoría de los usuarios que entrevisté (20 en total) aseguran que es muy complicado concertar un

² El *serosorting* es el sexo anal desprotegido entre personas que tienen el mismo estatus serológico. Mas, como veremos, esto es muy complicado de cumplirse, pues hay quienes no son honestos sobre su estado de salud o no hablan sobre el tema, pues esto implicaría reducir la excitación sexual.

encuentro debido a la desconfianza no sólo relacionada con la identidad del otro, sino hacia la incertidumbre sobre si el sexo con ese otro será o no intenso, cargado de placer.

NENE SUPER CALIENTE...

SOY UN CHICO HIPER CALIENTE CANSADO DE MAILS INTERMINIBLES CON DESEOS Y CURIOSIDADES QUIERO CONTACTAR CON CHAVOS PARA PASAR RATOS AGRADABLES, ME LATE EN TRIO Y ORGIA, NO ME LATE LA GENTE FALSA, NO COLECCIONO MSN, DOY LO Q PIDO, SOLO SI ERES OPEN, ACTIVO Y DECIDIDO , NO BUSCO ROMANCE SOLO COJER X AHORA.

Si revisamos los más de tres mil perfiles existentes en el Distrito Federal, observaremos que la mayoría subrayan que buscan en el otro las mejores capacidades sexuales, basadas, sobretodo, en la hipermasculinidad: los atributos femeninos, por pequeños que parezcan, son rechazados o incluso estigmatizados.

AMANTE DE LO AJUSTADO DONDE DEBE DE SER AJUSTADO

GUAPO SENCILLO ENTRON CASI ACLARO EN TODO , FETICHES QUE USES JEANS DONDE SE TE MARQUE RICO EL BULTO DE LA VERGA QUE SE ME ANTOJE DE SOLO VERLO , Y LAS NALGAS , JEANS CACHONDOS MASCULINOS CERO JOTERIAS . TU MASCULINO VARONIL ALTO

Los *barebackers*, como la mayoría de los gay, son herederos de percepciones machistas sobre la masculinidad y el cuerpo. Desdeñan los símbolos femeninos y, aunque éstos pervivan en su personalidad, en la forma de sus anatomías, en las prendas que portan, aseguran haberlos rebasado e incluso les dan otros significados.

Por ejemplo, en el Distrito Federal, ser receptivo en una relación homosexual es desvalorado en comparación con el papel insertivo. Todavía es común que incluso se utilice la palabra *pasiva* para referirse al varón quien recibe un pene en el ano.

Esto es herencia del heterosexismo que existe en la gramática simbólica de la homosexualidad. Pero muchos gay y HSH han sabido cómo subvertir esta percepción añadiéndole rasgos de masculinidad a lo que supuestamente es adoptar un papel femenino.

La hipersexualidad centrada en cuánto puede aguantar un ano las embestidas de un pene, la facilidad de tragarse éste, son habilidades significadas como masculinas, o más bien como *hipermasculinas*, es decir, retoman aspectos básicos de la masculinidad (resistencia al dolor, por ejemplo), pero depositados en algo que es considerado “femenino” (dejarse penetrar en la boca o en el ano por otro varón).

Arrecho

Cachorro caliente y sin límites con ganas de una buena verga que me reviente el culo a la fuerza y me deje lleno de leche. Me calienta lamer axilas y pies sudadas, que me meen y escupan en la boca, que me dominen. No tengo límites. EN MAYO EN EL DF Y ACAPULCO.

Multi Racial | 22 | 5' 3" (160 cm) | 160-169 Lbs (73-76 Kgs) | Bear | Black | Brown | Versatile Bottom

When I'm Looking: Anytime

En la Ciudad de México, la mayoría de los *barebackers* hacen suya la premisa simbólica de considerar como “sólo cuerpo” al homosexual. Las relaciones que ellos buscan son centradas en los centímetros y en la firmeza de la carne, en los fluidos que salen de la boca y el ano. Las relaciones afectivas quedan desdibujadas en el entorno virtual de *barebackrt.com*; pareciera que a pocos usuarios les interesa esto. Sin embargo, hay quienes sólo usan un encuentro sexual como punto de partida para generar lazos de amistad o de pareja, como Carlos:

Neta que me encanta el sexo, pero a veces también, tengo que aceptarlo, me emociona la idea de poder conocer a alguien que quiera ser mi pareja, sobretodo cuando me gusta cómo me coge, cómo me besa, el tamaño de su verga... Mmm... No sé.

Es lugar común que muchos digan “no, no busco pareja” o “sólo me interesa el sexo, pero creo que en el fondo todos buscamos encontrar alguien que nos quiera. A veces, tengo periodos muy intensos de sexo a pelo. Uno y otro pasan por mi culo. Me gusta, pero luego es bien pesado no tener novio, no porque lo necesite, sino porque por todos lados la gente, la tele, Internet, te dicen que debes andar en pareja... Hijole... ¡Está cabrón!

Esta hipersexualidad y reducción de la persona a sólo cuerpo no sólo se da a nivel discursivo, sino también en las imágenes. Penes y nalgas se muestran desnudos. Erecciones. Anos abiertos: algunas veces con semen, otras con dildos o vergas dentro, expresan cómo se ha estructurado el performance del *bareback sex*.

En las culturas occidentales, como la de la Ciudad de México, el dualismo cuerpo-alma sigue siendo importante (Le Breton, 2002): el ambiente gay no es la excepción. Los diversos espacios para la convivencia homoerótica van dirigidos a la exaltación de los atributos corporales: si tienes una musculatura desarrollada, un pene enorme, nalgas

redondas y firmes, sobresaldrás inmediatamente y será fácil conseguir un compañero sexual.

En nuestras sociedades occidentales, entonces, el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de la diferencia, de su distinción. Paradójicamente, al mismo tiempo está dissociado de él a causa de la herencia dualista que sigue pesando sobre su caracterización occidental. Así, es posible hablar, como si fuese una frase hecha, de la “liberación del cuerpo”, enunciado típicamente dualista que olvida que la condición humana es corporal, que el hombre es indiscernible del cuerpo que le otorga espesor y sensibilidad de su ser en el mundo (Le Breton, 2002:9).

Silencios que lo dicen todo

Barebackrt.com ofrece las siguientes opciones para informar sobre el estado serológico de sus participantes:

1. Positivo
2. Negativo
3. Indetectable
4. No sé
5. No me importa
6. No estoy seguro
7. Pregúntame

Algunos participantes consideran trascendente el estatus serológico, ya sea para incrementar la excitación o como condición para seleccionar o rechazar al posible compañero sexual. Otros, en cambio, prefieren no decirlo o asegurar que no les importa conocer su estado de salud. Pero, en general, la mayoría de los usuarios de barebackrt.com puede saber si el otro tiene VIH o no porque es una de las variables que aparece en el perfil.

Además de imágenes y descripciones físicas y sexuales, más que comunicar, se exhibe ante los otros el estado serológico. Esto facilita que no se hable del VIH/sida en el entorno virtual, ni en los encuentros físicos. Es una realidad implícita que no se niega, pero que es mejor si se mantiene oculta, silenciosa. Sin embargo

El silencio que caracteriza esta “ética del sexo a pelo” no descarta completamente los intercambios de información sobre el estatus del VIH u otros padecimientos. Internet y la explosión de la comunicación en línea han facilitado compartir esa información entre usuarios

o reemplazarla en los perfiles, que son consultados independientemente de y antes de cualquier contacto cara a cara. Para algunos hombres, incluir información sobre el estatus de VIH en su perfil de Internet “elimina la necesidad de discutir el estatus en persona, o incluso en línea” (Sheon & Crosby, 2004, p. 112). (Haig, 2006:864).³

El VIH, como elemento que no se aborda directamente, puede interpretarse como la conciencia que tienen los *barebackers* de las consecuencias sanitarias de practicar sexo anal sin protección. Asimismo, si no se habla del VIH/sida, considerada la infección sexual más grave, menos se tomará en cuenta a otras infecciones de transmisión sexual curables. Alfredo, por ejemplo, asegura que después del VIH, ya no puede haber nada peor.

Gracias a los avanzados tratamientos contra el VIH, es complicado detectar a los cuerpos infectados con el virus. Aquellas imágenes del homosexual cadavérico, delgadísimo o con sarcoma de Kaposi, aunque siguen presentándose, son ahora extrañas. Y son inexistentes en los perfiles de barebackrt.com, donde los participantes exaltan lo mejor de sus anatomías: pene, nalgas, músculos o incluso el rostro.

Ahora, puede identificarse una persona que vive con VIH si presenta lipodistrofia (redistribución anormal de la grasa corporal, principalmente en abdomen, nalgas, brazos, piernas y cara), efecto secundario por ingerir antirretrovirales. No toda la gente que está en tratamiento la presenta, pero esta transformación física se ha vuelto un signo para identificar quién vive con el virus. Sin embargo, no es un efecto secundario generalizado; además, tarda meses o años en aparecer tras la ingesta de fármacos anti VIH. Así, quizá, quienes tienen lipodistrofia no puedan mentir tan fácilmente sobre su estatus, pero quienes no la manifiestan aun, sí pueden hacerlo.

Al final, todo esto puede o no importar a los *barebackers* en el Distrito Federal. El performance respecto al estatus serológico propio y al del otro es muy diverso. Hay quienes aseguran que son negativos al VIH y piden lo mismo en el otro, por ejemplo. Sin embargo, a veces son personas que mienten y después son descubiertas, como nos cuenta José:

Conocí a Poncho en manhunt.net. Luego, luego acordamos vernos esa misma noche. Él vivía cerca del metro Auditorio. Cuando lo vi en persona, me encantó: alto, varonil, con barba, medio llenito, muy guapo y con una voz que me cautivó. Después de platicar un poco,

³ La traducción es mía.

encendimos un churro e inmediatamente nos calentamos, comencé a mamársela y cogimos a pelo.

Pasaron los meses y volví a topármelo en barebackrt.com. Tanto él como yo, tenemos fotos de cara, así que lo reconocí fácilmente. Él no. Ni se acordaba de mí, aunque él fue quien inició el contacto nuevamente, ahora en esta página.

Quedamos de volver a coger un sábado en la tarde. Nos iríamos a Cuernavaca. Pero... Que se me inflama mi ano... No supe por qué. Pensé que se debía a una infección sexual o algo así, pero resultó que nada más era irritación por algo que comí... O eso me dijo el médico... Como yo no me sentí cómodo de que Poncho me viera así el culo, fui sincero y le

The screenshot shows a web browser window displaying a profile on BarebackRT.com. The browser address bar shows 'www.barebackrt.com/members/view.php?id=268092'. The page header includes the site logo 'BarebackRT.com' with the tagline 'MEET REAL MEN ONLINE FOR REALTIME BAREBACK SEX'. The location is 'Mexico City, Mexico'. The profile is for a user named 'seminaadiction', who is offline. The profile details include: Hispanic, 24 years old, 5' 8" (173 cm) tall, 150-159 Lbs (68-72 Kgs) weight, Slim build, Black / Ask Me hair, Brown eyes, and Single status. A bio in Spanish reads: 'Checando el dato... Al chile me gusta meterlo a pelo, y no con todos. Si me lo meten, es con gorro a huevo. Si te gusta, chido, si no, síguete de largo. El pedo de este sitio es que todos creen que por proponer el bare uno tiene que decirle sí a cualquier wey... Felicidades a la banda honesta. Lo que soy es lo que exijo.' The 'I'm Into' section lists: Jack Off, Oral, Fucking, Group Sex, WS, Rimming, Kissing, Leather, Nipples, Voyeurism, Straight Guys, Exhibition, Jocks, Anonymous Sex, Truckers, Glory Holes, Sex In Public, Cowboys, Bears, Daddies, and Tattoos. The 'Take Loads Anal' section lists: No Take Loads Oral: Yes, When: Now, My Place, Give Loads Anal: Yes, Give Loads Oral: Yes, Where: My Place, Drug Use: I Party, Body Hair: Naturally Smooth, Sexuality: Straight, Smoking: No, Your Status: Ask Me, My Status: Not Sure, Cock, Position: Average / Uncut | No Preference. A video thumbnail shows a person's hands near their groin, with the text '(Premium Feature) Click to Subscribe Today And See Large Size Photos.' and the name 'verch' below it. At the bottom, it says 'This profile has been viewed 134 times since joining in May, 2011.' and 'Last Online May 31, 2011'. There are buttons for 'Add Buddy', 'eMail', 'Block', and 'Add Note'. A footer note says 'Add this member to your Buddy Link™ list'.

mandé un e-mail para contarle la situación y pedirle que lo dejáramos para otro día. Él aceptó, no sin antes insinuarme que él era seronegativo y que le preocupaba contagiarse de VIH. “¡Ups!”, pensé, pues desde aquella vez que cogí con él (hace como cuatro años), yo ya tenía VIH. Cogí a pelo con él porque pensé que él también era positivo.

Incluso, cuando vi que en su perfil él aseguraba ser negativo, pensé más bien que estaba mintiendo. Y así fue: semanas después me lo encontré en La Clínica Condesa, donde yo me atiendo. Nos vimos, nos saludamos y no dijimos nada. Asumimos que ambos estábamos ahí por lo mismo, ¿no?

Podemos darnos cuenta cómo vivir con VIH no deja de ser un estigma incluso entre quienes asumen, abierta o simbólicamente, que no les importa contraer el virus desde el momento que declaran su preferencia por el sexo anal desprotegido. Es interesante y complejo analizar cómo el *bareback sex* se construye generalmente en torno a la existencia del VIH/sida y, al mismo tiempo, ante la posibilidad de ocultarlo, es decir, hacer *como si no existiera*. Aun así, hay usuarios que sí les preocupa infectarse, como se muestra en el siguiente perfil.

También podemos encontrar usuarios que no desean el sexo desprotegido, y que aluden otras razones por las cuales están “aquí”:

Hay otros quienes afirman que vivir con VIH no implica olvidarse completamente de la salud:

Esto sugiere preguntas fundamentales: ¿quienes aseguran estar sanos, ¿realmente lo están? ¿Por qué tan pocos usuarios reconocen que son positivos o indetectables al VIH? ¿Por qué, a pesar de encontrarse en un sitio web que acepta el sexo anal desprotegido, se

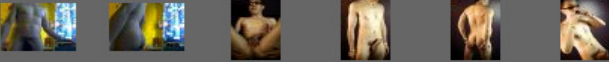
habla tan poco de una consecuencia lógica, como el contraer una infección de transmisión sexual?

BarebackRT.com Profile View
www.barebackrt.com/members/view.php?id=268648

BAREBACK **BarebackRT.com**
MEET REAL MEN ONLINE FOR REALTIME BAREBACK SEX

Mexico City, Mexico ◀ Back

Offline asstroboy77
Click Any Thumbnail To See Medium Size



White | 31 | 5' 8" (173 cm) | 140-149 Lbs (64-67 Kgs) | Athletic |
Black / Ask Me | Black | Ask Me

(Premium Feature)
Click to Subscribe Today
And See Large Size Photos.

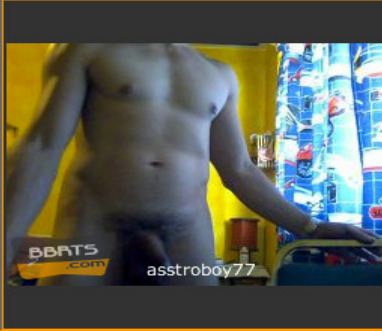
Pasivo Sumiso

Pasivo sumiso entron positivo pero me cuido mucho y busco amigos para practicar lo que nos gusta o bien para ver si no me es posible participar por mi condicion

I'm Into:

Take Loads Anal: Yes Take Loads Oral: Yes When: Ask Me
Give Loads Anal: Yes Give Loads Oral: Yes Where: Ask Me
Drug Use: Ask Me Body Hair: Ask Me Sexuality: Ask Me
Smoking: Ask Me Your Status: Ask Me My Status: Positive
Cock, Position: Ask Me / Ask Me Bottom

This profile has been viewed 62 times since joining in May, 2011.



Add Buddy **eMail** **Block** **Add Note** Last Online May 31, 2011

Add this member to your Buddy Link™ list

Reflexionar sobre estos puntos puede ayudarnos a elaborar notas más profundas en comparación con aquéllas que consideran que todos los *barebackers* buscan autodestruirse o excitarse con la posibilidad de contagiar o contraer el virus de la inmunodeficiencia humana.

Por otro lado, lo que sí es muy evidente, es cómo el *bareback sex* significa para todos, al menos en este portal, una forma de placer superior al que se podría experimentar en el sexo protegido, normado y estructurado por las autoridades sanitarias y el activismo contra el VIH.

La mayoría de los *barebackers* prefieren no hablar de las infecciones de transmisión sexual. La angustia por la salud es supeditada por la búsqueda y obtención de ese “placer verdadero” que sólo se consigue en los coitos anales sin condón y, la mayoría de las veces, combinado con el consumo de estupefacientes.

Así, como la mayoría de los gay en la Ciudad de México conceptualizan el *barebacking* como sucio, irresponsable, enfermedad, muerte, contagio, VIH, sida... (Luna, 2010), quienes practican el *sexo a pelo* optaron por crear códigos específicos para comunicar sus preferencias a otros *barebackers* y, al mismo tiempo, ocultarlas ante quienes las rechazan.

En manhunt.net, donde la mayoría de los usuarios afirma en sus perfiles que practica sexo protegido, es complicado que un *barebacker* encuentre fácilmente a un compañero sexual. Aunque hay algunos perfiles que explicitan su filiación al *barebacking*, todos mis informantes aseguran que lo mejor es ligar en un espacio que “sí apruebe tus preferencias”.

Aunque ya existe barebackrt.com (y otros sitios del mismo estilo, pero no tan populares en la Ciudad de México⁴), algunos usuarios continúan usando manhunt.net, sitio donde no es tan común encontrar participantes abiertamente inclinados por el sexo anal desprotegido. Así, se hizo necesario el desarrollo de códigos especializados para identificar a esos posibles amantes. Con palabras y frases como “entrón”, “sexo rudo”, “sexo puerco”, entre otras, los *barebackers* capitalinos querían aceptar, silenciosamente, la preferencia por los coitos anales sin condón.

Por otro lado resulta interesante que haya *barebackers* que, aun sin comunicar su preferencia, consigan sexo desprotegido en manhunt.net. Los códigos ahí están, pero los *barebackers* deciden si los retoman o no. Mario lo comprende así:

Aquí podrás decir misa, pero creo que todos sabemos que la información de los perfiles, así como las fotos, pueden ser o no verdaderas. Por eso, yo ya aprendí que le puedo ofrecer sexo a pelo a cualquiera. Si me rechaza, pues ni modo, pero me ha pasado que sí me aceptan. En manhunt.net muchos hasta escriben que “a pelo” es suicidarse, estúpido, irracional, peligroso... Pero en realidad se mueren por hacerlo sin condón.

A veces, les aclaro por chat o mensaje que me gusta a pelo. Algunos me rechazan, otros no. Cuando me gusta mucho un cabrón que no coge a pelo, pues me aguanto y lo veo de todas formas, pero cuando le enseño mi vergota con su piercing y toda la cosa, no se acuerdan del condón. ¿Pues no que no les gustaba a pelo?

Esto nos muestra que el *barebacking* puede ser percibido como identidad, como práctica, o como una combinación de las dos. Esto dependerá de la situación concreta en que se encuentra cada homosexual que lo practique.

¿Una identidad subversiva en ciernes?

Como hemos observado hasta ahora, es raro que un practicante del sexo anal desprotegido exprese verbalmente que quiera autodestruirse o afectar a sus amantes tras el contagio de infecciones de transmisión sexual. Aquí sería fácil rebatir esto afirmando que las prácticas

⁴ Como barebackcity.com.

de los *barebackers*, por sí mismas, expresan la autodestrucción y un camino lento, pero directo, hacia la muerte.

Sin embargo, antes de juzgar o etiquetar las conductas descritas como malas o buenas, prefiero insistir en debatir la idea de la homogenización de la homosexualidad y cómo ésta influye para que se dé por supuesto que todos los gay desean cuidar su salud.

Ya vimos que eso no es así. El *barebacking* es sólo un desacato del performance del sexo protegido para obtener el mayor goce posible. El condón, aunque método efectivo para prevenir infecciones de transmisión sexual y embarazos no deseados, también generó cuerpos sufrientes que le temen al sexo. Cuerpos sufrientes versus cuerpos que gozan. Los *barebackers* escogieron la segunda opción, pero radicalizada.

Aunque ellos saben que afectan su salud, prefieren no hablar de ello. Alfredo me contaba una vez que, aunque parezca cursi, él prefiere quedarse con la idea de “vivir el presente” y no preocuparse demasiado por el futuro.

El activismo gay en contra del VIH/sida se lamenta por ideologías como ésta, además de condenarlas y preguntarse todo el tiempo por qué están fallando las campañas de prevención.

Los mensajes no están fallando: la mayoría de los gay en la Ciudad de México saben cómo protegerse en un coito anal. Lo que está errando es la información real sobre el VIH y sus consecuencias sanitarias tras la aparición de tratamientos más efectivos contra este padecimiento.

Los gay que deciden coger a pelo sin preocuparse demasiado por las consecuencias saben que la reinfección de la que tanto hablan los activistas y los servicios médicos es algo inexistente, improbable, debido a que no tienen prueba de ello, ni siquiera en sus propios cuerpos.

Los *barebackers*, cuando saben su propio estatus serológico y el de sus compañeros sexuales, no sienten que estén practicando sexo desprotegido, sino sólo sexo a pelo. Ellos no aplican el movimiento simbólico que relaciona el no usar condón con el no estar protegido.

Esto nos enseña que protección y placer se significan de distinta manera para los *barebackers* y para las campañas de prevención. Por eso, no es que fallen: simplemente no van dirigidas a ellos.

Finalmente, la idea de realizar investigaciones como ésta es que las ciencias sociales y médicas pongan atención en describir y explicar los aspectos simbólicos del erotismo *bareback*: por qué es tan complejo expresarlo de persona a persona y por qué

tan sencillo manifestarlo en Internet. Este medio, al favorecer el desarrollo de redes sociales, también lo hace con la construcción de estereotipos y de identidades que se aglutinan y se comunican entre sí.

Explorar el *barebacking* en Internet puede ayudarnos a descubrir que los temas por resolver respecto al VIH no sólo están relacionados con la prevención y la atención sanitaria, sino también con las implicaciones culturales que esta pandemia ha generado en el comportamiento sexual de los gay en las grandes orbes, como la Ciudad de México.

Bibliografía

ALTMAN, Dennis (2006). *Sexo Global*. México:Océano.

BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires:Paidós

CARBALLO-DIÉGUEZ, Alex, et. al. (2008). "Taking it like a man: Masculinity and bareback online" en *Sexualities* 2008 11:121.

CENTRO Nacional Para la Prevención y el Control del VIH/sida (2009). *El VIH/sida en México 2009*. México:Secretaría de Salud.

GALLEGO Montes, Gabriel (2010). "Implicaciones del VIH/sida en la biografía con prácticas homoeróticas en la Ciudad de México" en *Salud Pública de México*, vol. 52, núm. 2, marzo-abril, 2010, pp. 141-147. Instituto Nacional de Salud Pública, Cuernavaca, México.

HAIG, Thomas (2006). "Bareback Sex: Masculinity, Silence, and the Dilemmas of Gay Health" en *Canadian Journal of Communication*, Vol. 31, pp. 859-877.

HALKITIS, P.N., Wilton, L. y **DRESCHER**, J. (2005). "Introduction: Why barebacking?" en *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy* 9 (3/4), 1-8

HINE, Christine (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: UOC (Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad).

LE BRETON, David (2004). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Argentina:Nueva Visión.

LLAMAS, Ricardo (comp.) (1995). *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. España:Siglo XXI Editores (Colección Salud y Sociedad).

MARCHIORI Nussbaumer, Gisele (2008). "Identidade e sociabilidade em comunidades virtuais gays" en *Bagoas* número 02, Brasil, pp. 211-230.

NÚÑEZ Noriega, Guillermo (1999). *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. México:Porrua:PUEG-UNAM:EL Colegio de Sonora (Colección Las Ciencias Sociales, Estudios de Género).

NÚÑEZ Noriega, Guillermo (2007). *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México:Porrua:PUEG-UNAM: El Colegio de Sonora (Colección Las Ciencias Sociales, Estudios de Género).

VASCONCELOS da Silva, Luís Augusto (2008). "Masculinidades transgressivas: uma discussão a partir das práticas do barebacking" en *Florianópolis*, del 25 al 28 de agosto de 2008.

Buscando a beleza interior por meio da prática da dança do ventre

Paula Rondinelli

Universidade de São Paulo

Os homens mais gentis e sonhadores se apaixonam por uma dançarina egípcia apenas ao verem-na dançar, ela avança flutuando com tanta leveza que não se percebe nenhum esforço em seus gestos, ondula braços que parecem serpentes de repente gira o corpo para trás agita os quadris faz uma pausa recomeça os movimentos, seu corpo parece não ter ossos, os homens enfeitiçados se esquecem de fumar e os bêbados ficam sóbrios, há uma arte de harmonizar os gestos, a forma ideal em descobrir a vocação de cada parte do corpo, o mais perfeito uso das mãos, do queixo, dos ombros, dos pés, o espaço que os quadris devem ocupar, em que lugar se joga a transparência de um véu, uma arte de estado de espírito, de anatomia, a dança tem sua alma.

(Ana Miranda, **Amrik**, p.21)

Introdução.

A parte da obra literária de Ana Miranda “Amrik” é aqui utilizada como mote introdutório, uma vez que a arte descreve a arte com tamanha beleza, que a ciência, com todo o seu rigor, não é capaz. A leveza com que a dança do ventre é descrita permite a visualização da feminilidade expressa no corpo, conquistada a partir do controle de determinados movimentos corporais: a ondulação dos braços, os quadris “sem ossos”, o tempo de pausa e de movimento, o uso “das mãos, do queixo, dos ombros, dos pés”, tornam a mulher tão feminina ao ponto de “os homens bêbados ficarem sóbrios”.

Se a dança do ventre é uma tradição transmitida familiarmente em alguns países do Oriente Médio – como a Síria, o Líbano e o Egito –, ela logo passa a se tornar um meio de entretenimento para turistas. Nesse sentido, a dança torna-se mundialmente associada aos costumes regionais exercidos pelas mulheres daqueles países e, por meio do processo de emigração, ocorrido devido à invasão turca, a dança do ventre se espalha para alguns países, dentre eles o Brasil.

No Brasil, a dança se restringe às famílias de imigrantes sírios e libaneses. Porém, uma casa de chá, na década de 1980, na cidade de São Paulo, coloca a dança do

ventre como apresentações de acompanhamento para as refeições. Inaugurando a etapa da dança do ventre como entretenimento brasileiro, essa mesma casa de chá passa a reservar um espaço para dar aulas de dança do ventre e, embora sempre tivessem alunas interessadas, o número de matrículas nunca havia sido muito significativo.

Na década de 1990 emerge no Ocidente um movimento místico-religioso, cuja característica principal é a ressignificação de práticas tradicionais não ocidentais a partir da noção de energia. Esse movimento, embora já esteja quase extinto, é tido na literatura com muitos nomes distintos, entre eles movimento alternativo (Albuquerque, 2001), cultura alternativa (Soares, 1989) e Nova Era (Amaral, 1996 e Magnani, 1999). No entanto, importa menos saber a denominação dessa onda de religiosidade, e mais compreender as suas conseqüências socialmente interiorizadas. Esse movimento proporcionou à dança do ventre uma visibilidade nunca antes tida no Ocidente e, ao mesmo tempo resgatou, por meio dessa prática, uma valorização da feminilidade que esteve, desde os anos 60, em confronto com as determinações feministas. Logo, a dança do ventre encontrada no Brasil, desde a década de 90 até o início dos anos 2000, é composta por traços culturais de sua origem histórica, aliados aos conceitos recentes e comuns pertencentes ao movimento alternativo.

Nesse sentido, a proposta da pesquisa foi a de verificar a concepção de mulher que o movimento alternativo apresenta, por meio do estudo da dança do ventre. Para tanto, o estudo foi centrado em analisar a dança do ventre e suas praticantes em dois vieses: o do entretenimento, proposto pela casa de chá Khan el Khalili, na cidade de São Paulo, e pelo lado alternativo, representados pelo Espaço Alternativo e pelo Espaço Madaharami, localizados na cidade de Rio Claro. Os dados foram coletados por meio de observação participante nos dois locais citados, e por meio de entrevistas com participantes selecionadas. As duas faces da dança do ventre permitiram a comparação a partir da construção de tipos ideais weberianos.

1. O Feminino e o Feminismo.

Muito embora a divisão sexual de papéis sociais seja uma constante nos trabalhos clássicos antropológicos, como o de Margareth Mead¹, por exemplo, segundo Kehl (1998, p.58) teria sido a cultura europeia, dos séculos XVII e XIX, que produzira discursos tipicamente femininos “cujo sentido geral era promover uma perfeita

¹ MEAD, Margareth. *Sexo e Temperamento*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

adequação entre as mulheres e o conjunto dos atributos, funções, predicados e restrições denominado *feminilidade*". Daí a noção de que a natureza feminina deveria ser voltada à função para qual teria sido criada: a maternidade e, por conseguinte, sua devoção ao lar e à família.

Todavia, a dinâmica da modernidade provocou movimentos voltados para a revisão dos papéis da mulher no Ocidente. Especificamente no caso brasileiro, houve duas fases que marcaram tal revisão: a primeira delas, ocorrida nas décadas de 20 e 30 do século XX, foi denominada de movimento feminino, intimamente vinculado aos padrões católicos familiares, com a finalidade de defender a ordem e a moral tradicional, as mulheres se organizavam a fim de oferecer cursos profissionalizantes tipicamente femininos, como é o caso do corte e costura. Composto particularmente por donas-de-casa das camadas alta e média da sociedade, esse foi o primeiro momento em que as mulheres "de família" passaram a sair de casa sozinhas, sem a companhia de qualquer homem. (SINGER, 1980).

Algumas décadas mais tarde, especificamente nos anos 60, outro modelo de organização de mulheres surgiu. Partindo dos Estados Unidos para a Europa e, posteriormente, para muitos países ocidentais, o movimento feminista alavancou uma completa alteração do papel social feminino: "o feminismo atual questiona precisamente *a forma tradicional* de desempenho do papel de esposa e mãe. Não se trata mais de conquistar direitos formais, mas de mudar a forma de relacionamento entre homens e mulheres, em primeiro lugar na família, mas também no trabalho e na política" (SINGER, 1980, p.113).

A reivindicação da igualdade de papéis entre homens e mulheres acarretou muitas consequências sociais, como os direitos ao voto e à liberdade sexual feminina. Desde então, as condições igualitárias entre homens e mulheres na sociedade ocidental estão em vigor, ao menos teórica e ideologicamente. No bojo desse processo, traços femininos como a sensualidade, a beleza e maternidade passaram a ser desvalorizados em prol de uma mulher que valoriza a sua força de trabalho, capaz de suprir o seu próprio sustento e que não se submete a caprichos masculinos, denominada de "terceira mulher", por Lipovetski (2000).

Atualmente, observa-se um processo de revalorização dos elementos tidos como femininos, e negados pelo movimento feminista. Essa fato muito deve à emergência da cultura alternativa.

2. O movimento alternativo.

Logo primeiros contatos com o movimento Nova Era, já é fácil perceber um discurso em prol de valores tipicamente femininos. Ainda assim, apenas dois estudiosos² apontam *en passant* essa característica. Segundo Soares (1989, p.203) a valorização do feminino é representada pela “ênfase na docilização amorosa e compreensiva da mulher, sendo aberta aos motivos alheios, disponível e continente, capaz de proporcionar a unidade através de um abrigo generoso e múltiplo”. Tal valorização esteve presente em várias expressões da cultura alternativa como, por exemplo, nas imagens da mulher associada à natureza, apresentadas pelo resgate da figura da bruxa e pelo simbolismo da fertilidade da terra.

Segundo Soares (1989), o termo alternativo se refere a uma oposição aos valores institucionalizados pela sociedade ocidental moderna. Isso se expressa nas características constitutivas do movimento, como a busca de superação de dualidades (corpo/alma, saúde/doença, equilíbrio/desequilíbrio, mistério/ciência, etc.), que se daria em função do trinômio corpo-espírito-natureza, regido pela noção de “energia”. A energia, elemento corrente do discurso alternativo, se apresenta como “um substrato a um só tempo material e espiritual, da vida. A dupla face da energia torna-a presente (como dimensão constitutiva de sua vitalidade, isto é, de sua manifestação sudável) no corpo e no espírito, no homem e em seu ambiente, a natureza” (Soares, 1989, p.193).

Outros elementos também são característicos do movimento alternativo: o sincretismo crenças religiosas; a noção de que Deus é encontrado no interior do adepto, revestido de uma “força cósmica”; a possibilidade de encontro com Deus por meio do auto-conhecimento; a retomada de práticas corporais não ocidentais, que possibilitariam o encontro consigo mesmo; o uso de terapias não convencionais, e particularmente, as chamadas “terapias corporais”; bem como a autonomia para que o adepto escolha as práticas de maior conveniência para si; e a idéia imaginária de oriente.

A experiência do corpo e com o corpo ganha conotação de religiosidade. Nesse contexto, o corpo se apresenta como sagrado: ele é, ao mesmo tempo, meio terapêutico e finalidade terapêutica. Há um catálogo da época, chamado *Guia de abordagens corporais*, que serve como um bom instrumento para compreender a importância que o corpo ganha no contexto alternativo. Nele, são apresentados mais de cem tipos de

² Soares (1989) e Magnani (1999)

práticas corporais diferentes e que ganharam conotação alternativa: entre elas está a dança do ventre.

É necessário ressaltar que alguns dos elementos do movimento alternativo são automaticamente relacionados à uma noção imaginária de “oriente”, como observou Albuquerque (2001). Quando ouvimos falar em “oriente”, muitas imagens se misturam: as terras sagradas do cristianismo, os monges tibetanos, os gurus indianos, as mulheres muçulmanas envoltas pela seda, além da fascinante história das mil e uma noites. Ou seja, envolvido com o movimento alternativo ou não, o Ocidente enxerga o Oriente envolto pelos véus do misticismo. Edward Said (1989, p.185) denomina esse processo de “imaginário oriental”, ou seja, afirma que o Oriente se mostra como imagem e fantasia ocidental, e quase “uma invenção europeia”, de forma que o Oriente se deixara orientalizar, a partir de uma relação de dominação complexa entre as partes.

A noção de orientalismo desenvolvida por Said (1989) apresenta um conceito que desvenda os estereótipos ocidentais sobre o Oriente, especialmente do mundo árabe, como as características de “exótico” e “oriental”. Albuquerque, utilizando-se de Said para analisar o movimento alternativo, identifica outros estereótipos relacionados ao “oriente”, como irracional, místico e arcaico.

No que se refere à figura da mulher, o imaginário oriental permite que se tome dois caminhos: ou o da dançarina extremamente sensual, ou o de uma mulher recatada completamente coberta por véus. Nos dois casos, a mulher é vista como fruto de dominação masculina, submetendo-se necessariamente aos seus desejos. Para além desse imaginário, é importante que se compreenda o Oriente como um agregado extenso de culturas distintas, compostas por grupos sociais bastante diversificados, onde estão inseridas Japão, China, Coréias, Índia, Egito, Líbano e muitos outros países.

3. Revelações da dança do ventre.

As observações participante realizadas na cidade de Rio Claro, nos Espaços Madaharami e no Espaço Alternativo, mostraram uma dança do ventre “interiorizada”. As professoras ensinavam a dança do ventre por prazer, o que significava que tinham outra fonte de renda capaz de as sustentarem. Os locais onde eram realizadas as aulas de dança, também eram utilizados para outras atividades, em horários distintos: aplicações de reiki, aulas de tai-chi-chuan, de ioga tântrica e cromoterapia estão entre elas.

Já a casa de chá Khan el Khalili comporta duas salas reservadas apenas às aulas de dança do ventre. As salas têm nomes: harém dourado e harém prata, que são

decoradas ao estilo das mil e uma noites – com tecidos adamascados, grandes cortinas, e janelas em formato tradicional árabe, o que, por si só, já remete ao imaginário oriental. Como se trata de um local tradicional em apresentações de dança do ventre na cidade de São Paulo, as aulas eram oferecidas de segunda à sábado, por várias professoras diferentes.

Os tipos de aulas revelavam as características do local onde eram ensinadas. Nos espaços Madaharami e Alternativo, as aulas eram “corridas”, sem muitas paradas para que as alunas pudessem aprender o movimento para executá-lo com eficácia. Segundo uma das professoras, esse fato tem sua razão de ser: “à medida que vocês vão copiando [os movimentos], vocês vão aprendendo e liberando o corpo para a dança. Quando acontecer a expansão da consciência, então, vocês estarão dançando. É um processo de auto-conhecimento”. Segunda ela, “a primeira vez que eu senti que meu corpo estava realmente dançando, que era um processo interno, foi numa festa. Tinha uns meninos tocando e eles perguntaram: Vocês não querem dançar? Então, eu comecei a perceber: eu estou mexendo os meus braços! Agora eu estou mexendo os quadris!”.

Por outro lado, uma das professoras da casa de chá apresenta a seguinte concepção de ensino da dança: “Eu sou muito técnica. Então, se a pessoa fizer só dois passos, mas que faça perfeitamente, ela consegue enrolar uma música inteira com dois passos. Então é assim... eu estudo muito e aí trago coisas novas na aula porque eu estudo, mas aí eu exijo a mesma qualidade que eu tenho. Não importa o quanto demore.” Em geral, essa professora ensina um movimento por aula, que tem duração de uma hora e meia.

Ao confrontar as duas visões anteriores, entende-se os motivos das aulas: ora, na primeira, trata-se de uma manifestação interior que se expande a partir da prática constante, o que, no limite da interpretação alternativa, significa que saber dançar dança do ventre é o mesmo que ter atingido um alto grau de auto-consciência. Já na segunda, a dança do ventre é uma técnica corporal que, à la Marcel Mauss, se constitui a partir do controle dos gestos e da aprendizagem de movimentos.

“Eu acho que o resumo do feminino é a dança do ventre. (...) Por quê? Por que o que se usa na dança do ventre? A suavidade, que é uma coisa feminina, os movimentos arredondados do caminhar, o uso do quadril para o deslocamento, que é muito feminino. (...) A dança clássica do ventre é feminina do começo

ao fim, porque ela vai usar o olhar para seduzir, o jogo com cabelos também é sedutor, ou seja, vai fazer com que você fique mais feminina em todos os sentidos.”

O trecho acima é parte da transcrição de uma entrevista com a professora e dona da casa de chá Khan el Khalili. É perceptível em sua colocação que, na dança do ventre tradicional, a beleza feminina não se apresenta por meio de uma estrutura física corporal tida como padrão. Ao contrário: a beleza se conquista via movimentos corporais que, em geral, ressaltam os atributos físicos da mulher, como quadris, seios, mãos delicadas e olhares profundos.

Segundo essa mesma professora, é possível a construção desse arcabouço de feminilidade simplesmente através do domínio de técnicas corporais específicas:

“Dependendo do sentimento que quiser transmitir, é só incorporar uma regrinha: para se fazer de boazinha, basta erguer um pouco o pescoço e deixe seu rosto numa posição normal; para fazer um olhar bem sedutor, abaixe um pouquinho o nariz, e olhe como se estivesse olhando entre as sobrancelhas. Então pronto, você é capaz de enganar qualquer homem”.

A idéia de feminilidade da dança do ventre contida no movimento alternativo é bastante diferente: trata-se de sentir, de praticar arduamente a dança, para que a feminilidade interior seja liberada para o corpo. Nesse sentido, a sensualidade, a fertilidade e a delicadeza são atributos femininos que refletem o esforço constante da prática de dança do ventre. No limite, é como se o fato de ser completamente mulher fosse reservado às praticantes merecedoras, estabelecendo um patamar ascético da prática da dança do ventre. Esse merecimento se daria por meio da revelação interior da beleza feminina.

O quadro a seguir apresenta um resumo dos tipos ideais de dança do ventre presentes no Brasil, entre 1990 e 2002. É possível afirmar que atualmente, a dança do ventre no Brasil ainda apresenta características das duas propostas distintas de dança do ventre, contendo elementos que permitiram a construção dos tipos ideais. Embora ainda existente, a dança voltada ao movimento alternativo é muito menos frequente do que suas manifestações que enfatizam o entretenimento.

ALTERNATIVO	ENTRETENIMENTO
Dança como terapia	Dança como manifestação tradicional
Forma de ritual de culto à feminilidade	Apresentações públicas visando o entretenimento
Aprendizado espontâneo por meio da expansão da consciência	Feminino constituído por meio de técnicas corporais
Uso de cristais, incensos e outros elementos de caráter alternativo	Uso de músicas tradicionais
Alia práticas corporais alternativas à dança	Profissionalização da dança

Considerações Finais.

O “boom” da dança do ventre no Brasil, no final do século XX e início do século XXI, indicava que os valores pelos quais as feministas mais conservadoras se apegavam passaram a conviver com valores tipicamente femininos. Se é bastante difícil imaginar uma feminista convicta vestida de top e saia semitransparente, remexendo os quadris de maneira sensual, por outro lado, também é difícil imaginar a mulher feminina, hoje, sem participação no mercado de trabalho ou sem exercício de seus direitos.

Entende-se, portanto, que a mulher que pratica a dança do ventre no Brasil apresenta valores tanto femininos quanto feministas. E, se a sua feminilidade é resultado de crença na energia do autoconhecimento, ou se ela é construída por meio de técnicas corporais, esse fato depende de sua visão de mundo. Mas, um fato é certo: ser feminina, hoje, faz parte do universo da mulher. Aliás, ser mulher atualmente não é uma tarefa fácil: implica em ser bonita, delicada, sensual, competente, financeiramente independente, boa mãe, boa esposa, inteligente, etc.

O corpo é o eixo em que a maioria desses fatores se evidenciam, especialmente o da beleza: na dança do ventre, o movimento corporal é a variável reveladora da beleza. Trata-se de uma beleza interior revelada e transmitida por meio da dança do ventre, ou de uma beleza construída exteriormente a partir de técnicas corporais.

Bibliografia:

- ALBUQUERQUE, L.M.B. As invenções do corpo: modernidade e contramodernidade. *Motriz*.v.7, n.1, p.33-9, 2001.
- _____. Oriente: fonte de uma geografia imaginária. *Rever – Revista de Estudos da Religião*, 2001. [disponível em www.pucsp.br/rever/outronum.html, 2002]
- AMARAL, L. As implicações éticas dos sentidos Nova Era de comunidade. *Religião e Sociedade*. v.17, n.1-2, p.54-74, 1996.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- HANNA, J.L. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- KEHL, M.R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- KNOWLTON, C.S. *Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial*. São Paulo: Anhambi, 1960.
- MAGNANI, J.G.C. *Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.
- MAUSS, M. As técnicas do corpo. In _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- MEAD, M. *Sexo e temperamento*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MIRANDA, A. *Amrik*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- PAIVA, V. *Evas, Marias e Liliths...: as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PORTINARI, M. *A história da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RIBEIRO, A.R., MAGALHÃES, R. (orgs) *Guia de abordagens corporais*. São Paulo: Summus, 1997.
- RUSSO, J. *O corpo contra a palavra*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- SAFADY, J.S. *A cultura árabe no Brasil, Líbano e Síria*. São Paulo: Org. Jamil Safady, s/d.
- SAFFIOTI, H.I.B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SAID, E.W. *ENTREVISTAS do Le Monde: civilizações*. São Paulo: Ática, 1989, p.184-9.

_____. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SINGER, P. O feminino e o feminismo. In: SINGER, P., BRANT, V.C. (orgs) *São Paulo: o povo em movimento*. São Paulo: Vozes/CEBRAP, 1980.

SOARES, L.E. Religioso por natureza: cultura alternativa e misticismo ecológico no Brasil. In: LANDIM, L. (orgs) *Sinais dos tempos, tradições religiosas no Brasil*. Rio de Janeiro: ISER, 1989.

SORJ, B. O feminino na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, A.O., BRUSCHINI, C. (orgs) *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

TRUZZI, O.M.S. *De mascates a doutores: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: Sumaré, 1990. (Série Imigração, 2)

WEBER, M. A ciência como vocação. In _____. *As duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. Os tipos de dominação. In _____. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. v.2. Brasília: UNB, 1991.

La última frontera: el cuerpo en las demandas políticas de mujeres e indígenas en Chile

Paula Soto Villagrán
Universidad Autónoma Metropolitana

En las últimas décadas la sensibilidad espacial en las ciencias sociales queda expresada en el uso de múltiples metáforas espaciales para abordar relación entre identidad y la diferencia. Conceptos como posicionalidad, ubicación, sitio, política del lugar, localización, saberes situados, comienzan a circular para mostrar como el lugar, un concepto de larga tradición geográfica se encuentra articulado con la diferencia, la pertenencia y el cuerpo de los sujetos.

En efecto si bien para la geografía el cuerpo no ha sido objeto de estudio porque la tradición sitúa a la disciplina en el terreno público con exclusión de lo privado y el cuerpo, sus atributos, su conducta y su sexualidad. La geografía feministas ha brindado nuevos y provocativos desafíos en torno a considerar el cuerpo como lugar y un elemento fundamental de la identidad espacial de los sujetos. Interesa entonces ir delimitando donde el yo se escenifica, en este sentido el lugar es relevante en tanto “por una parte la pertenencia a un lugar participa de la definición de uno mismo y por otra parte, el espacio fragmentado en lugares por las distancias interviene en la fabricación de las identidades” (Nogué y Albet, 2004:167)

En esta línea argumental las geografías feministas han acordado que el cuerpo es un lugar, es el espacio en donde se localiza el individuo y sus límites resultan más o menos permeables respecto a los restantes cuerpos (McDowell, 2000). En este contexto y retomando esta dimensión espacial del cuerpo me interesa situar la reflexión las recientes movilizaciones y protestas en Chile durante los últimas dos décadas. En particular me interesa plantear algunas líneas de análisis de aquellas demandas que ponen al cuerpo en el centro de la acción política, y que pueden inscribirse como una “política de los cuerpos”. Ponemos la atención no en aquellas movilizaciones masivas que han tenido mayor atención nacional e internacional sino algunas luchas más bien individuales, que por su radicalidad y desesperación conmueven.

Estas formas de manifestación exhiben al cuerpo como campo de batalla, muestran la condición del cuerpo debilitado, la sutil frontera entre al vida y la muerte, y el cuerpo en

el entendido de Le Breton (1999) como una encrucijada de significados sociales y culturales que nos conduce a las entrañas de las sociedades humanas. Cuerpos confinados, famélicos y debilitados por huelgas de hambre, cuerpos sexuados y condicionados a embarazos sin vida por la falta de aborto terapéutico, cuerpos olvidados por las instituciones políticas y sus deprimentes respuestas a las demandas callejeras y la ceguera que hoy muestran las autoridades frente a la huelga de hambre de estudiantes y padres.

Dos casos paradigmáticos de protesta social considero como significativos: 1) La huelga de hambre de los presos mapuches que en 2011 duró 87 días. Que con diferencias hoy es la forma de demanda estudiantes y apoderados que se han movilizado por la defensa de la educación pública en Chile, que lleva 56 días (cuando escribo esta ponencia) 2) La demanda de mujeres que por la inexistencia de aborto terapéutico deben continuar con sus embarazo hasta el final. Cabe mencionar que a principios de septiembre la cámara alta (senadores) ha aceptado legislar sobre este tema de especial interés de grupos de mujeres, que ha sido un hito significativo por la mayoritariamente conservadora de su composición.

Seguimos los discursos de indígenas, mujeres y estudiantes a través de los discursos de Héctor Llaitul (líder de la CAM¹), y el discurso de Karen Espíndola (mujer que a sus 23 años debió llegar a término un embarazo de un niño con graves dificultades para vivir), recopilados en la prensa escrita de las últimas décadas. Sujetos específicos que aparecen silenciados ante la indolencia de la sociedad y la falta de un consenso político que asuma y contenga sus demandas, y que terminan por inscribir una “política de los cuerpos”. Denominamos a esto la última frontera en el sentido de lo que ha planteado la geógrafa Linda Mc Dowell (2000) para esta autora se ha utilizado la denominación del cuerpo como la última frontera, por cuanto sería el espacio del reto donde aún caben las variaciones.

¹ Es la coordinadora de Comunidades en conflicto Coordinadora Arauco-Malleco. CAM es una organización que reivindica la autonomía de la etnia mapuche del Estado chileno. Es conocida por sus luchas contra las forestales madereras que operan en el antiguo territorio mapuche, la recuperación de tierras a fundos que reclaman como territorios mapuches ha sido la principal estrategia de acción política.

I El cuerpo como lugar

Que el cuerpo pueda ser entendido como un lugar, es uno de los elementos más significativos de la experiencia de los seres humanos en diferentes culturas, clases sociales y épocas históricas. Por este lado algunos autores Augé (1998), Foucault (1994), Mc Dowell, (2000) y Tousignant, (1999), advierten que es un espacio que es posible jerarquizar y que puede recibir influencia del exterior, sus movimientos, la forma en que ocupan un lugar y la legitimidad de los usos, son regulaciones que el orden social impone y revelan la movilidad, las posturas, el caminar, formas a las que están constreñidos, por esto el lugar que ocupa el cuerpo puede ser entendido tanto concreta como simbólicamente.

En esta perspectiva Edward Soja ha sostenido que comenzamos a tomar conciencia de que somos seres espaciales comprometidos en la actividad colectiva de producir espacios y lugares, territorios y regiones, ambientes y hábitats a partir del cuerpo. De manera que a través de su construcción y performance el sujeto humano se define como una entidad particularmente espacial, implicada en una relación compleja con su entorno” (Soja, 2008). En este sentido la representación como seres espaciales tiene lugar a diversas escalas dentro de las cuales el cuerpo es la primera escala, tal como lo planteó Adrienne Rich dentro del feminismo, quién denominó alguna vez que el cuerpo era “la geografía más cercana”, instaurando con ello su noción de ubicación a partir del cuerpo.

Y en efecto es esta geografía cercana, es esta política de la ubicación lo que conformó una performance corporal de las más radicales en términos de protesta la *huelga de hambre* de los cuatro comuneros mapuches² que sostuvieron por segunda vez una huelga de hambre en menos de un año en protesta. Su argumento básico radicaba en demandar un juicio justo que los había condenado a penas sobre 20 y 25 años de presidio y en demanda por una reforma de la ley antiterrorista. Una ley que permite que el sistema legal chileno acoja el testimonio de “testigos encubiertos” como elementos probatorios de la fiscalía, pero que impide a la defensa y a los acusados encararlos y confrontarlos. Que durante los más de 30 años de supuesta “democracia” en Chile, sólo

² El año 2010 fueron 32 los prisioneros mapuches, en las cárceles de Concepción, Lebu, Angol, Temuco y Valdivia, se movilizaron para el retiro de sus causas de la Ley Antiterrorista, el fin de dobles procesamientos civiles y militares. Asimismo denuncian haber sufrido persecución política, montajes judiciales, e incluso tortura policial.

se ha aplicado en contra de los activistas indígenas de la región de la Araucanía y que tal como lo piensa el líder de la CAM “la ley antiterrorista está concebida en contra del pueblo mapuche y está allí para permitir los avances de los intereses financieros que se parapetan tras esa ley”³.

Un elemento interesante que han planteado los presos políticos mapuches, es el reclamo para sí de los comuneros del estatuto de presos políticos, porque pese a que no se les ha dado el reconocimiento oficial evidentemente son presos políticos, incluso han solicitado una cárcel mapuche porque las detenciones van a seguir, así lo piensa el líder Héctor Llaitul, no sólo porque el Estado chileno cuenta con la más alta tasa de presos políticos pertenecientes a pueblos originarios, sino porque la movilización por la recuperación de tierras no tiene retorno⁴

La media extrema entiende Llaitul ha sido porque se han agotado todas las otras instancias para reclamar justicia, y en definitiva para algo tan básico como acceder a un procesamiento justo, a un debido proceso. De esta forma sostiene que el último recurso es “nuestro cuerpo es lo único que nos queda para protestar” (Llaitul, 2010). En sus palabras “para nadie es agradable estar en huelga, se sufre mucho, es duro. Tampoco es bueno hacer sufrir a nuestros familiares, somos padres, hijos, sobrinos, nietos de alguien y todos ellos sufren. Pero lo evaluamos y aunque suene paradójico, agrega, no nos queda más que arriesgar nuestra vida para luchar por la vida. Hablo de la vida de nuestra gente, por un mejor futuro para nuestros hijos, por los derechos de nuestra nación. Si con esta medida logramos que se retire la Ley Antiterrorista de nuestros procesamientos, habrá valido la pena”⁵.

Lo que Llaitul nos plantea es que a través de esta movilización restituyen la capacidad de que cada uno de los espacios inclusive ese espacio primero, el cuerpo, sea reconocido como acción política y la intención es de reconocer en ese cuerpo la intención colectiva de un pueblo “nos alienta el hecho de estar aportando a la lucha de nuestro pueblo”. Estos cuerpos de los comuneros mapuches son cuerpos vinculados a otros, corriendo el riesgo de perder esos vínculos por la muerte, y deterioro corporal. Sin embargo los mapuche hablaban reiteradamente de sentirse fuertes, y en esta

³ Eltit, Diamela “El Juicio a los mapuche en Cañete” en: The Clinic, 11 Febrero, 2011.

⁴ Eltit, Diamela “El Juicio a los mapuche en Cañete Diamela Eltit”, en: The Clinic, 11 Febrero, 2011.

⁵ Entrevista a Héctor Llaitul en el periódico The Clinic, 04 Septiembre, 2010.

fortaleza encontraban sentido a la dureza de la huelga. Pues consideraban que ser fuertes los mantenía vinculados a los valores y cultura del pueblo, el sacrificio corporal tenía sentido en tanto se entendía como una parte de la historia del pueblo. Esto significa que cada uno de ellos está constituido políticamente, en parte, en virtud de la vulnerabilidad social del su propio cuerpo pero a la vez como sitio de una publicidad a la vez asertiva y expuesta. El cuerpo transformarlo en trinchera y resistencia, exhibía sus limitaciones, las tensiones, el dolor y el agotamiento.

Podemos interpretar que. De manera que podríamos pensar que el cuerpo permea todas las escalas socialmente construidas de la espacialidad humana. El cuerpo por lo tanto es tanto político e ideológico, lo que en términos de Foucault podríamos denominar esa microfísica del poder, los intersticios del espacio.

Luego de más de dos meses de huelga de hambre y tras la pérdida de 20 kilos los presos mapuches declaraban tener evidentes deterioros. “Producto de la no nutrición hemos sufrido abruptas pérdidas de peso, en el caso nuestro, acá en El Manzano⁶, de hasta 17 kilos menos, debilitamiento corporal, mareos, dolores de cabeza, escalofríos, reiteradas pérdidas de conciencia, calambres, algunos de nosotros hemos sufrido además estados de descompensación”⁷.

Pese a ello la posición generalizada de todos los huelguistas, fue llegar hasta las últimas consecuencias. “Es una situación muy dura para todos nosotros, ya que no solo se arriesga la vida, también se producen secuelas que nos afectarán de todas formas en lo cotidiano. La responsabilidad no es nuestra, en este punto la traspasamos al Estado y a quienes son autoridades, porque ellos nos obligaron a llegar a esta situación. Preferimos esto a ser condenados de forma arbitraria e injusta”⁸.

Aquí encontramos como aunque el dolor se vuelve contra el doliente, de acuerdo a Le Breton (1999) ese dolor corporal es un instrumento de control del otro. La extorsión con el sufrimiento es la temible arma de aquellos desprovistos de cualquier otro medio para hacerse oír. También es un arma política, como lo demuestran las huelgas de hambre para recordar su existencia a una administración indiferente “el

⁶ Nombre de la Cárcel de la ciudad de Concepción donde Héctor Llaitul estuvo preso.

⁷ Entrevista a Héctor Llaitul en el periódico The Clinic, 04 Septiembre, 2010.

⁸ Entrevista a Héctor Llaitul en el periódico The Clinic, 04 Septiembre, 2010.

demandante apuesta sobre el valor absoluto de la existencia de todo hombre en una sociedad democrática” (Le Breton, 1999:235).

Situar al cuerpo como asunto político significa entenderlo como fundamento para el ejercicio del poder, pero también reconocer que él mismo no existe como entidad autónoma, de manera que al mismo tiempo del reclamo de la autodeterminación del pueblo mapuche se presentaba en la autodeterminación esencial del propio cuerpo. En esta línea argumental Butler sostiene que es importante reclamar que nuestros cuerpos son hasta cierto punto nuestros y que estamos en la posición de reclamar derechos de autonomía sobre nuestros cuerpos. (Butler, 2003). El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, pero también agencia.

II Los límites del cuerpo

Esta perspectiva situada de entender al sujeto determina que la localización más importante sea su arraigo en el marco espacial del cuerpo, lo que además constituye un punto de partida de la aproximación epistemológica denominada política de la localización. La idea de ubicación nos sitúa en el mapa y pone en primer plano las posiciones estratégicas estrechamente vinculadas a límites y fronteras históricas, geográficas, culturales, psíquicas, imaginarias, y corporales que proporcionan el terreno de definición política y autodefinición (Mohanty, 2002).

La idea de fronteras y límites corporales se puede entender como una política del lugar⁹, en primer lugar el cuerpo como punto de partida más que como una entidad estática sujeto a ritmos biológicos, es abordado como un espacio fluido de poder en el que se despliegan realidades culturales, sociales, políticas y económicas específicas. De manera que a partir de esos cuerpos las mujeres organizan una serie de formas de resistencia frente a códigos de conductas restrictivos que afectan su condición corporal.

Aunque cuerpo y corporeidad en muchas ocasiones son tomados como sinónimos, coincido con Mc Dowell (2000), al diferenciar ambos conceptos y considerar que corporeidad tiene mayor eficacia en tanto logra captar el sentido de la

⁹ La idea de política del lugar se sostiene en el supuesto de que alrededor del mundo diferentes grupos sociales de mujeres, hay en medio de la diversidad de luchas y de estrategias (violencia, sexualidad, medioambiente, etc.) algo en común a cada uno de ellos, las mujeres están participando de una nueva forma política alrededor de lugar y alrededor de sus cuerpos (Harcourt, W. & Escobar, A., 2007).

fluidez, las representaciones como elementos imprescindibles a la hora de teorizar sobre la relación entre anatomía e identidades sociales.

En este sentido en un plano más cotidiano y menos público, una campaña mediática en youtube y en las redes sociales se vale del rostro de una actriz reconocida y también le da rostro a una mujer que permite hablar de la necesidad de un aborto en primera persona. Con ello se visibiliza otro gran problema en nuestro país, la falta de una legislación que despenalice el aborto terapéutico. Ausencia legal que fuerza a mujeres a cargar hasta finalizar el embarazo, fetos muertos que no van a sobrevivir el proceso de gestación, que no verán la vida, y que por tanto legitiman la obligación a cientos de mujeres cada año a poner en peligro sus propias vidas y sobrelevar durante nueve meses un embarazo.

Llama la atención entonces el caso de Karen Espíndola una joven mujer de 23 años tenía en su primera aparición pública 22 semanas de embarazo y esperaba un hijo que, si sobrevivía, en el mejor de los casos nacería en estado vegetal, sin poder moverse, tampoco ver ni oír ni oler y tal vez ni siquiera respirar.

Tal como lo indica la crónica del periódico The Clinic en entrevista el 12 de agosto de 2008, “Karen escribió en su libreta cuatro nombres de mujer y seis de hombre. Eran las opciones con que bautizaría a su guagua: Constanza, Ignacia, Emilia y Catalina; Benjamín, Ignacio, Tomás, Esteban, Osvaldo, Iván. En ese entonces tenía casi tres meses de embarazo y estaba llena de planes. Pese a que había terminado con su pareja, tomó la decisión de seguir adelante sola y después del parto, ahorraría todo lo que pudiera en su trabajo como recepcionista de reclamos en una aseguradora”.

En agosto del mismo año el doctor le dio un diagnóstico que le cambiaría la vida su hijo tenía holopronscencefalia alobar, lo que en palabras simples implica que sus capacidades de sobrevivencia son mínimas y que, en caso de vivir -puede ser unas horas o unas semanas- tendrá un cerebro que se fusiona y no tiene divisiones, tal vez un sólo ojo, apenas nariz, no podrá caminar, ni hablar, ni ver, ni oír, ni escuchar y, quien sabe, si acaso alcanzará a respirar.

Entonces Karen considero realizarse un aborto terapéutico, pero se enteró de que en Chile está prohibido desde 1989 porque durante la dictadura militar de Augusto

Pinochet lo había derogado. Efectivamente hasta 1989 el artículo 119 del Código Sanitario establecía que “se podrá interrumpir el embarazo por causas de salud de la mujer, para lo cual basta la firma de dos médicos cirujanos”, mientras que en la actualidad el artículo 342 del Código Penal sanciona con presidio a quien cause aborto sea cual sea la razón que lo motive. Pese a ello, en Chile se practican más de 160 mil abortos al año y la tasa de muerte por embarazo más alta corresponde a procedimientos de este tipo mal practicados, siendo las personas pobres las más afectadas.

Karen se propuso que su caso sería emblemático, de esta forma se transformó en el centro de una polémica moral. En este caso no hablamos de una violencia auto inferida como la de los mapuche, ni de una forma de protesta expresada colectivamente en las calles, sino que responde a una intervención autoritaria sobre el cuerpo de las mujeres que, en silencio y sin derecho al ejercicio de sus voluntad. Quizá en casos como este podemos pensar la condición política relacionada con la precariedad en términos de Butler (2009), una vulnerabilidad maximizada es una exposición que sufren las poblaciones que están arbitrariamente sujetas a la violencia de estado, así como a otras formas de agresión no provocadas por los estados pero contra las cuales estos no ofrecen una protección adecuada (Butler, 2009:323).

De esta forma las estructuras institucionales y las leyes que prohíben el aborto en cualquier circunstancia, imponen sobre la vida de las mujeres lo que pueden o no pueden hacer con sus vidas y con sus cuerpos. Estructuras que insisten en colocar sobre las mujeres el mandato irrenunciable de la maternidad, sin reconocerles la capacidad para resolver en conciencia sobre su proyecto de vida, limitando su libertad, su autonomía, su dignidad, su privacidad e intimidad.

Si las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; cómo y de qué manera se distinguen lo público de lo privado y cómo esta distinción se instrumentaliza al servicio de las políticas sexuales (Butler, 2009:323). La aparición pública y mediática de Karen Espíndola despliega un tipo de ejercicio performativo, que expresa la libertad a través de su ejercicio, es decir la libertad no como algo potencial que aguarda a ser ejercida, sino que cobra vida a través de su ejercicio. “El derecho a la libre expresión, el derecho a las libertades públicas, no es algo que exista en una esfera ideal” (Butler, 2003: 328).

Una de las primeras acciones fue pedir la reposición del aborto terapéutico en casos excepcionales, aunque no para ella porque ya tenía un embarazo avanzado. Karen estaba utilizando un derecho que no tenía para exponer públicamente que las mujeres debían tener ese derecho.

En segundo lugar Karen Espíndola se mostraba a las 22 semanas de gestación, es decir, poco más de cinco meses, y a diferencia de cualquier embarazada, había bajado de peso, tenía 11 kilos menos, aduciendo que era “por el tema depresivo y la angustia. Son tantas las cosas que a uno le pasan por la cabeza que no te dan ganas ni de comer”¹⁰. Como lo plantea Le Breton (1999) la expresión individual del dolor discurre conforme a formas ritualizadas que alimentan la espera de los testigos, aquí lo que Karen expone públicamente un dolor implícitamente legitimado en específicas circunstancias sociales, culturales o físicas, como es la experiencia de la maternidad.

En tercer lugar apoyada por una red de organizaciones feministas y de mujeres envía una carta pública a la presidenta Michelle Bachelet y a todas las autoridades con poder de decisión demandando al Estado chileno las respuestas necesarias para otorgar a su hijo condiciones de vida y de salud más dignas, dentro de la complejidad de la situación, pues el clavarío que tuvo que vivir durante los casi dos años de vida de su hijo sólo demostraba la falta de apoyo a casos como estos, en la misiva enviada la afectada expresaba “no podemos olvidar que este nacimiento estuvo condicionado por una presión social y por leyes penalizadoras que demuestran ser inútiles, ya que miles de mujeres continúan abortando en Chile en condiciones de clandestinidad y con riesgo de sus vidas. Karen debió continuar con su embarazo y requiere hoy ser apoyada urgentemente: necesita atención de salud integral para ella y para su hijo; trabajo e ingresos decentes que le permitan garantizar el bienestar de su núcleo familiar; un ambiente seguro y confortable donde criar a Osvaldo; y, sobre todo, requiere solidaridad, soporte y seguimiento”.

Por tanto sin duda alguna el acto de aparecer públicamente exhibiendo un embarazo que portaba un “hijo” incompatible con la vida y luego con un hijo que no tenía el apoyo y redes institucionales tiene una serie de significados. Hay particularmente dos que merecen puntualizarse:

¹⁰ Misiva enviada por Karen Espíndola al periódico El Mostrador el día 22 de Enero de 2010.

1) Fue una manera de tratar de exponer públicamente la negación que sufren, rompe los límites entre lo privado y lo público, la intimidad de un embarazo expuesto en la opinión pública, un testimonio que llegó hasta el congreso, entre otras.

2) Expone el cuerpo en su relación con el dolor donde lo que se eleva como un mecanismo, una herramienta, una manera de pensar los límites de uno mismo, y de ampliar el conocimiento de los demás.

III El cuerpo como subversión y final

Cuando los cuerpos de los individuos se transforman en la última posibilidad de expresar el descontento, cuando esos cuerpos se presentan como cuerpos marginados, cuando esos cuerpos no tienen voz, cuando el lugar que ocupan esos cuerpos es fronterizo, y son víctimas del autoritarismo político y jurídico a través de normas y leyes que no sólo son instancias de poder, y no sólo reflejan relaciones más amplias de poder, sino que son una manera a través de la cual el poder opera (Butler, 1993).

Frente a la indefensión en que se encuentran mujeres, estudiantes, indígenas, no quedan muchos recursos posibles, entonces utilizan lo que les es propio — su cuerpo — incluso cuando ello implique violentar su propia corporalidad, o exponer el dolor y la intimidad como última y extrema arena de protesta política .

En estas líneas he intentado de manera aproximativa analizar estos dos casos que desde nuestra perspectiva comparten la idea que el cuerpo sirve para construir batallas locales, nacionales e incluso transnacionales (como fue el caso de los mapuche). Ha mostrado como repentinamente la imagen de estos cuerpos marginales en la escena pública ayuda a dar voz a aquellos que representan y que supuestamente permanecen invisibles y mudos, lo que en última instancia tienen una efectividad pública en tanto han logrado imponer temas en la agenda pública y constituir mayorías en torno a temas relevantes como lo fue la aprobación de legislar en el caso del aborto terapéutico.

Las movilizaciones y protestas colectivas nos hablan de un malestar profundo hacia las élites políticas, y a la incapacidad de sus representantes de modificar leyes anquilosadas y profundamente discriminadoras en un contexto se supone democrático. La molestia se ha instalado en la política chilena y sobretodo en la vida cotidiana esto se

ha expresado en una reemergencia de las protestas y las expresiones ciudadanas de manera novedosa, creativa y otras radicales como las que he expuesto. Los temas son variados el medioambiente (la represa de Hidroaysén), la educación pública y la reforma a la educación superior, el aborto terapéutico etc. Lo que hemos intentado es reforzar que el cuerpo en este contexto se convierte en un espacio de afirmación y confrontación, un espacio de memoria de cicatrices, de huellas coloniales, un espacio de inestabilidad, ruptura y transgresión.

Bibliografía

- Augé Marc (1998) *Los no Lugares. Espacios del anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- Butler, Judith (2003) “Violencia, luto y política”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Núm. 17, pp. 82-99, Ecuador: Flacso.
- Butler, Judith (2009) “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, Volumen 4, Núm. 3, pp. 321-336.
- Eltit, Diamela (2011) “El Juicio a los mapuche en Cañete Diamela Eltit”, en: *The Clinic*, 11 Febrero, 2011
- Foucault, Michel (1992) *Microfísica del Poder*, Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (2002) *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Harcourt, W., Escobar, A., (2007) *Las mujeres y las políticas del lugar*. Traducido por Julia Constantino Reyes, México D.F., UNAM.
- Le Breton, David (1999) *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Dowell, Linda (2000) *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid, Cátedra.
- Mohanty, Chandra (2002) “Encuentros feministas: situar la política de la experiencia” en *Desestabilizar la teoría*, Barret, M., Phillips, A., (coord.). México, PUEG, Paidós.
- Rich, Adrienne (2000) “Apuntes para una política de la ubicación” en: *Otramente. Lectura y escritura feministas*. México, PUEG- Fondo de Cultura Económica, pp. 31-51.
- Soja, Edward (2008) *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Traficante de Sueños, Madrid (Mapas: 21).
- Tousignant, Michel y Tousignant Noemí (1999) “El cuerpo como objetivo político en sociedades centralizadas”, en *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá.

Era una niña bonita. El cuerpo marcado a causa de quemaduras severas

Perla Dolores Soto García
Escuela Nacional de Antropología e Historia

Introducción

La presente investigación forma parte de mi proyecto de tesis para obtener el título de licenciada en Antropología Física, la descripción y análisis aquí expuestos, pertenecen a la segunda temporada de trabajo de campo etnográfico, que se realizó en los meses de septiembre y octubre del 2010. La información se obtuvo efectuando previamente las guías de entrevistas a profundidad y de observación, que posteriormente fueron aplicadas durante visitas domiciliarias, de las que resultaron 12 entrevistas, convertidas en 10 horas con 32 minutos, además, del tiempo empleado para el *rapport* y observación.

Para éste trabajo, les presento el caso de Ale¹, una niña que tiene secuelas de quemaduras severas, debido a un accidente en el que su cuerpo se incendió a causa de la explosión de la pólvora que su tío utiliza para elaborar cohetes, este suceso ocasionó que el 76% de su cuerpo (rostro, brazo derecho y el pecho del mismo lado, ambas manos y piernas, así como los pies), fuera gravemente afectado.

Elaboramos una descripción y una primera interpretación, con la que se busca desarrollar una *etnografía corporal*, donde el cuerpo es tomado como un nudo de estructura y acción, el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales. Este tipo de análisis posibilita por último que podamos ocuparnos de la subjetividad y el individuo de una forma no habitual en ciencias sociales, incluso en la antropología... Ahora estamos describiendo casos concretos, singulares, individuales, que pertenecen, eso sí, a colectivos y marcos sociales, culturales e históricos también concretos, y el análisis surge precisamente de las interrelaciones, comparaciones y conflictos entre unos y otros (Ayesta, 2003; Esteban, 2004 y 2008; Ferrándiz, 2004; en Esteban 2009:34 y 35).

¹ Ale en el momento del accidente ocurrido el 2 de febrero del 2006, en el patio de su casa ubicada en la Delegación Iztapalapa. Ale tenía 6 años, cuando la contactamos y hasta el término de esa etapa de temporada de trabajo de campo tenía 10 años.

La enfermedad, es vista como una interpretación de lo que en un cuerpo ocurre. Relacionándonos con el cuerpo y la enfermedad, como una apuesta política, social y ambiental, como un todo. Cuerpo entendido como un constructo concebido, interpretado y producido desde unas normas culturales, ni las únicas posibles, ni las únicas deseables (Foucault, 1976; Deleuze y Guattari, 1980; Ellis y Bochner, 2000; Butler, 1990 y 1993; Haraway, 1991; en: Poó, 2009). Esta propuesta, resulta ser un aporte teórico pertinente para este trabajo, por tomar al cuerpo como punto de partida para su descolonización, como una reconstrucción ontológica y epistemológica, que motiva a repensarnos, reconstruirnos, reconfigurarnos, retransitarnos, retrazarnos, y motivar el cuestionamiento sobre la manera de encarnarnos, para comprendernos como totalidad/cuerpo (Colectivo Nómada, 2003, en: Poó, 2009). Así, mismo, reconozco que me estoy iniciando en éstas propuestas teóricas y metodológicas, advierto de estas limitaciones que pudiesen expresarse en lo que sería esta primera interpretación.

La familia “Vargas”

El trabajo etnográfico lo realicé con un grupo doméstico conformado por una familia nuclear de 7 integrantes (ambos padres -Tomás y Casandra-; hijos de mayor a menor: Lucía, Ale, Tony, Nestor y Jaimito). La familia “Vargas” vive en una casa de una planta, que cuenta con un espacio para sala-comedor, baño, cocina y dos cuartos. En este terreno, se da una coexistencia doméstica en un agrupamiento de viviendas de otras 5 familias. Para ésta acotada descripción etnográfica, nos basamos principalmente, en los relatos de Casandra; igualmente, Ale y Tony nos proporcionaron una valiosa información, de forma secundaria nos apoyamos en lo relatado por Lucía, y una pareja de vecinos, quienes, representaron diferentes papeles durante el accidente.

Basándome en la información que me proporcionaron, y con la finalidad exponer la información de una manera más organizada, dividí el relato del accidente de Ale en cinco fases; 1) anterior al accidente, 2) el momento del accidente, y 3) posterior al accidente, 4) Estados Unidos de Norteamérica 5) Regreso a casa.

1) Anterior al accidente. La primera fase, inicia para la mamá de Ale, al levantarse por la mañana, ese día en el que ocurrió el suceso, nos cuenta:

Desde la mañana ya me sentía mal, no sé si era mi presentimiento, me sentía sin ganas, ni me bañé, la llevé al kínder, regresé me senté en el sillón, ni ganas de comer tenía. Fui por ella, pasé al mercado, boté las cosas en la mesa, y me volví a enjaretar en el sillón. Yo traía un suéter largote, ni me reconocía, mi mente estaba por otro lado. Traje unas jícamas, dice Ale, -mami me deja hacer unas jícamas con chile-, le digo -pues hazlas-, después quería hacer más, y le dije -no hija porque te va a hacer daño. Luego me puse a bañar a Nestor, a ver si se me pasaba ese, desvanecimiento en el cuerpo que sentía. Ale se sale a jugar al patio. A Nestor como que le quería dar una infección en el ombligo, lo tenía rojo, salgo con la vecina, le pido penicilina, no tenía, y me meto (Casandra, 2010).

El relato de Casandra expone parte de su trabajo cotidiano doméstico, que hasta el momento del accidente ella desempeñaba, así como prácticas sociales de la organización de sus tiempos para llevar y traer a Ale de la escuela, la distribución de los alimentos, como es el caso de las jícamas, donde en el momento, la restricción, simboliza una práctica preventiva para el cuidado de la salud de su hija, al igual que la búsqueda por la adquisición de la penicilina. A la par, esas prácticas son individualizadas en las experiencias que despliegan esos sentires en su cuerpo, que representan las señales de anticipación a lo posible, *tiene una penumbra de asociaciones de cierta señal de alarma y también de incertidumbre (De Bianchedi, 1998:625)*. Ese no sé qué, expresado como desgano, desarreglo en su persona relacionado al uso de prendas que no usaría para salir, falta de higiene y apetito, dispersión, lo que ella vivió, como un, *pre-sentir no es lo mismo que sentir. Si lo que se presiente es doloroso, sentirlo puede a veces llegar a ser insoportable (Chiozza, 2004:310)*, su cuerpo ya no lo resiste y busca desvanecerse. Lo que ella nombra ahora como, “presentimiento”.

2) El momento del accidente. Ale sale a jugar. Su mamá escuchó que tronó un cohete, pensó que había sido Beto (tío de Ale, que se dedica a fabricar cohetes). Ale *traía una varilla estaba jugando a la Dra. traía una muñeca, se le cayó la varilla y fue cuando hizo chispa (Ale y Lucia, 2010)*. Los vecinos ven a Ale envuelta en llamas y acuden a ayudarla, los demás familiares que presencian el accidente, gritaban, la cuñada corre a

avisarle a su mamá, *-sal corriendo es que se quemó Ale-*, mientras intentan que el fuego acabe. Casandra corrió a abrazarla dice que se bloqueó. Ale sólo lloraba y le decía *-mami abrázame es que me quemé-*. A Casandra le parecía imposible ver a su hija *-chamuscada-*, gritaba como loca, suplicando que le dijeran que no era Ale. Tony en ese momento tenía 3 años, dice que su papá le dijo *-métete que te puede caer una chispa-, porque se estaba quemando duro, así con mucho fuego, Ale se rodó pero no se apagó, nomás que echándole agua, se veía negra, se le quedaron las cicatrices pero no se le cayó (la piel). Y, (al verla) me espante poco, bueno, si me espante mucho, pos es que nunca me imaginé que iba a pasar eso, pero como estuvo jugando en la pólvora, pos sí-* (Tony, 2010).

Cuando Casandra le niega a Ale la posibilidad de comer más jicama, y la deja salir a jugar, comenzaría la segunda fase. Ya que su hija está en el patio. Casandra sale a pedirle la penicilina a la vecina, recuerda esos instantes, dice no haber visto la pólvora, que de haberla visto no la hubiera dejado salir. Vemos a la jicama como dispositivo² preventivo, *-si la hubiera dejado comer más, no se hubiera salido-*, y por tanto no le hubiera pasado. Debido a que este dispositivo fue ignorado, y deviene en un sentimiento de culpa, *la cual no puede ser claramente, atribuida a uno mismo ni tampoco claramente adjudicada a otra persona* (Chiozza, 2004:308), pues dice Casandra que desconocía que la pólvora estuviera ahí, y las causas atribuidas al suceso se le adjudican al “destino”, y por tanto se procura una aceptación, una voz de agüero, de profecía, *-ya le tocaba a ella-* (Espanca, 2002).

El impacto del cuerpo dañado de un cuerpo amado, al verlo quemado, hace reaccionar al cuerpo ajeno con gritos, llanto, desorientación, impotencia. El evento vivido inesperadamente, en el que buscan de manera desesperada una solución inmediata. Donde aconteció para cada actor desde intensidades, espacios y tiempos diferentes, donde los

² Siguiendo a Foucault, vemos dispositivo, como un conjunto integrador de elementos heterogéneos, como una red que articula discursos, instituciones, reglamentos, medidas administrativas, enunciados científicos, filosóficos, morales, etc. Trata tanto de lo dicho como de lo no dicho, bajo una perspectiva del contexto social en el que se inscriben los individuos, vistos como el producto de una historia personal, familiar y social. Por otra parte, estos dispositivos también posibilitan articular lo individual con lo colectivo para profundizar lo vivido individualmente y realizar ajustes en perspectiva con los diversos relatos de las personas que comparten las mismas condiciones sociales de existencia (Foucault, Michel, 2008; en: Ortiz *et. al*, 2009).

vecinos formaron en ese momento parte de sus recursos derivados de las redes apoyo social.

3) Posterior al accidente. La llevaron al Hospital Infantil de Iztapalapa, en la camioneta del vecino, envuelta en un cobertor de bebe. Y le hicieron un pequeño expediente. Para tranquilizar a Ale le pidieron a Casandra ir a desvestirla, pero dijo no poder, *-me quería desvanecer, tenía toda su ropa quemada y pegada a su piel-*, y mejor le pidieron que se saliera. Y Ale le gritaba *-no mami no me dejes aquí solita-*. En seguida la bañaron y le cortaron su cabello. Salieron y le dijeron a Casandra que tenía que ser trasladada, porque ahí no había lo necesario para atenderla. Llegó su esposo, le dijo *-cómo que se quemó ya ni la chingas-*, ya después vio a Ale, *-se derrumbó-*, y dijo, *-pero también ese cabrón si está viendo que hay peligro, todavía pone sus chingaderas ahí-*.

Posteriormente, la trasladan al Hospital de Tacubaya. Salió la trabajadora social, señalando y buscando culpables, les dijo, *-no es normal lo que le pasó, aquí el culpable por descuido es de los padres-*. Y que ellos, el que tenía la pólvora y la dueña del terreno, iban a ser investigados. Ésta trabajadora no volvió a molestarlos. Ale estuvo hasta la tarde bajo observación. Su papá se queda a cuidarla por la noche. Casandra se regresa a casa, lo cual fue difícil, le preocupaba que Ale no estuviera con vida al día siguiente, pero también sus demás hijos. Decía, *-ojala y miya quede igual, obviamente que es algo que ya no podía ser, pero a mí eso me mataba. Mi esposo y yo decíamos -maldita sea por qué no a mí-*.

Al otro día, cuando Casandra llega al hospital, su esposo le comenta que un Dr., le dijo que Ale estaba muy grave y le pronosticaban 72 horas de vida, que habría que irse con ella a Estados Unidos de parte de una Fundación³, para que la trasladaran a Sacramento. Casandra pregunta a su esposo quién se iría, él le dijo que ella, porque él no creía aguantar.

En esta fase, en la se lucha por la vida de Ale, se hacen presentes las prácticas corporales y recursos disponibles en ese momento. La piel, las lágrimas, la desesperación, la angustia y el dolor, se presentan como emociones y sentimientos encarnados. Quienes lo experimentan, se ven confrontados con el cuerpo dañado, así como con los objetos

³ La Fundación es una Institución de Asistencia Privada (I.A.P), que desde 1998, apoya a niños menores de 18 años que se han quemado severamente, en los traslados a los Hospitales Shriners Ver: <http://www.fundacionmichouymau.org> y <http://esshriners.convertlanguage.com>

quemados que formaban parte de Ale en ese momento, como la ropa, los zapatos, el cobertor, símbolos del desastre ocurrido. También, vemos que los recursos de atención a la salud de los que disponían gracias a su cercanía y especialidad, para Ale resultaron insuficientes. Igualmente, la atención que recibieron los padres por parte del área de trabajado social estuvo impregnada de juicios de valor que la trabajadora en turno ejerció. También la culpa de Tomás, al ver a Ale, va acompañada de enojo, y frustración porque no se midieron riesgos. Así como, la incertidumbre, la desesperanza y esperanza ocasionadas por los pronósticos recibidos.

4) Estados Unidos de Norteamérica. El viernes, al medio día llegó Antonio (Director de Secuelas en la Fundación) con la ambulancia, sacaron a Ale vestida con un traje plateado, y sedada. Y Antonio le dijo que iría exclusivamente a cuidar a su hija, y que no necesitaba nada porque todo se lo darían allá. Llegaron a Sacramento, Ale entró a quirófano. A Casandra, una traductora mexicana, la lleva al cuarto dónde ella dormiría, ubicado en el 5to. piso del Hospital, y le dice que podrá ver a Ale hasta la mañana siguiente. Fue a verla temprano, ya le habían hecho varios estudios, Ale estaba extremadamente hinchada de su cabeza y cara. Y le habían vuelto a rasurar su cabello.

Casandra colaboraba en las curaciones que la hacían a Ale, y le hablaba de acuerdo a las instrucciones que recibía de la psicóloga, todo el día se quedaba con ella, sólo tocaba su mano izquierda, donde -sólo se quemó ligerito-. Me expresó que había momentos en los que ya no quería ir a ver a Ale, porque no veía mejoría, ya que fue intervenida quirúrgicamente, aproximadamente en 10 ocasiones, y 2 veces se le infectó la sangre.

Casandra extrañaba a sus hijos, le preocupaba saber que enfermarán, que no comprendieran por qué se había ido, que Lucía se viera afectada en sus estudios. Y que lo que hacía era llamarles. En casa estaban a la espera de esas llamadas, y cuando llegaban toda la familia corría al teléfono para saber cómo estaba Ale, aunque fueran sólo 10 minutos. La primera vez que les comunicó que Ale tenía infección en la sangre, se quedaron preocupados. Tomás, *-se encerraba sólo en su cuarto y hasta se pegaba con los puños en la pared le sangraban, se arrancaba los cabellos, decía que si Ale no se componía se iba a matar, pues era su niña consentida-* (Lucía, 2010).

Después Ale fue evolucionando, a los 2 meses pudo hablar, Casandra dice que no pudo abrazarla porque su piel estaba frágil. Posteriormente, en la rehabilitación, Ale no podía pararse, le temblaban las piernas, para que lo pudiera hacer la apoyaron en una tabla, después una andadera, y poco a poco, iba sosteniéndose, pero siempre bajo el cuidado de Casandra quien la bañaba, la cambiaba, la acostaba, la llevaba a sus terapias físicas, dice que para ella fue desesperante, porque la niña cambió de carácter, que luego era cruel y ya no quería que la ayudara, pero decía aguantarlo porque la psicóloga le había explicado que era normal por el tratamiento hormonal. Aunque en su cuarto *-lloraba a moco tendido*. Una vez, como el cuarto tenía unas ventanas grandotas, abría las pinches cortinas, tú ves a lo lejos, que dices, *-a poco de aquel lado está mi casa-*, ves a lo lejos, te pierdes y dices, *-chales pos tas tan lejos-*, hay veces que hasta me daban ganas de romper el pinche vidrio y aventarme de la desesperación de estar encerrada, ahí solita- (Casandra, 2010). Dice que la única manera de desahogarse era llorando en su cuarto, porque la psicóloga le señalaba que eso afectaría a Ale, y si ella sentía que tenía ganas de llorar, tenía que aguantarse o salirse.

Aunque a los 2 meses y medio, ya fue más reconfortante porque la dieron de alta, y se cambiaron a una habitación juntas, durante esa estancia, Casandra la bañaba diario, le cambiaba sus vendas diario, por la mañana y por la noche, y la llevaba a terapia.

Cuando estaban por regresar a México, como instrucciones únicamente le dijeron que tuviera mucha higiene, que le hiciera su cambio de vendas 2 veces al día, y que cuando ya no tuviera ninguna herida le pusiera sus prendas de presión, le dieron 3 trajes de presión completos, máscara camiseta pantalón y calcetines. Los cuales debían ser usados como máximo un año, pero Ale los usó 1 año y 3 meses.

En esta fase de lo que sería una atención transnacional, Casandra se enfrentó a otro territorio muy alejado de su lugar de origen, esa gran distancia la deprimía. La diferencia de idiomas, la limitaba, no podía preguntar cómo seguía su hija, desconocía el lugar, no sabía a qué espacios tenía acceso y a cuales no, veía sólo a mamás americanas, y no tenía con quién platicar, lo que la hacía refugiarse a solas en su cuarto. La distancia la hacía también sentirse más lejos de su familia, a quienes extrañaba. Casandra experimentó todas esas emociones que ya se mencionaron, igual que en las demás fases, pero ésta vez sola.

El cuerpo frágil de Ale, que no podía ser tocado porque estaba hinchado, con hongos, tubos, catéteres, y desangrándose, generó que el cuerpo de Casandra también se quebrantara, era un cuerpo doliente, que estaba obligado a la norma de no expresar ese dolor en el cuarto de Ale. Vivenció un cuerpo oprimido.

5) Regreso a casa. Una semana antes Casandra llamó a su familia comunicándoles el día en el que regresaban a México. Tomás fue al aeropuerto a recibirlas, al llegar ahí y encontrarlas, Casandra comenta *-en lugar de que mi esposo llegará y me abrazara, bien cortante, abrazó a Ale, se dio la vuelta, y se fue-* y en el taxi de regreso a su casa, únicamente platicaba con ella. Cuando llegaron a su casa, había una fiesta sorpresa. Lucía, estaba afuera esperándolos, cuando de repente escuchó a Ale gritar su nombre *-oí su voz aquí en mi oído, te juro que hasta sentí que me desmayaba luego luego me abrazó y empecé a llorar-* (Lucia, 2010). Cuando Ale entró a la casa le gritaron *-sorpresa-* (Lucia, 2010), y se puso a llorar. Tanto para los familiares de Ale como para sus amigos, fue inimaginable e impactante verla regresar con cabello corto, con máscara y con traje de presoterapia, no caminaba bien porque sus rodillas aun no cicatrizaban, al igual que su codo derecho. Según Casandra *-les impresionaba, verla primero como era y después como quedó-* (Casandra, 2010). Tomás estaba contento, pero al ver a Ale *-se deprimía, y se le quedaba viendo como diciendo no lo puedo creer que sea mi hija, que este así-*. También ese día, *-uno de sus primos, se le arrodillo y le lloraba bien feo, con unos gritos, y decía -Ale no puedo creer que estés así, lo veías llorar y hasta te daban ganas de llorar a ti-. Los amiguitos de Ale sabían que se había quemado pero, no se le acercaban, tenían miedo-* (Lucia, 2010). Casandra lloró al ver a Nestor caminar, y dice *-pinche chamaco, a mi no me abrazó-* y comenta que *-Tomás, se la pasaba llorando en las noches-* (Casandra, 2010).

Hasta la noche, Tomás le explicó a Casandra, el por qué de ese recibimiento, pues mientras ella estaba en USA, la esposa de Beto, le decía que Ale no era su hija, Esto ocasionó que pensarán en separarse. Casandra lo interpretó como intimidación, para que no reaccionara en contra de Beto. Quien le comunicó después que si quería demandarlo, ya estaba respaldado por una abogada. Casandra dice que su hija ya está bien, *-no gano nada*

con hacerle mal a otra persona, si mis hijos ya sufrieron el alejamiento de la madre, pues va a ser lo mismo con ellos, nunca pensé en perjudicarlo a él- (Casandra, 2010).

Además de que vivían en una situación de tensión familiar. Casandra se encargaba de hacerle las respectivas curaciones a Ale. Le ponía su traje cuidando de no lastimarla. Después en agosto de 2008 se fueron a Galveston, para que nuevamente fuera intervenida quirúrgicamente. En México, seguían con consultas. Y en octubre le harían otra cirugía.

El cuerpo de Ale cubierto por un traje de presoterapia y una máscara, así como el cambio de su imagen corporal, impactó a todos aquellos que ya la conocían. Un cuerpo diferente, que fue temido por sus amigos, un cuerpo afectado que al verlo les traía el pasado de vuelta, y les recordaba a la niña, que a sus ojos, Ale ya no era. Su cuerpo fue percibido como increíble, irreconocible, inimaginable, deprimente que generaba mucha tristeza al verlo, y llanto cuando Ale no estuviera presente. Pero Casandra también fue irreconocible para su hijo, resultado de la distancia, y del paso del tiempo, que ella percibió al ver el cuerpo de su hijo que ya se podía sostener sólo, el pinche chamaco ya caminaba.

Y la duda de Tomás sobre su paternidad, expresado, como la pérdida de aspectos de su masculinidad, vivida con sufrimiento, confusión, rabia y desacuerdo (Lagarde, 1990). Fueron unas de las diversas implicaciones que trajo consigo el accidente.

Soy fea y nadie me va a querer

Ale le decía su hermana -yo soy fea y nadie me va a querer, cuando vaya a la escuela me van a tener asco-, le daba pena, se escondía, se intimidaba, le preocupaba que le hicieran burlas, que se rieran de ella, por lo mismo de cómo estaba- (Lucía 2010).

Sobre las secuelas de Ale, Casandra me dice *-como quisiera que existiera un milagro para que le quitara todo eso, quisieras que la pomada que te dan le desvaneciera todo, le quitara toda su piel, lo que tiene por marcas. Yo digo a lo mejor yo no lo he superado al 100, pues porque yo todavía veo a mi hija así-* (Casandra, 2010). En relación a las marcas de Ale, cuando realicé mi primera visita a la familia, Casandra me preguntó si se me había dificultado encontrar la casa, y me dice *-le dije a Ale que saliera para que supieras dónde era-*, pues la reconocería por las cicatrices de Ale. También ese día,

mientras entrevistaba a Casandra y a Lucia, lo primero que hizo Ale, fue enseñarme su foto anterior al accidente, y otra posterior a éste. A manera de una antropología encarnada, experimenté ese impacto visual de su cambio corporal. Así mismo, durante esta y otras entrevistas me dijeron que era una niña bonita. Su hermana expresa, *-a pesar de tantos años que pasaron todavía me acuerdo de ella-* (Lucia, 2010).

*¿Todavía se acuerda de ella?, ¿Ale murió?, no, porque volteas a verla y no puedes creer que ahora esté así. En el pasado fue una niña bonita, ahora es fea, y ¿nadie la va a querer, da asco?, podemos ver que Ale es encarnada dicotómicamente, como “niño/niña”, y al mismo tiempo como “bonita/fea”, y otras veces también se referían a ella como “normal/anormal”. Igualmente, el temor de Ale por las burlas, evidencia la violencia simbólica de la que es objeto en el proceso de constituirse en sujeto. Ale ha sido intervenida quirúrgicamente según su mamá por aproximadamente 21 cirugías, la práctica de la cirugía que en un principio fungió como prácticas corporales que le salvarían la vida, posteriormente, ya no existía el riesgo de fallecer para ella, pero las cirugías aun continúan, con respecto a ello Ale comenta *-ya no me da miedo, ya me acostumbre, después quiero operarme el pecho, porque con el accidente no me crece uno* (Ale, 2010).*

Lo que Ale dice, nos señala que continuará con las prácticas quirúrgicas, con el propósito de normar su cuerpo, y recuperar con ellas su identidad femenina, ya que no hay una identificación como mujer, no puede ser mujer con un solo seno. Porque a diferencia del caso de las mujeres que les realizan la mastectomía, son mujeres que llegan a no tener un seno, pero, ¿a qué mujer le crece sólo un seno?. La mamá de Ale para motivarla, le exponía una comparación de su cuerpo con otros similares, *-ve a los otros niños* (refiriéndose a todos esos niños que también se habían quemado), *no tienes porque sentirte mal, tú tienes tus dos brazos, tus dos piernas, tu nariz, tu boca, todo tu cuerpo, estás completita-*. En este caso podemos ver como la construcción de las formas de ser sujeto y “completo”, se representan diferenciados sexualmente, diferencia que es experimentada como desfase entre el deber ser y la existencia, entre la norma y la vida realmente vivida, generan procesos complejos, dolorosos y conflictivos, al ser enfrentados con las concepciones dominantes de feminidad. Ese conflicto entre lo que se desea ser y lo que se es, consideramos que independientemente de lo que condiciona en Ale ese deseo, al querer

continuar con la práctica corporal de las intervenciones quirúrgicas, ha convertido a su cuerpo en un espacio propio, como dice Lagarde “*mi-cuerpo y en mi-deseo*” (Lagarde, 1990 y Muñiz, 2010).

Comentarios finales

El accidente como dice Casandra, trae consigo una descomposición, que no afectó únicamente a Ale, sino a todos aquellos que la conocieron y a quienes les resulta muy difícil, conciliar la imagen corporal que Ale tenía antes del accidente con el cambio corporal experimentado posterior a éste. Al suceder el evento su casa, genera una irrupción en la cotidianidad doméstica. Desorganiza la dinámica familiar que se daba en éste espacio doméstico, con lo que se crea una recomposición de la misma, en la que los roles que llevaban a cabo cada uno de los integrantes que habitan ese espacio, y que para el caso de Lucia, como hija mayor, generó el desempeño de múltiples roles simultáneamente, lo que le ocasionó la pérdida y continuidad de de unos, para adquirir otros.

Igualmente, las prácticas sociales y corporales, los recursos sociales y económicos con los que contaban en esos momentos, así como, los significados atribuidos a cada una de las distintas fases en las que se desenvuelve el accidente, varían de acuerdo al espacio, tiempo y posibles vínculos sociales que tanto la persona que se accidenta como su familia dispongan, en ese momento. Vemos como el accidente, reforzó ciertos vínculos sociales, deterioró y rompió otros.

De igual manera, se expuso como la práctica quirúrgica constituye parte primordial en la vida de una niña que se quemó severamente, y como las secuelas generadoras de cambios y marcas corporales, han sido fundamentales para poder autoaceptarse, y reintegrarse a su medio social.

Necesitamos dejar de pensar a los accidentes como detonantes y generadores de lesiones puramente orgánicas que afectan el cuerpo/mente de la persona que se quema. Los testimonios que dan cuenta de las experiencias vividas de la persona accidentada y de sus familiares, nos demuestran que ese pensamiento binario y además normado, dificulta a las personas implicadas, dejar atrás lo sucedido y retomar su cotidianidad.

Bibliografía

- Poó Puerto, Candela (2008). Qué puede un cuerpo (impaciente). Reflexiones autoetnográficas sobre el cuerpo y la enfermedad. *Athenea Digital*, 15:149-168. ISSN: 1578-8946.
- Chiozza, Luis (2004). El estado afectivo oculto en la cardiopatía isquemia. *Revista argentina de cardiología*, 72(4):305-311. Julio-agosto.
- De Bianchedi T., Elizabeth (1998). El psicoanalista apasionado o aprendiendo de la experiencia emocional, *Psicoanálisis APdeBA*, 20(3):617- 629.
- Esteban Galarza, Mari Luz (2009). Identidades de género, feminismo, sexualidad y amor: Los cuerpos como agentes. *Política y Sociedad*, 46(1 y 2):27-41.
- Espanca, Florbela (2002). Las máscaras del destino. Editorial Torreozas, España, pp. 96.
- Lagarde, Marcela (1990). Identidad Femenina. Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, (CIDHAL) A. C., México, pp. 11.
- Muñiz García, Elsa (2010). El trama del género y la legitimidad del poder. México en la reconstrucción nacional. Ponencia presentada en la mesa titulada “Roles de Género”, dentro la *XIII Reunión de Historiadores de México, Estados Unidos y Canadá*, realizada de 26 al 30 de octubre, en Santiago de Querétaro, Querétaro. COLMEX, pp. 20.

Las Coreografías de ambiente en Toluca. Una aproximación desde el diamante cultural en el antro Mangú

Roberto Carlos Valencia Ambriz
Universidad Autónoma del Estado de México

Introducción.

Hablar de sexualidad y prácticas sociales en las que sujetos de orientación homosexual están involucrados aún causa controversia en nuestra sociedad. Particularmente este sector carga con el estigma que por mucho tiempo en la historia ha reprimido la expresión erótico-afectiva entre personas del mismo sexo. Por tal razón, aceptarse como homosexual y posteriormente *salir del clóset* son apenas parte de un proceso en el que hombres y mujeres construyen su identidad a partir del reconocimiento e interacción con personas afines y/o su relación con el entorno.

La acción de bailar constituye una expresión artística a nivel profesional; sin embargo, la ejecución de movimientos no siempre se rige bajo tal patrón. La libertad de moverse en un espacio y tiempo determinados adquiere significaciones distintas y acordes al contexto donde el cuerpo hace acto de presencia. Así, de manera consciente e inconsciente se llevan a cabo rutinas coreográficas, producto de dichos movimientos. En ocasiones ya hay coreografías definidas, en otras, se deja paso a la improvisación.

Un primer planteamiento para definir a las *Coreografías de ambiente*¹ consiste en identificarlas como aquellas canciones que bailan prácticamente sujetos cuya preferencia sexual se perfila hacia personas del mismo sexo y que asumen esta práctica como un elemento que da cuenta de esa cultura gay contemporánea y cambiante en que se encuentran inmersos. En efecto, son coreografías con un estilo y pasos definidos que sobresalen del repertorio musical común y que principalmente ejecutan hombres que toman este tipo de bailes como un componente que, entre otros, alude su condición homosexual; es decir, “*de ambiente*”.

El presente trabajo surge de esa necesidad por poner en contexto lo que estas coreografías implican en la ciudad de Toluca; parte de un proyecto de tesis homónimo y tiene como única finalidad mostrar las particularidades de un sector que en décadas recientes ha hecho más notoria su visibilidad en distintas esferas del espacio público.

¹ “...’el ambiente’ (la ‘comunidad homosexual’ más las prácticas culturales asociadas a ella: la asistencia a ciertos bares, ciertas reuniones, conocimiento compartido de lugares de ligue, etc.) provee al individuo de argumentos, razones, juicios, etcétera, que neutralizan la culpa, que elevan el autoestima, que dotan de nuevos significados a los términos de ‘homosexual’ y ‘homosexualidad’, que elimina los miedos de asumir una identidad homosexual, así como de motivos (donde el enamoramiento es el más importante) que impulsan al sujeto a definirse a adoptar un estilo de vida congruente con esa identidad, atreviéndose a llevar a cabo diversas prácticas (participar en reuniones, fiestas, etc.)” (Núñez, 1999: 166- 167).

Sobre las *Coreografías de ambiente*

Cabe aclarar que, recurrir a *Coreografías de ambiente* y no a *Coreografías gay* tiene su razón de ser². El término *gay* aplica para una percepción estandarizada de la sociedad hacia los homosexuales así como de éstos entre sí para identificarse y reconocerse tanto al interior como al exterior.

“La primera ocasión en que la palabra *gay* salió con ímpetu a la luz pública fue en 1969, cuando a nivel internacional se difundió la rebelión de Stonewall, encabezada por un grupo de travestis que se lamentaba por la muerte de Judy Garland, en el Stonewall Inn (bar *gay* en Christopher Street, Nueva York) Este movimiento fue un acto de protesta, un acto de resistencia civil contra la represión policiaca. Los disturbios, que duraron tres días, dieron la vuelta al mundo y sirvieron para darle fuerza a un movimiento internacional de lucha por el reconocimiento de los derechos civiles de los homosexuales” (Usabiaga, 1995).

Las *Coreografías de ambiente* adquieren otro sentido porque funcionan como un código que aún puede considerarse exclusivo de la población homosexual³ y le confiere la posibilidad de establecer un margen de acción e interacción entre sus miembros. Así, el primero de estos vocablos (*gay*) construye una identidad desde dentro hacia afuera y viceversa; mientras que *ambiente* implica una expresión que adquiere sentido principalmente dentro de la propia comunidad homosexual.

Estamos ante una visión unificadora de todas las posibles variantes de una forma de pensar, ser y/o actuar en el terreno homosexual; sino ante aquella que va más allá de las prácticas sexuales que caracterizan a dicho sector. Lo que las *Coreografías de Ambiente* representan forma parte de eso. Entonces, al hablar de homosexual, nos referimos a aquél que asume su sexualidad dentro de este contexto donde la cultura *gay* se hace presente. Si bien, existen otras maneras de vivir la homosexualidad, la que aquí se maneja nos otorga la facilidad de recurrir a ambos términos, pero estableciendo su respectiva diferencia.

² Un foro <http://foros.latinol.com/pa/viewtopic.php?f=14&t=1145&start=0> hace alusión a otro: “http://www.tophunted.com/Musica/Top_10_Coreografias_que_todo_gay_debe_saberse_al_dedillo”, donde las que denominan *Coreografías gay* mantienen influencia de origen anglosajón en su mayoría y puede apreciarse tanto por las canciones en inglés como lo que el término *gay* implica. Tal es el caso del hit musical “YMCA”, que se posiciona como *gay*, pero no necesariamente asociado a la ideología.

³ “Lo más común para designar la red de homosexuales era hablar del ambiente. En el México de los años sesenta, un lugar de ambiente era aquel en el que se reunían los jóvenes y se tocaba rock and roll. En los años setenta, un lugar de ambiente era en el que se reunían homosexuales, aunque la mayor parte de la gente, ajena a esa red, desconocía dicho significado” (Laguarda 2005b: 123).

Las *Coreografías de ambiente* surgen justamente en los antros de *ambiente*⁴. Comienzan con íconos de la música pop y trascienden con melodías que, o bien fueron éxitos de la radio mexicana⁵ o van más allá y recurren a artistas cuyas canciones simplemente se colocan en el gusto de los jóvenes de ambiente⁶. He ahí la principal razón para abordarlo de esta manera (*de ambiente*); sin prescindir de lo que la cultura gay representa en nuestros días.

Los inicios coreográficos.

La cuna de las *Coreografías de ambiente* se encuentra en un antro específico de la Zona Rosa del Distrito Federal; el Neón es el más representativo del Corporativo CabaréTito donde puede apreciarse la existencia de este fenómeno coreográfico:

El Neón es rico en diversidad pues al entrar las poses se dejan a un lado y todos conviven de noche a madrugada bailando, tomando la copa y conversando; pero definitivamente lo que ha hecho a este lugar sobresalir sobre los demás sin duda son las coreografías que día con día son representadas por los chavos que paso a paso construyen piezas acrobáticas, cadenciosas o muy dinámicas (<http://anodis.com/nota/3020.asp>, fecha de consulta: enero 2011).

Efectivamente, la dinámica ejercida en ese establecimiento lo ha convertido en uno de los más emblemáticos dentro de la población gay que acude a Zona Rosa; sobre todo si se trata de identificarlo como el lugar donde las *Coreografías de ambiente* han tenido impacto en la población gay que acude a este antro.

Entre sus diversas actividades y particularmente en sus inicios, el Corporativo CabaréTito ofrecía a sus clientes un espectáculo previo a lo que se denomina “abrir pista” (que consiste en el momento

⁴ “El actor Tito Vasconcelos y el empresario David Rangel, fundaron Corporativo CabaréTito, un conjunto de espacios de diversión para las personas no heterosexuales de esta y otras ciudades del país. Fue en octubre de 1998 cuando ambos personajes abrieron las puertas de lo que sería el primer establecimiento del corporativo en la Plaza del Ángel de la Zona Rosa. No obstante haber sido creado con la idea de ofrecer nuevas alternativas de esparcimiento para el colectivo gay, Corporativo CabaréTito también impulsa actividades encaminadas a rescatar y fortalecer la imagen de este sector social entre la población en general” (<http://www.cabaretito.com>, fecha de consulta: enero 2011).

⁵ “Las más famosas son las de Jeans o Fey que desde el inicio han acompañado con su música a CabaréTito” (<http://anodis.com/nota/3020.asp>, fecha de consulta: enero 2011). Y “Entonces a raíz de que alguien que trabaja con Jeans les dijo ‘no se la van a acabar, todos los chamacos que van a Tito bailan con su música’. Ellas vieron a todo Cabaré-Tito bailando las coreografías. Cada vez que las hemos convocado, ellas han estado aquí porque se divierten mucho y les encanta porque se sienten muy queridas y muy apoyadas desde la primera vez, siempre adoraron el lugar” (<http://anodis.com/nota/1646.asp>, fecha de consulta: enero 2011).

⁶ “¿Qué tiene que tener una canción para que provoque el hacerle una coreografía ? Y más dentro de los espacios gays. En primer lugar es el ritmo y la energía que van de la mano; en segundo lugar, que el cantante o artista sea un icono cultural o un símbolo de lo que representa el estilo de vida nocturno y divertido del Ambiente gay; por último que sea sensual, con voces agudas y coros pegajosos [...] no es necesario que la canción sea un hit. Allí bailan lo que ellos quieren” (<http://anodis.com/nota/3020.asp>, fecha de consulta: enero 2011).

en que las personas que acuden a un antro hacen uso del espacio destinado para bailar en cuanto la música da pauta para ello). Dicho espectáculo mostraba parte de la influencia musical de aquel entonces donde lo que se hacía era reproducir dichas canciones y ejecutarlas ante la concurrencia tal y como se exhibían en distintos medios audiovisuales. Al respecto, Miguel Ángel Correa Vergara (2005) hace una breve mención de lo que implica la estas coreografías, diciéndonos que:

Ahora son un poco más accesibles [los antros]; pero como olvidar al novato o al grupo de amigos entrando a los Titos por primera vez, que después de una ocasión se han convertido en tradición al igual que las coreografías y la cultura underground del culto a las divas adolescentes como Fey y Jeans o de las ninfas platónicas como la Naranja y Thalía (Correa, 2005).

Aquí ya se advierte esa génesis contenida en el fenómeno de las Coreografías de Ambiente, asimismo los referentes musicales que le han dado forma y presencia en lugares específicos en los que, en este primer acercamiento, podemos apreciar no sólo por las prácticas ejercidas sino la influencia de factores que dan forma a dicho fenómeno.

Para este caso, la relativa cercanía entre la ciudad de Toluca y el Distrito Federal, ha dado pauta para que el fenómeno coreográfico se reproduzca en espacios de la capital mexiquense. Por ello, ejercicios etnográficos efectuados durante los meses de noviembre de 2009 a mayo de 2010 posibilitaron el acceso a las *Coreografías de ambiente* mediante la observación participante. De acuerdo a exploraciones en un antro llamado Mangú⁷, se decidió trabajar con sujetos que participan en esta práctica principalmente por su accesibilidad para compartir las experiencias de las que han formado parte.

Diamante cultural

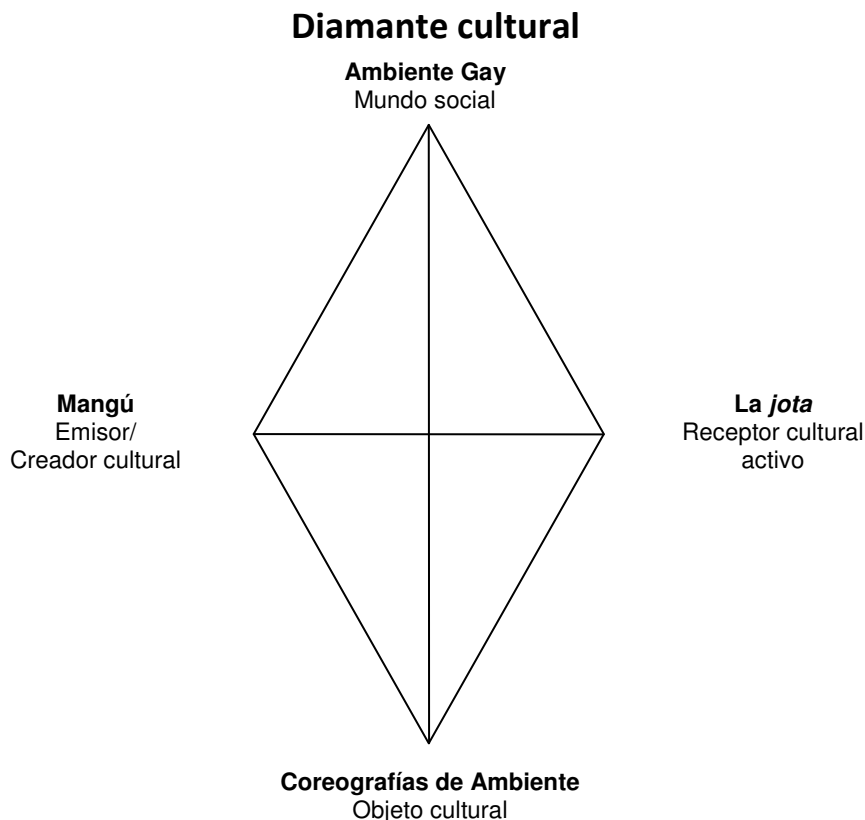
Para trabajar con los elementos relacionados a las *Coreografías de ambiente*, Inés Cornejo (2007), recurriendo a Wendy Griswold, nos propone el uso del denominado *Diamante cultural*; un recurso explicativo en el que, especificando que no existe una única lectura y/o interpretación del mismo, se establecen cuatro puntos relacionados entre sí y conectados por seis ejes.

⁷ Mangú se encuentra ubicado en la calle Aquiles Serdán #213, entre Melchor Ocampo y 21 de Marzo. Es un antro reconocido como *de ambiente* para jóvenes de la ciudad de Toluca y en el que también se llevan a cabo *Coreografías de ambiente*. Rodrigo Laguarda (2005a) nos expone la dinámica ejercida en estos espacios de convivencia y habla de ellos como lugares de interacción homosexual donde todos (o la mayoría) se reconocen como *gay*. Pone énfasis en el hecho de que el servicio de este tipo de lugares facilita la formación de parejas sexuales; sin embargo, lo que más destaca es que en éstos “no sólo se adquiere la libertad de hacer ciertas cosas, sino se aprende a ser de cierta forma” (Laguarda, 2005a: 142) Tales escenarios aplican en cuestiones musicales y en consecuencia, coreográficas.

Centramos la atención en el conjunto de relaciones que permite que un mensaje o una determinada oferta cultural *signifiquen algo* para alguien. El *Diamante cultural* se conforma de cuatro elementos:

- **Objetos culturales:** es un significado compartido representado en una forma. Es una expresión socialmente significativa que es visible, tangible o puede articularse. Cuando los objetos se hacen públicos e ingresan en el circuito humano, se convierten en objetos culturales.
- **Creadores culturales:** son las personas que articulan y comunican una idea, que labran una forma o una propuesta cultural. Entre los creadores culturales se incluyen las organizaciones y sistemas que producen y distribuyen objetos culturales.
- **Receptores culturales,** es la gente que experimenta la cultura y los objetos culturales específicos. Dichos objetos deben tener personas que los reciban, los escuchen, los lean, los entiendan, que actúen y participen en ellos. Los receptores culturales son activos productores de significados.
- **Mundo social:** es el contexto en que la cultura es creada y experimentada. Son las exigencias y desafíos económicos, políticos, sociales y culturales que coinciden en un momento particular (Cornejo, 2007: 132).

Teniendo presente este planteamiento, nuestro *Diamante cultural* queda de la siguiente manera:



Fuente: Elaboración propia.

- El Mundo Social comprende el propio *ambiente* (gay), entendido como el contexto (tanto social, político, económico y cultural) que ha dado pauta al reconocimiento y visibilidad de un sector de la población con formas de ser, actuar y/o pensar en torno a la homosexualidad; la cual es vivida y significada por los sujetos involucrados en ella.
- El Emisor/Creador cultural, representado por el antro Mangú, funge de escenario para articular prácticas de la población de *ambiente* debido a que maneja formas y/o propuestas culturales atravesadas por la música, el baile y elementos adicionales (como el alcohol o el ligue) donde los sujetos que participan le otorgan sentido a su estancia en dicho lugar.
- El Emisor/ Receptor cultural lo constituye el sujeto que participa en las *Coreografías de ambiente* (la *jota*) quien, al ser activo y capaz de experimentar la cultura, compartirla con otros, y volverlos partícipes para desarrollar y comprender prácticas, expresiones y situaciones sociales creadas por ellos mismos a partir de sus relaciones con el *ambiente* y el antro de *ambiente*.

Una manera de extraer esta figura parte del contexto en que la ideología *gay* se ha venido configurando en la actualidad⁸. Para este tipo de situaciones se recurre a lo que Antonio Marquet (2001) nos define como *travestirse mediante el lenguaje*. Así, el sujeto que baila las coreografías no es el gay u homosexual; tampoco el puto, el maricón, el mayate o el joto; lo hace la *jota*⁹ que, asumiendo su condición sexual, se proclama como tal.

- Objeto cultural, entiéndase a las *Coreografías de ambiente*, parten de un significado compartido y anclado en un contexto particular (el *ambiente*); son creadas por los sujetos, escuchadas, actuadas y reproducidas por ellos.

En este trabajo, prestamos mayor atención en la relación entre el *Objeto cultural* y el *Receptor cultural*; evidentemente, sin negar las relaciones entre los demás elementos. La importancia de este recurso explicativo y complementario a las formas de vivir las *Coreografías de ambiente*, nos pone

⁸ Teniendo noción de ello tenemos que “con la caracterización complementaria sobre la identidad gay lo que se dibuja como sistema sexual mexicano es en realidad una especie de sistema homoerótico dual: uno de origen hispano, estructurado alrededor de la dicotomía activo- pasivo y otro de origen noreuropeo y norteamericano, articulado en función de la condición intercambiable de los papeles eróticos y de la noción gay. El primer sistema, el tradicional, es dominante; el segundo, el moderno, se dice que es producto de influencias extranjeras y su presencia está limitada a los espacios urbanos y a la clase media” (Núñez, 2007: 281).

⁹ Sobre el origen de esta palabra, González (2003a) refiere que “la palabra *jota*, femenino de *joto*, se sugiere que viene de una deformación hecha al participio *jodido* o de la J (*jota*), nombre asignado al grupo de celdas donde las autoridades de una penitenciaría de la Ciudad de México confinaban a los reclusos con orientación homosexual” (González, 2003a: 110). Sobre esto último, en la obra “Criminales y ciudadanos en México” (Buffington, 2001: 192- 209) podemos encontrar más información al respecto.

en contexto cómo los sujetos hacen uso de ellas en tanto es visto como *Objeto cultural*; y al trasladar estos elementos, lo que resta es apreciar las particularidades en la capital mexicana.

El fenómeno coreográfico en Toluca

a. Las canciones con coreografía

Lo que más atractivo resultó en Mangú, quedó encasillado principalmente en canciones cuya proyección se limita al reconocimiento que éstas tienen por parte de los sujetos que asisten a este antro. Son tres canciones que los sujetos que conocen las *Coreografías de ambiente* identifican fácilmente; éstas destacan por el gusto que la población *gay* que las baila tiene sobre ellas; primero porque salen de lo comercial o de moda para convertirse en un referente local de varios sujetos de *ambiente* en Toluca; y segundo porque su presencia en los antros ha sido moderada pero constante. Dichas canciones son:

- Feel it (Chimney on her) (Intérprete: The Tamperer feat Maya)
- Desnúdame el alma (Intérprete: Lorena Herrera)
- Disco burn (Intérprete: Nik skitz)

Si bien existen otras canciones bailables que también se han incorporado al repertorio coreográfico, las que siguen sobresaliendo son las ya mencionadas; puesto que la acción de bailarlas corresponde a un gusto que, aún incluyendo influencias mediáticas del ámbito musical, conserva y ejerce resistencia para abandonar aquellas que están cargadas de significado para los sujetos de *ambiente*.

b. Lo que el cuerpo dice: una perspectiva individual

Las *Coreografías de ambiente* hacen que los sujetos interioricen esta práctica de diferentes maneras. Así, podemos apreciar peculiaridades emitidas por los sujetos y obtenemos las siguientes:

Visibilidad. Ser o hacerse visibles corresponde a una cuestión personal que al momento de bailar adquiere importancia para los sujetos que bailan estas canciones.

“Algo que me gusta de las coreografías es que no pasamos tan desapercibidos” (Eugenio, 18 años, 19/02/2010)

Empatía. Una manera de establecer relaciones es a través de la comunicación por medio de situaciones en específico; para la ejecución coreográfica, “querer aprender” implica establecer vínculos de empatía¹⁰.

“Las coreografías estaban en su apogeo. Yo ya había notado a un tipo morenito, más que yo, que me estaba mirando y que aprovechó la coreografía más difícil (GOGOGO) para hacerme la plática. Dijo que me iba a seguir pero le mencioné que no me la sabía muy bien; aún así, intentó seguirme.” (Sergio, 19 años, 16/ 04/ 2010)

Autoexigencia. Asumir esta práctica repercute en adoptar roles con los que los sujetos se sienten comprometidos. Pueden no saber a qué atribuirle ese valor, participan en el fenómeno aún cuando sus condiciones físicas se lo impidan.

“Una noche ya había bailado mucho y se me empezaron a acalambrear las piernas. Al momento de bailar las coreografías se iba a ver mal si abandonaba la pista. En la de “Desnúdame el alma” yo sentía que no iba a poder, pero aún así me la aventé. Obvio, nadie se dio cuenta” (Juanito, 20 años, 19/ 03/ 2010)

Sedución¹¹. Lo interesante radica en jugar a reconfigurarse y a cambiar la percepción de otros hacia uno mismo, aún cuando no se busque de manera consciente ese objetivo.

“Una vez, un chavo que me gustó, no bailó ninguna de las coreografías. Entonces yo tenía que lucirme, tal vez no en todas las canciones lo consigo, pero en las que sí, sí. A este chavo le tocó ver a todos los que nos pusimos a bailar; y así como él no me veía sólo a mí, yo tampoco bailaba solamente para él.” (Eugenio, 18 años, 6/ 02/ 2010)

c. Lo que el cuerpo dice: una perspectiva colectiva

Lo que corresponde a la dinámica de las coreografías constituye un patrón adquirido gracias a esa interacción con el medio; donde sujetos *de ambiente* le otorgan distintas significaciones a la práctica de las *Coreografías de ambiente* en torno al gusto musical y en específico en el baile. Lo que aquí se destaca corresponde a la atribución dada a estas manifestaciones músico-corporales donde el sujeto decide “ser gay y reforzarlo a través de las *Coreografías de ambiente*”, pero de manera colectiva:

¹⁰ Es “una proyección de los propios sentimientos hacia otra persona u objeto. El ademán amenazador de otra persona provoca en mí el instinto de imitación y mediante esa imitación experimento la amenaza y la proyecto hacia el otro” (Schilder, 2000: 214). No obstante, en este plano individual, implica relacionarse con otros sin que ello derive en conflictos.

¹¹ “Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión” (Baudrillard, 2000: 69)

Apropiación de espacios. Lo que otros ven es parte de lo que el sujeto les hace ver, se necesita de la presencia de más sujetos para que la práctica de las *Coreografías de ambiente* adquiera sentido. Y así los sujetos al bailar, hacen uso del espacio apropiado, creando condiciones de complicidad que impiden el acceso a otros sujetos. Las demás personas¹² bien pueden fungir de espectadores.

Rivalidades y competencia. Aquellos sujetos que antes podían pasar desapercibidos, ahora juegan un papel protagónico. El área para bailar les es cedida y ellos hacen uso de ella a la par que se van desarrollando las *Coreografías*. Durante su proceso confrontan a similares con un objetivo común donde se pretende demostrar quién es apto para ocupar un lugar estratégico en el baile y quién no. Se trata de una competencia de egos¹³ para demostrar quién es mejor en la ejecución del baile. El espectáculo que han de ofrecer no es meramente para quienes sólo observan, sino también para demostrarse a ellos mismos la capacidad de exponer un talento único, diferente. No cualquiera baila las coreografías y tampoco cualquiera puede estar al frente de la pista.

Con esto podemos establecer que sólo los que conocen la sincronía de los pasos con la música en las ya conocidas canciones son los que asumen el derecho de permanecer enfrente. Por lo tanto, esa competencia debe abarcar ese aspecto sin descuidar el sitio principal. No tiene el mismo valor bailar en el centro que hacerlo en las orillas. Los de atrás ya no cuentan. Cuenta quien va adelante así como quienes lo siguen. Esta lucha es más intensa por su corta duración. Los pocos minutos que tienen, deben ser aprovechados al máximo para proyectar una superioridad ante otros y sobre todo ante quienes quieren estar en el centro.

d. Expresiones verbales¹⁴

La actitud desafiante de recurrir al lenguaje se usa tanto para confrontar a la sociedad, como para estructurar el interior de los grupos que se valen de este elemento y resignifican palabras,

¹² Knapp (2001), refiere que: “Hay situaciones en las que conferimos a otra persona o personas el dudoso estatus de no persona, y nos comportamos de acuerdo con esta calificación. [...] La presencia de no- personas permite el libre e inhibido flujo de interacción, pues en la medida en que les interesa, los participantes activos son los únicos interactuantes humanos presentes” (Knapp, 2001: 90- 91).

¹³ “Lo que se aplica al ego, se aplica al cuerpo. Éste es lisa y llanamente [...] el dominio de la sexualidad. Al igual que la sexualidad y el ego, se ve muy invadido por la reflexividad [...] El cuerpo se convierte en un foco de poder administrativo que debe estar seguro. Pero más que esto, se convierte en una carrera visible hacia la identidad del ego y se ve crecientemente integrado en las decisiones sobre el estilo de vida que hace un individuo (Giddens, 1998: 39)

¹⁴ “Los individuos gay manejan una serie de términos y expresiones lingüísticas que les han permitido construir una manera de comunicación cifrada, a la cual no todos tiene acceso, sino sólo aquellos que han sido iniciados por otros sujetos que conocen y manejan el mismo sistema lingüístico” (List, 2005: 261).

otorgándoles una distinta configuración que, entre los sujetos *de ambiente*, no sólo es común, sino que da forma a las prácticas que llevan a cabo. Frases como “sólo las gatas aplauden” son un indicativo para establecer un régimen de *estatus* donde se pretende adquirir superioridad ante quienes literalmente aplauden en alguna coreografía. En cuanto a la frase “¡pobrecita, pobrecita!” se usa en tono despectivo, haciendo alusión al hecho de que el adversario no reúne las cualidades suficientes para ejercer una auténtica competencia de baile.

CONCLUSIONES

Bailar las *Coreografías de ambiente* implica aprender y aprehender una práctica de antros *de ambiente*. Para el caso de Mangú, no es necesario que las *jotas* tuviesen noción de la génesis contenida en las tales coreografías porque, como *Receptores culturales* adoptaron esta práctica y la reprodujeron aún cuando dista de lo que originalmente se concibió en antros como los del Corporativo CabaréTito. No obstante, esto no le otorga al antro el carácter de único o exclusivo para propiciar el desarrollo de una coreografía. El crédito lo tiene Neón en Zona Rosa y Mangú en Toluca, pero el valor que los sujetos le otorgan a esta práctica, es el que le confiere sentido.

La *jota*, al confrontarse con sujetos afines, establece vínculos de complicidad pero también reacciona ante quienes percibe como amenaza. La apropiación del *Objeto cultural* se da por medio de la competencia. En ella, tratar de demostrar quién baila mejor no se limita sólo a eso, sino a llevar esta situación a un plano donde, en consecuencia, se puede acceder a un espacio que simbólicamente garantice las condiciones para seguir haciéndose visibles. En este caso, ninguna *jota* está dispuesta a abandonar una posición privilegiada y otorgada por el reconocimiento de los demás. Por eso, en ocasiones, estas luchas son inevitables.

Para efecto de dicha competencia, el uso del lenguaje se convierte en una herramienta útil para llevarla a cabo. Es interesante ver cómo a través de las *Coreografías de ambiente* pueden articularse formas de comunicación para quienes participan en ellas porque, si bien existen términos afines (*ambiente, gay, buga*), son las frases y/o expresiones de las *jotas* (“¡Pobrecita, pobrecita!” o “sólo las gatas aplauden”) las que brindan una configuración distinta al fenómeno coreográfico. Ya no es sólo una práctica compartida, es una competencia. No basta ser vistos, también requieren ser admirados. Las exigencias, impuestas por uno mismo, son las que determinan qué precio pagar, dependiendo el objetivo que se busque.

Así, nos topamos con un *Objeto cultural* que da cuenta de las múltiples formas de vivirse y otorgarle sentido gracias a la práctica y ejecución ejercidas por sus *Receptores culturales*, inmersos en un contexto (*Mundo social*) visible y explorable en los antros de *ambiente* (*Emisores culturales*). La relación entre éstos, al no ser estática, es capaz de seguir produciendo nuevas modalidades de llevar a cabo las *Coreografías de ambiente*. Este trabajo sirve de base para trazar nuevas rutas de investigación en lo que al *Ambiente gay* refiere.

BIBLIOGRAFÍA:

- Baudrillard, Jean (2000), “De la seducción”, trad. Elena Benarroch, España: Cátedra, 170pp.
- Buffington, Robert M. (2001), “Criminales y ciudadanos en el México moderno”, México: Siglo Veintiuno pp. 192- 205
- Bruciaga, Wenceslao (2009), “Las coreografías gays” Revista Chilango, julio 7, 2007. Distrito Federal, México, <http://www.chilango.com/general/nota/2009/07/07/las-coreografias-gays>, fecha de consulta: enero 2011
- Cornejo Portugal, Inés (2007) “El lugar de los encuentros: comunicación y cultura en un centro comercial”, México, Universidad Iberoamericana
- Correa Vergara, Miguel Ángel (2005), “La vida de ambiente gay, luminosa y clandestina” Agencia de Noticias sobre Diversidad Sexual (ANODIS), septiembre 5, 2005, <http://anodis.com/nota/5488.asp>, fecha de consulta: julio 2010
- Giddens, Anthony (1998), “La transformación de la intimidad, sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas”, trad. Benito Herrero Amado, España: Cátedra, 183 pp.
- González Pérez, César Octavio, (2003) “Travestidos al desnudo: homosexualidad, identidades y luchas territoriales en Colima” México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
- Knapp, Mark L. (2001), “La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno”. México: Paidós, 373 pp.
- Laguarda, Rodrigo (2005a), “Construcción de identidades: un bar gay en la Ciudad de México”. *Desacatos*, septiembre-diciembre, no.019. México. Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social. Distrito Federal, pp. 137-153
- , (2005b) “De lo raro al ambiente: aproximación a la construcción de la identidad gay en la Ciudad de México”. *Clío*, 2005, Nueva Época, vol. 5 número 34 México pp. 119-131
- List, Mauricio (2005), “Jóvenes corazones gay en la Ciudad de México”, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 352 pp.
- Marquet, Antonio (2001), “¡Que se quede el infinito sin estrellas!: la cultura gay al final de milenio”. México. Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco. 606 pp.
- Núñez Noriega, Guillermo (1999), “Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual”. México. Miguel Ángel Porrúa/ PUEG-UNAM/ El Colegio de Sonora 312 pp.

—, (2007) “Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida”. México. Miguel Ángel Porrúa/PUEG-UNAM/ El Colegio de Sonora 387 pp.

Schilder, Paul (2000), “Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudios sobre las energías constructivas de la psique”, *trad.* Eduardo Krapf, México: Paidós, 301 pp.

Usabiaga, Luis (1995), “Stonewall o la vida detrás de un muro color de rosa”. Tentaciones: semanario del ocio (suplemento del periódico Siglo XXI), núm. 62, julio 7, Guadalajara, México pp. 10-15

SITIOS WEB

Agencia de Noticias sobre Diversidad Sexual (<http://anodis.com/>)

Anodis, Redacción, (2004) “Las coreografías gays del Neón”, en *Agencia de Noticias sobre Diversidad Sexual (ANODIS)*, noviembre 24, 2004, <http://anodis.com/nota/3020.asp>, fecha de consulta: enero 2011

—, (2003) “El inicio del tributo al arcoíris”, en *Agencia de Noticias sobre Diversidad Sexual (ANODIS)*, octubre 6, 2003, <http://anodis.com/nota/1646.asp>, fecha de consulta: enero 2011

LatinOL

Top 10 Coreografías que todo gay debe saberse, <http://foros.latinol.com/pa/viewtopic.php?f=14&t=1145&start=0>, fecha de consulta: enero 2011

Tophunted.com

Top 10 Coreografías que todo gay debe saberse al dedillo, http://www.tophunted.com/Musica/Top_10_Coreografias_que_todo_gay_debe_saberse_al_dedillo, fecha de consulta: enero 2011

Los cuerpos plásticos: estética y polimorfismo sexual

Rosa Estruch Puig
Universitat de Barcelona

La plasticidad de la escritura

«Tout commence par la métamorphose.¹» Con esta afirmación, Catherine Malabou llega a las últimas páginas de su libro *Changer de différence*, donde nos abre la posibilidad de una reflexión en torno a la esencialidad biológica de la diferencia sexual.

A partir del análisis de la escritura que desarrolla Derrida en el texto *De la gramatología*, Malabou plantea la necesidad del cambio, señalada por éste como una característica implícita en los dispositivos significantes de escritura de la realidad, como algo que afecta también a la manera en que esta escritura se imprime o, en otras palabras, pone de manifiesto la aparición de variaciones formales en los mecanismos de escritura de las diferencias que nos permiten una lectura del mundo. Si, con Derrida, hemos conocido la archi-escritura como el *schème moteur*² del pensamiento contemporáneo, el cual se fundamenta en una no-esencia y en una ausencia del sujeto escribiente que facilita la modificación constante de los parámetros de interpretación del texto; en un intento por poner de manifiesto los límites de la ciencia y de la episteme clásica mediante una gramatología que pretende bordear estos límites con la ayuda de la escritura. Con Malabou, se nos ofrece la posibilidad de pensar esta escritura como otra amenaza más del proyecto gramatológico. Para ella, el fracaso de la gramatología se desprendería de la importancia que cobra la escritura en dicho proyecto, pues, la necesidad de movimiento que conlleva una interpretación abierta en el planteamiento gramatológico de la escritura reposa sobre el trazado de una huella, la huella gráfica que condiciona las diferentes

¹ MALABOU, Catherine (2009): *Changer de difference: Le feminine et la question philosophique*, París, Éditions Galilée, pág. 157.

² «... le fait que l'écriture soit *dans l'air du temps* ne suffit pas à faire de ce temps une époque grammatologique... il faut encore coonstruire ou élaborer le sens de l'écriture comme archi-écriture... Cette tâche et cette œuvre propres consistent à constituer l'écriture en ce que j'ai appelé ailleurs un *schème moteur*, qui correspond, dans un autre langage, à la notion de *supplement*». *Ibid.* págs. 65-66.

lecturas de un texto y que a su vez las comprende todas en sí misma. Sobre esta huella escribe Derrida:

«...es en la zona específica de esta impronta y de esta huella... donde las diferencias aparecen entre los elementos o, más bien los producen, los hacen surgir como tales y constituyen *textos*, cadenas y sistemas de huellas. Tales cadenas y sistemas no pueden dibujarse sino en el tejido de esta huella o impronta... *es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación.*»³

La huella marca un trazado que permite la lectura del mundo como un texto. Pero el hecho de pensar esta huella como origen (como marca del inicio de cualquier lectura posible y, por lo tanto, ejemplo de la inevitable escritura de la realidad) conlleva un riesgo, ya que la misma idea de origen presupone un límite. El texto de Derrida nos advierte de ello y nos propone la huella como la desaparición de la idea de origen ya que, el pensamiento del origen sólo es posible de una manera retroactiva dentro del funcionamiento de la huella, ésta huella es la *diferencia* que actúa como condición de posibilidad anterior a cualquier signo o concepto: «Es aquello a partir de lo cual es posible un devenir-inmotivado del signo, y con él todas las oposiciones ulteriores entre *physis* y su otro.»⁴ Por lo tanto, la distinción del origen, como una posibilidad primera en oposición a todas las demás, es una consecuencia de la huella en tanto que origen de la posibilidad de pensar dicho origen.

Esta aclaración respecto a la situación originaria de la huella es necesaria «...para sacar el concepto de huella del esquema clásico que lo haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y que lo convertiría en una marca empírica...»⁵ al servicio de un referente primero que situaría la interpretación de la escritura dentro de un paradigma de significación cerrado y dominado por el referente, devolviéndola al sistema clásico de

³ DERRIDA, Jacques (1967): *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, traducción de Oscar de Barco y Conrado Ceretti, págs. 84-85.

⁴ DERRIDA, *Op. Cit.* pág. 62.

pensamiento del que se pretende escapar. El proyecto gramatológico, en su intento por huir de cualquier esencialización, nos presenta la huella como algo que siempre va más allá o más acá, que siempre se resiste a la fijación en un sentido único. Esta constante movilidad, característica de la diferencia, nos acerca a la siguiente problemática planteada por Malabou en su libro: como consecuencia del continuo movimiento de la huella se hace imposible pensar una escritura que no esté siempre desplazándose y por lo tanto, el mecanismo de la diferencia que posibilita este desplazamiento se convierte en un hecho siempre igual a sí mismo.

«L'écriture, en effet, son déplacement, son faux-bond, ne s'interrompent jamais. À ce titre, l'écriture n'est pas réellement exposée, elle n'est pas assez fragile. Pour échapper à l'essence, la trace se fait inlassable, toujours ailleurs, toujours rebelle à la capture, toujours autre. Mais, du fait de ce *toujours*, parce qu'elle renie toute plasticité, elle ne vieillit pas, elle ne se transforme pas.»⁶

Malabou señala la inmutabilidad del modo de inscripción de la huella, siempre igual a sí mismo. Llegados a este punto, sería tal vez conveniente, para no alejarnos de la no esencialidad de la huella derrideana, apuntar que esta autoreferencialidad de la huella se hace perceptible en lo que podríamos entender como sus mecanismos de funcionamiento, y no en un plano ontológico, pues la huella no es algo que pueda definirse en términos de presencia. Lo que se repite aquí es el procedimiento mediante el cual se inscribe la *diferencia* y que da paso a una red de interpretaciones de la realidad basada en la escritura, en tanto que *suplemento*⁷.

⁵ DERRIDA, *Ibid.* pág. 80.

⁶ MALABOU, *Ibid.* pág. 138.

⁷ La noción de suplemento nos remite al pensamiento derrideano. En *La gramatología* aparece definido a partir de dos significaciones: «El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia. Colma y acumula la presencia. Así es como el arte, la *techne*, la imagen, la representación, la convención, etc., se producen a modo de suplemento de la naturaleza y se enriquecen con toda esa función de acumulación.»

Si tenemos en cuenta, tal como se expone en la gramatología, que la escritura se desarrolla en consonancia con la noción de suplemento, esto implica que está destinada a cambiar constantemente. La archi-escritura que propone Derrida, cuya puesta en escena es ya una exposición del movimiento de desbordamiento del sentido, que supone un reajuste y un cambio constante en el sistema signifiante, es la que lleva a Catherine Malabou a preguntarse hasta qué punto dicha noción de escritura, que como suplemento solamente puede existir dentro de una cadena de sustituciones, no debe ceder su puesto a la posibilidad de un suplemento diferente. Aun cuando: «Malgré tout, et c'est tout le problème, cette structure de substitution demeure selon lui [Derrida] assimilable elle-même au travail d'une écriture.»⁸ Para Derrida, la escritura sería capaz de contener en su despliegue: «le caractère potentiellement non graphique de son devenir.»⁹ Es, justamente, este hecho el que, según parece apuntar Malabou, contiene el indicio que señala cuál es el problema de la gramatología a la hora de proponer la idea de *suplemento* como base de su funcionamiento. Ya que, la escritura es un suplemento pero, al mismo tiempo, contiene y condiciona el sistema de funcionamiento del mismo. Por ello, es capaz de absorber en su despliegue cualquier tipo de manifestación de la diferencia. En su libro, Malabou lo formula de la manera siguiente:

«L'impossibilité de penser la fin de l'écriture comme schème ou structure signifiante privilégiés menace du dedans et d'entrée de jeu le projet grammatologique. En effet, ce projet ne peut évidemment produire ni comprendre la théorie de son propre remplacement. Et même si, par

«... Pero el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de* ; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío.»

Estas dos significaciones presentan, según nos dice el texto de Derrida, una función en común, la cual «... se reconoce en esto : se añade o se sustituya, el suplemento es *exterior*, esta fuera de la posibilidad a que se sobreañade, es extraño a lo que, para ser reemplazado por él, debe ser distinto a él.» DERRIDA, *Ibid.* págs. 185-186.

⁸ MALABOU, *Ibid.* pág. 68.

⁹ MALABOU, *Op. Cit.*, pág. 69.

impossible, la grammatologie pouvait accorder au changement de supplémentarité le statut d'une loi, elle ne serait plus une grammatologie, mais une génétique de la formation des schèmes.»¹⁰

Si la posibilidad de cambio y de desbordamiento son las características que dan visibilidad al planteamiento gramatológico, como una alternativa a la rigidez de los esquemas de pensamiento fundados por una metafísica de la presencia, estas características también habrán de percibirse como *teniendo-lugar* en el tejido mismo de este planteamiento, condicionando el trazado de la escritura entendida como el lugar donde se dice la huella y se inscribe la diferencia. Por lo tanto, la noción de escritura ha de conllevar también un exceso (o, si se quiere, un suplemento) que permita cuestionar su fijación como modelo gramatológico paradigmático. Este suplemento ha sido definido por Malabou a partir de su plasticidad. El carácter plástico de la *diferencia* vendría así a sustituir su trazado como huella y, en consecuencia, la reelaboración plástica de la escritura nos permitiría pensar la noción de plasticidad como el suplemento que queda fuera de la inscripción de la huella en una escritura. De lo que se trata, en última instancia, es de proponer un más allá de la escritura, que sustituya su reescritura deconstructiva de la diferencia por lo que Malabou define como una *cirugía plástica*¹¹ de la misma, otro relevo más en la cadena del suplemento.

Trans-lectura de los cuerpos.

A partir de esta propuesta teórica que Malabou desarrolla como una lectura de la *Gramatología* derrideana, la escritora se acerca a la cuestión de la diferencia sexual y de su inscripción en los cuerpos. Si, como hemos visto, el cambio y el exceso, están implícitos tanto en los mecanismos significantes de la realidad como en la huella que los hace funcionar como tales, se nos plantea la posibilidad de leer las inscripciones corporales en relación con ese cambio y ese exceso. Esto da pie a un polimorfismo del cuerpo que se transforma, provocando un proceso de reescritura de la asignación sexual

¹⁰ MALABOU, *Ibid.* pág. 69.

que se inscribe en él. Teniendo en cuenta que esta inscripción de la diferencia sexual no debe entenderse como algo esencial sino, formando parte de la propuesta deconstructiva, como marca del suplemento.

Llegados a este punto, se abre ante nosotros una reflexión que, de la mano de Malabou, girará en torno al hecho de pensar el esencialismo anatómico en términos de plasticidad. Si se retoma el movimiento de la diferencia *teniendo-lugar* de una manera plástica (con una huella que, en lugar de inscribirse, está sometida a un proceso de mutación) se nos permite entender la diferencia sexual como una transformación "esencial" (utilizo la palabra "esencial" con intención de hacer hincapié en los cambios que se producen a nivel ontológico en torno al concepto de esencia). La distinción entre sexos se queda en el límite de acceso a la presencia de aquello que siempre queda fuera en el movimiento de la diferencia. Al aceptar este movimiento metamórfico como premisa del conocimiento biológico de los cuerpos, la diferencia sexual se inscribe en el *origen* de dicho conocimiento. Pero, si como ya se ha señalado, Derrida demuestra la no existencia de un origen ontológico de la diferencia (puesto que el conocimiento de dicho origen es consecuencia de la percepción de la archi-huella en el entramado epistemológico), podemos entender la afirmación de Malabou, según la cual la diferencia sexual tampoco sería pensable en términos de presencia, puesto que está originada por un movimiento de transformabilidad plástica.

Esta manera de entender la supuesta "esencia biológica" y su lectura cultural en términos de identidad sexual, teniendo en cuenta los factores de mutabilidad implícitos en dicha "esencia", supondría un cierto cambio de sentido en la interpretación de las marcas corporales, que inscriben a los individuos en un modelo de escritura de diferencias visibles e interpretables. Si la diferencia sexual se vuelve transformable plásticamente y el determinismo biológico se convierte en algo mutable de por sí, la marca de la huella aparece aquí como algo invisible debido a su condición plástica y nos impide leer los cuerpos siguiendo un trazado de huellas externas, ya que éstas mutan y desaparecen sin dejar ningún rastro.

¹¹ «La chirurgie plastique de la différence, de la déconstruction de l'écriture, qui prend la place de la réécriture, ne sera elle aussi que de courte durée – une relève finie.» MALABOU, *Ibid.* pág. 77.

Como ejemplo de esta propuesta de cambio en el desciframiento de la sexualidad de los cuerpos, Catherine Malabou menciona el proceso de mutación hormonal que desarrolla Beatriz Preciado en su *Testo Yonqui*¹², el cual puede ser entendido como un intento de deconstrucción de la idea de rigidez biológica, pues, como afirma Malabou: «La biologie n'est pas essentialiste... L'espace du "bio" au "trans" est déjà peut-être, en lui-même, un phénomène biologique...»¹³.

A lo largo de las páginas de *Testo yonqui* se desarrolla un protocolo de intoxicación hormonal a base de testosterona sintética que condiciona el contexto corporal del individuo que recibe los cambios producidos por la testosterona. Se trata de unos cambios que en su mayor parte no son visibles pero que sí que son perceptibles por el individuo consumidor de la sustancia hormonal y, con el tiempo, condicionarán el desciframiento de su cuerpo en función del paradigma marcado por la diferencia sexual. El proceso de intoxicación hormonal y farmacológica al que se somete este cuerpo, y una gran parte de los cuerpos dentro del sistema económico capitalista, origina en ellos una serie de transformaciones químicas que modifican su lectura (ya sea ésta una lectura a escala macrocorporal y visible o a nivel microcorporal, molecular). Dicha lectura variará en función de los procesos químicos que se desarrollan en el organismo a escala molecular, sin llegar a inscribirse en el cuerpo ni dejar en él marca alguna más allá de su mutabilidad plástica. El consumo de hormonas, la utilización de prótesis o la cirugía plástica son transformadores de cuerpos sin marca de origen, sin ninguna pretendida esencia biológica, puesto que en ellos el cambio es el único origen posible. El cambio plástico, entendido como suplemento, es un generador y un multiplicador de la diferencia sexual. Así lo anuncian las páginas de *Testo yonqui*:

«Una democratización del consumo de las hormonas hasta hoy consideradas como sexuales exigiría una modificación radical de nuestras topografías sexuales y de género. La testosterona es dinamita para el régimen heterosexual. Ya no se trataría simplemente de afirmar la existencia de cuatro o cinco sexos como quieren algunos científicos y teóricos de la sexualidad,

¹² PRECIADO, Beatriz (2008): *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.

¹³ MALABOU, *Ibid.* pág. 156.

sino de aceptar el carácter radicalmente tecnoconstruido, irreductiblemente múltiple, plástico y mutable de las identidades de género y sexuales.»¹⁴

De este modo, la construcción del cuerpo sexuado se convierte en un proceso de travestismo somatopolítico, al cual se refiere Preciado con el nombre de *bio-drag*¹⁵, desde donde es posible pensar las estructuras orgánicas y la intervención tecnológica comprendidas en la misma noción de esencialidad biológica que plantea Malabou.¹⁶ La transformación plástica de la diferencia biológica es la condición de posibilidad que permite decir la *diferencia*. No cabe establecer distinciones de carácter orgánico o inorgánico entre bio-sexualidad y tecno-sexualidad, pues nos conducen de nuevo a una división esencialista de los sexos. En el sistema de capitalismo avanzado en el que se desarrolla la teoría de Preciado, la cuestión de la diferencia sexual es una cuestión: «...de travestismo molecular, de una transformación de la estructura de la vida y no simplemente de un disfraz o una máscara...»¹⁷ Es el cuerpo el que muta, y esta mutación se lleva a cabo a escala global, los ejemplos en *Testo yonqui* son muy numerosos: consumo de hormonas en forma de píldoras anticonceptivas, empleo de la testosterona para el dopaje de los deportistas de élite, cirugía plástica e implantes para el diseño estético de los cuerpos, fabricación de órganos artificiales..¹⁸ Los límites entre natural y artificial, técnica y naturaleza, característicos del pensamiento clásico, se vuelven borrosos y se difuminan para dar paso a una plasticidad de la diferencia sexual, la cual presenta un funcionamiento que recuerda el de la huella derrideana: «...no es más natural que cultural, ni más física que psíquica, ni más biológica que espiritual.»¹⁹

La plasticidad como suplemento de la escritura y, en este caso, de la escritura de la diferencia sexual en los cuerpos, borra el rastro de su posible lectura en términos de

¹⁴ PRECIADO, *Ibid.* pág. 51.

¹⁵ PRECIADO, *Op. Cit.* pág. 137.

¹⁶ MALABOU, *Ibid.* págs. 154-156.

¹⁷ PRECIADO, *Op. Cit.* págs. 137-138.

¹⁸ Para una mayor profundización en los procedimientos de la tecnociencia, véase HARAWAY, Donna (1997): *Testigo Modesto@Segundo Milenio. HombreHembra@_Conoce_Oncorotón*, UOC, Barcelona, 2004, traducción de Helena torres.

¹⁹ DERRIDA, *Ibid.* pág. 62.

esencia ontológica para quedarse en la transformación de la diferencia como el camino más adecuado para el desciframiento de la identidad corporal. La propuesta teórica desarrollada en *Testo yonqui* parece aproximarse a este tipo de lectura:

«La diferencia entre bio- y tecno- no es una diferencia entre lo orgánico y lo inorgánico. No se trata aquí de evaluar el paso de lo biológico a lo sintético, sino de señalar la aparición de un nuevo tipo de corporalidad. Las nuevas técnicas de producción del cuerpo no son fieles a una taxonomía clásica según la cual a cada órgano y a cada tejido corresponde una única función y un único emplazamiento... La nueva tecnología quirúrgica que ha hecho posible la aplicación de los ideales farmacopornográficos de la sexualidad (gestión técnica de la masculinidad y de la feminidad, medicalización del orgasmo y del deseo sexual, telecontrol de la función fantasmática de la sexualidad, etc.) pone en marcha los procesos de construcción tectónica del cuerpo según los cuales los órganos, los tejidos, los fluidos y, en último término, las moléculas, se transforman en materias primas a partir de las cuales se fabrica una nueva apariencia de naturaleza.»²⁰

No obstante, esta modificación de las barreras existentes entre técnica y naturaleza, en lugar de cuestionar la supuesta naturalidad de unos determinados modelos corporales, contribuye a la aceptación de los modelos nuevos, que se forman en colaboración con las técnicas farmacológicas y el discurso médico y científico, en tanto que productos naturales que cumplen con unas leyes biológicas predeterminadas. Esta problemática, tan presente en la interpretación sexual de los cuerpos y en su construcción tecnológica, aparece desarrollada en el *Manifiesto contra-sexual* donde Preciado afirma:

«Si los discursos de las ciencias naturales y las ciencias humanas continúan cargados de retóricas dualistas cartesianas de cuerpo / espíritu, naturaleza / tecnología... es porque esos binarismos refuerzan la estigmatización política de determinados grupos y permiten impedirles

sistemáticamente el acceso a las tecnologías textuales, discursivas, corporales... que los producen y los objetivan. De hecho, el movimiento más sofisticado de la tecnología consiste en presentarse a sí misma como "naturaleza".»²¹

A esta naturalización de la diferencia sexual paradigmática contribuye la inscripción de sus marcas en los cuerpos. Gracias a la fijación del tejido corporal mediante procesos técnicos de construcción identitaria, se condiciona la elección de una sexualidad determinada entre un reducido número de posibilidades. De esta manera se borra el carácter plástico de estas marcas trazadas en el cuerpo y el descifrado de la identidad corporal queda sometido al poder que ejerce el sistema de decodificación dominante, que nos proporciona una lectura de las marcas sexuales a partir de un código genérico. El reto está en el desbordamiento de este código para dar pie a una multiplicación de las lecturas del cuerpo que, retomando a Malabou, ira de la mano de la transformabilidad sexual, la cual pone en marcha un proceso de construcción del cuerpo desde una necesaria maleabilidad biológica:

«Si le sexe n'était pas plastique, il n'y aurait pas de genre. Si quelque chose ne s'offrait pas, dans le déterminisme naturel et anatomique du sexe, à être transformé, la construction identitaire ne serait pas possible»²².

Una vez más, la maleabilidad implícita en la aparición de la diferencia sexual pone en entredicho la construcción sexual de los cuerpos según la lectura de sus marcas biológicas. Pues, la mutabilidad de estas marcas condiciona el desciframiento de los cuerpos a partir de una construcción identitaria. Si como hemos visto hasta aquí, la metamorfosis, el cambio y el suplemento quedan siempre fuera de la reducción interpretativa y de la inscripción de la huella (sea ésta gráfica o plástica), puede que la alternativa a esta reducción epistemológica pase por la destrucción de los mecanismos de

²⁰ PRECIADO, *Ibid.* págs. 139-140.

²¹ PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, traducción del francés de Julio Díaz y Carolina Meloni, pág. 135.

lectura y, por tanto, de reducción de los cuerpos a una serie limitada de diferencias sexuales. Tal vez, como sugiere Anne Berger en su artículo: *Sexuar las diferencias*, ha llegado el momento de abandonar las clasificaciones sexuales de los cuerpos para desarrollar con ellos una coreografía que los mantenga en movimiento:

«...aumentando las diferencias no solo entre sujetos sino en el interior de cada uno de ellos, imposibilitando asignar identidades, reconocer quién está hablando o cantando, ya que cada cuerpo "individual" se dividiría y multiplicaría con la llamada de las voces entrelazadas, y, por lo tanto, cambiaría de lugar indefinidamente, cambiando infinitamente nuestras nociones establecidas de "lugar"..."²³

Lo que nos recuerda que siempre es un buen momento para volver a cambiar el lugar desde donde parte nuestra lectura del cuerpo textual del mundo, o ¿es, tal vez, posible instalarse en la movilidad? Por si acaso, convendrá no olvidarnos de nuestra condición de transeúntes.

²² MALABOU, *Ibid.* pág. 156.

²³ BERGER, Anne (1008): "Sexuar las diferencias", *Lectora*, 14, págs. 182-183.

Bibliografía

BERGER, Anne (2008): "Sexuar las diferencias", *Lectora*, 14.

BUTLER, Judith: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, México, 2001.

BUTLER, Judith: *El género en disputa*, Madrid, Paidós, 2007, traducción de M^a Antonia Muñoz.

DERRIDA, Jacques, "Choréografies", *Points de suspension: entretiens avec Elisabeth Weber*, París, Éditions Galilée, 1992.

DERRIDA, Jacques (1967): *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

DERRIDA, Jacques: "La farmacia de Platón", *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.

HARAWAY, Donna: "Manifiesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980's", *Socialist Review*, 80, 1985, págs. 65-108.

HARAWAY, Donna (1997): *Testigo _ Modesto @ Segundo _ Milenio. HombreHembra © _ Conoce _ Oncorotón: Feminismo y tecnociencia*, UOC, Barcelona, 2004, traducción de Helena Torres.

MALABOU, Catherine (2009): *Changer de différence: Le féminin et la question philosophique*, París, Éditions Galilée.

PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, traducción del francés de Julio Díaz y Carolina Meloni.

PRECIADO, Beatriz(2008): *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.

Borola. Estética de un cuerpo que tributa a la picaresca femenina y a las pícaras de *quinto patio*

Rosa María González Victoria
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Rosa María Valles Ruiz
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

El estómago no entiende de delicadezas. Cuando no se tiene dinero, es cuando uno se decide a cometer delitos.

Borola

...en el mundo, el pícaro tiene que salir adelante como puede en un medio hostil y luchar constantemente con el hambre.

Thomas Hanrahan

En los años cuarentas del siglo XX, en los puestos de periódicos de la ciudad de México irrumpió un singular personaje femenino: de cuerpo escuálido, lánguido y alto de estatura; con piernas y brazos largos, como de palo de escoba, que contrastaban con sus grandes pies y manos; de su cara redonda destacaba una nariz redonda y roja y, encima de ésta, dos ojos bien redondos y pegados uno al otro; su bozo era muy pronunciado y apenas esbozaba un diminuto mentón pegado al cuello.

Se trataba de un cuerpo femenino vestido modestamente que, en cuanto ideaba alguna fechoría, enseguida se transformaba: cambiaba sus “garras” por sus “mejoras galas” o se vestía según la ocasión. Era una pelirroja de peinado corto; una demandante ama de casa que, en cada episodio, recriminaba a su abnegado marido que el gasto no le alcanzaba. Al igual que muchas amas de casa de clases populares, se las ingeniaba —muy a su estilo— para “completar” el gasto; mediante creativas e ingeniosas ideas se dedicada a escatimar a vecinos y vecinas y a quienes se dejaran. Su nombre: “Borola Tacuche de Burrón”, una estética de la representación de la cultura popular urbana contenida en un singular cuerpo que tributa a una *picaresca femenina* de vecindario: subversiva, rebelde, insurrecta, delincuencial y que, de vez en cuando, usa sus “encantos” para estafar o simplemente para gozar.

Su desfachatez logró confundir, incluso, a conocedores de la cultura popular (Monsiviás, 1979 y 1985; Aurrecochea y Bartra, 1993), quienes llegaron a decir que doña “Borola” era, en realidad, “un pícaro disfrazado de mujer”.

El objetivo de este trabajo, proveniente de una investigación más amplia sobre la picaresca en la obra de don Gabriel Vargas, es mostrar, desde una perspectiva de género, que este entrañable personaje se despoja, prácticamente, de su naturaleza biológica al rendir un tributo a la *picaresca femenina*, “relegada a un segundo plano por las novelas de protagonista masculino” (Sáinz González, 1999), trastocando las diferencias establecidas para los pícaros y las pícaras (Hanrahan, 1964; Bataillon, 1969; Parker, 1971).

¿Un pícaro con enagüas?

La idea de este trabajo surgió, hace algunos años, como una respuesta a una versión que —como mencionamos— concebía a “Borola” como “un pícaro disfrazado de mujer”; nada menos que el “alter femenino” de “don Jilemón Metralla” que, al ser sustituido por “doña Borola”, pasó al “departamento de calacas”, como solía decir su creador: Don Gabriel Vargas. Hasta entonces no teníamos la menor duda de que “Borola” era “una mujer” o, mejor dicho, la representación de una mujer. Posteriormente nos enteramos que este personaje femenino, principal protagonista de la historieta *La Familia Burrón*, tenía un referente real: provenía de una familia que don Gabriel conoció cuando era niño:

En realidad, a doña Borola la saqué de una familia que conocí cuando era muy niño. Tenía como seis o siete años y jugaba con su hijo pequeño, al que sus padres le decían el *Baby*. Ella estaba casada con un abogado, un señor chaparrito, bueno y noble, que era manejado por su esposa, que era de fuerte carácter, mucho más alta que él y, por si lo anterior no fuera suficiente, ella también era activa, dicharachera, medio peleonera y orgullosa. (Trueba Lara, 2005, 83-84)

En otra ocasión añadió más detalles sobre aquella pareja: “La señora, de cuerpo grueso y pecho turgente, como de cantante de ópera, era voluntariosa y bien mandona; mientras que el señor, que se llamaba Regino, se aplicaba a fondo para cumplir las órdenes de su esposa” (Vargas y Rodríguez, 26 de mayo de 2010).

Dicha versión nos llevó a reflexionar, en un primer momento, si puede resultar impensable (en México) la existencia de una mujer, de carne y hueso, con la características de la Tacuche: “sin escrúpulos, desfachatada, cínica, provista de una regocijante vanidad”, “ávida”, “infatigable” (Monsiváis, 1982:23).

En culturas occidentales como la nuestra, las representaciones sociales predominantes sobre “la mujer” están asociadas con debilidad, sumisión, indefensión, sometimiento, honestidad e, inclusive, con la bondad.

¿Será cierto —nos preguntamos— que no existen mujeres que transgreden o subvierten normas, roles o representaciones tradicionales de género? El ver la vida social bajo dicotomías (hombre-mujer, masculino-femenino, racional-emocional, fuerte-débil, malo-bueno) simplifica, sin duda, la complejidad o la densidad de la subjetividad individual y colectiva.

¿Es posible que quienes sostienen esta versión no admitieron, al igual que José García Valseca en su momento, que Gabriel Vargas tomara la decisión de “matar” (Trueba Lara, Op., cit.) al personaje principal de *Los Superlocos*? ¿Por qué el mismo Vargas apoyó esa versión si lo único que asemejaba a “Borola” y “Jilemón” era su carácter picaresco? Quizás él mismo no quiso reconocer o no se percató que había logrado construir una pícaro; una pícaro que trastocó las diferencias establecidos por los autores de los pícaros y las pícaras de la novela española. Pero antes de describir a esta singular pícaro, cabría preguntarse: ¿quién fue “don Jilemón Metralla y Bomba”?

[U]n transa, presuntuoso y vividor de inagotable capacidad amorosa, cuyas mayores virtudes son el desparpajo con que esgrime sus defectos y la concha que despliega ante los desgarrates ocasionados por su trapacerías. Hijo del boyante ranchero Gudelio Metralla, hermano menor del sensato Carpóforo, y mayor del atrabancado y valentón Ulogio. (Aurrecoechea y Bartra, Op., cit:357)

Para otro autor, Jilemón es el “digno representante de los revolucionarios que se bajaron del caballo para incorporarse al gobierno y al Congreso gracias a la magia del partido aplastadora” (Trueba Lara, Op.,cit:75).

En opinión de Aurrecoechea y Bartra es posible que al crear un personaje con las características de don Jilemón, Vargas elabora “una caricatura (...) del nutrido grupo de oportunistas y trepadores que hicieron fortuna en las primeras décadas de la

posrevolución” (Op.,cit:361). Tampoco les resulta extraño que García Valseca premiara la serie “pues en el fondo Don Jilemón es una jocosa caricatura del rechoncho y prepotente Coronel” (Loc.,cit).

En fin, a diferencia de Borola (“una niña bien venida a menos”), don Jilemón era un pícaro de banqueta; un antihéroe de indumentaria acatrinada que se abre paso en la ciudad a fuerza de ingeniosas transas y desarmante cinismo. Curiosamente el regordete personaje es un triunfador; su ingenio no es premio de consolación por su desgracia y no lo usa para esquivar los golpes de la vida sino para trepar la escala social. Don Jilemón es afortunado en amores y también en el juego; afamado cantante, llega a ser dueño de una academia de danza y propietario del lujoso cabaret Cirilos; ya avanzada la serie, el “don” le queda chico y para redondear su imagen rutilante y exitosa se hace llamar “bachiller”. (Ibidem)

Si bien la audacia de “Borola” y “sus aspiraciones fantasiosas” no “la llevan a subvertir el orden tradicional de la familia, ni negar como fundamental su rol de esposa y madre” (Herner, 1979:217), de ninguna manera “Borola” es una antiheroína “frágil y dejada”:

En vez de aceptar con abnegación y sacrificio la esclavitud doméstica de su nueva condición social, la güera hace de las labores caseras una aventura picaresca: entierra los pañales sucios con tal de no lavarlos, estira el gasto robando en el mercado, expropia las ollas de las vecinas para no guisar. (Aurrecoechea y Bartra, Opc., cit:373)

Para Sergio Pitol (1998) “Borola” representa “la anarquía, el abuso, la trampa, el exceso, y al mismo tiempo la imaginación, la fantasía, el riesgo, la insumisión y, más que nada, la inconmensurable posibilidad del goce de la vida”. La “Flaca” es una estética de la picaresca de vecindario, transgresora de los límites de lo femenino y lo masculino.

A continuación exponemos fragmentos de los episodios incluidos en esa gran historieta (*La Familia Burrón*), reunidos y publicados en varios tomos por la Editorial Porrúa. Estos fragmentos demuestran cómo esta personaje trastoca las diferencias entre pícaros y pícaras y, su creador, la despoja no sólo de su naturaleza biológica sino las “regulaciones de género” (Butler, 2006).

Insatisfacción e inconformidad

Uno de los principales rasgos que identifica y une el carácter tanto del pícaro como de la pícaro “es la ambición” (Sáinz González, Op.,cit.:27); ambos muestran insatisfacción e inconformidad frente a la pobreza en que nacieron. El personaje picaresco

[n]o acepta una sociedad que le condena por nacimiento y decisión supuestamente divina a la pobreza irremediable y sumisa. No quiere ser pieza de cartón en un enorme ‘puzzle’ que otras manos componen; se niega a ser sujeto de un código civil que no le contempla como persona con derechos, y no quiere pagar tampoco con la frustración de toda una vida las deficiencias de un sistema social que sólo favorece a la nobleza. (Sáinz González, Op., cit:28)

“Borola”, en efecto, una y otra vez se resiste a asumir esa condición y urde planes y fechorías de tal magnitud como el narrado en uno de los episodios (incluido en el Tomo 2 de la edición de dicha casa editorial) demostrando esa gran insatisfacción e inconformismo.

Harta de “la pobreza” y de que ella y su hija, “Macuca”, no vistan “bien” como “todas las chicas” inventa la existencia de una “mafia” para exigir una cuota a los dueños de comercios del barrio, incluido al peluquero de “El rizo de oro” (su marido) para brindarles “protección”; lo que, por cierto, hoy conocemos como “derecho de piso”.

El episodio se inicia cuando el abnegado peluquero, en el momento en que está comentando la amenaza de una “mafia” de “volar” los “changarros” si se negaban a “colaborar”, se escucha la primera amenaza cumplida:

Regino: ¿Qué fue eso?

Reginito (el Tejocote): ¡Ay, mamá Carlota!

Regino: La explosión se oyó muy cerca de aquí. A lo mejor se le rompió la llanta a un camión.

Señor Cañete: Perdóneme, pero no fue reventón de llanta, fue una bomba.

Reginito (el Tejocote): Fue en el estanquillo de don Pantaléon. Está saliendo humo y llamas de allí.

Regino: Para mí que fueron los de “la mafia”. He sabido que muchos comercios del barrio fueron amenazados.

En efecto, sin miramiento alguno la “Güereja” cumple sus amenazas y comienza a lanzar a varios de los negocios “bombas molotof”. Al final es descubierta y sorprendida por la Policía cuando acude al apartado postal que abrió para que ahí le depositaran la “cuota”. Al momento de librarse de los policías que intentan subirla a la patrulla, luego de darles un “feroz codazo en la mera panza”, le dice a Macuca el sentido de esa acción: “¡Córrele, hija! Ponle alas a los pies si no quieres verme entre rejas. La horrible pobreza en que vivimos me empujó a cometer graves cosas”.

Parker (1971) considera que “delincuente” es el término más adecuado y moderno, en lenguaje extranjera, para referirse a la palabra “pícaro”. La definición de la palabra “delincuente” la compara con la formulación del término “desarraigados” elaborada por Mary Morse, quien los caracteriza como aquellos que “a menudo buscaban la emoción por medio de la delincuencia: no pagando los billetes del tren, cometiendo pequeños hurtos, entrando en cines y salas de baile sin pagar, forzando la propiedad privada” (Parker, Op., cit:10).

Como se pudo observar, “Borola” se excede en sus acciones por lo que, de ninguna manera, se ajusta a esta concepción del pícaro (quizás acciones como la expuesta es lo que pudo haber influido para concebir a “Borola” como “un pícaro con enagüas”). Para Parker, lo que caracteriza al pícaro, es este tipo de “delincuencia, y no la criminalidad violenta de robos y asesinatos” (con “Borola” sí había violencia, pero nunca muertos). En la novela picaresca, menciona Sáinz González, a las pícaras se les atribuye “el matrimonio” como el medio para ascender socialmente o enriquecerse.

Sin embargo, habría que considerar que el pícaro, “en todo el Siglo de Oro”, “encarna el antihéroe, el envés de un haz heroico y lleno de cotizables virtudes. Viene a ser algo así como la contrafigura del héroe y del santo” (Zamora Vicente, 1962:s/n).

Esta singular pícara más que usar sus “encantos”, usa la violencia para alcanzar sus objetivos. En muchos episodios la vemos armada y disparar y amenazar a sus víctimas.

En otro episodio, publicado en el Tomo 1, vemos a “Borola” harta de escuchar los pesares de sus vecinas por no poder alimentar bien a sus hijos. Se arma y arma a sus vecinas para asaltar el mercado. Todas enmascaradas, y ella cargando una metralleta, entrarán corriendo al mercado tomando por sorpresa a los vendedores:

Borola: ¡Quietos! ¡Esto es un asalto! ¡Todo mundo permanezca en sus lugares con las manos en alto! ¡El que se mueva o haga el intento de escapar, lo relleno de plomo!

Vecina enmascarada: ¡Allí se va uno!

Borola (disparando a los pies del vendedor que intenta huir): ¡Alto ahí, animal! ¡Si no quieren que el mercado se llene de “fríos” obedezcan mis canijas órdenes!

Puestero: ¡No dispare, tengo mujer, “segundo” y tercer frente, todas con hijos!

Borola: ¡Oralé muchachas, a toda prisa lleven los víveres al camión, mientras yo mantengo a raya a todos los abusivos puesteros!

En este episodio, uno de los más memorables de la historieta, “Borola” representará a esas clases empobrecidas y esquilgadas por vivales comerciantes; es la voz del hartazgo popular:

Borola: Todo tiene un límite y a nosotros, se nos acaba la paciencia. Ver morir de hambre a un pirrimplin, es lo más triste. De mi cuenta corre que eso no lo vamos a permitir. Si los comerciantes se han dedicado a esquilmar a los compradores, nosotras les daremos matanga con sus ganancias.

Para algunos especialistas, el pícaro “no es un delincuente profesional, sino que le sobran cordura y viveza y le falta ambición. Cuando sus trampas acaban por ser desventadas en fracasos, llegan las palizas, los golpes, los ayunos, algún encarcelamiento. La resignación y la astucia afilándose son los únicos asideros que sobrenadan en su comportamiento” (Zamora Vicente, Op.,cit:s/n). Y, eso, es lo que le ocurre a “Borola” episodio tras episodio; siempre es descubierta y recibe alguna reprimenda.

Saciar “el hambre atrasada”

Hanrahan advierte que, a diferencia de la vitalidad del pícaro, a la pícara se le ha representado con “una personalidad defectuosa” y para la “contemplación”, quedando, de esta manera, “en un plan superficial; engaños, estafas, utilizando sus encantos para atontecer a su víctima” (Hanrahan, Op.,cit:32). Este autor aclara que aunque no todas las mujeres incluidas en la novela picaresca son “livianas” ni “rameras”, se da una fuerte tendencia a presentarlas así.

Aunque “Borola” regularmente hará ostentación de su figura y cuerpo, pocas veces se le verá utilizando sus “encantos” para cometer sus “fechorías”; su autor (don Gabriel Vargas) le apacigua su vanidad y, mediante otras artimañas, la pone a luchar contra lo que mueve al pícaro y a la pícaro: “el hambre” o, en el caso de ella, contra “el hambre atrasada”.

Cuando la “Güereja” se prepara para llevar a cabo alguno de sus planes o ideas para “mejorar las entradas en su hogar”, regularmente se mudará de ropa. En algunas ocasiones, luego de quitarse el vestido que trae puesto, se pondrá otro encima de su remendado fondo y, para ponerse sus zapatos de tacón alto, también se quitará sus medias rotas. Se colocará uno de sus clásicos abrigos (el más conocido es aquel que en las orillas tiene peluche) o una especie de chalina de piel de conejo (la cabeza que lleva colgando demuestra su autenticidad) y, en algunas ocasiones, un sombrero de alas anchas; así, se pone sus “mejores garras para dar la impresión” que se encuentra “en bonanza” o, respondiendo a la idea popular que decreta: “como te ven te tratan”.

En otro episodio observamos, nuevamente, el uso del engaño como estrategia para obtener dinero. Acompañada por Macuca y vestida con “sus mejores galas”, acude a la casa de la familia de Floro Tinoco (“el Tractor”), según para tranquilizar al padre y la madre del “junior” al informarles que su hijo se encuentra en su casa. El padre lo había corrido de la casa después de acusarlo de haber tomado “un billete de diez millones” de su escritorio. El adjetivo que utiliza para referirse a él, revela el plan que lleva en mente:

Borola: Ese tragón la pasa bien en la casa. Le digo tragón por barrer con cuanto plato le pongo enfrente, parece que la trae atrasada. Con el pretexto de que guiso muy sabroso, muy seguido nos deja sin comer el condenado. Si estuviéramos en la abundancia menos mal, pero como estamos en las últimas, vemos con desesperación cuando Floro se despacha a lo grande.

Señora Tinoco: Señora, nos va a permitir que le paguemos la manutención de mi hijo, no nos gustaría que siguiera comiendo de gorrión.

Macuca: Mamá, por favor.

Borola: ¡Imposible! Traigo órdenes estrictas de mi marido de no aceptarlas ni un quinto.

Señor Tinoco: Tendrá que aceptar una cantidad semanal, por favor...

Borola: Está bien, me siento mal cuando mucho me suplican. Déme mil “chipirones” diarios, lo demás, yo lo pongo.

Como expusimos, además de vestir sus “mejores garras” para realizar sus planes, en otras ocasiones su vestimenta lo adaptara acorde con sus ingeniosas ideas, para “estirar” el insuficiente gasto que le proporciona su marido. La podemos ver vistiendo un overol y portando en la cabeza una cachucha y, muchas veces, armada: “es una mujer de armas tomar”, diría la voz anónima popular.

En otro memorable episodio, se le ocurre habilitarse como “guardaespaldas” de “las muchachas del vecindario” pese a que Regino le pedí, “como un favor especial”, que se quede “en su casita” y no se meta “en líos”. Bajo el argumento del “hambre atrasada”) y recriminándole que no le alcanza al gasto, “Borola” no cede a la petición del sufrido peluquero:

Borola: ¿Qué te crees que lo hago por gusto? El hambre que tenemos atrasada, me empuja a ganarme los fierros. Con la miseria que me das de gasto, sólo me alcanza para comprar verdolagas y papas, eso ya nos fastidio.

Luego de convencer, con distintas artimañas (a base de “trompeadas” y “saliva”) a varios de sus vecinos y vecinas para que acepten sus “servicios” como “guardaespaldas”, “la Tacuche” se viste al estilo de un cazador-revolucionario: sombrero ancho, botas, escopeta en mano (el “mosquetón”) y un porta balas cruzado en el pecho, para enfrentar a “los malos”. Dos meses después, cuando sus vecinas y vecinos ya no le pueden seguir pagando, de heroína de las muchachas (y de sus padres y madres), se convierte en un ser desalmado. Para presionarlos a que le pagaran, amenaza y zangolotea a doña Linda Berrones, toma latas de la tienda de señor Chico, se introduce a la casa de otro de sus clientes y saca uno de los aparatos electrónicos del humilde “cantón”.

“Borola”, indudablemente, reúne algunos de los principales aspectos atribuidos por Isabel M. Domenich, citada por Gutiérrez de Velasco (1999), a la novela picaresca española: el hambre como motivación de la vida y el uso del engaño y la agudez para satisfacer las necesidades básicas del pícaro.

En otro de sus episodios detectamos que don Gabriel controla o reprime a su personaje para que no solamente sea reconocido por sus rasgos femeninos. En uno de los memorables episodios de la historieta, observamos que su autor rechaza que “doña Borola” se coloque en un papel para la “contemplación” cuando frustra, mediante una patada, su intento de mostrar sus dotes de una “verdadera encueratriz”.

Disfrutando con toda su familia de un paseo por París, gracias a la invitación de su “multichorromillonaria” tía “Cristeta”, busca ostentar su cuerpo en un cabaret de aquella ciudad molesta porque “nunca” había visto a Regino, su “chaparro” marido, aplaudir con tanto entusiasmo al término del espectáculo de “las más bellas rorras” que se fueron despojando poco a poco, “como alcachofas”, de su ropa.

Pese a la oposición del sufrido peluquero, se sube a la pista y le pide al pianista del grupo “que le toquen la tonadilla franchueta conocida como ‘El cuchichí’” pues ella la cantara y bailara “para alegrarle la pupila a la concurrencia” y “como un regalo especial” para su “amado esposo”. Y, sin más ni más, se comienza a quitar la ropa hasta quedar en “rabonas tarzaneras”

Narrador: Las alegres notas de El Cuchichí inundan el salón, un murmullo de admiración se levanta al lucir la Güereja, completamente al natural, la parte donde la espalda se ensancha y toma forma de guitarra. Con gracia y delicadeza como lo haría una araña zancona, Borola recorre la pista bailando, luciendo sin complejos el bolón de carne que natura le dio para sentarse.

Antes de que logre terminar su baile y canto, dos meseros la toman de los brazos para sacarla de la pista y le piden que finja que la acción es parte del espectáculo y, así, casi de bruces, la lanzan “dándole un puntapiés en el trasero”; la arrojan a una “obscura y maloliente calle, en la parte trasera del cabaret”; “Lárguese a hacer visiones a otro lado!” (Vargas, 2009b:s/p), le espeta uno de los meseros.

En cuanto el “éxito” que se le atribuye a las pícaras de la novela española, Sáinz González considera que son inverosímiles los elementos de los cuales se les dota y que más bien revelan cierto “temor” hacia los avances de la mujer e, inclusive, misoginia por parte de los autores de este género literario:

El éxito de la pícaro, impensable en el siglo XVII, refleja el temor de la colectividad masculina al ascenso e independencia de la mujer. La pícaro no es sólo el esperpento

moldeado por la mirada misógina del autor; es también la encarnación literaria de la mujer fatal del Barroco, el fruto malicioso de una obsesión oculta, el símbolo de una amenaza intuida. El tipo de mujer que ella representa (independiente, segura, rebelde, sensual y dominadora) traslada al mundo novelesco la pesadilla del hombre barroco, atormentado por las crecientes muestras de inconformidad femenina. (Sáinz González, Op., cit:40)

A manera de conclusión: ¿Hombres y mujeres de especies distintas?

Constantemente es alimentada la idea de que existe una distancia abismal entre los dos sexos. Mucha de la literatura comercial contribuye y tiende remarcarlo. En algunos librerías y tiendas departamentales, por ejemplo, circula un libro que, en su portada, sostiene que las mujeres son de “Venus” y los hombres de “Marte”.

De alguna manera esta idea (señalar una distancia abismal entre hombres y mujeres), evoca antiguas creencias. Un caso es el de Pitágoras quien establecía: “Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer”.¹ Rubin (1996/2000:56) plantea:

En realidad, desde el punto de vista de la naturaleza, hombres y mujeres están más cerca el uno del otro que cada uno de ellos de cualquier otra cosa –por ejemplo, montañas, canguros o palmas. La idea de que los hombres y las mujeres son más diferentes entre sí que cada uno de ellos de cualquier otra cosa tiene que provenir de algo distinto de la naturaleza.

Lamas (1986/2000:115) coincide: “Hay que tener siempre en cuenta que entre mujeres y hombres hay más semejanzas como especie que diferencias sexuales”. Al respecto, es importante mencionar la aclaración que Scott (1985) formuló sobre el empleo del término “género”: permite no sólo explicitar “las reglas formales que se siguen de la designación masculina y femenina”, sino poner al descubierto “posibilidades inexploradas, porque en muchos lenguajes indoeuropeos existe una tercera categoría: asexuada y neutra” (Scott, 1985/2000:266).

Para concluir, nos preguntamos: ¿Es posible que don Gabriel Vargas, sin proponérselo, nos haya querido mostrar que los hombres y las mujeres no somos tan

¹ Citado por Simone de Beauvoir como epígrafe en su obra *El segundo sexo* (1949).

diferentes como se nos ha hecho creer o se nos quiere hacer creer? ¿Que, como seres de la misma especie, compartimos más semejanzas que diferencias?

Bibliohemerografía

AURRECOECHEA, Juan Manuel y Armando Bartra (1993), *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, Grijalbo-CNCA, México,

BATAILLON, Marcel (1969), *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, Taurus, Madrid

BUTLER, Judith (2006), “Regulaciones de género”, en *Revista de estudios de género. La ventana*, núm. 023, Universidad de Guadalajara, México, pp. 7-36.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (1999), “Contar como un trueque a cambio de la vida en Eva Luna de Isabel Allende”, en Gutiérrez de Velasco Luzelena, Gloria Prado y Ana Rosa Domenella, *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa y El Colegio de México.

HANRAHAN, Thomas (1964), *La mujer en la picaresca de Mateo Alemán*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid.

LAMAS, Marta (1986/2000), “La antropología feminista y la categoría ‘género’”, en Lamas, Marta (compiladora), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, y Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 97-125.

MONSIVAÍS, Carlos (1979), “Gabriel Vargas”, en *Antología de la crónica en México*, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 150-154.

_____ (1985), “Gabriel Vargas”, en *Antología de la crónica en México*, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 150-154.

PARKER, Alexander A. (1971), *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Editorial Gredos, Madrid.

PITOL, Sergio (1998), *El arte de la fuga*, Era, México.

RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres”, en Lamas, Marta (1996/2000), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, Miguel Ángel Porrúa, México.

SÁINZ GONZÁLEZ, Eugenia (1999), “Misoginia o miedo en la picaresca femenina”, en *Verba hispánica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, núm. 8, pp. 27-48.

SCOTT, Joan, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas, Marta, (1985/2000), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, y Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 265-302.

TRUEBA LARA, José Luis (2005), *Gabriel Vargas. La historieta que desnuda al ser*, Editorial Porrúa, México.

VARGAS, Ángel y Ana Mónica Rodríguez, “El país sigue igual: para abajo, sólo que con más rateros: Gabriel Vargas”, en *La Jornada*, Sección Cultura, 26 de mayo de 2010, p.7.

VARGAS, Gabriel (2009), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México, Tomo 1.

_____ (2009), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México, Tomo 2.

_____ (2010), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México, Tomo 3.

Cuerpo, fetichismo visual y estrategias juveniles de visibilidad

Rose de Melo Rocha

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP)

Resumen: Esa ponencia forma parte del proyecto de investigación “Consumo e cena midiática: culturas juvenis e políticas de visibilidade no Brasil”, coordinado por Rose de Melo Rocha en el Programa de Posgrado en Comunicación y Prácticas de Consumo de la ESPM (PPGCOM-ESPM), con particular atención hacia las interacciones establecidas entre culturas visuales y la escena mediática. Al plantearse la idea de pensar el plano de las imágenes y sus implicaciones en la constitución y/o la reiteración de nuevos sensorios e imaginarios sociales, se problematiza las políticas de visibilidad articuladas a las prácticas de consumo mediático, material y simbólico. Preguntamos: ¿Qué ética es posible para se analizar a las imágenes? ¿Desde que lugar se producen las miradas académicas acerca de las visualidades y sus lógicas? Desde ese punto de vista se trata de problematizar la naturaleza del consumo de imágenes en las sociedades mediáticas, discursivas y estetizadas, en las cuales el fetichismo se ha convertido, elle mismo, en un facto de imagen. El cuerpo, bajo una dictadura de la visibilidad compulsoria, se ha convertido en fetichismo visual. En conclusión, nos interesa problematizar estrategias juveniles de visibilidad en las cuales patrones estéticos hegemónicos se re-significan o se confrontan.

Corpos e políticas de visibilidade

Para falar de corpos, corpos afetados e que resistem à ditadura da visibilidade compulsória, começo demarcando o olhar que dirijo às imagens. Este é um olhar de encanto e recusa. De dúvida e de afeição. Afinal, elas são aqui apreendidas, de um lado, como fonte de afeição. De outro, as compreendemos como fonte possível de vinculação. Em nossas sociedades discursivas, midiáticas e imagéticas a política, ela própria, tornou-se um caso de imagem, nem sempre resultando em processos de visibilização de sujeitos sociais autônomos e ativos. O debate em torno das políticas de visibilidade e das políticas de subjetividade aparece, assim, como o primeiro norte ou guia a nos orientar na construção das visualidades como objeto teórico relevante ao campo da comunicação.

Imprescindível será recorrer a dois autores, ambos fundamentais à construção de nosso argumento: Baruch de Spinoza e Jesus Martín-Barbero. Seguindo a inspiração do filósofo holandês Benedictus (ou Baruch) de Spinoza, tenho defendido (Rocha, 2011) que a discussão sobre políticas de visibilidade poderia ser consubstanciada desde a concepção spinoziana de “afeição”. Em um de seus mais notáveis postulados o pensador discorre sobre a origem e a natureza dos afetos, propondo que “[o] corpo

humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor” (Spinoza, 2008, p.163).

Este pilar fundante das teorias da afecção relaciona-se à dimensão em essência política do que nos é dado a ver, via a profusão de imagens visuais, e, o que particularmente interessa ressaltar, leva-nos a questionar aquelas que, ao nos afetarem, efetivamente aumentam ou diminuem nossa competência corpórea-cognitiva de ação. Ou seja, é também nesta direção que lanço a pergunta, que intitula este artigo, sobre uma Ética possível para o campo das visualidades posto que, para o mesmo Spinoza, Ética é justamente associada àquilo que aumenta nossa potência de agir.

Ou seja, não se trata de uma questão conteudística a ser debatida: na verdade, os modos de dizer (ou de fazer ver) é que realmente deveriam ser implicados na leitura crítica dos recursos midiáticos e digitais de promover a visibilidade (ou invisibilidade) de fenômenos ou processos socioculturais. Alain Mons (1994), pesquisador da conformação contemporânea da economia ficcional, identifica em sua lógica três figuras centrais: *imagem, território, comunicação*. Mons procura caracterizar o que chama “o processo metafórico e suas variantes”, defendendo que ele nos introduz em uma economia ficcional que se superpõe a uma economia material. Segundo analisa, as duas disposições “formam um *entrelaçamento* perfeito na complexidade dos intercâmbios.” (MONS, 1994, p.10; *tradução nossa*). Assim, “a característica de nossa época é que o sistema das representações, o modo simbólico, se convertem em *flutuantes, aleatórios, metafóricos...* (...) processo de expressividade social no qual ficção e realidade se confundem inextricavelmente (MONS, 1994, pp.10-11; *tradução nossa*).

Há um discurso publicitário sempre ali, costurando simbólica e literalmente as existências, como se, de fato, a ideia de uma automação tivesse se deslocado dos corpos de metal, de madeira, de eletricidade e ondas magnéticas para o *bios* humano. E isto talvez possa ser atribuído à centralidade das visualidades na cena social e afetual da atualidade, imagens que, longe de serem ideologizadas, expressam paradigmaticamente a lógica sexualmente fantasmática que ordena o *socius*, mas, fundamentalmente, que rege, como sub-reptícia palavra de ordem, a dominância de mecanismos imaginários na regulação e «des-regulação» social.

É nesta direção e como recurso de contaminação e crítica de tal cenário que o antropólogo da comunicação Massimo Canevacci recorre ao termo «fetiche», e desde as páginas iniciais do livro já nos adverte do que, para um leitor fiel, talvez fosse

dispensável: não irá adotá-lo na direção corrente. Assim, rechaça a adoção irrestrita da ênfase freudiana, que percebe o fetiche como fonte de perversão, e distancia-se da crítica marxista, que irá localizá-lo no plano da alienação. Vale ainda lembrar que, na titulação original, o livro se chamava *Una Stupita Fatticità. Feticism Visuali tra Corpi e Metropoli*. Segundo o autor, tratar-se-ia de retomar “uma frase que Adorno usa para criticar o método de Benjamin e que este último reivindica como «o» método através do qual penetra nos processos de reificação para dissolvê-los” (CANEVACCI, 2008: 19).

Enfrentando suas próprias heranças, Canevacci nos convida, sempre pontuando sua escrita de imagens arrebatadoras, estranhamente familiares, taticamente táteis, a acompanhá-lo em sua defesa apaixonada e, como ele mesmo diz, estupefata, de uma necessária crítica da reificação visual. E este será um assunto de fluxos, saliências e reentrâncias, retomando-se em diversos momentos um sufixo caro ao autor, o de “*scape*”. Seu “design etnográfico” é também “uma etnografia fetichista”, porosa, panorâmica, enfeitada para melhor revelar os feitiços. Os “fluxos panorâmicos corpóreos” mobilizados pelo autor nos convidam a uma trilha ocular-analítica *sui generis*, repleta de corpos-imagens, imagens-corpos, corpos-objetos e objetos-corpos sempre em trânsito, sempre em transe, sempre em estado de virtual acoplação: como no fluxo amoroso, o desejo é sempre fugidio, mas, igualmente, sempre se faz inscrever em corpos, territórios, objetos.

Assim, Canevacci detém-se, por exemplo, em iniciativas de transformação urbana capazes de conversão das cidades em verdadeiras locações comunicacionais, em performances e produções visuais que revertem, via processos de fetichização, as demandas utilitárias mais potentes. Se uma esperança existe, sugere Canevacci, ela reside na sedução, nas iniciativas intersticiais de cruzar e juntar improbabilidades – estéticas, anatômicas, eróticas, teóricas. Mutações culturais sincréticas ganham visibilidade aí, consolidando, no argumento de nosso autor, algumas proposições. Uma delas, que nos soa emblemática, será utilizada para caminhar rumo à finalização de nossa resenha. Segundo o antropólogo, a experiência com os fetiches e a fetichização, lança-nos um desafio a um só tempo cognitivo e perceptual, impelindo o olho “a refinar-se em eróptica” (Idem: 263).

Não por acaso Martín-Barbero tem sido um incansável defensor da dimensão estratégica que hoje assume a comunicação, aquela desde a qual, nas palavras do cartógrafo mestiço, deve-se pensar a sociedade. Compartilhando da proposta analisamos a cultura e a sociedade a partir da comunicação. É inegável a centralidade na vida

contemporânea dos processos comunicacionais, tanto aqueles de caráter massivo, quanto aqueles de natureza maciça embora, de fato, já não se trate, neste último caso, de uma comunicação de massa. Uma ética da comunicação demanda a inserção crítica, criteriosa e curiosa nas ecologias comunicacionais e midiáticas da atualidade. Minuciosa e “quente” cartografia destes fluxos de sentido em cruzamento, choque e hibridização.

Parece-nos ainda relevante perguntarmo-nos menos sobre a natureza das imagens que nos cercam mas, mais detidamente, sobre a natureza das relações que, nós, humanos, estabelecemos com elas. Em que medida esta relação pode ser nomeada de política ou, seria melhor dizer, quando ela pode ser percebida como portadora de politicidade? Movida por esta indagação, temos orientado a base teórica de nossas investigações empíricas no sentido de problematizar a categoria “consumo de imagens” ou daquilo que anos atrás denominávamos uma imagética do consumo.

Afinal, consumimos imagens ou somos por elas consumidos? Pesquisadores notáveis como Norval Baitello já nos alertaram para o brutal alcance das dinâmicas de devoração pelas imagens, devoração esta que tanto pode ser pensada como uma deglutição de imaginários quanto, em seu grau máximo, uma deglutição de corpos. Em um brilhante ensaio sobre a dizimação capitaneada pelos exércitos nazistas, Jean-François Lyotard, filósofo que se notabilizou por escrever, em finais da década de 70, sobre a chamada pós-modernidade, irá, em um de seus mais belos livros, embora não o mais conhecido, propor uma derivação interessantíssima para se pensar a relação entre representação e esquecimento.

Segundo Lyotard, ao contrário do que comumente imaginamos, a forma mais efetiva de apagar fatos da memória é representando-os, repetidamente, excessivamente, de todos os ângulos possíveis, em seus mínimos detalhes. O filósofo ancora sua argumentação em um dos mais sangrentos capítulos da história mundial, exatamente o genocídio dos judeus pelos comandos nazistas. Para o autor, as políticas de esquecimento absoluto empreendidas pelos SS dependeram da representação, posto que “não se pode esquecer no sentido comum a não ser aquilo que se pôde inscrever, pois então se poderá apagar. (...) Representar ‘Auschwitz’ em imagens, em palavras, é uma forma de fazê-la esquecer” (Lyotard, 1994). O recente caso de Osama Bin Laden é paradigmático deste processo de extermínio mediado pelas imagens. Assim como os campos de concentração não tinham câmeras filmadoras, a morte de Bin Laden não deixa vestígios: nem de corpos, nem de imagens.

Hans Magnus Enzensberger, pensador alemão central para a análise da mídia e das formas de violência contemporânea, sugeriu em uma entrevista adotar-se, em tempos de excesso e de assédio midiático, uma auto-imputada evasão da realidade. Para ele, como modo de nos protegermos dos danos biográficos gerados pela exposição compulsória, o melhor mesmo seria nos valermos do apelo ao direito à invisibilidade e ao desaparecimento. No argumento de Enzensberger, “a gente tem de se distanciar, se defender. Não muita publicidade, não muitos *talk shows*, não muitos aparecimentos. (...) Eu me escondo. Quero ter minha paz. Não quero ser transformado nesta imagem artificial, nesse *trademark* ‘Enzensberger’. Isso é muito perigoso”.

O antropólogo Marc Augé vai ironizar este processo, chamando atenção para o protagonismo que a mídia assume em nossa (in)capacidade de lembrar, imaginar e sonhar. Seguindo seu raciocínio, encontramos que a penetração das narrativas midiáticas em nosso cotidiano é tamanha que ela se tornou um potente agenciador de nossos imaginários, tanto os coletivos – dos mitos, ritos e símbolos –, quanto os individuais – dos sonhos propriamente ditos. Sobre esta sorte de amnésia coletiva, Augé afirma que o desenvolvimento das tecnologias comunicacionais liberou um processo de ficcionalização da vida, que compete para a perda da memória e do imaginário. Neste processo, o esmaecimento da nitidez que permitiria discernir o real do ficcional levaria a um processo de mimetização curioso, no qual a nossa própria percepção e capacidade de relatar o mundo vivido seria nada mais do que uma reprodução introjetada dos discursos midiáticos.

Como ele relata, “tive a oportunidade (...) de trabalhar com um jovem de uns trinta anos, vivo e simpático, que me fazia toda manhã o comentário da atualidade” que reproduzia o que Augé escutara “palavra por palavra, numa determinada rádio minutos antes. (...) Por vezes, surpreendia-me imaginando que, um dia, ele contaria seu último sonho e que eu reconheceria nele o meu, porque nós dois o teríamos visto na televisão.”

Outro pensador francês, Paul Virilio, arquiteto e urbanista mundialmente famoso por sua atuação como consultor de assuntos estratégicos, escreveu a alguns anos que viveríamos à beira de um *crash*, tão impactante com aquele das bolsas de valores. Todavia, advertia Virilio, a quebra, a síncope que nos ameaça, dizia respeito agora exatamente ao excesso e à velocidade de circulação de imagens midiáticas, e principalmente, estava associada à conversão do próprio mundo em fato de imagem. Nosso urbanista menciona a existência de uma verdadeira estética da desaparecimento, na qual as cidades, por exemplo, são experimentadas como desertos ou corredores,

pontilhados de pontos de partida e de chegada. Nelas, somos programados para passar e não para permanecer. Prisioneiros do instante e da inércia não seríamos capazes de esquecer e, portanto, menos ainda de lembrar.

Nas interpretações de Virilio, muitas vezes denominado o “teórico da velocidade”, o deslocamento compulsório é percebido como agenciador de uma estética da desapareição. Defendendo a existência de um novo estatuto do olhar e também da liberdade, o filósofo propõe, neste sentido, que o espaço público foi convertido em imagem pública e, estas, em durações públicas. Para este estudioso, as máquinas de guerra e os meios de comunicação participam historicamente e em condição de protagonismo de um projeto de desertificação do real, no qual o espaço é progressivamente colonizado pelo tempo.

Em sua análise ácida e pessimista, vivemos a ameaça de um cegamento coletivo, verdadeiro *crash* virtual e temível falência do real. A multiplicação dos serviços audiovisuais – ultrapassando a ótica televisual clássica –, a sucessão de *flashes* de informação, ambos atestariam a oferta de uma condição de telepresença no mundo reiterado pelo caráter panóptico da televigilância doméstica, uma cultura da suspeição, transformando o território em lugar da insegurança e da desconfiança. Democratização do *voyerismo* à escala planetária, a informação total convive com a industrialização do esquecimento: do mundo, do tempo histórico, de nós mesmos.

Referindo-se a processo similar Fredric Jameson, autor de um livro seminal sobre a lógica cultural pós-moderna (1996), também defende que a patologia da contemporaneidade é de ordem temporal. Jameson nos fala da experiência da “presentificação”, ou seja, de uma vivência totalizante do aqui e do agora, que nos dificultaria a valoração do passado e, igualmente, nos inviabilizaria a projeção do futuro. Para Jameson, o enfraquecimento da historicidade e o que considera uma nova falta de profundidade caminham de mãos dadas. Reféns do instante, párias memoriográficos, seríamos alegres presas do imediatismo, este estado de atualização constante, no qual a instantaneidade é também lugar de uma duração eterna.

Por outro lado, devemos lembrar (sim, acredito nesta condição de possibilidade) que as novas mídias digitais, com sua memória imaterial, são virtualmente mais “eternas” do que a memória material. Também é assim que hoje podemos reconstruir as lembranças e escrever nossas próprias memórias. Identifico, neste lugar virtual, exatamente a possibilidade de virtualmente nos surpreendermos, sendo ali capturados por situações e encontros inesperados, pela mesma poética da lembrança que um dia

encantou o escritor Marcel Proust. Talvez, de fato, possamos paradoxalmente durar através do efêmero.

A aventura da hominização, sabemos, nem sempre correspondeu a uma vitória da civilização, menos ainda da civilidade, base essencial a dois processos complementares que compõem a politicidade. De um lado, a ética, esta que associamos àquilo que aumenta nossa potência de agir; de outro a estética, esta que se articula a nossa potência de sentir. Será necessário, proponho, regressar à gênese do humano. Na leitura moriniana o homem de cérebro grande só se constitui a partir de um processo: a consciência da morte e o desejo brutal de superá-la. E aqui, justamente neste ponto, inaugura-se, a um só tempo, o que temos de mais propriamente humano e, paradoxalmente, o que de mais “para além do humano” igualmente vai nos caracterizar. Superar os limites da natureza, e, até mesmo, ostensivamente enfrentá-los, parece uma das características mais decisivas de nossa hominização.

O embate natureza/cultura, este que aqui retomo, valendo-me de teses antropológicas vinculadas às teorias da complexidade, é a brecha através da qual o mundo nos aparece como sendo mediado. Nosso modo de habitar e de fazer mundo responde à entrada em moradas simbólicas que utilizamos para negociar com as incertezas: a casa da linguagem, o universo imaginário, os sonhos, os ritos, os devaneios. Só podemos ser racionais, insiste Morin, porque somos também capazes de descomedimento, porque somos, define o autor, da espécie *sapiens-demens*.

A novidade do *sapiens*, em tal análise, é justamente sua capacidade, erigida ao longo de séculos, de decalcar seu cotidiano com todo um grandioso aparato cognitivo que é imaginário e imageante. Vivemos, assim, sempre, em planos de dupla vinculação, em cenários existenciais ambivalentes, posto que são irremediavelmente objetivos e subjetivos. Em tal acepção, a originalidade de nossa espécie não está exatamente em nossa incrível propensão à invenção de técnicas e, posteriormente, de tecno-lógicas. Antes, pondera Morin, a novidade estava colocada em nossas sepulturas e nas pinturas mais originais, residindo, enfim, na nossa capacidade de estruturar complexos imaginários de negociação de nossa finitude, levando-nos a um plano de trans-mortalidade. Não por acaso, as imagens, signos de ausência e de presença, eram, nos primórdios da civilização, consideradas mágicas, temíveis, poderosas. Poucos eram os que podiam ser transformados em “representação”, considerada lugar de distinção social ímpar. A história da iconografia religiosa apenas atesta a dimensão política essencial que está imbricada neste processo.

Corpos e politicidades

É clara a visada de olhar proposta por autores como Morin, notoriamente reconhecido como um pensador da complexidade do humano e como um defensor da humanização do conhecimento. A fratura no edifício da Razão antropocêntrica e tecnocêntrica que se objetiva com tais concepções permite, em nosso ponto de vista, um passo decisivo para a compreensão da politicidade. Afinal, ela é: 1) um fato bioestético; e 2) um recurso pedagógico que, atualmente, segundo nossa interpretação, pode-se auscultar em cenários plásticos, muitas vezes efêmeros, invariavelmente imagéticos, algumas tantas disparados por “gatilhos” digitais.

As politicidades, dialogando diretamente com a leitura de Mauro Cerbino (2005), referem-se a ações de forte base estética, nas quais o corpo é definidor e demarcador de atitudes específicas e autônomas, caracterizando um exercício de subjetividade que é, ao mesmo tempo, uma recusa consciente do assujeitamento. Em tais ações evidencia-se justamente um “quê-fazer” que provém da vida cotidiana, das práticas estratégicas de vinculação e participação. Segundo explica Cerbino, “o corpo é elemento mediador e lugar de enunciação de uma nova politicidade, de um modo de ocupar e dar sentido ao espaço público e de construir uma cidadania cultural mais além da de direito.” (CERBINO, 2005; *tradução nossa*). Resgatamos ainda, complementando este debate, o que nos fala Pedro Demo quando, retomando teses de Paulo Freire, defende que a politicidade refere-se ao plano da habilidade política humana de "saber pensar" e intervir criticamente (DEMO:2002).

Se comunicar é se colocar em situação de comunidade, se comunidades são feitas de produções e tensões que nos permitem elaborar e partilhar sentidos, talvez ali mesmo, na fluidez e intensidade dos fluxos, seja mais uma vez possível recolher decalques imaginários, construindo, em trânsito e em processo, nossos castelos de memória. Interessa-nos, assim, analisar os processos de mediação socioculturais na perspectiva das migrações, dos fluxos, das esferas públicas de diáspora, como se exemplificará no tópico seguinte do artigo. O consumo de imagens em contextos diaspóricos tem se apresentado como um lugar igualmente estratégico para analisarmos os efeitos da fúria produtivista das curiosamente chamadas sociedades da comunicação. A questão que se coloca é: qual a qualidade de vinculação que nela engendramos? Se não escolhermos o que ver, podemos escolher como olhar.

Corpos juvenis: sobre politicidades e expressividades

Temos utilizado, no enfrentamento da fetichização dos corpos, a apreensão e análise de “ações comunicacionais de fronteira” protagonizadas por jovens brasileiros. Buscando construir teoricamente a relação juventude-cultura-política, dedicamo-nos a estudar diferentes militâncias, subjetivações e ativismos tecnologicamente mediados, aí incluindo desde as atividades de Punks, Anarquistas e Straight Edgers na cena digital brasileira, chegando, agora a diferentes marchas juvenis que mesclam fluxos urbanos e presença nas redes sociais.

Como parte da orientação reflexiva até agora consolidada, temos que: a) as expressividades juvenis são identificadas em manifestações e acontecimentos nos quais jovens em particular ou segmentos juvenis como um todo se assumem como autores e atores de fala, de suas próprias falas, sobre si e sobre o mundo, problematizando imaginários sociais e representações hegemônicas sobre a juventude midiaticamente disseminadas; b) as culturas juvenis são abordadas a partir de uma perspectiva que considera sua conformação eminentemente comunicacional; e c) a comunicação é percebida em uma dupla direção: em sua dimensão antro-filosófica, reconhecemo-la como lugar primordial de vinculação; e em uma ênfase de base sociológica, atentamos para o lugar sócio-cultural que, ao longo dos anos, foi sendo assumido pelas instituições e veículos destinados à produção e disseminação de representações audiovisuais tecnicamente mediadas. Ou seja, nossa análise considera e forçosamente discrimina analiticamente as forças de atuação comunicacional institucionais e não-institucionais, midiáticas e não midiáticas, embora entendamos que, em alguns casos, as práticas juvenis dialoguem ou transitem por ambas.

As interfaces entre jovens, práticas comunicacionais e politicidades são a bússola que nos guia na construção desta cartografia analítica. Neste sentido, estratégias de visibilidade e experiências estéticas juvenis são objeto de nossa argumentação, adotando por princípio epistemológico fundante o fato de assumirmos estar diante de sujeitos de ação e de sujeitos de discurso (REGUILLO: 2000). Neste ponto de vista, as narratividades juvenis viabilizam ao pesquisador a apreensão das marcas de uma subjetividade pulsante. Mauro Cerbino (2005), retomando proposições de Reguillo, insiste na terminologia como sendo a mais adequada para referir-se a ações juvenis de forte base estética, nas quais o corpo é definidor e demarcador de atitudes específicas e autônomas, caracterizando um exercício de subjetividade que é, ao mesmo tempo, uma recusa consciente do assujeitamento. A dimensão política da comunicação que está

sendo proposta evidencia justamente um “quê-fazer” que provém da vida cotidiana, das práticas estratégicas de vinculação e participação. Segundo explica Cerbino, “o corpo é elemento mediador e lugar de enunciação de uma nova politicidade, de um modo de ocupar e dar sentido ao espaço público e de construir uma cidadania cultural mais além da de direito.” (CERBINO, 2005).

O conceito de politicidade em Paulo Freire é pensado a partir da articulação entre conhecimento e emancipação, ou seja, articula-se a processos de consciência social de sujeitos implicados na construção de autonomia e na criação de alternativas próprias de ser e estar no mundo. O caráter político destas ações se faz notar no que Pedro Demo, retomando as proposições de Freire, classifica como a habilidade humana de "saber pensar" e intervir criticamente (DEMO:2002). Para o pesquisador da Universidade do Minho (Portugal), Carlos Vilar Estevão, poderíamos atualizar a concepção de Freire, adotando, segundo propõe, o conceito de “cosmopoliticidade”: “Este cosmopolitismo democrático tem por detrás a ideia de que a pertença a um Estado ou comunidade não condiciona o compromisso com outras associações e outras lealdades a outros ideais que ultrapassam o Estado-nação.”

Tanto as teorias freirianas quanto as proposições de Cerbino servem-nos para reafirmar, por vias dialógicas, a pertinência do conceito de cenas juvenis, particularmente por este conceito nos permitir associar a experiência estética a exercícios de consciência de si e do mundo, sendo fundamentos possíveis para o exercício de autonomia e para a construção de autoria.

Assim, tenho por pressupostos: a) a comunicação tornou-se, em especial em contextos latino-americanos, o lugar estratégico a partir do qual se pensar a sociedade, demandando a urgente análise da “tessitura comunicacional do social” (MARTÍN-BARBERO, 2000: 36); b) esta acepção dialoga, em nossa leitura, com uma abordagem cara aos estudiosos da cultura urbana. Referimo-nos ao conceito de “cena”, em especial na revisão proposta por Will Straw (2005); e c) finalmente, temos que a centralidade comunicacional (MARTÍN-BARBERO) e o conceito de cena cultural (STRAW) são utilizados para elaborar o conceito de cenas juvenis.

Percebo as cenas juvenis como lugares de subjetivação, de ação política e de partilha estética. O conceito proposto nos permite escapar de demarcações do que seriam os jovens que consideram meramente aspectos etários ou biológicos. A juventude pode assim ser concebida como partícipe de uma estética da vida cotidiana (SARLO: 1997) e, igualmente, ser pensada como ferramenta analítica adotada para

nomear conformações geracionais que espelham e potencializam práticas sócio-culturais mais amplas, de bordas expandidas. Ou seja, ela é concebida como elemento decisivo na construção de uma cena cultural marcada pela sinestesia entre aspectos estéticos, políticos e corporais. Adotar este conceito, o de cenas juvenis, significa ainda perceber como alguns cenários comunicacionais articulados e “povoados” por jovens constituem paradigmas relevantes, alimentando e reiterando – a contrapelo – imaginários sociais hegemônicos, mas, inúmeras outras vezes, produzindo e colocando em circulação representações e narrativas claramente contra-hegemônicas, desbancando estereótipos ou reconfigurando estigmatizações correntes.

As ações culturais e políticas propostas por jovens brasileiros (as “marchas”) se utilizam dos espaços virtuais como territórios de encontro e de convocatória para ações que posteriormente ocupam as cidades. Focando a investigação nas convocatórias disparadas através de perfis do facebook, realizamos o mapeamento das principais marchas que, no Brasil, têm mobilizado setores e coletivos juvenis. Afinal, pensar a juventude é pensar um objeto que é igualmente sujeito, mais fortemente ainda por assumirmos como princípio metodológico nuclear a investigação das próprias narratividades e expressividades juvenis. Como precisamente apontado por Aguilera (2008, p.357; grifo nosso), *as novas modalidades de agrupação e participação juvenil não estão circunscritas somente a tribos urbanas, mas na verdade também se encontram presentes em termos empíricos e discursivos (sentidos da ação) em grande parte das práticas juvenis. Desde esta perspectiva, as práticas juvenis estariam constituindo sua própria episteme, seu próprio estilo de pensar.*

As redes sociais, tal como as definimos hoje, respondem a um modelo de comunicação que nada tem de linear. Ou seja, a imagem da “bola-de-bilhar”, que até meados da década de 80 era utilizada como paradigma para representar a comunicação de massa, não se aplica às redes sociais tecnologicamente mediadas. Como antevisto pelo antropólogo da cultura Edgar Morin no ano de 1975, a hegemonia da cultura de massas entra em crise, renascendo das suas brechas um novo modo de comunicar: policêntrico, plurivocal, complexo. Mas não necessariamente mais humanista ou humanitário.

Trata-se de uma Ética da comunicação que demanda a inserção crítica, criteriosa e curiosa nas ecologias comunicacionais e midiáticas da atualidade. Minuciosa e “quente” cartografia destes fluxos de sentido em cruzamento, choque e hibridização. Convido os leitores a me seguirem agora por fluxos de sentido – e de sem-sentido –

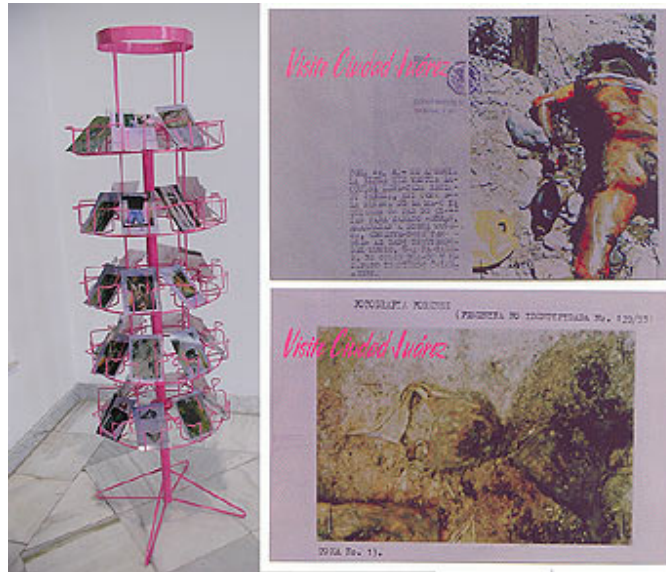
tecidos por algumas narratividades juvenis capazes, segundo proponho, de mover visualidades e, em alguns casos, “fazer visibilidade”, ou seja, ganhar lugar de destaque na agenda política e cultural de nossas sociedades. Esta fusão do midiático ao social: também se constitui em bordas e brechas de significação. Diferentes mídias – o corpo, a cidade, os espaços virtuais – são efetivamente suportes através dos quais circulam linguagens e se produzem sentidos disruptivos.

Bibliografia:

- AGUILERA, Oscar. *Movidas, movilizaciones y movimientos. Cultura política y políticas de las culturas juveniles en el Chile de hoy*. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Antropologia Social i Prehistòria. Tesis de Doctorado. 2008.
- BORELLI, Silvia Helena Simões; ROCHA, Rosamaria Luiza (Rose) de Melo; OLIVEIRA, Rita Alves et alli. *Viver e morrer na metrópole. Jovens, experiências urbanas, nomadismos*. São Paulo, Paulinas, 2009.
- CERBINO, Mauro. "Movimientos y máquinas de guerra juveniles", in *Nómadas*. Bogotá, pp. 112-121, 2005.
- DEMO, Pedro. *Politicidade: razão humana*. Campinas, Papirus, 2002.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- LACLAU, Ernesto. *Debates y combates. Por um nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Econômica, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Oficio de cartógrafo: travesías latino-americanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Economica, 2002.
- PEREA, Carlos (1998) "Somos expresión, no subversión", in Cubides, H. J. & Toscano, M C. L. & Valderrama, C. E. H. (orgs.). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del Hombre/DIUC, pp.129-150.
- RANCIÈRE, Jacques. *The politics of aesthetics*. Londres, Continuum, 2004.
- REGUILLO, Rossana. *Emergencias de culturas juveniles. Estratégias del desencanto*. Bogotá, Editorial Norma, 2000.
- ROCHA, Rose de Melo e COSTA DA SILVA, Josimey. "Consumo, cenários comunicacionais e subjetividades juvenis". E-compós. Revista dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Edição 09 - Agosto 2007. ISSN: 1808-2599
- ROCHA, Rose de Melo e PORTUGAL, Daniel Bittencourt. "Culturas Do Consumo e Culturas Juvenis no Brasil: Marcos Históricos e Ênfases Conceituais nas décadas de 60 e70". Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, setembro de 2008.
- ROCHA, Rose de Melo. "Comunicação e consumo: por uma leitura política dos modos de consumir". BACCEGA, Maria Aparecida (org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.
- ROCHA, Rose de Melo. "Políticas de visibilidade como fatos de afecção. Que ética para as visualidades?". Porto Alegre, Revista Famecos, 2010. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8187/5876>.
- ROCHA, Rose de Melo. "Você sabe para quem está olhando? Visibilidade e incomunicabilidade na cultura contemporânea". In. BAITELLO, Norval (org.) Os meios da comunicação. São Paulo, Annablume, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- SPINOZA, Benedictus. *Ética/Spinoza*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008

Vientos que azotan al ángel de la historia: detonaciones acerca de las postales de la barbarie

Selen Catalina Arango Rodríguez
Universidad Nacional Autónoma de México



Ambra Polidori. "Visite Ciudad Juárez" fotos por Ramón Almela

Espectrografías: memorias e historia (2010) fue el título de una exposición que estuvo por 4 meses en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo –MUAC de la Universidad Nacional Autónoma de México. Allí varios artistas exploraron esas ruinas donde hemos acumulado el pasado, esas moles que creemos haber cruzado solos, sin detenernos a reconocer esos fantasmas que desde ellas se asoman incesantes ante nuestra carrera a través del olvido. El esfuerzo de esta exposición artística reside, justamente, en reclamarnos a quienes la vistamos un poco de frío, de escozor, de desplazamiento a las tensiones entre política, pasado y memoria de una nación, México, que, como varias de Latinoamérica, arrastra en sus procesos de constitución las cadenas de una memoria impuesta, colonial, pero que se desplaza sobre los sitios arqueológicos de quienes aún estamos en falta de ir al encuentro con esos fantasmas.

Ir al encuentro es cuestionar palabras imposibles como “libertad”, la cual hace parte del título de una de las salas de la exposición: *Fantasmas de la libertad* donde sigue citándose, como en toda la exposición, algunos fragmentos de *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin. Esa sala es "El cuerpo desaparecido, el retorno de lo Real", donde lo Real serían esos espectros que salen cada vez que conmemoramos situaciones de orgullo nacional, las cuales pertenecen a esas otras historias que nadan bajo el agua que impulsa ese gran barco denominado Historia, nombrado como la verdad hegemónica y escrita desde arriba.

En “El cuerpo desaparecido...” se cuestiona el uso del Archivo que desde una perspectiva clásica era entendido como el orden de documentos que registran la historia. A partir de una intervención, una torcedura del mismo, los/as artistas le quitan esa delgada lámina transparente, el espectro imposible de ser mostrado a la luz pero que siempre ha estado cubriendo al Archivo, ese compendio de documentos que registran el paso de un relato esencial para algunas personas en una época. El folleto de la exposición escribe lo siguiente acerca de la sala donde estuvo la obra de Polidori: “...intenta nombrar aquello que se resiste a la representación, “eso” que al ser eliminado del espacio simbólico, retorna como alucinación” (MUAC, 2010). En este texto, “eso” retorna como postales de un lugar que no existe en un mapa pero que no se resiste a seguir enviándonos señales de vida.

Así las cosas, en las páginas que siguen estaré sentada en el suelo para leer las postales que han llegado a mi puerta. Han sido arrojadas por una mensajera que a bien tuvo que doblar sus rodillas para hacerlas llegar hasta aquí. Se trata de la obra de Ambra Polidori *Sin título* de la serie *¡Visite Ciudad Juárez!* ubicada en una de las esquinas de la sala ya mencionada. Me centro, en especial, en considerar la pertinencia de más letras minúsculas en la historia con la pretensión de situar en el corazón a esos espectros, para no constituirnos en salvadores o en mesías (Benjamin, s.d.) a la manera de la Historia con mayúsculas, sino en quienes somos capaces de hacer una crítica, a la manera de Foucault, de las formas como esas historias han aparecido. Tal vez, sea ésta la manera de enfrentar al fantasma. Emprendo la crítica de las imágenes que, a pesar de todo, constituyen memorias imposibles de otorgarles una sola interpretación o representación en tanto ellas mismas están en el

lugar de acontecimientos que trastocan no sólo nuestras maneras de recordar y de sentir, sino también lo que entendemos por humano.

I Los envíos de lo Real: cuestionamientos en cursiva

“Busco la revitalización de la pieza, especialmente la postal, que el observador toma del museo, y envía a alguien, de preferencia al Presidente de la República, para lo cual deberá escribir su remitente y una petición, subrayando dicha palabra para que le sea entregada al susodicho y éste la reciba”.

Entrevista a Ambra Polidori por Sergio Blanco. *Envía postales desde el horror*

Las postales de la barbarie. A mano derecha de una puerta de una sala de arte encuentro un lugar donde está ubicado un portapostales. En este momento ya estoy al frente de él y fijo mi mirada sobre uno de los recuadros: se trata de postales con fotografías de cuerpos en descomposición de mujeres o de prendas femeninas que yacen sobre arena, piedras o caminos, a veces rodeados de árboles. Al lado, unas letras rosas: *¡Visite Ciudad Juárez!* y debajo de ellas la descripción elaborada por peritos del Estado de Chihuahua, México, registros que pertenecen a su Archivo del Departamento de Identificación Criminal y Medicina Legal Z.N. Cuando una a una las miré y entendí que se trataba de postales de la barbarie. Me alejé tal vez por el horror de tomar algunas y llevarlas para mi casa con la responsabilidad de enviarlas. Tal vez resultaba irónico pero también demasiado subversivo ver cómo una artista interviene la propaganda clásica usada en el turismo para entregarnos, a manera de *souvenir*, una invitación para ir donde llegan los viajeros deseosos de lugares paradisíacos y exóticos.

Estas postales son documentos de barbarie: hacen parte de los documentos que nuestras culturas latinoamericanas han producido acerca de lo femenino. Ellas no tienen un remitente, nosotros somos quienes debemos dárselo; esto es, los discursos sobre lo femenino funcionan como universales que apenas están solicitando que les ayudemos a encontrar su remitente, las maneras como se producen estos enunciados de horror. Para

Benjamin ésta ayuda es un reclamo que no es fácil de satisfacer, de manera que en la obra de Polidori existe la inquietud de articular históricamente el pasado del cual hacen parte las fotografías de los cuerpos registrados, aún anónimos en el momento de tomarse las instantáneas. Las postales nos muestran cómo es posible apoderarnos del pasado “tal como éste relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, s.d., 2), estrategia que desarticula la representación de dos lugares ya conocidos por las/os expectadoras/es: la asociación de una postal con un amable recuerdo, y la inscripción en él de la muerte de mujeres “anónimas” de una ciudad que ya tiene como “atractivo turístico” –que no lo es como lo imaginamos y que es lo Real de la obra de Polidori- los feminicidios en Ciudad Juárez.

El envío de las postales escritas con letra minúscula. Al salir de la sala, en la librería del MUAC, se encuentra el libro de la exposición. Este libro es negro, con letras blancas y en el apartado donde se escribe sobre el trabajo de Polidori se menciona cómo ella pudo acceder a las imágenes: en una entrevista que tuvo con un investigador judicial de Ciudad Juárez quien le enseñó el archivo de las evidencias recogidas en los lugares donde las mujeres fueron encontradas. Polidori retrató estos archivos sin permiso del judicial y elaboró estas postales, las cuales le piden a las personas que las toman, según la leyenda escrita en la exposición, enviarlas a quienes crean deben recibirlas. De manera que “A 18 AÑOS ININTERRUMPIDOS DE ASESINATOS DE NIÑAS Y DE MUJERES EN CIUDAD JUÁREZ, CHIH., MÉXICO”, como está escrito en el reverso de la postal, se nos pide llenar el espacio de nuestro conformismo con estos actos de repudio no sólo contra las mujeres, sino también contra lo que significa el derecho a la vida, abanderado de los discursos con los cuales se erigieron nuestras naciones modernas.

Estos cartones no tienen valor comercial debido a que son el archivo de una historia escrita en letras minúsculas. Se ha escrito mucho acerca de que uno de los primeros géneros literarios usadas por las mujeres fueron los relacionados con las confesiones: la poesía y las cartas, perteneciendo a estas formas las postales por lo efímeras y sintéticas que son respecto a la imagen que las antecede y lo que el/la viajero/a escribe acerca de ella o del lugar al que hacen referencia. Estos géneros tienen una voz que enuncia y que va dirigida hacia una dirección: desea provocar en quien los recibe la necesidad de emprender el viaje

para intentar un conocimiento de lo que ellos describen en tan breves frases. Sin embargo, ante los enunciados que las postales dan cuenta estamos aún de espaldas:

El ángel [de la historia] quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, Tesis IX. Sobre el concepto de historia)

Las ruinas se acumulan en el portapostales. El archivo que ellas representan no está inmóvil como se cree que las ruinas deben estar sino que más bien están diciéndonos algo que no podemos decir, esto es, dan cuenta de una estructura que se erige a partir de un complejo sistema de enunciados, mucho antes de nosotros nacer.

Entiendo por archivo el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados. Este conjunto es considerado no sólo como un conjunto de acontecimientos que han tenido lugar una vez por todas y han quedado en suspenso, en el limbo o el purgatorio de la historia, sino también como un conjunto que continúa funcionando, que se transforma a través de la historia, que da la posibilidad de aparecer a otros discursos (Foucault, 1970, citado por Castro, 2004: 22)

Esas ruinas no responden a la noción de documento histórico clásico que se encuentra en una biblioteca dispuesto a ser consultado y conservado del olvido. Más bien son postales escritas en letra minúscula que muestran esos pequeños huecos que existen en las ruinas, los cuales dejan atravesar un rayo que choca contra nuestros ojos que no pueden ver al otro lado sin dejar de sentirse irritados. Estas imágenes son relatos que, según Didi-Huberman, surgen “donde el pensamiento -la «reflexión», como muy bien se dice- parece imposible, o al menos se detiene: estupefacto, pasmado. Ahí, sin embargo, es donde es necesaria una memoria.” (2004, 56), una invitación para considerar lo que sucede en Ciudad Juárez como un acontecimiento sobre el cual se han producido diversos discursos pero que también

sucede como resultado de una serie de enunciados que lo han constituido como un discurso que delata fibras que se extienden hasta la necesidad de quitar máscara, tras máscara, hasta llegar al rostro de los culpables.

II Envíos desde el lugar de la memoria y los afectos

La memoria es una construcción afectiva y creativa en la que intervienen elementos históricos y culturales, así como la posición social y el género del sujeto que la escribe, testimonia o recuerda. En palabras de Helena López, "... cómo recordar (y olvidar) es siempre un acto fundamentalmente político-afectivo" (2009, 366), un acto que, para los intereses de este trabajo, es también formativo, esto es, informa acerca de una manera de observar la barbarie y de activar su archivo fotográfico. Esta activación, en el caso de la obra de Polidori, es afectiva tanto para quien los rescata/muestra/retoma, sino también para las personas más cercanas al archivo: las familias de las mujeres de las fotografías.

Desde Aristóteles, los sentidos han sido estudiados con relación a la disparidad hombre-animal, esto es, los sentidos que son más cercanos a los animales son los que menos importan. Sin embargo, según Segal (2009, 2), el primer sentido en ser estudiado fue la propiocepción en el año de 1890, lo cual permite considerar que el movimiento, común a los hombres y a los animales es la base para el estudio de los sentidos. Los primeros trabajos en realizarse acerca de los sentidos como mecanismos que controlan nuestro cuerpo fueron desarrollados en el siglo XX, un esfuerzo que entregó varios adelantos para tratamientos dirigidos al mejoramiento o potenciación de unos sentidos cuando se pierden otros, pero que aún dan cuenta de la fuerte diferenciación lingüística que aún mantenemos cuando los nombramos; esto es, tenemos más verbos y palabras para referirnos a los sentidos mirar y escuchar, que para oler, probar y tocar.

La teoría contemporánea indaga los sentidos como una multiplicidad. Asimismo sucede con los estudios acerca de los afectos. Estos, dentro de una perspectiva cultural y social, se diferencian de las emociones, las cuales "[...] son mapas selectivos de afectos que definen

qué afectos son propios y definitorios de un sujeto, aunque sea como su límite constitutivo, y dejan afuera otras energías menos identificables; son efectos de estados corporales [...]” (de Val, 2009, 125). Los afectos abarcan un espectro más amplio: “toda fuerza que afecta y es afectada es un afecto. Necesitamos adentrarnos en la manera como se produce el afecto, no solo en genealogías de interpretación, sino como efecto de una corporalidad asignificante” (de Val, 2009, 125). Ellos no son significantes –no son materiales, ni la otra parte de un signo-, sino que son constitutivos de nuestra subjetividad y están inmersos en unas dinámicas sociales y culturales, a la vez que dan cuenta de unos sistemas falocéntricos: hombre/mujer, bestia/civilizado, o de simetrías de género: mujer emotiva/hombre racional, mujer pasiva/hombre para la guerra.

Un grupo de prisioneros al que los nazis obligaban a hacerse cargo de exterminar a sus propios compañeros/as, en 1944 tomaron 4 fotografías de una incineración. En ellas se observan los cuerpos desnudos ingresando para una cámara de gas. Didi-Huberman en 2004 retoma estas fotografías para escribir *Imágenes a pesar de todo* y retoma el concepto de nómada para decir que las imágenes se nos presentan como una totalidad. Pero también considera los usos que a estas imágenes se le han dado: 1) hipertrofiarlas, esto es, querer ver todo en ellas y proponerlas como íconos del terror y de la barbarie a través del retoque de los cuerpos de las mujeres. 2) reducir las imágenes y mostrar de ellas nada más que el horror. Quienes realizaron los anteriores procedimientos, sin lugar a dudas, no se preguntaron por las reacciones de las personas que estuvieron Auschwitz, ni mucho menos por sus familiares que luego las observarían en los museos.

Al contraponer lo que Didi-Huberman escribe acerca de las 4 imágenes de las cámaras de gas con las fotografías del archivo policial de Juárez que Polidori usa para elaborar las postales, se llega inevitablemente a una pregunta por cómo ambos archivos activan la memoria. Estamos, entonces, ante una memoria plagada de los afectos del horror: el llanto, el miedo, los gritos y la imposibilidad de hacer justicia. Esta pregunta por las formas de hacer memoria lleva inevitablemente a los actores de la misma y entonces a las reacciones de las personas más relacionadas.

No encontré en los artículos de prensa reacciones de las personas cercanas a las mujeres que hacen parte del archivo retratado en las postales de Polidori. Más bien, en la búsqueda, tuve la oportunidad de leer reacciones de críticos de arte y de periodistas (Díaz, 2011) ante la obra de Polidori y coinciden en leerla como una manifestación acerca de cómo la capacidad de denuncia de la sociedad civil ha desaparecido junto con las mujeres que aparecen en las postales.

Así las cosas, este silencio de la comunidad civil frente a la obra de Polidori es la respuesta, es el retorno de la impresión que produce la obra al tenerla en nuestras manos, es un acto que pide justicia en sí mismo. Es una réplica desde el arte al trabajo que las organizaciones de mujeres y de las familias en Juárez están haciendo con sus acciones, con sus gritos en las marchas.

III El retorno de lo Real: el feminicidio en Ciudad Juárez

“Todo acto de violencia, como un gesto discursivo, lleva una firma”

Rita Laura Segato, 2006.

Lo Real se opone a lo imaginario, sin embargo, tampoco está en el lugar de la verdad. Son reales en las fotografías los cuerpos de las mujeres incinerados, maltratados, como el final de una serie de abusos y de actos de barbarie contra lo humano. Rita Laura Segato (2006), investigadora brasilera, se ha atrevido a exponer que los culpables de estas muertes, esto es, las personas a las que debemos remitir estas postales de la barbarie, es un fratria conformada por hombres que se ocultan bajo la sábana del poder del Estado. La violación para Segato es un aniquilamiento de la voluntad de la víctima, quien se reduce a perder agencia sobre su cuerpo, a la vez que es un acto caníbal “mediante el cual el otro perece como voluntad autónoma y su oportunidad de existir solamente persiste si es apropiada e incluida en el cuerpo de quien lo ha devorado. Su resto de existencia persiste sólo como parte del proyecto del dominador” (Segato, 2006, 17); estos actos son el mejor ejemplo del

lado extremo de soberanía (Foucault, 1976, citado por Segato, 2006): permitir vivir o dejar morir.

Con Segato puedo escribir lo siguiente: la firma de quienes abusan de los cuerpos presentados en las fotografías se hace pensando en los interlocutores, en los individuos “que se encuentran físicamente en la escena o presentes en el paisaje mental del sujeto de la enunciación” (Segato, 2006, 19). Y estas palabras llevan a considerar que las mujeres de las fotografías son postales enviadas a dos instancias:

A un plano vertical en el cual está ubicada la víctima que se salió de un orden establecido para ella y que al usurpar su cuerpo, la fratria le pide tener cuidado a las otras mujeres que están a punto de traspasar esas barreras sociales y morales que las custodian; y, la segunda, la cual constituye el aporte de Segato, hace parte del plano horizontal al cual pertenecen los agresores, los cuales se dirigen a sus pares para pedirles que lo dejen ingresar “en su sociedad y, desde esta perspectiva, la mujer violada se comporta como una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático; compite con ellos, mostrando que merece, por su agresividad y poder de muerte, ocupar un lugar en la hermandad viril y hasta adquirir una posición en su hermandad viril, y hasta adquirir una posición destacada en una fratría que sólo reconoce un lenguaje jerárquico y una organización piramidal” (Segato, 2006, 20), la cual responde a un mandato que emana de la estructura de género.

La anterior propuesta de Rita Laura Segato, considero, es una de las más acertadas para explicar la llegada de estas postales de la barbarie a mi puerta. Si bien el mandato para las mujeres es responder a unos ideales propuestos culturalmente pero que también son introyectados desde nuestra infancia. Yo aprendí a ser mujer, pero, de manera desafortunada para algunos, y feliz para mí –pues apenas conozco las consecuencias- me he salido un poco de los ideales que me confieren a buscar un marido y unos posibles hijos. Sin embargo, yo que tomé varias postales de la sala donde estaba la obra de Polidori y que escribí las anteriores páginas no soy capaz de terminarlas y apenas se me ocurre cerrar este texto con el mensaje que esas postales dicen para mí:

Estos pensamientos fueron lanzados como una rueda que debía seguir bajando por la colina. Estas ideas trataron de ser un columpio en donde una niña se imaginaba tocando el cielo cada vez más cercano al miedo del pájaro que huye del árbol. Estos pensamientos no son una flor con el rostro de una niña acabada de nacer y abierta para el sol. Estas razones no tienen espacio entre los desechos que cada día son separados por las manos generosas de un hombre que sonríe al recibirlos. Posiblemente estas razones sean las del débil en tanto no tienen otras esferas para movilizarse por el desierto de una tragedia donde una hermana pide sepultura para su otra hermana antes de ser comida por los pájaros de la carroña. El desierto tiene las marcas de los cuerpos que lo regaron con su sangre y de ellos no nacerán bugambilias sino un corazón que nunca alcanzará a calmar su ansiedad para estar con quienes más ama y que aún lo escuchan en las noches secas, llenas de sed y de frío, huyendo de la sombra del sol.

Referencias

- Almela, Ramón (2001) Ambra Polidori. “*Visite Ciudad Juárez*” (Imagen) En: ARCO periférico ARTE mexicano. Tomada el 1 de septiembre de: <http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCOperiferico.html>
- Benjamin, Walter (s.d.) Echeverría, Bolívar (Trad.) *Sobre el concepto de historia*. Chile: CEME. Centro de Estudios Miguel Enriquez.
- Blanco, Sergio (2011). Envía postales desde el horror. En: Síntesis Informativa. Difusión Cultural UNAM. Tomado el 1 de agosto de: 2011 de http://www.difusioncultural.unam.mx/sintesis/index.php?option=com_jumi&fileid=4&id_nota=2857123
- Castro, Edgardo (2004) El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- del Val, Jaime (2009) Cuerpo común y guerra de los afectos. Coreografías globales y cuerpos en serie del Afectocapital (pp. 121-139) *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*. (14)
- Didi-Huberman (2004). Capítulo 3. En el ojo mismo de la historia (pp. 55-68). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Díaz, María E. (2011) ¡Visite Cd. Juárez! Espacio Crítico 11. Laboratorio de Comunicación Periodística UIA Primavera 2011. Publicado el 31 de enero en <http://espaciocritico11.wordpress.com/2011/01/31/%C2%A1visite-cd-juarez/>
- López, Helena (2009) Discursos culturales, memoria histórica y políticas de la afectividad (1939-2007) (pp.363- 381) *I/C Revista Científica de Información y Comunicación*. 6
- MUAC (2010) Espectrografías. Memorias e Historia. 1.12.2010/27.03.2011. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Polidori, Ambra (2010) *Sin título*. Serie *¡Visite Ciudad Juárez!* México: MUAC
- Segal, Naomi (2009) *Consensuality: Didier Anzieu, Gender, and the Sense of Touch*. New York: Editions Rodopi B.V
- Segato, Rita Laura (2006) La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado. México: Universidad del Claustro de Sor Juana

Intervenciones públicas preformativas: aportes de la experiencia feminista al mundo del arte

Lic. Sofía Gabriela Menoyo
Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Introducción:

El presente trabajo forma parte de la investigación “Instituciones, género, y (de)construcciones de subjetividades femeninas” del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer y Género (PIEMG) – Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) – Universidad Nacional de Córdoba.

Nos proponemos reflexionar sobre prácticas artísticas que proponen el espacio público como soporte de sus obras y el cuerpo como herramienta que reconfigura dicho espacio. Para ello indagaremos la Intervención Pública Performativa “El Embute/ formas de resistencia” realizado por el grupo de Artistas Activistas Feministas “Hilando Las Sierras”, de la provincia de Córdoba, Republica Argentina; con el objeto de dar cuenta de las particularidades que presentan sus producciones. Particularidades provenientes, a nuestro entender, de la práctica como militantes y activistas feministas en conjunción con su formación artística.

Recorreremos algunas caracterizaciones relacionadas con el Arte Activista, performance, he indagaremos en algunas de las transformaciones que el análisis crítico desde las teorías y practicas feministas, incorporan en esta producción artística. Transformaciones subjetivas, vinculares y de interrelación; las cuales desarrollamos bajo los siguientes títulos: De artistas, al grupo que coordina y Del uso de métodos colaborativos al trabajo en red.

Performance y Activismo

La categoría de performance se utiliza actualmente para el análisis de distintas intervenciones activista, manifestaciones estéticas con carácter político y ciertas expresiones sociales, que trasciende su campo original y se instalan en el espacio público. Hoy los Movimientos y actores sociales se han apropiado de la performance, como herramienta de visibilidad y denuncia política.

En nuestro caso esta categoría de performance se conjuga con las significaciones corpóreas, constituyendo producciones artísticas de corte activista. Practicas culturales híbrida,

devenida de la confluencia del activismo político, con las tendencias estéticas democratizadoras.

No indagaremos en este escrito sobre las acepciones y posibilidades del término performance. Pero si vemos necesario, para elaborar este análisis, dar un marco al concepto “Intervención Pública Performativa”, con el fin de poder encuadrar el tipo de práctica a la que hacemos alusión en este trabajo.

Diremos que consideramos a las Intervenciones Públicas como uno de los posibles matices que puede adquirir una performance, siempre y cuando, la irrupción en dicho espacio público implique la intromisión del cuerpo como protagonista.

Así tomamos algunas de las terminologías de Diana Taylor para acercarnos al concepto de performance que nos atañe:

Para algunos artistas, performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere a performance o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales.

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar “twice behaved-behavior” (comportamiento dos veces actuado)...”; “... las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance funciona como epistemología, como practica incorporada en forma conjunta con otros discursos culturales¹

Somos conscientes, como asevera Taylor, que “...una de los problemas para utilizar performance ...proviene del extraordinariamente amplio rango de comportamientos que cubre desde la danza hasta el comportamiento cultural convencional...” pero a su vez nos permite el beneficio, que otorga la apertura y versatilidad de un concepto.

En referencia al Arte Activista tomamos los conceptos vertidos a este respecto por Nina Felshin. Quien define al Arte Activista como una practica cultural híbrida, devenida de la confluencia del activismo político, con las tendencias estéticas democratizadoras surgidas en los 60 y comienzos de los 70.

¹ TAYLOR, Diana: Hacia una definición de Performance. Disponible en <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/POMPERFORMANCE/Taylor.html>. 2002

Este tipo de trabajos se constituye así como un ejemplo de práctica cultural viable que por un lado se inspira y saca provecho de la cultura popular y política, de la tecnología y de la comunicación de masas proveniente del “mundo real”, y por otro es heredera de las experiencias provenientes del ámbito artístico: el arte conceptual y el posmodernismo crítico. En conjunto estas prácticas están expandiendo de un modo creativo las fronteras del arte y el público y redefiniendo el papel del artista.²

Destaca entre las características del Arte Activista que normalmente tiene lugar en espacios públicos; toma forma de intervención temporal y se distinguen por el uso de métodos colaborativos de ejecución. Afirma como movimientos que surgen en ese marco el performan art, el arte feminista y el arte conceptual.

Agrega Felshin:

Muchas artistas feministas adoptaron el performance art en los 70 resignificando el género de acuerdo con las estrategias del feminismo. Es interesante destacar como estas estrategias, según Lucy Lippard, incluyen la “colaboración, el diálogo y un cuestionamiento constante de las asunciones estéticas y sociales, y un nuevo respeto por el público”... los temas feministas y de género han alimentado la producción del arte activista de un modo predominante.³

La Intervención Pública Performativa: El Embute/formas de resistencia

La Intervención Pública Performativa “El embute⁴/formas de resistencia” se llevó a cabo el 24 de mayo de 2009 en el Paseo del Buen Pastor, ex cárcel de mujeres, hoy paseo turístico. Al conmemorarse 34 años de la fuga de 26 mujeres presas por razones política, nueve de las cuales fueron desaparecidas durante la dictadura militar iniciada el 24 de marzo de 1976, cuando un golpe de estado cívico militar instaló un gobierno de facto. La fuga de mujeres presas políticas de la cárcel del Buen Pastor es única en Latinoamérica, por sus características.

La intervención estaba compuesta de una parte gráfica instalada en la vereda que rodea el frente y el costado izquierdo del paseo. La gráfica constaba del reflejo en forma de sombra de 16 de las ventanas enrejadas, correspondientes al edificio original. A su vez de cuatro de estos reflejos de ventanas surgían, en grupos de 4 a 5, recorridos formados por huellas (ploters de suelas de

² FELSHIN, Nina, BLANCO, Paloma y otros: Pero esto es el arte? El espíritu del arte como activismo, *en Modos de hacer*. Salamanca. Univ.. Salamanca, 2001. Pág. 76

³ FELSHIN, Nina, BLANCO, Paloma y otros: Pero esto es el arte? El espíritu del arte como activismo, *en Modos de hacer*. Salamanca. Univ.. Salamanca, 2001. Pág. 83.

⁴ El embute refiere a algo que se esconde u oculta, era la forma en que las presas políticas se comunicaban entre ellas y con el exterior, utilizado pedacitos de papel de cigarrillo e incluso de caramelo que escondían entre sus ropas en incluso en su cuerpo con el fin de que no fuera descubierto por la guardia carcelaria.

zapatillas), representando cada recorrido, a una de las 26 mujeres fugadas. Algunas de las huellas llevan inscriptos los nombres de dichas mujeres. Las pisadas cubren gran parte de la vereda, llegando incluso a la calle.

La instalación de esta obra, que conforma parte de la intervención Pública performática, se concretó un día antes de la acción performática, y prevalece aún hoy como vestigio.

La acción performática se llevó a cabo el 24 de mayo de 2009 a las 17 horas, cuando 26 mujeres vestidas de negro, descalzas, saliendo en fila de la Capilla del Buen Pastor, se paran en hilera frente a la pared del edificio, con las dos manos en la nuca y las piernas entre abiertas. A partir de unos segundos comienzan a escucharse sus voces diciendo “No colaboro con la requisa”⁵. La frase se escucha repetidamente y en forma discontinua durante aproximadamente 40 a 60 segundos. Luego las mujeres se dan vuelta y avanzan hacia el grupo de gente que las rodea. Casi sin hablar se acercan a las personas que están como espectadores y a los transeúntes entregándoles un bollito de papel escrito que sacan de entre sus ropas. Seguidamente cada mujer va hacia un lugar de la vereda donde se encuentra un par de zapatillas apoyadas sobre las huellas. Se sientan en el piso, se ponen las zapatillas y con una fibra escriben en la huella que dejan al descubierto, su nombre o nombre y apellido. De repente suena una bomba de estruendo, luego otra, y una tercera, el grupo de mujeres comienza a moverse corriendo en diferentes direcciones, al cabo de unos minutos han desaparecido completamente del lugar. La acción dura aproximadamente 30 minutos.

⁵ Manifestar “no colaboro con la requisa” mientras eran requisadas, era la forma en que las presas políticas expresaban su rechazo y oposición al atentado a sus derechos individuales que implicaba dicha acción.

De Artistas al grupo que coordina

El Grupo Hilando las Sierras forma parte de la Asociación Civil Hilando las Sierras, cuyos objetivos, según exponen, refieren a: promover el protagonismo y liderazgo de las mujeres. Propiciar que el arte y la cultura sean gestores y promotores de cambios sociales. Trabajar por el reconocimiento de los derechos sexuales y reproductivos. Trabajar en pos de la justicia social y la igualdad de oportunidades. Objetivos que evidencian un compromiso social, político, ideológico e incluso artístico que determina el accionar del grupo.

En la actualidad el grupo Hilando las Sierras está conformado por mujeres artistas, en su mayoría formadas en la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, o como ellas se denominan “mujeres ligadas al arte y la cultura”.

Esta auto-denominación como mujeres ligadas al Arte y la cultura implica un cuestionamiento al sujeto moderno de la cultura, el artista “genio” creador. Les significa una renuncia a la jerarquía que conlleva y connota la palabra artista, como el sujeto que reúne ciertas condiciones que lo legitiman y habilitan como el productor de arte y cultura. Sugiere un posicionamiento diferente como sujetas hacedoras y promotoras de cultura. Propone una forma diferenciada de establecer las relaciones y los vínculos entre sus pares y aquellas/os a las/os que está dirigida su producción. Relaciones y vínculos que no están determinados por órdenes jerárquicos o relaciones de poder, una práctica teórica feminista.

La transición en este auto-denominarse les significó pasar de Artistas a: artistas mujeres, mujeres artistas, mujeres ligadas al arte, mujeres ligadas al arte y la cultura. Un proceso de reflexión sobre sí mismas, de resignificación, impulsado en la necesidad de sentirse incluidas en el enunciado. Así la decisión de poner la palabra mujeres adelante de la palabra artistas, enunciándose primero como mujeres y otorgando además, la categoría genérica al término artista. De de-construir la institución que representa la palabra artista, incluyendo aquello que el mundo del arte excluye, otorgarle pluralidad y apertura, enlazándolo a conceptos como producción cultural, arte popular y cultura popular. Evidencian la presencia del sujeto crítico, excéntrico y transformador, que propone Teresa de Lauretis⁶, un sujeto que se estructura en las diferencias tanto social como psíquicas, entre individuo y colectivo, y entre el yo consciente e inconsciente. Con conciencia de la experiencia diferente. Un sujeto generado en la interacción, con capacidad de movimiento.

⁶ LAURENTIS de, Teresa: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid. Horas y horas. 2000

Otro elemento que da cuenta de este posicionamiento excéntrico, se evidencia en la nota invitación o gacetilla presentada a los medios, con motivo de la concreción de la Intervención Pública Preformativa “El Embute/formas de resistencia”. Donde expresan que dicha intervención pública performativa será realizada por más de 26 mujeres ligadas al arte y la cultura, y que la misma estará coordinada por el Grupo de Mujeres Hilando las Sierras.

Decirse coordinadoras despojándose de los atributos de “genias” creadoras, implica también, pararse desde un lugar de iguales/pares.

Del uso de Métodos Colaborativos, al Trabajo en Red

El número de mujeres que conforman el Grupo Hilando Las Sierras no es fijo, en el momento concreto de la intervención a la que hacemos alusión el grupo lo constituían seis mujeres⁷. ¿Cómo es entonces que se pudo lograr una intervención de estas características? ¿Con la participación de más de 26 mujeres? ¿Que tipo de relación, vínculo o dinámica de trabajo lo hace posible?

Nina Felshin destaca como una de las características del arte activista el uso de “métodos colaborativos”, en los cuales toma importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Una colaboración que se convierte en participación pública cuando los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso. Donde la capacidad del Artista para realizar la investigación preliminar, para organizar y orientar a los participantes, determina el éxito de la obra.

Este concepto mantiene el precepto de un artista que realiza un proyecto artístico, que será realizado bajo su dirección. Es decir sigue existiendo, aunque más difuso en su nuevo rol de activista, la figura del sujeto elegido que hace una creación y con el que colaboran otros: movimientos sociales, grupos activistas, etc., incluso artistas.

Si bien existe una redefinición del papel del artistas, en cuanto a que su obra expresa un compromiso social y político y por lo tanto una identidad ambivalente artista/activista, el proceso de creación se mantienen en el terreno de lo individual y lo privado. Así el artista es un recopilador de datos e historias con las que los colaboradores contribuyen, conformando la

⁷ Vale aclarar que utilizo la palabra mujeres, en lugar de mujeres ligadas al arte y la cultura por una cuestión práctica. Y que obviamente no utilizo el término artistas, puesto que no las estaría enunciando.

investigación preliminar, que luego a través de su proceso creativo representará por medio de las formas del arte activista. Se podría inferir que el método colaboracionista refiere más a enunciar una práctica interdisciplinaria que una metodología de trabajo participativa.

Al enunciarse, el grupo Hilando las Sierras, en términos de coordinadoras y no como organizadoras, realizadoras u otros, pone de manifiesto que tanto el proceso de creación de la intervención así como su realización han sido construidos a partir de un trabajo colectivo y grupal. Reniegan de cualquier supuesto derecho de autoría despojándose de toda posible propiedad sobre la obra. Con lo cual no solo vuelven a interpelar el concepto de artista, si no también el concepto de obra de arte y autoría.

Por otro lado si hay un trabajo colectivo, hay otra forma de construcción diferente a la de los métodos colaborativos. No hay colaboradoras o colaboradores, hay pares, iguales y hay, como el mismo grupo define, “aliadas y aliados”. Hay un trabajo en red, donde cada sujeta/o constituye un nodo entre los que se traman vínculos, alianzas y con los cuales se articula, en busca de un objetivo determinado/consensuado. Sujetas/os que participan activamente en el acto creativo, en el proceso de construcción y de ejecución de la práctica cultural.

Cuando el grupo Hilando las Sierras cuenta como se inicio la intervención pública. Dicen que fueron convocadas por María⁸ una compañera del movimiento amplio de mujeres de Córdoba, ex-presa política, y una de las mujeres fugadas de la cárcel de mujeres del Buen Pastor el 24 de mayo de 1975. Quien les manifestó su deseo de poder concretar un acto, en conmemoración del hecho, que tuviese que ver con lo que significó ese espacio y el vaciamiento producido a partir de su re-configuración como paseo turístico. Así el grupo Hilando las Sierras, que en ese momento eran dos, convocó a un grupo de diez mujeres ligadas al arte y la cultura, aliadas, con las cuales concretaron una reunión donde María, contó la experiencia vivida ese 24 de mayo de 1975. En el segundo encuentro, se pusieron de manifiesto todas las sensaciones, vivencias e imágenes que había provocado la charla con María, rescatando elementos de la historia que consideraron significativos, y alcanzando los primeros acuerdos. Dentro de estos acuerdos hay tres, muy significativos para el análisis que estamos realizando:

⁸ María Baraldo, ex presa política, conforma el grupo de presas políticas fugadas del Buen Pastor.

- *Que sea una intervención pública que implique la manifestación de un grupo importante de mujeres en la calle.*
- *Que la intervención no fuera solamente la narración histórica de un hecho, sino que implicase también una reflexión sobre la condición actual de las mujeres.*
- *Que las mujeres que participasen de esta intervención pudieran aportar su individualidad⁹*

Que la Intervención Pública implique mujeres en la calle manifestándose, no es más que poner en práctica uno de los postulados del feminismo, que incita a que las mujeres disputen los espacios públicos, renegando del ámbito de lo privado al que socialmente se las ha confinado. Y que conlleva al precepto feminista “lo personal es político”, credo que, como afirma Felshin, guió gran parte del arte activista de los 70 debelando la dimensión pública de la experiencia privada¹⁰.

Durante la intervención pública existe un momento en el cual las mujeres reparten al público bollitos de papel escritos (los embutes) que sacan de entre su ropa. Casi sin emitir sonido, como quien esta por contar un secreto, saca de su corpiño un bollito de papel para armar cigarrillos escrito a mano que dice “quiero contarte que no deseo tener hijos”, otro dice “quiero contarte que cuando digo que soy feminista me discriminan”, “quiero contarte que no uso pollera por temor a ser atacada”, “necesito decir, no quiero callarme más”. Veintiséis mujeres tomando la calle reparten los embutes que ellas mismas escribieron. Embutes en los que ponen de manifiesto aquellas cosas que las aprisionan, aquellos deseos, pasiones y derechos que por su condición de mujeres ligadas al arte y la cultura, artistas, activistas, feministas, no feministas, morochas, rubias, gordas, flacas, etc., es decir por no responder al modelo dominante le son denegados. Cada una de las 26 mujeres ligadas al arte y la cultura, se pronuncian desde su subjetividad y en un lazo solidario, construyen desde la empatía un poder político que se instala en el espacio público, y pone en jaque los discursos y significaciones del poder hegemónico.

⁹ Extraído de la presentación de la experiencia realizada por el Grupo Hilando las Sierras, en las Jornadas de Capacitación en Prevención en Violencia de Género. Julio 2009.

¹⁰ FELSHIN, Nina, BLANCO, Paloma y otros: Pero esto es el arte? El espíritu del arte como activismo, *en Modos de hacer*. Salamanca. Univ.. Salamanca, 2001. Pág. 83.

A modo de conclusión

La relación entre arte y feminismo, de gran vigencia en las prácticas artísticas actuales, desafían las tradicionales perspectivas de análisis de la obra de arte, y requiere reactualizar los debates sobre el estatus de las Artes como institución autónoma.

El análisis propuesto nos permite acreditar como la crítica desde la teoría feminista ha permitido desdibujar los límites de las categorías conocidas o enmarcadas dentro de la Institución Arte. Incluso definiciones de mayor contemporaneidad como Arte activista y performance, en su manifestación como intervención Pública.

Nos propone evidenciar procesos subjetivos y colectivos que propician la presencia de un nuevo sujeto en el arte o, por lo menos nuevas propuesta para el cuestionamiento al sujeto hegemónico canónico productor de cultura.

Cuestionamientos que se expresan en las redefiniciones subjetivas, vinculares y de interrelación de las artistas con su campo de acción y en las particularidades que evidencian las poéticas utilizadas en las obras.

Un sujeto productor de arte y cultura excéntrico, constituido en colectivo y por medio de las alianzas. Que se expresa subvirtiendo, proponiendo redefiniciones subjetivas, vinculares y de interrelación -entre sus pares y su campo de acción- y sitúa el cuerpo como protagonista.

Si el Arte activista y el performance art adquieren su potencial a partir de la inclusión de modos de hacer externos al mundo del arte, a nuestro entender es a partir de la inclusión de los preceptos y prácticas provenientes de la teoría feminista que alcanza su máxima expresión.

BIBLIOGRAFÍA

BUTLER, Judith: *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. México. Piados. 2001.

FELSHIN, Nina, BLANCO, Paloma y otros: Pero esto es el arte? El espíritu del arte como activismo. *Modos de hacer*. Salamanca. Unv. Salamanca, 2001.

MAYER, Mónica; CORDERO, Karen; SÁENZ, Inda y otros: “De la vida y el arte como feminista” en *Critica feminista en la teoría e historia del arte*. Mexico. Universidad Iberoamericana. 2007.

LAURENTIS de, Teresa: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid. Horas y horas. 2000.

LONGONI Ana: “Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años sesenta” en *Plaquetas del Museo N° 11: Formas de lo político en el arte*. Museo Emilio Caraffa. 2010

LÓPEZ ANAYA, Jorge: *El extravió de los límites claves para el arte contemporáneo*. Bs. As. Emece 2007.

ROSA, María Laura: “La Cuestión del género” en *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Elena Oliveras (ed.) Bs As. Emecé arte. 2009.

SCHECHNER, Richard: *Performance – teorías y practicas interculturales*. Bs. As. Libros del Rojas. UBA,2000.

TAYLOR, Diana: *Hacia una definición de Performance*. 2002. Disponible en <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/POMPERFORMANCE/Taylor.html>

ZENOBI, Diego: de la pasión por el “dinero” a la defensa del “ahorro”. Transformarces, arena pública e identidades. E-miférica. 2007. disponible en http://www.hemi.nyu.edu./journal/4_1/splah4_1/esp/index.html

ILUSTRACIONES



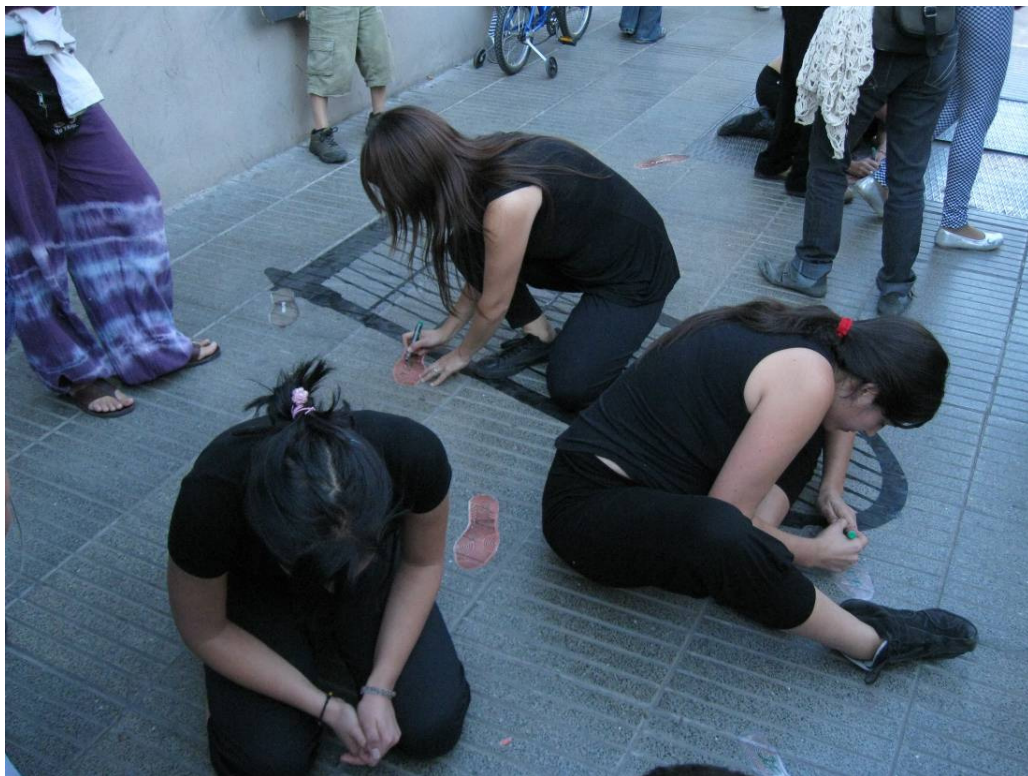
Intervención Pública Performativa “El embute/formas de resistencia”. Grupo Hilando las Sierras. Grafica colocada en la vereda que rodea el Paseo Turístico del Buen Pastor



Intervención Pública Performativa “El embute/formas de resistencia”. Grupo Hilando las Sierras. Momento en el que de espaldas al público las artistas pronuncian las palabras “No colaboro con la requisa”



Intervención Publica Performatica “El embute/formas de resistencia”. Grupo Hilando las Sierras. Momento en el que se reparten los embutes a los que están presentes



Intervención Publica Performatica “El embute/formas de resistencia”. Grupo Hilando las Sierras. Momento en el que se ponen las zapatillas y escriben en las pisadas su nombre.

El grito en cuerpos desposeídos

Sonia Cejudo Escamilla

University of Utrecht

Preludio

Existe un cuento de los hermanos Grimm que escapó de la fantasía americana de Walt Disney y que, en cambio, fue adaptado por los directores japoneses Yuji Endo y Nobutaka Nishizawa. El cuento al que nos referimos es “Los seis cisnes” y en español el anime se llamó *Los cisnes encantados* (1977). El argumento de ambas versiones es básicamente el mismo: Una niña tiene que permanecer en silencio durante seis años y tejer seis suéteres para poder desencantar a sus hermanos, quienes se convierten en cisnes durante el día luego de que su madrastra arrojara sobre ellos unas camisas hechizadas. Sin embargo, lo que llama mucho la atención de la traducción visual que hacen Yuji Endo y Nobutaka Nishizawa es el énfasis en el dolor, pues el no depender tanto de las palabras, le posibilita retratar todo lo que vive y sufre la niña durante ese periodo de tiempo, les permite explorar el doloroso silencio.

Cuando en la narración de Jacob y Wilhelm Grimm, la niña le pregunta a los hermanos si puede hacer algo para desencantarlos: “No -dijeron ellos-, las condiciones son demasiado terribles. Deberías permanecer durante seis años sin hablar ni reír, y en este tiempo tendrías que confeccionarnos seis camisas de velloritas. Una sola palabra que saliera de tu boca, lo echaría todo a rodar”. Las terribles condiciones son algo que no afecta al cuerpo ni a la persona, por ello, una vez que la consigna es dada, la niña comienza a recoger las velloritas sin siquiera preocuparse por el largo camino que la espera, el cual parece ser bastante franqueable pues “bien pocos motivos tenía” para hablar o reír. En este caso la posibilidad de felicidad (reír) o de relación (hablar) de la niña dependen absolutamente del bienestar de los hermanos. Su felicidad está al servicio de ellos y, no obstante, las palabras son insuficientes para narrar el dolor, ya que como dice Elaine Scarry, hay una cierta inexpresibilidad del dolor físico, aunque nosotros diríamos que no sólo del dolor físico, sino del dolor en general. Aun así, la historia no delata este límite y lo resuelve con una elipsis: “Llevaba ya mucho tiempo en aquella situación, cuando el Rey de aquel país, yendo de cacería por el bosque, pasó cerca del árbol que servía de morada a la muchacha”.

Por su parte, en el anime, cuando la niña quiere saber cómo liberarlos del hechizo, uno de ellos le responde: “Es muy difícil, Elisa. Durante seis años debes

dedicarte a tejer seis suéteres sin pronunciar ni una sola palabra”; otro dice: “con ortigas”; y alguien más agrega: “debes arrancar espinosas ortigas, pisotearlas, sacar fibra y convertirlas en hilo”. La niña les muestra su decisión de hacerlo, pero uno más le advierte: “Pero si pronuncias una sola palabra o haces algún sonido durante esos seis años todos nosotros moriremos inmediatamente”. En primera instancia, aquí podemos notar que la adversidad no encuentra un límite en la persona, sino que la penetra, pues el dolor sólo puede ocurrir dentro de uno mismo. De hecho, el filme introduce tres personajes: tres lágrimas de Elisa. Y es que, si bien el dolor puede ser causado por algo que viene del exterior, en este caso la imposibilidad de estar con los hermanos, “[the] physical pain [y, nosotros diríamos, que no sólo el físico sino el dolor en general] – unlike any other state of consciousness– has no referential content. It is not *of or for* anything. It is precisely because it takes no object that it, more than any other phenomenon, resists objectification in language” (Scarry, *itálicas en el original*; 5). Sin embargo, Yedo no recurrirá a la elipsis y narrará con imágenes lo que va a experimentar Elisa.

Otra diferencia entre la transcripción de la narración popular y el anime es que en éste no existe la voz unísona de los hermanos, esa voz omnipresente que da un orden incuestionable. En vez de esa voz acusmática (como la llamaría Mladen Dolar siguiendo a Michel Chion), existen voces. En este sentido, los hermanos tienen una relación mucho más estrecha con Elisa, que no precisamente reside en la posibilidad de comunicación, sino de comunión. El hecho de que cada uno hable implica que cada uno de ellos también tiene una pena, aunque ésta sea poco explorada por Endo y Nishizawa. Así pues la voz no está asociada únicamente con el gozo y el placer (hablar y reír), como en el cuento, sino que también se la liga con el sufrimiento, con el dolor, un solo sonido que salga de la boca de Elisa significa (y hacemos énfasis en esta palabra, significa) la muerte de los hermanos. No importa cuán “primitivo” sea el sonido, éste corre el riesgo de ser significado, de ahí que Elisa antes de emprender la tarea diga: “Es necesario que diga adiós a mi voz, adiós”.

Los límites de la voz y del ser en sociedad

Elisa opta por el mutismo, pero en caso de que ella hablara o emitiera algún sonido, no sería la voz *per se* –lo que Lacan nombró la voz objeto– la que causaría la muerte de los hermanos, sino el hecho de que el sonido fue pre-significado y que el significado tenga una carga moral negativa. La fórmula de desencantamiento crea un código en el que

cualquier sonido significa la muerte de los hermanos, incluso el sonido más básico como el grito, el sollozo, la risa, la aclaración de la garganta. Entonces sería el lenguaje y no la voz la que provocaría el deceso de los cisnes encantados. Esto cobra aún más sentido si recordamos la advertencia de Aristóteles, que reforzó más tarde Derrida, de que “El lenguaje y la voz no son de la misma naturaleza” (229), que son dos cosas distintas. Hacer esta diferenciación resulta primordial pues en español, como en otras lenguas romances, el grito está definido como una “voz muy esforzada y levantada” o como una “expresión proferida con esta voz” (RAE), es decir, se le asocia tanto con la voz tal cual, como con el lenguaje. En inglés dicha separación parecería no ser útil al tener dos conceptos diferentes para cada uno (scream y claim/yell), no obstante, aunque el grito es “la más notoria manifestación presimbólica de la voz” (Dolar, 40), éste puede transformarse en llamado sin la necesidad de articularse, por ejemplo, cuando el niño llora para dar señal de que se siente mal.

Quizá sea por esta razón que Žižek, en su artículo “Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears”, opte por situar al grito mudo del lado de lo presimbólico (como la voz objeto) y al grito sonoro del lado de lo simbólico; esto lo ilustra con dos películas *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergéi Eisenstein y *El hombre que sabía demasiado* (1956) de Alfred Hitchcock. No obstante, vale la pena recalcar que el grito de la madre en la película de Eisenstein y el de Doris Day en la de Hitchcock ocurren en situaciones, y nos atreveríamos a decir en situaciones corporales, diferentes. En la primera cinta, la mujer es un personaje incidental (aunque a la larga adquiere una carga inmensa); se trata de una persona anónima, sin nombre, que en un momento de dolor grita al ver a su hijo aplastado por la multitud. En cambio, la mujer del cineasta inglés es un personaje protagónico llamado Josephine Conway McKenna que grita en un momento de angustia para evitar el asesinato de un hombre con el cual no guarda lazo sanguíneo alguno.

Josephine es la mujer que sabía demasiado y su posibilidad de saber reside completamente en el lenguaje: la confesión que le hace Louis Bernard a su esposo, las llamadas que reciben, la interrogación, la canción que canta, la respuesta de su hijo a ese código. Mrs McKenna está inmersa de la cabeza a los pies en un juego del lenguaje y su grito emerge desde este estado. Inversamente, la madre en *El acorazado Potemkin* es un cuerpo doliente y “[the] intense pain is also language-destroying: as the content of one’s world disintegrates, so the content of one’s language disintegrates” (Scarry 35). Así pues no es la sonoridad de la voz o su mutismo lo que ubica al grito dentro de lo

simbólico o de lo presimbólico, sino la situación corporal desde la que emerge. Por eso al estudiar el grito (o la voz en general) tenemos que tener cuidado en no convertirnos en una pequeña Elisa y simplemente abandonar la voz sonora, es necesario escucharla, aunque siempre se corra el riesgo de que el sonido signifique.

Podríamos, por ejemplo, percibir uno de los gritos de John Merrick en *El hombre elefante* (1980) como una manifestación sonora presimbólica de la voz. Durante toda la película vemos cómo el hombre deformado intenta ganarse un lugar dentro de la sociedad y en este sentido podemos escuchar gritos articulados reclamando su humanidad (porque a final de cuentas la humanidad sólo puede ocurrir dentro de la sociedad, como bien dijo Judith Butler), pero existe un grito en especial que es inarticulado: el estertor que emite cuando un grupo de personas irrumpe en su habitación y lo maltratan.

En esta escena, aunque el cuerpo de John Merrick está en el hospital y está sometido a las reglas de lo que Foucault denominó el tercer orden, este lugar liminal es lo más cercano que ha vivido de lo social y quizá sólo sea por éste que puede entrar en contacto con la sociedad. El hombre-monstruo ya no está en un circo o perdido en las calles de Londres, por ello emitir un sonido articulado que apele al otro sería completamente inservible, de ahí que tras haber sido golpeado dentro de su hogar-habitación, el cuerpo doliente de Merrick opte por emitir un grito inarticulado. La persona que se acerca a escucharlo, al momento se aleja, no entiende, y es que John grita sin lenguaje, sin suplicar al otro, grita para sí, como la madre de Eisenstein.

Así pues la existencia de la voz no implica una inserción en la sociedad, ni la ausencia de la misma implica un aislamiento. Una persona muda puede estar dentro de un núcleo social, como la niña de *Los cisnes encantados*, que aunque abandona su voz en primavera, no es sino hasta que llega el invierno que deja la cueva en la que está viviendo (que aunque liminal, aún tiene rasgos de civilización como una cama, una silla, una mesa) y se interna en el bosque, donde definitivamente cualquier señal de sociedad ha desaparecido.

En este sentido, si bien la voz une al cuerpo con el lenguaje, no es por la voz que el hombre es un ser social, sino por el lenguaje, como ya bien lo dijo Aristóteles. La distinción parece ser bastante simple y la pequeña Elisa podría caer en la trampa de creer que la articulación de la voz constituye el lenguaje, pero no es así, basta recordar el grito significativo de Doris Day o la entrevista que tiene John Merrick con los doctores del hospital para ver si se puede quedar ahí. Cuando el director del hospital

escucha hablar al hombre deforme, no puede creer que tenga un lenguaje, pues un animal también tiene voz y puede hablar. Un argumento similar al que usaron algunos conquistadores españoles en la Nueva España cuando los frailes querían demostrar que los indios tenían alma y que, por lo tanto, eran hombres y no animales. De esta manera la sola articulación de la voz no constituye un lenguaje que nos separe de los animales (no hace que el hombre sea un animal político) y es que Aristóteles además afirma que “hay un sonido articulado que es una especie de lenguaje y varios animales lo tienen” (*Investigación sobre los animales* 228).

Así pues podríamos remitirnos a los relatos eróticos de Marosa di Giorgio en donde los personajes son una fusión entre lo animal y lo humano. La escritora uruguaya ilustra la voz en las relaciones sexuales y para ello hace uso de la prosopopeya y la animalización al mismo tiempo, de esta forma mientras el animal puede hablar articuladamente, como humano, la persona vocaliza como animal. “Le decían: –¡Abre, boba! ¡Abre, ya! ¡Ya está! ¡Contesta! ¡Contesta a lo que yo hago y hago! / Ella sólo **pió**” (negritas mías; 141). Sin importar si son animales o humanos y si su voz está articulada o no, los personajes de Marosa di Giorgio expresan fruición y dolor, pues “la simple voz [phoné], es verdad, puede indicar pena y placer y, por lo tanto, la poseen también los demás animales –ya que su naturaleza se ha desarrollado hasta el punto de tener sensaciones de lo que es penoso o agradable y de poder *significar esto los unos a los otros*–” (Aristóteles citado en Dolar 110; cursivas mías).

Luego ni la articulación ni la significación son los rasgos distintivos del lenguaje humano, no son estos elementos los que hacen que el hombre sea un *zôon politikón*, lo cual reafirma la propuesta de que el grito sonoro puede situarse del lado de lo presimbólico. Más bien el lenguaje del hombre es diferente del de los animales porque “tiene el fin de indicar lo provechoso y lo nocivo, y por consiguiente, también lo justo y lo injusto, ya que es particular propiedad del hombre [...] el ser el único que tiene la percepción del bien y del mal, [...] y es la comunidad y participación en estas cosas lo que hace una familia y una ciudad-estado” (citado en Dolar 110; cursivas mías). Así pues John Merrick es aceptado en el hospital cuando canta el Salmo 22, cuando emite un discurso que no sólo es articulado y que no sólo significa, sino que indica el bien y el mal, de igual forma el grito de Doris tiene el fin de indicar lo nocivo, el mal. Del otro lado, el grito de la madre de *El Acorazado Potemkin* no la convierte en un animal político porque no persigue fin alguno, no comunica, ni comulga, su grito tiende a regresar a sí misma, como el del hombre deforme tras la golpiza.

Interludio

Una vez que Elisa abandona la cueva, aquel último rasgo de civilización, y se interna en el bosque, la tarea deja de ser dolorosa y simplemente se torna laboriosa. A lo largo de los años va tejiendo uno a uno los suéteres sin enfrentar menor contratiempo, en cada acto que ejecuta pareciera que el cuerpo le pertenece, ya ha dominado la técnica y no se pincha con la aguja, además ya no tiene que lidiar con las espinosas ortigas. Sin embargo, vencer el mal no es tarea fácil, sino necesariamente dolorosa. De ahí que la ahora joven mujer sea encontrada por unos cazadores y vuelva a ser arrojada a la sociedad, pues “ser un cuerpo es ser entregado a otros” (Butler 39-40).

En el palacio, Elisa volverá a encontrar una zona de confort pues ya no padecerá frío y estará siempre protegida por el príncipe, pero como dijimos hace un momento, la tarea tiene que ser dolorosa. Así pues no sorprende que la madrastra y la madre de ésta lleguen a ese reino para impedir que Elisa deshaga el hechizo, para ello lanzarán una epidemia y luego culparán a la joven. Ésta tendrá que enfrentar un juicio y en caso de ser encontrada culpable, será condenada a la hoguera. El príncipe aboga por la muchacha diciendo que no puede defenderse porque es muda, sin embargo, ella no puede hacerlo no sólo por el hecho de que no puede hablar, sino por el hecho de que tampoco puede intentar comunicarse por otro medio, pues como apuntamos al principio de esta conferencia, el peligro de que los hermanos mueran reside en el lenguaje (hablado o no) y no en la voz.

La bruja, desesperada, intentará a toda costa sacar de la boca de Elisa algún sonido y entonces sugiere algo a la corte: “Un momento, esto podemos probarlo fácilmente. Mirad, aquí tengo un alfiler. Si en verdad es un ser humano, sentirá dolor cuando la pique con esto [...] Aunque la joven no pueda hablar, al sentir dolor tendrá que gritar. Si no grita, será señal de que es un bruja”. En la enunciación de la bruja el lenguaje (habla) y la voz (grito) son dos cosas distintas y precisamente la fórmula de desencantamiento es cruel porque asimila el lenguaje a la voz, los hace uno mismo. Todo sonido ha sido presignificado como la muerte de los hermanos y es que, no sólo en la película japonesa, sino en general, todo sonido es susceptible de ser significado y de emitir un juicio moral.

No obstante, aquí hay una falsa asunción. La voz está ligada a lo humano, mas lo humano es algo que sólo puede entenderse dentro de la sociedad y, por tanto, dentro del lenguaje. No todas las personas son humanas, por eso se puede reclamar el derecho a ser

humano (Butler), como lo hizo el hombre elefante en la película de Lynch o como lo hace la madre en *El acorazado Potemkin*, luego del grito emblemático, sube la escalera de Odessa, se aproxima a los cadetes y dice: “Mi niño está muy enfermo”.

Aunque por las relaciones de parentesco nos resulte obvio que la muerte de los hermanos es algo malo, consideramos importante recalcar que esto es un juicio que está reafirmado por el lenguaje en la misma fórmula de desencantamiento, pues vale la pena recordar lo que apuntamos en el apartado anterior: el hombre se diferencia del animal porque mediante su lenguaje puede emitir un juicio. Así, tras un sonido vibrante, Elisa recuerda a su hermano diciéndole con una voz afligida y acompañada de gestos angustiosos “Si pronuncias una palabra o haces algún sonido moriremos todos” y tras el primer piquete otro hermano aparece para confirmarle “todos nosotros moriremos inmediatamente”. La bruja da tres piquetes más y la joven encarna gritos mudos para finalmente caer desmayada. Elisa ya no está más en la zona de confort en la que se encontraba en el árbol e incluso dentro de palacio, cuando parecía que era dueña de sus actos, de sí misma. El dolor revela la precariedad de su vida: su cuerpo no le pertenece.

El reclamo del cuerpo y el reclamo por el cuerpo

El cuerpo tampoco le pertenece al hombre elefante, ni a la madre de Eisenstein, ni a los personajes violados de Marosa di Giorgio, pues “Regardless of the setting in which he suffers [...], and regardless of the cause of his suffering, the person in great pain experiences his own body as the agent of his agony [... the body in pain] contains not only the feeling ‘my body hurts’ but the feeling ‘my body hurts me’” (Scarry 47), por eso la causa del dolor puede ubicarse tanto en el exterior, como los casos que hemos venido analizando, en el interior, como en *El grito* de Edvard Munch, o una combinación de ambos, como en las fotografías de Duchenne de Boulogne.

Duchenne de Boulogne fue un neurólogo francés del siglo XIX que trabajó en el Salpêtrière –el mismo hospital que cita Foucault en *La historia de la locura*–, donde realizó investigaciones electrofisiológicas para conformar una ortografía de las pasiones que finalmente dieron origen al tratado *Le Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l’expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, el cual fue reutilizado por Darwin en algunos de sus trabajos. En los experimentos “des électrodes placées sur le visage provoquaient une contraction des muscles impliqués dans les principales expressions du visage humain (les ‘passions’). La photographie analysait et individualisait ‘scientifiquement’ les mécanismes

musculaires de l'expression faciale” (Régnier). Así pues, el sufrimiento de los modelos retratados por Duchenne viene del exterior, es causado por los electrodos que claramente aparecen en la fotografía. No obstante, también puede decirse que viene del interior, pues en cierta forma sus gestos representan el posible sentimiento de aquellos cuerpos aislados y sometidos a la violencia médica.

Una de las series fotográficas más fascinantes del libro es la conformada por las placas 62 a 65, en las cuales aparece retratado un zapatero francés que, en palabras del médico, era feo e inofensivo. La primera foto muestra a un hombre desesperado que mira hacia adentro de la fotografía, conforme la secuencia avanza el rostro se va deformando y termina mirando hacia afuera y emitiendo un grito angustioso, justo como en *El grito* de Munch.



Fig 1. Duchenne de Boulogne. *Le Mécanisme de la physionomie humaine*. p. 281.



Munch, Edvard. Sketches. *Edvard Munch: The Scream* por Reinhold Heller. New York: The Viking Press, 1973. P. 76, 77.

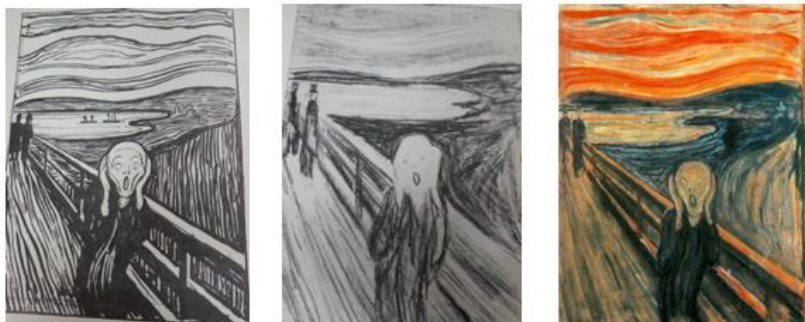


Fig 2. Munch, Edvard. Sketches. Edvard Munch: The Scream por Reinhold Heller. New York: The Viking Press, 1973. P. 79 and 88.

La pintura emblemática del artista noruego también puede considerársele como el fin de una serie, pues es el resultado de varios bosquejos e incluso está basada en un cuadro anterior, *Desesperación*. Una de las variantes es que el personaje no está mirando la escena del cuadro, por lo que el factor doloroso ya no se encuentra en su exterior, en el atardecer, en el agua, en las personas que están pasando por ahí. La causa del dolor está en el interior. Aunque el personaje esté mirando hacia afuera “so that the figure acts as interlocutor between the scream of nature and Munch’s audience” (Heller 78), esto sólo funciona para el espectador, pues en realidad el personaje no puede ver al otro, no lo apela y, por tanto, su grito puede considerarse como una manifestación presimbólica de la voz. Otra de las variantes entre los primeros bosquejos y el cuadro final es la deformación del cuerpo. Ya no es más un hombre en un atardecer noruego, ahora es un homúnculo que grita, lo cual reafirma la idea de que no es la voz la que nos vuelve hombres sociales o humanos.

Los cuerpos que hemos venido presentando son cuerpos violentados, dolientes, fragmentados, arrebatados, rotos. Sin embargo, no se explican con un modelo psicoanalítico, es decir, no son cuerpos “escindido[s] por la hiancia imposible entre un interior y un exterior” (Dolar 87) y por lo tanto su grito, su voz, no “encarna la imposibilidad misma de esta división” (Dolar 87). La voz sólo une al cuerpo con el lenguaje, al interior con el exterior, si el interior está íntegro, pero en el caso de los cuerpos dolientes, el interior mismo ya está escindido, el cuerpo ya no les pertenece. Su grito lejos de unir al exterior y al interior, al sujeto con el otro, es un acto que intenta recuperar el cuerpo.

Posludio

Elisa es llevada a la hoguera para ser quemada viva y aún así, sigue afanada en su tarea. Las llamas se encienden. Ella termina de tejer el último suéter y lo guarda en la canasta. Justo en ese momento sus hermanos llegan volando y la joven les lanza los suéteres que los convierte en hombres de nuevo. Elisa recupera su voz y su posibilidad de hablar, de comunicarse, de articular un lenguaje que la devuelva a la sociedad.

—De modo que te llamas Elisa.

—Sí, me llamo Elisa, majestad.

—¡Qué voz tan hermosa!

Bibliografía

- Aristóteles. *Investigación sobre los animales*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1992.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós, 2006.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1987. Ebrary. Disponible en: <http://site.ebrary.com/lib/uisantafemx/Doc?id=10151134&ppg=188>.
- Diccionario de la Real Academia Española en línea. www.rae.es
- Di Giorgio, Marosa. *El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas: relatos eróticos completos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2008.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Duchenne de Boulogne. *Le Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*. Paris : J.B. Baillièrre, 1876. Disponible en: <http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?43170>.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura*. Recurso en líneas, disponible en: http://www.uruguaypiensa.org.uy/noticia_160_1.html.
- Endo, Yuji y Nobutaka Nishizawa. *Los cisnes encantados*. 1977.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. “Los seis cisnes”. *Los cuentos de los hermanos Grimm*. 1 de septiembre de 2011.
<http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/los_seis_cisnes>
- Heller, Reinhold. *Edvard Munch: The Scream*. New York: The Viking Press, 1973.
- Hitchcock, Alfred. *El hombre que sabía demasiado*. 1956.
- Lynch, David. *El hombre elefante*. 1980.
- Eisenstein, Sergei M. *El acorazado Potemkin*. 1925
- Régnier, Christian. “La photographie médicale aux Éditions Jean-Baptiste Baillièrre”. BIUM. 20 de abril de 2009.
<<http://www.bium.univaris5.fr/histmed/medica/bailliere/bailliere02.htm>>.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1985.

Zizek, Slavoj. "Grimaces of the Real, or When the Phallus Appear". October. Vol. 58. (1991). JSTOR. The MIT Press. Cd. de Méx, Bib. Fco. Xavier Clavijero. 20 de abril de 2009. <<http://www.jstor.org/search>>.

Corporalidad y performatividad ante el cáncer de mama

Tania Hernández Chetirquin

Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco

Introducción

Esta ponencia forma parte de la investigación “Luchar por la vida que quieres: identidades de género, cuerpo sexuado y edad frente al cáncer de mama¹”, que realicé dentro de la Maestría de Estudios de la Mujer en la UAM Xochimilco.

En esta ponencia, centraré el tema de discusión en la experiencia corporal del cáncer de mama, y buscaré responder una de las preguntas de la citada investigación: ¿Cuáles fueron las principales transformaciones en el cuerpo sexuado en mujeres de distantes edades ante el CM? Por lo que me enfocaré en los hallazgos respecto a la experiencia y significados de un cuerpo enfermo, un cuerpo sexuado y sus performatividades ante el cáncer de mama.

La metodología que se utilizó fue feminista, al utilizar el paradigma del punto de vista feminista, en el que la experiencia de las mujeres con cáncer de mama, permite revalorar el conocimiento biomédico y permite concebir a las mujeres, no como objetos de tratamiento, sino como sujetos, actoras de su propia experiencia (Smith, 1988, c.p. Pott, 2000). El enfoque utilizado es cualitativo, con el fin de comprender los significados de las experiencias subjetivas que impactaron y transformaron sus identidades, sin buscar generalizaciones o representación. La forma de abordar la investigación fue a través de estudios de caso contrastantes, que se caracterizan por la búsqueda de profundidad en el tiempo y en la cualidad de las relaciones y de los procesos, para observar la globalidad de las situaciones personales (Stake, 1998). De tal forma, se realizaron tres estudios de caso con tres mujeres que recibieron un diagnóstico y tratamiento de CM, las cuales cuentan con distintas edades: 30, 46 y 77 años, y por tanto, con diferentes trayectorias vitales, por lo que se realizó una caracterización del proceso de salud-enfermedad-atención que experimentaron en el CM. Las técnicas utilizadas para la recopilación de la información fueron entrevistas semi-estructuradas y a profundidad. El análisis utilizado fue a partir de la codificación fue abierta y axial.

¹ A partir de ahora, usaré las siglas CM para referirme a cáncer de mama.

Panorama del cáncer en México

El CM ha cobrado mayor importancia en nuestro país, debido a que el panorama epidemiológico se ha modificado y se han incrementado las enfermedades crónico-degenerativas. De manera que la mortalidad por CM ha aumentado de manera significativa en las últimas décadas: en 1950 la tasa era de 2 muertes por cada 100 mil mujeres, mientras que en el año 2005 aumentó la tasa a 9 muertes por cada cien mil² (Knaul, Nigenda y cols., 2009). Desde el año 2006, el CM ha representado la primera causa de muerte por cáncer en mujeres. Rebasó al cáncer cérvico uterino³ y se convirtió en la segunda causa de muerte en mujeres de 30 a 54 años (Lozano Ascencio y cols., 2009). Se calcula que mueren 12 mujeres al día (Godínez Leal, 2008). De acuerdo con el Centro Nacional de Equidad de Género y Salud Reproductiva (CNEGySR), se calcula que en el año 2010 murieron 5 mil 113 mujeres por esta enfermedad (García Martínez, 2011).

La forma en que se presenta la morbilidad en México impacta en su mortalidad, ya que la mayor parte de los casos (80%) se diagnóstica en etapas avanzadas de la enfermedad y solamente entre el 5 y 10% de los casos son detectados en las fases iniciales (Knaul, Nigenda y cols., 2009; Mohar y cols., 2009). Esto ocasiona que las mujeres tengan pronósticos menos favorables y deban recibir un mayor número de tratamientos como la mastectomía, la quimioterapia, la radioterapia, entre otros. Dichos tratamientos afectan y transforman su corporalidad y modifican de manera significativa la vida y la experiencia de las mujeres.

Mohar y cols. (2009) ilustran que en el Instituto Nacional de Cancerología más del 90% de las mujeres atendidas requirieron cirugía, quimioterapia y radioterapia, sólo en el 15% fue posible un procedimiento conservador y en el 30% se pudo reducir el tumor al recibir quimioterapia adyuvante.

²Este aumento en la incidencia del CM ha sido gradual, de acuerdo a López Ríos y cols. (1997) la tasa de defunciones en 1970 era de 3.83, en 1980 de 4.60 y de 5.77 en 1990.

³ Es un hecho, que el cáncer se presenta en México con una mayor incidencia en mujeres que en hombres. Los principales tumores malignos que se diagnostican en mujeres son el cáncer de cuello de útero y el cáncer de mama. Sin embargo, las tendencias de estas enfermedades son muy distintas, ya que mientras que el cáncer cérvico uterino tiene una tendencia decreciente, la incidencia del CM va aumentando (Cruz Jaimes, 2008).

Cuerpo: territorio biomédico

La atención del CM se encuentra definida de manera prioritaria por la biomedicina, con un enfoque altamente biologizado y especializado, que Menéndez (1990) caracteriza como un modelo de atención médico hegemónico⁴, y que al tener una eficacia pragmática, excluye los aspectos sociales y culturales de la enfermedad.

Castro Vázquez (2006), en un estudio realizado con pacientes de patologías mamarias, encontró que existen mecanismos institucionales y socioculturales que legitiman la subordinación en la relación médico-paciente y que convierten a las mujeres en *objeto* de la atención; el mecanismo más importante que detectó fue el fuerte control que existe en la profesión médica, en su organización institucional y jerárquica y en la exclusividad de su saber técnico.

En la investigación, se encontró que en la atención institucional del CM, las mujeres fueron colocadas en relaciones de poder asimétricas al asignarles una identidad de pacientes y en un lugar de subordinación, con decisiones limitadas sobre su cuerpo y con información deficiente para su autoatención. Esta identidad de paciente, fue asignada en una relación vertical y jerárquica con los médicos, donde estos detentaron el poder mencionado.

Así, un punto importante que hizo de la relación médico-paciente una relación de poder, fue el saber biomédico, que se caracteriza por su eficiencia en la curación del CM, pero que se presentó como un saber exclusivo de los médicos. Por lo anterior, las mujeres tuvieron un acceso restringido y limitado a la información biomédica, inclusive a aquella necesaria para su autocuidado fuera de la institución hospitalaria.

En esta investigación se encontró que algunos médicos reafirmaron su lugar de dominio en el control y decisión de sus prácticas médicas, y confirmó lo encontrado por Castro Vázquez (2006) sobre el vínculo médico/paciente en el CM, visto como vertical y que puede convertirse en una relación de subyugación, dominio y violencia, que considera a la mujer sólo como objeto de atención. De manera que la mujer joven, se rebeló ante la relación asimétrica médico/paciente, y se colocó en un lugar de igualdad ante el médico, pero como consecuencia de su osadía, fue violentada por éste durante el

⁴ Menéndez (1990) propone tres modelos de atención médica: el modelo médico hegemónico, el modelo médico alternativo subordinado y el modelo médico basado en la autoatención. El modelo médico hegemónico, o biomedicina, se caracteriza por su biologicismo y practicidad, colocando a los otros modelos de atención en lugares subordinados. El modelo médico alternativo subordinado, se refiere a la agrupación de las prácticas y saberes médicos con menor influencia del modelo médico hegemónico, y agrupa tanto a las prácticas “tradicionales” y aquellas con menor influencia del modelo médico hegemónico. El modelo médico basado en la autoatención, se refiere a las prácticas llevadas a cabo por la propia persona y su grupo parental, sin la intervención directa de un curador.

tratamiento, utilizando su saber y poder biomédico, y utilizó la mastectomía para violentarla y someterla a su jerarquía.

La identidad de paciente homogenizó y estereotipó a las mujeres, sin atender sus diferentes identidades e ignoró sus necesidades. Esta identidad se caracterizó por la subordinación y obediencia, en la que debían aceptar las esperas y los maltratos sin ninguna queja. El saber biomédico de la enfermedad que las tres mujeres obtuvieron por parte de los médicos fue dosificado, negado e insuficiente para su propia autoatención, lo que provocó en los casos efectos adversos.

Cuerpo enfermo

En la investigación se observó que, en las mujeres con CM, existe una identidad de poseer un cuerpo enfermo, un cuerpo que es afectado en los tratamientos con efectos temporales, como en la quimioterapia y radioterapia así como también con transformaciones permanentes en la mastectomía. Entre mayores tratamientos, mayores serán los efectos e impactos corporales.

Así, al recibir la mastectomía, la radioterapia y la quimioterapia, tratamientos que tienen efectos nocivos en la corporalidad, se transformó su imagen corporal, con modificaciones que incluyeron el hecho de sentirse enferma, “pelona”, incompleta y mutilada, factores que ocasionaron que su cotidianeidad se modificara y la relación con su cuerpo requiriera cuidados constantes, por ejemplo con uno de los efectos de la mastectomía como el linfedema: relacionados con hinchazón y sensaciones en el brazo de entumecimiento.

De manera que su percepción corporal se modificó Durante los tratamientos, las mujeres experimentaron una sensación general de “estar enferma” y sentir el cuerpo “hecho añicos” con malestares constantes y recurrentes, tanto en la atención como en la recuperación, que les obstaculizaban la realización de sus actividades cotidianas.

Además, este cuerpo es socialmente poco reconocido y atendido, por lo que en lo que respecta a su apariencia, performativizaban y actuaban un cuerpo sano para entrar a la “normalidad” social que excluye y estigmatiza las diferencias, al negar la enfermedad y los cuerpos diferentes.

Cuerpo sexuado ajeno

Para entender el significado sexual de los senos, se utilizó la categoría de cuerpo sexuado, en donde el género es el medio discursivo/cultural que produce y establece “un sexo natural” como “prediscursivo” (Butler, 1990).

El género es performativo y normativo, es decir, un proceso y un construirse “mujer” cotidianamente, un actuar repetitivo que constituye la identidad en el cuerpo, naturalizando el sexo “para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (Butler, 1990:67); tiene “un poder de producir –demarcar, circunscribir, diferenciar- los cuerpos que controla” (Butler, 1993:18). De manera que, el género normativiza el “sexo” en la materialización del cuerpo, pero como ésta nunca puede ser completa, debe reiterarse continuamente (Butler, 1993). Esta normatividad se realiza mediante la estabilización y armonización del género, del cuerpo sexuado y la sexualidad.

Este performance de género, se refiere entonces a las actuaciones corporales repetitivas, “hacer, dramatizar, reproducir, parecen ser algunas de las estructuras elementales de la corporeización” (Butler, 1998:300), el cuerpo se hace y por tanto, cada quien hace su cuerpo de forma diversa, sin embargo, aunque son actos individuales, son marcados por convenciones y normas sociales –punitivas y reguladoras– que reproducen una esencia de género, una idea de masculinidad y feminidad real, por ende, “no hay actos de género que sean verdaderos o falsos, reales o distorsionados” (Butler, 1998, 310). La idea de “identidad de mujer” como una noción específica y estática crea una noción de identidad fija y esencialista, la cual invisibiliza las diferencias entre las distintas identidades de las mujeres.

Por su parte, Preciado (2002) señala que el cuerpo adquiere la diferencia sexual a partir de una operación tecnológica que reduce el cuerpo y extrae partes específicas en detrimento del todo. Aísla estas zonas para producir significantes sexuales. Así, el cuerpo femenino es reducido y fragmentado, con especial énfasis en ciertas zonas: la vagina y los senos. De forma que la sexualidad debe re-inscribirse de manera constante en la “re-citación de los códigos (masculino y femenino), socialmente investidos como naturales” (Preciado, 2002:23), así tenemos que la identidad es efecto de la re-inscripción del género en el cuerpo:

El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos [...] El género podría resultar una

tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales (Preciado, 2002:25).

A partir de lo anterior, se explicita que la identidad de género se produce en el cuerpo sexuado; de manera que las mujeres que experimentan el CM sufren una transformación de su propia identidad, por focalizarse esta enfermedad/padecimiento en el propio cuerpo sexuado, es decir, en los senos: significantes sexuales. Y es esta focalización y estas transformaciones del cuerpo sexuado, lo que hace que la propia identidad de género experimente, a su vez, transformaciones.

Al centrarse los tratamientos biomédicos en los senos, en específico, la mastectomía, el CM produce una modificación del cuerpo sexuado de las mujeres y distorsiona así su propia imagen corporal. Por tanto, en los casos estudiados, se trastocó y desorganizó la identidad de género de las mujeres y cada una re-inscribió el género en su cuerpo a partir de la performatividad. Esto se observó en dos niveles, primero, en su apariencia de género, en lo que es visible desde lo social, donde cada una performaba su particular identidad de mujer. Y un segundo nivel fue la experiencia sexual, cuando en los casos estudiados se observó el vínculo del cuerpo sexuado con la sexualidad heterosexual y confirmó una unidad de cuerpo sexuado-género-deseo (Butler, 1990).

Acerca de cuáles fueron los cambios y transformaciones que el CM ocasionó en la identidad de género y cuerpo sexuado de cada una, se pudo observar que el cáncer confrontó y regresó a las tres mujeres al modelo tradicional de mujer, donde el cuerpo y, en específico, los senos, son significantes sexuales dentro de una normatividad de género heterosexual.

El CM afectó la autopercepción del cuerpo sexuado en cada una respecto a la asimetría y la ausencia de un seno. Al haber una distorsión de su cuerpo sexuado, lo percibían como ajeno y mutilado. Sin embargo, ante esta distorsión, las tres hicieron una performatividad de este cuerpo femenino, cada una desde su identidad y edad. Las dos más jóvenes utilizaron prótesis, pelucas o mascaradas. La adulta mayor por su lado, encubrió la ausencia del seno con ropa holgada, de manera que utilizaron la performatividad en su apariencia de género, actuando en lo visible desde su físico. De manera que cada una tuvo una performatividad de género y resignificó su identidad a partir de su momento biográfico y de su capital social y cultural, por lo que fue posible mirar una diversidad de feminidades.

Respecto a la mastectomía, al extirpar el seno, quedó una cicatriz que percibían como “horrible” y que ocasionaba el rechazo hacia su cuerpo. Su propia concepción de

atractivo sexual, principalmente ante una mirada masculina, fue mermada al no cumplir con los parámetros de belleza social y mirarse feas a sí mismas. Esta noción se reafirma debido al estigma social que representa el hecho de estar “pelona” o mostrar públicamente la falta de un seno.

Performatividades: actuar cuerpos femeninos

Ante el trastocamiento de su cuerpo sexuado, ellas usaron estrategias como la performatividad para actuar y recuperar su cuerpo femenino a través del uso de pelucas, maquillaje y la prótesis. La reconstrucción de la noción propia del cuerpo sexuado fue diferente en los tres casos.

Las dos más jóvenes usaron la prótesis para transitar en la vida pública y evitar que se les notara la mastectomía; esta normalización les permitía no ser estigmatizadas socialmente. Para la mujer anciana, no fue necesario el uso de la prótesis y cubrió la falta del seno al performarse con ropa que ocultaba el pecho; cuando trabajaba utilizó ropa formal masculina y después de su jubilación vestía ropa holgada, así, actuó una performatividad acorde a su edad e identidad de mujer adulta mayor en donde al cuerpo femenino se excluye del significado sexual.

La performatividad de la mujer más joven, era una práctica y recurso propio que le permitió experimentar con su cuerpo y “reconstruirlo”; no sólo actuó un cuerpo femenino, sino que, además experimentó con diversas apariencias. El hecho de ser una mujer joven le favoreció jugar con su apariencia, al ser la juventud un período en donde se exalta la imagen del cuerpo.

La mujer madura usó la performatividad para actuar su propio cuerpo como femenino, ya que la apariencia física era un elemento importante en su identidad. Pero no experimentó fuera de su propia imagen corporal, tal vez porque en la edad mediana hay una estabilización de la misma.

Otro hallazgo sobre la atención del padecimiento fue cómo las mujeres tomaron todo su capital sociocultural disponible para afrontar el CM: recursos personales, sociales y culturales. De manera que utilizaron todas sus redes de apoyo: familiares, amistades y laborales, y se apoyaron de sus creencias personales y socioculturales.

Cuerpo sexuado y normatividad heterosexual

El ejercicio de la sexualidad implicó mirar el propio cuerpo y ser vista por otros desde un nuevo lugar, de forma que la mastectomía hacía que su propia mirada se transformara y se percibieran a sí mismas sin un seno y con una gran cicatriz. Esta mirada propia era la de un cuerpo abyecto, consciente de su abyección, que les implicaba dificultades para aceptarse a sí mismas. Ante esta transformación, las mujeres de 27 y 43 años, sintieron que su imagen corporal era desvalorizada, por lo que hicieron un cuestionamiento a su propio atractivo sexual al pensar ¿Quién me va a querer con mastectomía? Se respondieron, en un momento inicial, que sólo podrían aceptarlas parejas conocidas antes de la operación.

Ante este trastocamiento de su imagen corporal, una medida por la que optaron ambas fue cubrirse el tórax al tener relaciones sexuales, una forma de escapar a la mirada propia y ajena.

Una diferencia entre ellas, fue que la mujer más joven, retomó el ejercicio de su sexualidad de manera rápida, un mes después de la mastectomía y, posteriormente, tomó como un reto el desnudarse durante una relación sexual con su ex pareja más importante hasta ese momento, donde examinó sus propios sentimientos y los de su pareja sexual. Así pudo realizar la diferenciación de la imagen de su cuerpo con la de su placer sexual. En cambio, para la mujer madura su autoimagen corporal seguía siendo un impedimento para el ejercicio de su sexualidad un año después de haberse realizado la mastectomía.

Para la mujer anciana, la sexualidad es un ámbito fuera de su vida, que conjugó su estado de soltera con sus dos momentos biográficos en los que experimentó el CM: ser una mujer después de la menopausia y ser una mujer adulta mayor, etapas en donde la normatividad anula la sexualidad en las mujeres. Al escuchar las historias de otras mujeres que eran percibidas como “incompletas”, se situó a sí misma fuera de este atractivo sexual y de las nociones de belleza, al significarse como una mujer soltera sin relaciones afectivas y sexuales con hombres, lo que disminuía el énfasis sexual en los senos que sí le dieron las otras mujeres. Esta separación le permitió vivir la mastectomía con un menor impacto en su subjetividad.

Conclusiones

El énfasis puesto por las instituciones médicas en la “curación” biológica del cáncer, deja a la reconstrucción en un lugar secundario, al concebirse sólo como un procedimiento estético, lo que ocasiona que la información que se brindó en los casos fuera poca o nula.

Sin embargo, el impacto que tiene para la propia imagen corporal, no sólo es una cuestión estética, sino que implica un impacto profundo en la identidad de las mujeres atendidas por CM, al mirar la reconstrucción como una oportunidad para mirarse sin el “vacío” ocasionado por la mastectomía y el CM.

Además, los efectos ocasionados por los tratamientos, dejan la corporalidad de la mujer con malestares constantes, que requieren cuidados y rutinas corporales que alteran la vida cotidiana. A esto se suma la posibilidad y miedo de la reincidencia, ocasionando una hipervigilancia del propio cuerpo y sus malestares.

Un reto del sistema de salud es brindar mayor información y atención de los efectos ocasionados por los tratamientos, que a pesar de ser necesarios para combatir el CM, afectan la corporalidad de las mujeres.

De manera que el CM, es una enfermedad que modifica el cuerpo sexuado y desorganiza la identidad de género de las mujeres, por lo que cada una tuvo una performatividad particular y reinscribió el género en su cuerpo a partir de su momento biográfico.

De forma que la atención, debe incorporar no sólo aspectos biomédicos, sino también psicológicos y sociales que apoyen el proceso de atención y coloquen a cada mujer como una sujeto de derechos y por tanto, reconozcan también la diversidad intragenérica.

Bibliografía

- Butler, Judith (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós/UNAM/PUEG, 2001.
- (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- (1998). “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre la fenomenología y teoría feminista” en *Debate feminista*, vol.18, año 9, México, pp. 296-314.
- Vásquez, María del Carmen (2006). *Aunque uno conozca sus derechos, pero si no sabe luchar... el derecho a una atención de calidad de las mujeres con problemas mamarios desde una perspectiva sociológica*, Tesis doctoral (inédita), México, Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Cruz Jaimes, Guadalupe (2008). “Aumenta cáncer de mama y no hay suficientes radiólogos: SS” en *CIMAC*, México, 17 Abril 2008, <http://www.cimacnoticias.com/site/08041703-Aumenta-cancer-de-m.32823.0.html>, fecha de consulta: 16/11/08.
- García Martínez, Anayeli (2011). “Incumple Salud metas para enfrentar cáncer de mama” en *CIMAC*, México, 28 de Febrero 2011. <http://www.cimacnoticias.com/site/11022801-reportaje-Incumple.46300.0.html>, fecha de consulta: 01/03/2011.
- Godínez Leal, Lourdes (2008). “Cáncer de mama, 1ª causa de muerte en mujeres de 25 años y más” en *CIMAC*, México, 30 de Junio 2008. <http://www.cimacnoticias.com/site/08063007-Cancer-de-mama-1a.33760.0.html>, fecha de consulta: 16/11/08.
- Knaul, Felicia Marie, Gustavo Nigenda, Rafael Lozano, Héctor Arreola Ornelas, Ana Langer y Julio Frenk (2009). “Cáncer de mama en México: una prioridad apremiante” en *Salud Pública de México*, vol. 51, suplemento 2, Cuernavaca, Instituto Nacional de Salud Pública, pp. 335-344.
- López Ríos, Olga, Eduardo César Lazcano Ponce, Víctor Tovar Guzmán y Mauricio Hernández Ávila (1997). “La epidemia de cáncer de mama en México. ¿Consecuencia de la transición demográfica?” en *Salud Pública de México*, vol. 39, no. 4, Cuernavaca, Instituto Nacional de Salud Pública, pp. 259-265.

- Lozano Ascencio, Rafael, Hector Gómez Dantés, Sarah Lewis, Luisa Torres Sánchez y Lizbeth López Carrillo (2009). “Tendencias del cáncer de mama en América Latina y el Caribe” en *Salud Pública de México*, vol. 51, suplemento 2, Cuernavaca, Instituto Nacional de Salud Pública, pp. 147-156.
- Mohar, Alejandro, Enrique Bargalló, María Teresa Ramírez, Fernando Lara y Arturo Beltrán Ortega (2009). “Recursos disponibles para el tratamiento del cáncer de mama en México” en *Salud Pública de México*, vol. 51, suplemento 2, Cuernavaca, Instituto Nacional de Salud Pública, pp. 263-269.
- Menéndez, Eduardo (1990). *La antropología médica: Orientaciones, desigualdades y transacciones*. México, CIESAS, Cuadernos de la Casa Chata, no. 179, pp. 3-49.
- Pott, Laura, K. (2000). “Introduction: Why Ideologies of Breast Cancer? Why Feminist Perspectives?” en *Ideologies of Breast Cancer, Feminist Perspectives*, London, MacMillan Press LTD, pp. 37-62.
- Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.
- Stake, Robert E. (1998) *Investigación con estudio de casos*, Madrid, Morata, 4ª. Edición, 2007.

A comunicação publicitária e suas estratégias: representações da diferença

**Tânia Marcia Cezar HOFF,
ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing,
São Paulo – Brasil**

Resumo

Nosso projeto investiga a produção das representações de corpo “diferentes” num corpus formado por peças e campanhas publicitárias. O tema da pesquisa é a representação da diferença na comunicação publicitária no século XXI, considerando as condições de produção dessas representações no sistema do consumo.

Empregamos o termo “diferença”, ou ainda a expressão “corpos diferentes”, para designar aqueles corpos fora do padrão estético divulgado recorrentemente pela publicidade e pela mídia -- o corpo negro, o corpo deficiente ou o corpo envelhecido, por exemplo. Não utilizamos os termos “minorias”, “marginalizados” e “excluídos”, porque buscamos um entendimento da publicidade fora de paradigmas teóricos aos quais esses termos remetem. Com a expressão “corpos diferentes”, buscamos uma terminologia adequada às características do objeto e à natureza do problema investigado.

Deste modo, investigamos os acontecimentos que fundamentaram as estratégias da comunicação publicitária brasileira no que se refere à diversificação e à ampliação das representações de corpo e temos como problema de pesquisa: o que permitiu, na comunicação publicitária contemporânea, a emergência de certos grupos que anteriormente não estavam representados?

Fundamentamos teoricamente a pesquisa nos estudos pós-coloniais, mais especificamente como a publicidade coloca a diferença em discurso, construindo novos regimes de visibilidade. Quanto à abordagem dos campos da comunicação e do consumo, as reflexões de estudiosos que se dedicam à compreensão da cena midiática e das práticas de consumo constroem os alicerces teóricos de nossa investigação.

Diferença na comunicação publicitária

Conforme McLaren (1997: 68), a diferença “são construções históricas e culturais” (idem: 79). Também Teresa Ebert explicita aspectos que merecem atenção nas reflexões a respeito da diversidade e do multiculturalismo: “a diferença não é uma zona de experiência claramente demarcada, uma unidade de identidade de um grupo social contra outro, tomada como pluralismo cultural. Ao invés disso, as diferenças pós-modernas são relações de significantes que se opõem” (apud McLaren: 78).

Nessa perspectiva, consideramos que as representações de corpos diferentes ganham lugar na comunicação publicitária em decorrência de necessidades econômicas e mercadológicas – que não nos cabe analisar neste artigo –, e que, à luz das teorias pós-coloniais, tal apropriação da diferença pela publicidade pode ser entendida como “uma forma de pluralismo de administração da crise, na qual as fronteiras da pluralidade são comemoradas como índices de interesse cultural” (McLaren, 1997: 79). Em outras palavras, a publicidade estaria tentando administrar as contradições sociais negando as estruturas assimétricas de poder na formação de nossa sociedade.

Vale ressaltar, entretanto, que a comunicação publicitária também tem promovido deslocamentos significativos nos regimes de visibilidade, o que nos leva a questionar sobre as significações produzidas a partir da publicização dessas representações. Ao atentarmos para o fato de que “as diferenças nem sempre falam ao consenso” e de que “a cultura, como um sistema de diferenças, (...) deve, para Bhabha, ser vista como um ‘processo de traduções’ (McLaren; 1997:76), podemos afirmar que a presença da diversidade no *corpus* estudado contribui para colocar em ebulição temas que estão no cerne da formação sociocultural brasileira e que estavam silenciados nesse gênero midiático.

Considerando algumas condições de produção dessas representações no sistema do consumo, propomo-nos a discutir como a comunicação publicitária apropria-se da noção de diferença em suas estratégias retóricas.

O *corpus* aqui investigado é constituído por peças publicitárias divulgadas no Anuário do Clube de Criação – SP, no período de 2003 a 2010. Trata-se de peças premiadas, reconhecidas pelo campo publicitário, pois um júri composto por publicitários conceituados as elege como representativas do que de melhor foi produzido a cada ano. Apresentamos, nesse artigo, apenas algumas das peças que integram o *corpus* de quase duas centenas, a fim de exemplificar o modo como a diferença é colocada em discurso pela publicidade.

Comunicação publicitária e as representações do corpo diferente

Inspirando-nos em Ricouer (1997), entendemos a narrativa como uma produção sócio-histórica, fruto dos acontecimentos econômicos, políticos e culturais. Narrar é, pois, “uma forma de estar no mundo, visualizá-lo, produzir interpretações, lançar no mundo outros textos decorrentes do ato narrativo que, por sua vez, transforma-se em novas interpretações e em outros atos narrativos” (Barbosa, p.19). A narrativa é uma experiência sógnica poderosa que nos permite forjar mundos e, na especificidade deste artigo, a narrativa publicitária forja mundos no âmbito do imaginário, a partir da experiência dos sujeitos na dinâmica da interação social e das práticas de consumo.

Se considerarmos que a narrativa publicitária necessita de um sistema de circulação e de divulgação para fazer valer seus significados na esfera do consumo e na sociedade como um todo, podemos compreendê-la como resultado da polifonia e da heterogeneidade discursiva, conforme propôs Bakhtin (1970). Nessa perspectiva, o material da narrativa é o da experiência dos sujeitos: o que se diz e o que não se diz são “escolhas”, orientadas pela subjetividade dos sujeitos sócio-históricos, tanto no que se refere às estratégias de produção quanto às de recepção. A publicidade é, pois, um produto cultural que abriga os modos como sujeitos sócio-históricos percebem e atribuem significados aos acontecimentos da vida e do mundo: como essa narrativa do consumo evidencia o lugar conferido à diferença numa sociedade globalizada como a contemporânea.

O corpo é, por sua vez, aqui considerado a partir da noção de experiência, pois não há existência sem corpo. Lócus de atravessamentos de naturezas diversas e de construção simbólica, o corpo também comporta uma dimensão psicológica que, juntamente com as demais, constitui o sujeito. Nesse sentido, entendemos o corpo como instância sógnica, como produção sociocultural, conquanto cada sociedade forja seus corpos e os significados a eles conferidos.

Courtine, em *História do corpo 3. As mutações do olhar. O século XX* (2008, p.7-8) argumenta que o século XX inventou teoricamente o corpo, a partir de três marcos teóricos que se desdobram numa fecunda reflexão sobre a corporeidade em diferentes campos do saber: a idéia freudiana de que o inconsciente se manifesta por meio do corpo; a de Merleau-Ponty sobre o corpo como uma “encarnação da consciência”; e a de Mauss com a noção de “técnica corporal”. Abrem-se, deste modo, inúmeros caminhos para os estudos do corpo ao longo do referido século, desde os

avanços da medicina até os das ciências sociais, em especial aqueles do campo da comunicação.

Ainda segundo Courtine (2008, p.8), nos anos 1960 e 1970, depois de ser “ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais de cultura”, o corpo “se pôs a desempenhar os primeiros papéis nos movimentos individualistas e igualitaristas de protesto contra o peso das hierarquias culturais, políticas e sociais, herdadas do passado” (ibidem). É nesse momento sócio-histórico que se iniciam teorizações sobre a idéia de diferença associada a aspectos da corporeidade e, no âmbito das Ciências Sociais, o corpo torna-se um “lugar importante de repressão, um instrumento crucial de libertação, a promessa de uma revolução” (ibidem).

Tendo sido reivindicado pela luta política, o corpo foi investido de significados outros que propiciaram o desenvolvimento das teorizações a respeito da alteridade, do “outro” ou da diferença, dentre elas os estudos pós-coloniais.

Se a diferença aparece representada na publicidade, vale indagar como ela é representada e quais os porquês de sua apropriação pela retórica do consumo brasileira na contemporaneidade. O modo como a diferença ganha visibilidade na narrativa publicitária é revelador das relações socioculturais, econômicas e políticas de nossa sociedade. Considerando a diferença como algo socialmente construído, sinalizador de conflitos e de desigualdades sociais, empregamos, nos limites desse artigo, a categoria “diferença”, ou ainda a expressão “corpos diferentes”, para designar aqueles corpos fora do padrão estético divulgado recorrentemente pela publicidade e pela mídia, isto é, o corpo negro, o corpo deficiente ou o corpo envelhecido, dentre outras estéticas corporais. Não utilizamos os termos “minorias”, “marginalizados” e “excluídos”, porque buscamos um entendimento da publicidade que não se limite aos paradigmas teóricos aos quais esses termos nos circunscrevem, embora dialoguemos com autores identificados com tais paradigmas.

Ao constituirmos o *corpus* a ser investigado com peças publicadas em Anuários, no período de 2003 a 2010, buscamos entrever dimensões do olhar do publicitário para o(s) enquadramento(s) da diferença na publicidade. Pode-se dizer que o Anuário de Criação representa o olhar – ou a visão de mundo – do publicitário brasileiro para aquilo que pode e que não pode ser dito sobre a diferença nesse tipo de narrativa.

De modo geral, a diferença representada na publicidade é um elemento retórico, que alude a estéticas corporais distintas e as insere na esfera do consumo como um conceito criativo: pode-se afirmar que, nesta perspectiva, a diferença serve à

criatividade na busca de tornar visível uma campanha ou peça publicitária. No *corpus* investigado, identificamos três modos de representar a alteridade, os quais não são categorias fechadas, na medida em que revelam níveis de maior ou menor adesão às estratégias mercadológicas de publicização de produtos, serviços ou marcas: a diferença com finalidade humorística; a diferença multicultural; e a diferença como reivindicação social.

As peças que abordam a diferença com finalidade humorística sinalizam para sua estetização no lugar de denúncia ou de reivindicação social. Não se observam, nesse conjunto de peças, marcas textuais que evidenciem preocupação com os aspectos socioculturais da diferença, pois as imagens de corpos diferentes têm função de destacar algum atributo do produto, serviço ou marca anunciada. Neste tipo de criação publicitária, a noção de diferença é associada ao produto, numa evidente adesão aos imperativos mercadológicos de eficácia da comunicação.

Nesse conjunto de peças em que a diferença tem finalidade humorística, o corpo instaura o inusitado. A deformidade, a obesidade e a velhice, por exemplo, são um modo pouco usual de apresentar o produto, serviço ou marca, a fim de sair do lugar comum – o que consiste num procedimento comumente utilizado nesse conjunto de peças.

Embora a abordagem da alteridade como argumento de criação, cujo tom humorístico justifica a presença de estéticas corporais diferentes, seja o que mais se evidencia no *corpus* investigado, também se observa a presença significativa da diferença associada à diversidade cultural. Tal representação da diferença evidencia alguma proximidade com as discussões a respeito da diversidade: convivência harmoniosa e respeito entre as culturas sugerem que a narrativa publicitária extrapola os limites dos atributos do produto, serviço ou marca para propor um modo de agir e estar no mundo.

Já o terceiro conjunto de peças, denominado “diferença como reivindicação”, explicita uma preocupação de ordem sociocultural e política: neste conjunto de peças, diferença é apresentada como denúncia, como acontecimento que busca capturar a atenção do consumidor e promover um entendimento das dificuldades do deficiente físico, numa espécie de convocação que solicita algum nível de adesão do consumidor à causa social. Há, notadamente, menos peças publicitárias que se enquadram nesse conjunto porque a retórica publicitária parecer diluir-se ao evidenciar a retórica das lutas sociais.

A comunicação publicitária responde aos imperativos da sociedade de consumo que propicia seu desenvolvimento e seu privilégio como lócus de divulgação de valores sociais: suas estratégias de divulgação de informações e idéias encontram-se alicerçadas no espaço público urbano, entendendo-se que “o urbano vem de fora, para romper com limites físicos da cidade e de certa forma desterritorializá-la” (SILVA, 2001, p.XI). Suas estratégias são forjadas a partir das lógicas do consumo, nas quais a efemeridade, a busca pelo novo, a adesão às visualidades urbanas e a modificação dos corpos são um ideário.

Considerando-se que a cidade e seus sistemas de circulação de idéias – a publicidade, por exemplo – abriga, ao mesmo tempo, o semelhante e o diferente, o próximo e o distante, o local e o global. Daí ser espaço de manifestação da diferença: a alteridade instala-se nas metrópoles à medida que para ela convergem sujeitos de diferentes culturas. A narrativa publicitária, em sintonia com a paisagem urbana intercultural, dela se apropria a fim de realimentar-se e ressignificar as transformações socioculturais no âmbito da criação e dos movimentos de ampliação do mercado.

A interculturalidade tem seu exemplo maior publicidade, que apropria-se das novas visualidades e dos movimentos de re-significação de grupos sociais na esfera do consumo. A partir da estetização presente na comunicação publicitária contemporânea, podemos entender que a cidade se amplia conforme o mercado também se amplia: se é possível pensar a cidade como instância de diferença, de alteridade e de transformação, é possível considerar que a diferença se constrói nas relações econômicas e socioculturais.

Nessa perspectiva, a experiência das cidades globais desterritorializadas, exemplo de não lugar, mobiliza novos entendimentos do local e do global. As metrópoles são todos os lugares ao mesmo tempo: campanhas publicitárias se multiplicam e se repetem incessantemente, as vitrines também reproduzem-se esteticamente, os corpos enfatizam o heterogêneo, a interculturalidade, a intervenção e a produção de estéticas globais que escondem suas características biológicas quando respondem ao imperativo das identidades flexíveis e cambiantes.

As estéticas corporais que transitam pelos espaços das cidades globais remetem a muitos lugares, a muitas culturas e a muitas formas de intervenção. São formas híbridas de estéticas corporais que respondem a certos imaginários urbanos: o nomadismo, a atemporalidade e ao multiculturalismo. O corpo diferente na publicidade consiste numa estetização da diferença que faz circular imagens da cultura no sistema

da mídia e do consumo – tal procedimento mostra-se bastante condizente com as lógicas da globalização.

Quando o global se apresenta como uma realidade para a experiência estética – as visualidades – da cidade e do corpo, a globalização, além de ser entendida como “estratégias para realizar a hegemonia de conglomerados industriais, corporações financeiras”, pode ser, de outro modo, concebida como “horizonte imaginado por sujeitos coletivos e individuais” (CANCLINI, 2007, p.29).

Associam-se, assim, metrópole, democracia e consumo, o que leva a um entendimento equivocado de que as metrópoles estão livres de problemas sociais e que se aproximam de uma democracia utópica, na qual tenha sido possível a “diluição de conflitos”. Ao apropriar-se da noção de diferença, a comunicação publicitária o faz a partir das características de sua narrativa quando a lógica do consumo prevalece, trazendo sempre uma solução para quaisquer problemas.

Considerações finais

A partir do corpus analisado, podemos entender a presença de corpos diferentes na comunicação publicitária brasileira contemporânea decorre de mudanças promovidas no *marketing* em relação à segmentação e à ampliação do mercado. A segmentação dos públicos promove a aparição de representações de corpo anteriormente excluídas da publicidade brasileira e a ampliação do mercado promove a emergência do público C, denunciando um movimento de expansão que busca inserir, no universo do consumo, grupos e nichos não representados anteriormente na publicidade.

Diferente da situação de repetição de representações de corpos que se vislumbra na década de 1960, o século XXI apresenta uma diversificação surpreendente. A diversidade de corpos é uma significativa alteração no modo de representar a sociedade brasileira na criação publicitária. Na contemporaneidade, as representações de corpos diferentes ganham lugar na comunicação publicitária em decorrência de necessidades econômicas e mercadológicas, o que pode ser entendido como uma tentativa da mídia de administrar as contradições sociais negando as estruturas assimétricas de poder em nossa sociedade. Da noção de diferença naturalizada, entendida como se fosse uma transgressão da biologia e, portanto, silenciada ou ocultada no debate social na modernidade, observamos hoje que a diferença foi trazida para a agenda do debate

público sobre problemas sociais: uma vez politizado, as vozes da alteridade ganham novos sentidos.

Na comunicação publicitária contemporânea, a alteridade encontra espaços de manifestação e, ao ocupá-los, modifica os regimes de visibilidade. Embora haja deslocamentos no modo como a diferença tem sido representada, isso não significa que as tensões provenientes das relações desiguais em nossa sociedade tenham sido abordadas na sua complexidade. Ou seja, o fato de ganhar exposição na mídia e na publicidade não implica em análise crítica de preconceitos e de desigualdades historicamente cristalizados.

Retomando os três grupos de peças publicitárias identificados no corpus aqui analisado, avaliamos que a diferença presente na narrativa publicitária nos mostra uma abordagem distinta daquela de resistência e luta, características dos movimentos sociais, que reivindicam novos lugares e novos significados para certos grupos no tecido sociocultural. O humor presente no primeiro grupo, por exemplo, ao ser empregado como inusitado – como ruptura do “olhar socialmente naturalizado” – instaura a possibilidade de um olhar diferente para o mesmo (Bergson, 1983). Desta forma, ele promove movimentos de sentido no entendimento da vida, embora o faça apenas na esfera das narrativas do consumo, numa concepção mercadológica da vida.

Já a abordagem da diferença como diversidade cultural – identificada no segundo grupo – promove deslizamentos de sentido na relação marca e contexto social. Certamente, a visão multicultural representada na publicidade não tem a força política dos movimentos sociais que lutam por transformações nas relações de poder, mas atuam de algum modo na percepção cultural do outro. Embora a partir do *corpus* analisado não seja possível acenar para transformações sociais, pode-se atestar modificações no âmbito da retórica do consumo que confira algum nível de visibilidade para questões contemporâneas como a da diferença – o que nos remete à idéia de “diluição de conflitos”, aspecto presente nas estratégias da comunicação publicitária que diluem as fronteiras entre as necessidades do mercado e os problemas de ordem socioeconômica e política da sociedade.

Quanto à publicidade que assume o tom de denuncia social, conforme já sinalizamos, permite vislumbrar, como exercício analítico, dois movimentos do mercado: 1) o entendimento de que as questões sociais não estão apartadas das ações e investimentos empresariais, o que acena para transformações no mundo dos negócios e

no modelo capitalista; e 2) a busca por novas representações na realimentação da narrativa publicitária. Nesse caso estaríamos bastante próximos do modo como as teorias pós-coloniais interpretam a visibilidade conferida à diferença, o que vale reafirmar: “uma forma de pluralismo de administração da crise, na qual as fronteiras da pluralidade são comemoradas como índices de interesse cultural” (McLaren, 1997: 79). Deste modo, a comunicação publicitária teria se apropriado da diferença como uma forma de administrar as contradições sociais negando as estruturas assimétricas de poder na formação de nossa sociedade.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Marialva. Comunicação e História: presente e passado em atos narrativos.

In *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, vol.6, no. 16, 2009.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

COURTINE, Jean-Jacques (direção). *História do corpo 3*. As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios Alternativos*. São Paulo: Contexto, 2006.

McLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Editora Cortês e Instituto Paulo Freire, 1997.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Construção midiática do Fenômeno Ronaldo: Ascensão e declínio do corpo no esporte

(1) **Tânia Marcia Cezar HOFF,**
ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing,
São Paulo – Brasil.

(2) **Ednaldo Edilei FRANCO,**
ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing,
São Paulo – Brasil.

Resumo

Este trabalho apresenta alguns resultados parciais da investigação “Consumo e construções midiáticas: corpos diferentes no futebol”, desenvolvida junto ao Programa de mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo, da Escola Superior de Propaganda e Marketing - Brasil. Pretende-se abordar a construção midiática do jogador de futebol Ronaldo (Fenômeno) em duas fases: 1) no início de sua carreira, quando é apresentado como um fenômeno e 2) no momento em que precede sua aposentadoria, caracterizado pela decadência física. O *corpus* é formado por três matérias veiculadas na mídia impressa brasileira no período de 1996 a 2011, as quais foram selecionadas porque representam três momentos significativos da carreira do jogador. A partir da Análise do Discurso de linha francesa e da interface entre os estudos da comunicação midiática e do consumo, objetiva-se investigar as estratégias de construção das representações midiáticas, a partir da cultura do futebol na sociedade brasileira, de modo a analisar a caracterização do referido jogador como um “corpo diferente”, cujo desempenho revela-se superior ao dos demais jogadores.

Introdução

Esse artigo se propõe a abordar a representação do corpo e a construção midiática do jogador de futebol Ronaldo Nazário de Lima, no início de sua carreira, quando é apresentado como um fenômeno, um corpo diferente, com desempenho acima da média em relação aos demais jogadores e no momento em que precede sua aposentadoria, caracterizado pela decadência física.

Nossa análise considera as representações do corpo no seu aspecto físico e nas características do jogo. Evidenciaremos também o papel que o futebol representa nesse contexto, suas relações com o consumo e suas possibilidades de servir de alicerce para a “construção midiática” de Ronaldo. Entendemos por construção midiática a divulgação intensa de um fato social ou de uma figura pública, de modo a conferir visibilidade e promover o interesse público por meio da contínua apresentação de novos fatos ou de decorrências.

Definimos Ronaldo como objeto desse trabalho porque acreditamos que ele é um caso exemplar de construção: considerado pela mídia como um ídolo e um legítimo herói nacional por seu desempenho no início de sua carreira, seu carisma e títulos conquistados e sua trajetória mostra vários momentos de superação, tanto nas esferas esportivas como a pessoal.

Neste artigo analisamos três matérias veiculadas pela mídia brasileira, que abordam e identificam aspectos de desempenho do jogador citado, de suas características físicas, consideradas como uma diferença em relação aos demais jogadores. Essa análise será realizada a partir de conceitos da Análise do Discurso, de linha francesa, assim como também fazendo interfaces com os conceitos de comunicação e consumo.

Representações de corpo na Mídia

O século XX pode ser considerado como o período da invenção teórica do corpo. Para Corbin, Courtine e Vigarello (2008) essa invenção surgiu em primeiro lugar da psicanálise, com Freud, que postulou que o inconsciente manifesta-se no corpo. Seguiu-se a este um segundo passo, que talvez se possa atribuir a idéia que Edmund Husserl fazia do corpo humano como o ‘berço original’ de toda significação. Para esses autores, a terceira etapa dessa descoberta do corpo emergiu do terreno da antropologia, da surpresa que Marcel Mauss experimentou, quando observou, durante a Primeira

Guerra Mundial (1914-1918), a infantaria britânica desfilar num passo diferente do passo dos franceses e cavar buracos de maneira singular, caracterizando uma nova noção de técnica corporal.

A partir desse ponto, Mauss fez uma reflexão histórica e antropológica do tema. Consequentemente, na visão desses mesmos autores, o corpo foi ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura. “Faltava-lhe um derradeiro obstáculo a transpor: a obsessão linguística do estruturalismo. Esta, desde o pós-guerra até a década de 1960, ia, com efeito, enterrar a questão do corpo com a do sujeito e suas ‘ilusões’” (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2008, p. 8).

Na década de 1990, a Conferência Geral da Unesco adotou uma Declaração Universal sobre o genoma humano e os direitos humanos. Dessa forma, a genética constituiu um conjunto de predisposições e de probabilidades que permitem prever os comportamentos futuros de indivíduos aparentemente saudáveis e normais:

O corpo genético é então o corpo quadriculado da população, corpo atravessado por normas e regularidades. Lugar do controle e da formação do “eu”. Nestes três sentidos, ao menos, a genética transformou e contribuiu para transformar, com outras mutações, o nosso olhar sobre o corpo: corpo digitalizado e programado do homem universal, corpo sofredor, exposto e, no entanto, ativo do enfermo, corpo quadriculado e normado da população (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2008, p. 85).

O corpo então passa a ocupar lugar central nas ciências sociais. A partir dele podemos discutir as questões éticas, as performances louváveis e as deficiências de desempenho esportivo por meio do jogo de futebol, por exemplo. Também podemos fazer a avaliação do jogador a partir do corpo em movimento. Construir um estudo analítico que evidencie teorias a respeito do tema. Todavia, “advertimos que não existe uma única teoria do corpo, pelo contrário, há uma riqueza de respostas” (MUÑIZ, LOST, 2007, p.9, tradução nossa).

Ainda para Corbin, Coutine, Vigarello (2008) o corpo também ocupa um lugar no espaço. E ele mesmo é um espaço que possui seus desdobramentos. Esse corpo físico, material, pode ser tocado, sentido, contemplado. Ele é esta coisa que os outros vêm, sondam em seu desejo. Ele desgasta-se com o tempo e pode ser considerado como um objeto da ciência. Para esses autores, falar da história do corpo equivale a olhar tudo que cerca o indivíduo e o contextualiza. Dessa forma, estaríamos, definitivamente, diante de um tema de infinitas possibilidades. “Na história do corpo

revela-se o universo cultural, religioso, social e econômico do indivíduo e da sociedade. A história do corpo é a história da própria vida humana” (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2008, contra capa 1).

O corpo dos sujeitos é também uma ‘verdade’ que se pode ‘verificar’, ou uma certeza em momentos incertos. “o corpo dos sujeitos representam algo mais que suas capacidades físicas, adquirem uma importante significação para sua própria existência ao ter a possibilidade de construir-se de maneira que gostaria de ser” (MUÑIZ, LOST, 2007, p.7, tradução nossa).

Para Camargo e Hoff (2002), o corpo comunica e, por consequência, revela a cultura. Para esses autores, a maneira de percebê-lo, interpretá-lo e de estabelecer relações são criações humanas que se constroem na cultura, de forma que cada sociedade constrói uma visão de corpo, que representa os seus valores.

Seguindo na defesa desses mesmos autores, percebemos que todo discurso se realiza na linguagem que, na sua dimensão física, concretiza as concepções econômicas da sociedade. Nesse sentido, o discurso está materializado no corpo, que deixa de ser apenas corpo para ser, também, “texto de cultura e passível de leitura por todos os membros do grupo cultural” (CAMARGO, HOFF 2002, p.22).

Se pudermos admitir o corpo como texto de cultura passível de leitura, podemos também evidenciar o corpo pela ótica da mídia. Nessa dimensão o corpo veiculado nos meios de comunicação, para Camargo e Hoff (2002), não é o corpo da natureza, nem exatamente o de cultura na sua dimensão e expressão de corpo humano:

é imagem, texto não-verbal que representa um ideal. É o que denominamos corpo-mídia: construído na mídia para significar e ganhar significados nas relações midiáticas (...) o corpo-mídia é um simulacro e consiste numa síntese de corpo – somatória de todas as suas manifestações -; já o corpo na vida cotidiana, preso ao biológico a ao cultural, segue desesperado na tentativa de se adaptar à síntese, isto e, ao modelo (...) o corpo-mídia é pura imagem e vazio de significados afetivos: nele não há história a ser contada nem cultura a ser revelada. Nesse sentido, põe fim a todas as diferenças do corpo natural, pois abriga todos os corpos não possui a essência de nenhum em particular. Consiste num referencial de corpo porque, além de ser uma imagem idealizada, é amplamente divulgada pelos meios de comunicação de massa (CAMARGO, HOFF, 2002, pp.26-27).

Ao pensarmos num referencial de corpo, chegamos ao ponto crucial de nosso objeto de estudo nesse artigo, pois a mídia, ao atribuir significados ao corpo, pode valorizar um modelo em detrimento do outro, pode atuar no aprimoramento da substância e em sua identificação exemplar para tê-lo como basilar e servir de método editorial, passível de construção midiática. “Na medida em que o inserem nas relações comerciais, valorizam-no enquanto imagem ideal a ser perseguida e transformam-no numa referência hegemônica, capaz e suplantam a diversidade e as características físicas de carne e osso.

Entendemos – a partir de Camargo e Hoff (2002) – que a mídia divulga um modelo de atleta para sustentar suas necessidades mercadológicas. Esse corpo passaria a ser um produto, recebendo um tratamento adequado, semelhante a qualquer outro produto de mercado. Ao lado do corpo-produto existiria uma gama de produtos que, direta ou indiretamente, pertencem ao mercado atlético, tais como: revistas, jornais, livros, roupas, acessórios esportivos etc.

Podemos ainda moldá-lo, desenhá-lo a partir de tatuagens, dar-lhe ornamentos como *piercings* e brincos, mas não podemos estar no mundo sem ele, já que o corpo é síntese física da nossa existência, o complemento de todo o ser humano. Dele não nos separamos e, ao que nos cabe analisar, toda ancoragem da diferença também está no corpo do jogador.

Entendemos “diferença” como aqueles elementos que promovem distinção. No caso do jogador de futebol, a diferença é representada nas características físicas avantajadas que o tornam mais rápido ou mais vigoroso que os demais, possibilitando um desempenho superior que os demais. Ronaldo, no início de sua carreira, apresentava essas condições.

Esses pressupostos das diferentes representações do corpo nos permitem analisar por que o jogador Ronaldo Nazário de Lima pode ser considerado “diferente” na ótica da mídia. Todavia, antes, abordaremos o papel do futebol e sua interface com o consumo e a comunicação como forma de sustentar essas questões propostas.

Futebol, consumo e comunicação

O futebol compreende tanto a esfera da mídia quanto a do consumo - material e simbólico – atuando no âmbito de negócios e na construção de identidade nacional.

É indubitável o papel do futebol na dinâmica social. O esporte tem considerável penetrabilidade em todas as camadas sociais e tem seu papel na construção da identidade e cultura de um país. Essa visão é defendida por Ruben e Damo (2001):

O futebol também pode ser visto como uma linguagem. Em alguns casos, é um código que todos os homens têm que ser capazes de utilizar. No país em que o futebol é um esporte popular, se parte do pressuposto que todos estão interessados nele, e, por conseguinte, podem e querem falar sobre ele. O futebol neste caso passa a ser uma forma de falar sobre o país ou sobre a identidade nacional. (RUBEN e DAMO, 2001, pp.23-24 – tradução nossa)

O esporte mobiliza esferas emotivas importantes do indivíduo. “Um dos modos de explicar por que o futebol mobiliza sentimentos profundos, se deve ao fato de que as equipes em jogo são muito mais que onze jogadores e representam sentimentos coletivos daqueles que o apoiam” (RUBEN e DAMO, 2001, p. 20 – tradução nossa).

Para Villas (2007), estar num estádio durante a disputa de uma partida de futebol não é um mero ato de recepção de um espetáculo esportivo, mas o que constitui uma arena da sociedade na qual é possível encontrar “aspectos públicos de uma cultura” (*Apud* Arquetti 1985, p.2) e “interpretar de maneira oblíqua e complexa as características de uma formação social através das práticas rituais que desenvolvem os torcedores de futebol nos estádios” (VILLAS, 2007, p.176, tradução nossa). Sobre o tema, o autor completa:

O futebol constitui um espaço simbólico no que se desenvolvem múltiplos discursos, representações e práticas capazes de produzir imaginários e identidades que determinam e condicionam formas de socialização, modelos de conduta e diferentes usos e representações do corpo. O pertencimento a uma equipe cobra o mesmo valor para quem pertence e para quem o percebe como um ofício, uma filiação política ou o pertencimento a uma região (VILLAS, 2007, p.176, tradução nossa).

O futebol assemelha-se ao ritual, com inúmeros elementos que evidenciam a dramaticidade, a paixão e a história de um país. Os jogadores são mais que esportistas,

são atores na arena da construção identitária de uma nação, de uma agremiação ou de um povo.

A televisão, a internet, as revistas e jornais especializados dão grande destaque ao futebol e propagam cada vez mais a sua cultura, produzindo resultados para além do âmbito do esporte. Na esfera do consumo, podemos entendê-lo (e consequentemente o consumo produzido e induzido por ele) como promotor de estilos de vida, sendo, então, parte das estratégias do capitalismo tardio.

O consumo pode ser pensado de outra forma: além do ato de consumir (comprar/usar/descartar produtos) por si só. É possível abordá-lo como simbólico quando tomamos, por exemplo, as representações do corpo do jogador de futebol como parte do consumo estético ou ideal de corpo desejado. MARTÍN-BARBERO (1997) revela que o consumo não é apenas reprodução de forças, ele é também uma produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação proveniente de diversas competências culturais. “O espaço da reflexão sobre o consumo é o espaço das práticas cotidianas enquanto *lugar de interiorização muda da desigualdade social*¹, desde a relação com o próprio corpo até o uso do tempo, o hábitat e a consciência do possível para cada vida, do alcançável e do inatingível” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.290). De um lado teríamos, então, corpos considerados “normais”, isto é, dos jogadores em “plena forma” e de outro lado, os “corpos diferentes”, os “fora de forma” (física indispensável para o exercício do esporte), mas que ainda possuem apelo mercadológico e esportivo.

Nessa perspectiva, a mídia pode ser considerada uma instância de criação de sentidos, significados e identidades para os consumidores – que são estimulados ao consumo, principalmente, por conta do valor simbólico que determinado objeto carrega. Se é por meio do produto que o indivíduo se sente parte do grupo (mesmo que isso seja apenas uma ilusão criada pela propaganda), o mundo futebolístico se torna ideal para explorar produtos “exclusivos” (camisetas, por exemplo) feitos “especialmente” para o “seleto” grupo de torcedores, ávidos por esses objetos (pois só de posse deles poderão seguir como membros do grupo) mantendo, assim, o desejo e o consumo, seguidos de novos desejos que exigem mais consumo, num ciclo vicioso e infinito.

¹ *Apud* GARCIA CANCLINI. *Gramsci com Bourdieu*. Revista Nueva sociedad. 1971, p.74.

Com o que foi exposto até o momento, direcionamos agora o nosso olhar para o evidente papel que a cena midiática representa no cerne da sociedade contemporânea, o que, na nossa visão, auxilia nas escolhas de consumo dos sujeitos, já que a “cultura da mídia” faz a “ponte” para o ato de consumir. O sujeito faz parte dessas relações mediadas e está exposto a esses sistemas de escolhas. Sobre o papel da mídia no consumo, Kellner (2001) observa que:

Em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo (...) usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições. (...) A cultura da mídia e do consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes (KELLNER, 2001, p.12).

A mídia também pode ter uma esfera reflexiva, de forma que ela nos leva a refletir sobre as suas estratégias e produções, sendo uma das leituras possíveis do mundo. Para Camargo e Hoff (2002), a mídia seleciona, organiza e propaga as informações, mas o que ela apresenta a respeito de muitos temas que aborda não é a verdade absoluta, “é apenas uma leitura possível, um dos muitos aspectos de um mesmo tema. Ou seja, é informação pura, seleção de dados e não conhecimento” (CAMARGO, HOFF, 2002, p.55).

Para Rocha (2009) vivemos numa sociedade midiática e estudar suas características é algo necessário. Para essa autora, falar em sociedade midiática equivale a localizar a centralidade e o espraiamento da lógica midiática na efetiva estruturação das localidades, seja em termos de sua materialidade, seja em suas dimensões simbólicas. Esta lógica e estas dinâmicas penetraram em macro-contextos sociais. “A sociedade se midiaticizou. A comunicação contemporânea faz visibilidade e exige visibilidade, e, exatamente por isto, é nela e com ela que se articulam as novas politicidades” (ROCHA, 2009, p. 989).

Se a mídia tem todas essas possibilidades, não seria difícil entender que ela também pode funcionar por meio de uma lógica produtiva e de uma estratégia articulada para um fim específico a partir de suas próprias escolhas. Deste modo, buscaremos entender como ocorre a construção midiática de um ídolo nocional, ou seja, um jogador de futebol na cena contemporânea.

Construção midiática do jogador Ronaldo

O futebol agrega diversas esferas da vida de um sujeito. “O futebol favorece o desenvolvimento de uma concepção de jogo para a própria vida, uma vez que o espírito de concorrência do cotidiano se vê expresso na essência de uma partida que se propõe ao formato competitivo” (PIEPER, 2010, pp.84-85).

Ainda para Pieper (2010), o futebol espelha de forma bem característica essa realidade de constituição mítica ao formar heróis que oferecem à mídia uma narrativa cheia de superação e conquistas gerando personificação de anseios e desejos. Para essa autora, vão se formando, em especial, conjecturas tangentes de representações sociais, uma vez que se trata de um esporte que faz parte da maioria do povo brasileiro e integra a dinâmica cultural de nosso país. “É um fenômeno que produz vínculos interpessoais, aspirações e conquistas pessoais” (PIEPER, 2010, p.29).

Defendemos que a mídia tem suas estratégias para construir a imagem e a identidade pública de uma pessoa que se destaca na atividade que desenvolve, seja ela uma modalidade esportiva, uma causa, um drama etc. Assim, a construção midiática de um herói nacional ocorre de uma forma mais prolongada: a construção de Ronaldo Nazário de Lima permanece por mais de uma década e foi marcada por uma série de episódios em que havia a ameaça da “morte” do atleta, situação que era alterada por novas construções assim que o atleta superava aquela fase no âmbito da carreira ou mesmo no âmbito da vida, como figura pública.

Essa dicotomia do herói – ora criticado por sua falibilidade, ora elogiado por sua excelência – permitiu que Ronaldo se transformasse num exemplo ímpar de como o mito moderno pode assentar-se no esporte, numa trajetória que só consegue alcançar tal *status* por força do trabalho da mídia e dos acontecimentos da carreira do atleta intensificados por sua divulgação (MARQUES, 2005, p.9). Ressalte-se que a figura pública deve ter requisitos básicos para que a construção aconteça. Para Vigarello (2002), os heróis do esporte são dotados desses atributos midiáticos, pois eles jogam como nunca com as oposições nacionais e os investimentos coletivos.

Para Marques (2005), o fenômeno da idolatria sempre encontrou na mídia o maior e melhor veículo para sua realização, pois os meios de comunicação de massa funcionam como legitimadores de heróis e celebridades, já que também necessitam destes como combustível para o funcionamento de sua engrenagem comercial com o público. “Um grande astro, uma estrela do show business, um esportista vencedor –

todos eles são fundamentais para colocarem marcha os mecanismos comerciais que movimentam a produção midiática do mundo ocidental” (MARQUES, 2005, p.3).

Um ponto que consideramos importante na esfera da mídia tem relação com os seus processos, estratégias editoriais e lógicas produtivas que, de certa forma, nos permite constatar e refletir a respeito dessas construções. Para exemplificar esse fato, apresentamos um breve comentário de três reportagens que divulgam Ronaldo em três momentos de sua carreira esportiva. São matérias veiculadas na mídia impressa, mais especificamente em duas Revistas: a VEJA – de publicação semanal, com distribuição nacional, cujos temas são de interesse geral – e a PLACAR – de publicação mensal, tematiza o futebol:

1. Em 1996, edição de 23 de outubro de 1996, a Veja fez uma matéria de seis páginas acerca do jogador Ronaldo Nazário de Lima, quando ele ainda tinha 20 anos de idade. Nessas páginas, tratou de legitimar sua lógica editorial de coroar este jogador como o novo Rei do futebol, dando a ele o posto de ídolo nacional, vago desde a década de 1980, com a aposentadoria de Pelé.

Já no início da reportagem, a revista afirma que Ronaldo é “o novo gênio da bola. Matador de goleiros, milionário aos 20 anos, Ronaldinho já é apontado como um novo Pelé”. A revista também compara o desempenho físico de Ronaldo no futebol com o de atletas excepcionais em outros esportes como o de um velocista de 100 metros. Corpo avantajado e diferente dos demais. Essas qualidades fariam dele um atleta de desempenho exemplar. A alteridade é marcada pelo físico e pelo desempenho excepcionais.

2. Em 2004, edição de julho da revista Placar, observa-se o início da decadência de Ronaldo. Observamos a primeira capa relatando a dificuldade de controlar seu peso. A fama de gordo nasceu na Espanha. A partir dessa publicação, a mídia brasileira começa a fazer diversas indagações sobre o seu peso e desempenho como jogador, analisando números em relação ao seu peso.
3. Em 2009, edição de abril da revista *Placar*, fase final da carreira do jogador. A reportagem refere-se a Ronaldo como Nove ou 90, fazendo alusão ao seu peso. Ele não consegue perder peso e parar de fumar. A mídia faz comparações de suas duas faces, ou seja, “a dupla face de Ronaldo”, apresentando-o como diferente dos demais jogadores, agora referindo-se ao peso, ao corpo fora de forma. A mídia começa a construir sua aposentadoria:

Se considerarmos essas breves análises pela ótica da Análise do Discurso, podemos afirmar que não há uma verdade oculta atrás do texto. “Há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender” (ORLANDI 2007, p.26). Dessa forma, podemos admitir que independente das épocas de publicação dessas três matérias, a mídia procurou construir diferentes estratégias e adjetivos para Ronaldo, tratando-o como um jogador exemplar, ao mesmo passo que tratou de evidenciar a sua transição e sua dificuldade de manutenção de seu peso e desempenho nos gramados, além de construir e preparar a sua aposentadoria.

Considerações finais

Em nossa visão, os processos de construção midiática são compostos por distintas estratégias. Esses atributos podem ser de ordem específica ou de critérios de exposição baseado no interesse coletivo. Portanto, entendemos também que uma escolha de editorias só ocorre num contexto de exposição justificada, isto é, uma produção não é só produto do acaso, mas deve ter material para ser um ideário que nutre e direcionada os processos de divulgação da mídia.

O número extenso de reportagens sobre uma mesma pessoa caracteriza a construção midiática que defendemos: a presença na mídia (permanência e visibilidade).

Que tipo de sujeito pode trazer com regularidade material para alimentar a mídia? Certamente, o jogador tinha esses atributos para, assim, servir de pauta para a mídia, pois ela não é o todo da cultura, ela é uma parte e expressa somente essa parte, precisando, pois, de material para sustentá-la.

Dessa forma, em nossa visão, não haveria melhor personagem a ser analisado do que Ronaldo Nazário de Lima, pois ele foi figura recorrente na mídia em diversas ocasiões e perspectivas, tais como: herói, anti-herói, vilão e exemplo de figura pública e de atleta. Para Marques (2005), a imprensa escrita brasileira, no caso de Ronaldo, operou no sentido de construir e destruir a todo tempo a imagem mítica do jogador, por meio do que esse autor chama de “superdimensionamento da imagem do ídolo e, ao mesmo tempo, por meio da ultraexposição das fraquezas e derrotas do atleta” (MARQUES, 2005, p.7), confirmando o título de nosso artigo, **Ascensão e o declínio do corpo do jogador Ronaldo no esporte**, o que, de fato, ocorreu sob a ótica da mídia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMARGO, Francisco Carlos, HOFF, Tânia Márcia Cezar. *Erotismo e Mídia*. São Paulo: Expressão e Arte, 2002.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges. *História do Corpo*. 1. Da Renascença às Luzes / volume dirigido por Georges Vigarello. 2. As mutações do olhar / volume dirigido por Alain Corbin. 3. O século XX / volume dirigido por Jean-Jacques Courtine. Revisão da tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes 2008.
- MARQUES, José Carlos. *O Mito Construído, Destruído e Restituído – O Caso Cíclico de Ronaldo Fenômeno*. Trabalho apresentado ao NP 18 – Comunicação e Esporte, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. INTERCOM/2005 - XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO. UERJ/RJ – Rio de Janeiro (RJ) - Setembro/2005.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.
- MUÑIZ, Elsa, LOST, Mauricio. *Pensar el Cuerpo*. Departamento de Humanidades. División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana. Universidad Azcapotzalco. México. 2007.
- MARTIN-BARBERO, J. Os métodos: dos meios às mediações. In: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editor UFRJ, 1997.
- ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2007.
- PIEPER, Marcelia Alves. O Retorno do Herói – Ronaldo fenômeno no cerne da constituição mítica e do Comportamento midiático. Dissertação 162f. (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2010.
- ROCHA, Rosamaria Luiza (Rose) de Melo. *Cultura da visualidade e estratégias de (in)visibilidade*. Paper apresentado no XV Encontro Anual da Compós. Unesp, Bauru, SP, junho de 2006.
- RUBEN G. S. O. e DAMO, A. *Futebol e Cultura Série: Enciclopédia da Cultura da América Latina e da Comunicação Social, na Colômbia*: Grupo Editorial Norma, 2001.
- VILLAS. Daniel O. R. Salerno. *El Cuerpo escindido: Los hinchas de fútbol em la televisión*. In: _____ *Pensar el cuerpo*. México: División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Azcapotzalco, 2007.

Violencia y cuerpo masculino: una mirada desde la prensa escrita a los jóvenes excluidos de Cali/Colombia.

Víctor Hugo Valencia Giraldo
Pontificia Universidad Javeriana Cali-Colombia

Palabras clave: Juventud, Masculinidad, Honor, Representaciones Mediáticas

Resumen:

Estudiar las formas como se narra y se registra el cuerpo de hombres jóvenes en la prensa – en particular cuando sus apariciones se refieren a delitos en los que el cuerpo aparece inerme, castigado o vejado... a veces, amputado u odiosamente agredido – es una excepción antes que una regla: la mayoría de los estudios actuales abordan la aparición del cuerpo humano en los medios de comunicación haciendo hincapié en la figura femenina que es abusada por la publicidad y por el morbo consumista [Traversa, 1997]; siendo presentados dichos cuerpos desde el *eros* vital (aunque a veces pornográfico) y no desde el *tánatos* fatal con el que se solazan los mismos medios al narrar las historias que involucran a los hombres; en particular a aquellos que hacen parte de estructuras urbanas marginalizadas (pandillas, barras bravas o bandas organizadas al servicio de estructuras criminales como el narcotráfico), mismas que recurren a la violencia como “método” de mediación en contextos convulsos como aquellos en los que su misma actividad ilegal hace imposible dirimir un conflicto por la vía pacífica o normativa.

Algunos estudios sobre la masculinidad a mediados de los Ochentas concluyen que su *sexualización* se debe a la emergencia de hombres jóvenes convertidos en “objetos sexuales” [Nixon, 1997], que promocionan jeans o fragancias; y que responden a unas características físicas similares (como brazos desarrollados o pectorales bien definidos). Resulta paradójico que la prensa sensacionalista de Cali – por la misma época – se regodeara no en el narcisismo sino en la inhumanidad de la mutilación, los cortes y el salvajismo de los victimarios [Uribe Alarcón, 2004].

Esta ponencia dará cuenta del avance del proyecto de investigación “**La Juventud y el Honor: representaciones mediáticas de jóvenes populares en Cali, Colombia**”; en el cual se ha realizado revisión, sistematización y análisis de registros noticiosos de los 4 periódicos principales de la ciudad de Cali, Colombia, entre 1985 y 2009; años éstos que se han caracterizado por la escalada de la violencia (social, pero también mediática) entre jóvenes de distintos sectores populares de la ciudad.

Introducción:

El asunto de las representaciones sociales de la juventud en Cali ha sido el primer interés de la línea de Comunicación y Ciudad del grupo Procesos y Medios de Comunicación. Durante los meses de Enero 2010 a Julio 2011, a través del proyecto “*La Juventud y el Honor: representaciones mediáticas de jóvenes populares en Cali, Colombia*”¹, se revisaron 25 años (de 1985 a 2009) de apariciones mediáticas en la prensa escrita caleña – concretamente, los diarios El País, El Caleño, Occidente y El Q’Hubo – hasta obtener de dicha revisión un total de 298 registros de delitos cometidos por hombres jóvenes cuyos móviles principales eran cuestiones de honor (injurias,

¹ Esta investigación intenta aportar conocimiento sobre el problema “(Des) Encuentros entre las sociedades locales – integradas, normalizadas, incluidas, formales - y las sociedades emergentes – desintegradas, anómicas, excluidas, marginales – surgidas a raíz del proceso de masificación en la ciudad”, trabajado por el grupo de docentes/investigadores pertenecientes a la línea de investigación “Comunicación y Ciudad”.

afrentas, venganzas, crímenes pasionales, entre otras categorías operativas que se usaron en el estudio como criterios de inclusión/exclusión al momento de realizar el levantamiento de los datos en cada uno de los periódicos que circularon durante la ventana de tiempo antes mencionada, el cual fue llevado a cabo por 13 monitores de investigación, con el acompañamiento de 1 docente-investigador principal, 2 docentes-coinvestigadores, y 2 egresados recientes de las carreras de Psicología y Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana, Cali). Dichos registros demostraron que en barriadas en las que el Estado no tiene una institucionalidad social fuerte la mayoría de las afrentas referidas al honor masculino recurrían al uso de la violencia física como forma de resolver los conflictos cotidianos, mismos que se dirimen mediante el uso de códigos y espacios distintos a la ley y a los estrados judiciales.

En anteriores trabajos [Valencia, 2010] se ha logrado establecer que aunque el derecho haya creado un marco referencial que instituye la igualdad ante la ley y la dignidad universal como sus principales premisas; hoy en Cali existen grupos de hombre jóvenes que descreen de las instancias judiciales como espacios de reivindicación del honor. Tal desconfianza se ha naturalizado hasta el punto de ser uno de los principales factores para la permanencia de altos índices de violencia urbana, particularmente en barrios y sectores marginados y subnormales². La *justicia por la propia mano* es usada como recurso por bandas y pandillas juveniles, grupos delincuenciales organizados, etc; los cuales – a diferencia de otras épocas – *colectivizan* el honor, cobrando venganza por las afrentas sufridas contra alguno de sus integrantes por otro clan o grupo enemigo. La mayoría de las disputas son por cuestiones territoriales, por rivalidad (muy frecuente entre las mencionadas *barras bravas*), o por traición (en algún negocio, o en cuestiones sentimentales), y en buena parte de los casos dichas disputas se resuelven con sangre.

Como en otras investigaciones realizadas en América Latina [Cerbino, 2006], en Cali los medios de comunicación han contribuido a crear una mirada estigmatizadora sobre los habitantes de las comunas periféricas de la ciudad por los casos de violencia que en ellas se presentan, siendo estos lugares donde comúnmente se asientan las familias recién arribadas a la ciudad, provenientes del pacífico colombiano y del sur del país [Valencia, 2007]. Como uno de los propósitos de este estudio es servir de referente para conocer los diversos modelos de *masculinidad* en distintos espacios ciudadanos colombianos, se quiere hacer de este proyecto una propuesta teórico/metodológica ajustable a las distintas realidades urbanas, y acoplada a los diferentes contextos inmediatos; de allí que sea crucial estudiar cómo es tratado el tema de los conflictos juveniles en los distintos discursos periodísticos como elemento disociador o cohesionador de grupos sociales determinados.

Metodología:

La masculinidad es la principal categoría abordada por la investigación aquí presentada, por lo que el trabajo hasta hoy realizado se puede considerar de *Género*; y es en particular el concepto de hombría³ el referente metodológico para cada uno de los aspectos que se intentan acotar en el estudio. Mediante la revisión documental y el registro histórico directo se ha buscado enfatizar en dicha condición que ha sido poco abordada desde el campo culturalista Latinoamericano, y que representa un importante foco de atención para entender cómo se constituyen los territorios y espacios urbanos emergentes en Cali.

² Son sectores que hoy el Estado considera *de desarrollo incompleto*, pues al haber sido fruto de invasiones de desterrados, no cuentan con todos los servicios públicos domiciliarios ni con vías de penetración adecuadas.

³ Fuller (1997) dice que “*El ideal del varón honorable está expresado por la palabra hombría que subsume tanto la vergüenza (reconocimiento social), como la virilidad (fortaleza física y sexual)*” (p. 33)

Pero así como la masculinidad se expresa a través de la afirmación, y la demostración de valentía, hombría y respeto [Cerbino, 2006]; dichas formas expresivas – que han tenido históricamente un *telón de fondo* proporcionado por la cultura patriarcal latinoamericana – han encontrado su coherencia (incluso, su explicación dentro de este estudio) en la categoría de *Honor*⁴: esta investigación pretende validar fácticamente cómo se manifiesta y/o aparece dicho concepto en los delitos cometidos por los jóvenes caleños, y que son registrados por la prensa escrita entre 1985 y 2009.

El instrumento de recolección de información utilizado fue elaborado preliminarmente en Word 2007, pero se espera trasvasar la información allí consignada a una base de datos que permita el cruce de información cuali/cuantitativa (en software especializados como ATLAS/TI ® o TESTQUEST ®). Dicho instrumento tiene una Ficha General (con 20 variables de clasificación de la información, 13 de tipo cualitativo y 7 cuantitativo); posteriormente aparecen dos Fichas de Fuentes (con 7 variables cualitativas la primera – misma que enfatiza en la descripción de las fuentes consultadas – y 6 variables cualitativas la segunda, que enfatiza en el manejo del discurso por parte del/a redactor/a del informe). Enseguida está una Ficha de Hecho Delictivo (con 27 variables: 3 cualitativas y el resto cuantitativas. En ellas se discriminan los tipos de delito contra el honor según el Código Penal Colombiano, y los móviles o causas que pueden ocasionar desenlaces violentos por fuera de la ley). Finalmente, aparece un última Ficha de Análisis de Contenido (Gráfico y Discursivo), que incluye 5 amplias variables sobre distintos contextos y calificativos usados en el medio impreso; siendo ésta una ficha puramente analítica, a diferencia de las anteriores que son eminentemente descriptivas.

A la fecha, se ha planteado una nueva fase de la investigación en la que se ahondará en los datos obtenidos, pues hasta ahora la interpretación ha sido focalizada y no integradora. Esta ponencia se concentrará en el análisis de algunas imágenes aparecidas en uno de los periódicos sensacionalistas revisados – El Caleño - en el que se denota una clara distinción en la forma de registrar gráficamente los cuerpos de hombres y mujeres. Dicho análisis será propositivo y flexible, y pretende aportar conocimiento a la labor investigativa de la línea de Comunicación y Ciudad; así como a uno de sus subproblemas: *La relación (expresiva, simbólica, estilística, etc) entre el Cuerpo y la Ciudad en la configuración de la identidad caleña.*



Resultados:

Algunos resultados hasta ahora arrojados por el estudio son: 1) El periódico con mayor número de registros mediáticos sobre hechos delictivos alrededor de la categoría de *Honor* es El Caleño (con el 39% de los obtenidos), debido seguramente a su condición de periodismo de crónica roja y dirigido principalmente a públicos de sectores populares. 2) Los periódicos de este mismo corte (El Caleño y Q'Hubo) son los únicos en los que aparecen 3 o más fuentes por noticia o información concerniente a algún caso como los registrados, siendo El País y El Occidente periódicos más afines a reproducir los boletines oficiales. Al contrario, Q'hubo y El Caleño reconstruyen los hechos usando recursos del periodismo narrativo, y reúnen testimonios de personas allegadas a las víctimas, de vecinos de los sectores o de testigos de la situación aludida. 3) Los

⁴ Para entender el Honor se tomó a Pitt Rivers (En: Peristiany, 1968) que define Honor como “el valor de una persona a sus propios ojos, pero también a los ojos de su sociedad. Es su estimación de su propio valor o dignidad, su **pretensión** al orgullo, pero es también el reconocimiento de esa pretensión, su excelencia reconocida por la sociedad, su **derecho** al orgullo”. (p. 22)

hombres jóvenes de sectores populares o excluidos son comúnmente presentados como “desadaptados”, “peligrosos”, “en riesgo”, o “vengativos”; sin una explicación más profunda de las causas, mas sí de los efectos de su decisión de cobrar por mano propia las afrentas recibidas. 4) Finalmente, el registro de los hechos de los periódicos que circulan más comúnmente entre la sociedad integrada (El País y Occidente) responde a la estructura del canon informativo, mientras que los periódicos dirigidos a grupos poblacionales populares ironizan la situación registrada desde el titular, al tiempo que acompañan con imágenes crudas el texto (a veces, ante la ausencia de fotografías recurren a ilustraciones de poco nivel de elaboración para reconstruir los hechos), intentando una contextualización que satisfaga a sus lectores ávidos de detalles e interesados por los pormenores.

En las 298 fichas recogidas en estos 25 años de revisión se encuentran – entre los 4 periódicos – un total de 323 imágenes. De éstas, 186 son imágenes aparecidas en el diario El Caleño (la mayoría de ellos en primera página y en la sección de crónica roja), 12 son ilustraciones en tinta que intentan reconstruir los hechos narrados y el resto son fotografías. La mayor parte de las fotos exhiben el cuerpo sin vida de la víctima, y sólo unas pocas (en particular, las de finales de la década de 1980) muestran al victimario; en algunos casos posando con el arma homicida en la mano. Sólo 12 de las imágenes de víctimas son de mujeres y 1 sobre el asesinato a un homosexual.

Los titulares que acompañan las imágenes funcionan también como pieza gráfica, pues además del uso de un lenguaje coloquial, la fuente en mayúsculas y ocupar el ancho total de la página del periódico (que es tamaño tabloide); son coloridos y ayudan a focalizar la mirada: *Le sacó las tripas* (08/01/1989), *De puñalada le partió el corazón* (13/11/1985), *“Chuzo” p’al Payaso* (21/03/1986), *Le abrieron el corazón* (10/05/2003), *Le acabaron la cara a punta de ladrillazos* (02/10/1991), *Por su calva mató* (05/08/1989).

Por su parte, el mismo periódico registra el cuerpo femenino con lascivia y voluptuosidad: *Mi bebé me quiere aumentar los senos* (28/12/2001), *A comer “gallina ciega” con arroz “a la cubana”* (04/18/1997), *Conozco más “bejucos” que Tarzán* (06/06/1986). Incluso, este último titular referido a una rubia con el torso desnudo viene acompañado en la parte superior de la página de la fotografía de un hombre muerto por ahogamiento, y que aparece fotografiado con sus genitales al aire.



A partir de estos breves apuntes, y de la experiencia de revisar todos los registros de prensa consignados durante el año de investigación del proyecto, se hará la siguiente interpretación sugerente sobre cómo se narra, se exhibe y se registra la violencia – tanto física como simbólica – sobre el cuerpo masculino en la prensa sensacionalista de Cali.

Conclusiones preliminares:

Se pueden notar 2 factores determinantes, mismos que sirven como unidades de análisis para los hallazgos que a continuación se presentan:

Las nuevas “razas monstruosas” y la cultura de la violencia.-

Peter Burke (2005), en su *Visto y no visto* dice cómo en la Edad Media se inventan razas de distinto tipo – todas ellas anormales, salvajes e incivilizadas -, que no eran “plenamente humanas” (p. 160); y agrega cómo en los siglos XV y XVI cuando la India y Etiopía comienzan a ser más familiares para occidente, dichos estereotipos raciales fueron trasladados al Nuevo Mundo. Casi 5 siglos después, durante el periodo de la Violencia partidista en Colombia, los habitantes de los centros poblados juzgaban a los habitantes rurales como *salvajes, ignorantes y/o violentos* [Uribe Alarcón, 2004], dadas las cruentas historias que llegaban a la ciudad sobre las maneras como se cobraba justicia por propia mano en las zonas azotadas por las confrontaciones políticas⁵.

Y es que desde la época conocida como La Violencia (finales de la década del '40 hasta la implantación del Frente Nacional, en 1958), a los colombianos se los ha acusado de vivir en una “cultura de la violencia”: siempre ha sido “*el Otro*” el criminal, siempre se han expiado las culpas propias en el *distinto*, en el que no-es-de-aquí. Incluso, un grupo de intelectuales – llamados insinuantemente *Violentólogos* – aventuraron tesis sobre la violencia estructural que ha vivido Colombia desde sus inicios como nación; atreviéndose a demostrar las *causas objetivas* de las muchas formas de violencia que sufre el país. Hicieron ellos –entonces- unas recomendaciones generales que planteaban la urgencia de reformas (como la agraria), de una democracia más incluyente, de una política de derechos humanos más decidida [Sánchez, 1987], entre otras.

Sin embargo, a pesar de la Nueva Constitución del '91, de la desmovilización de grupos armados como el M-19 y el EPL, de la llegada al escenario político de un brazo deliberante (no armado) de las FARC – la Unión Patriótica, que en los '90 fue sistemáticamente aniquilado por la ultraderecha y el narcotráfico -; la violencia no cesa: analistas económicos (como Mauricio Rubio, el actual Ministro de Hacienda Juan Carlos Echeverry, entre otros representantes de la tecnocracia colombiana); respaldados por un estudio del Banco Mundial sobre la indefectible perpetuidad de la guerra en países con abundante riqueza natural, dijeron que era la codicia, la ambición por las rentas y – otra vez – la *cultura* mafiosa del colombiano (Revista SEMANA, Septiembre 15 de 2007) lo que lo hacía determinísticamente violento⁶.

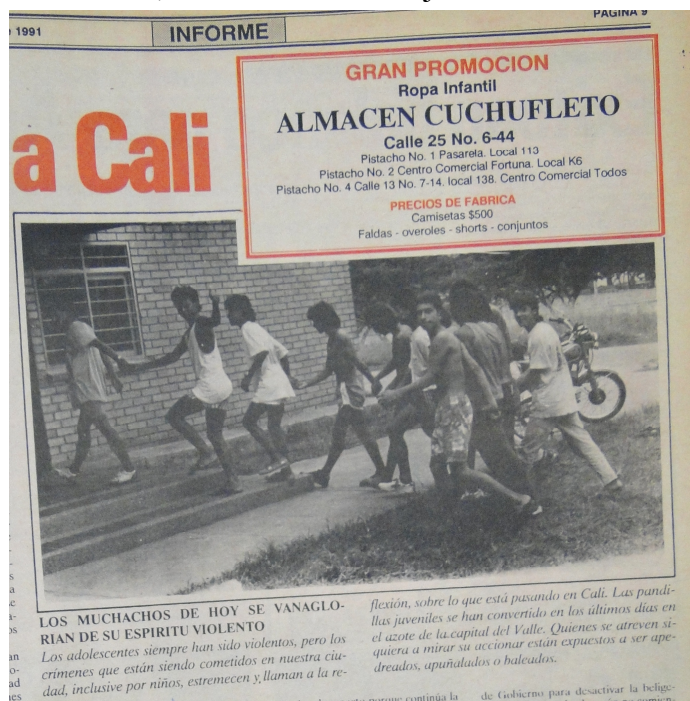
Hoy, las nuevas inhumanidades quedaron (en lo rural) a cargo de la narcoguerrilla y del narcoparamilitarismo; y en lo urbano (si se es propositivo) la inhumanidad⁷ se aposentó

⁵ “Es imposible establecer la ley de equivalencias que alimentaba la cadena de las venganzas. Por la muerte del padre, de la madre, de un hermano o de un hijo del jefe de la cuadrilla, era posible que se necesitaran muchas muertes del otro bando. Generalmente, el número de víctimas que debían sacrificarse para vengar la muerte de un pariente era mayor que el número de víctimas que debían ser vengadas. Lo anterior parece sugerir una sobrevaloración de los propios muertos y una subestimación de los ajenos. En la mayoría de los casos, sino podía vengarse la muerte de un pariente liquidando al autor material de dicha muerte, se escogían algunos copartidarios suyos que lo sustituirían. Las sustituciones no sólo abarcaron a los familiares y a los copartidarios sino a todo aquello que estaba ligado con quien se deseaba liquidar, su mujer, sus hijos, sus animales, su casa y sus cosechas” (Uribe Alarcón, 2004: p. 85)

⁶ Es además tradicional que las víctimas de esa violencia – así como los perpetradores de la misma – sean hombres, como ya lo registró María Victoria Uribe (2004): “En Colombia, las masacres han sido fundamentalmente un asunto entre hombres pues, tanto los asesinos como la mayor parte de las víctimas, pertenecen a ese género. Las mujeres han estado presentes durante los hechos y han sido testigos de excepción de los mismos, junto con los menores de edad” (p. 82)

⁷ “Los procedimientos violentos empleados en contra de otros para marcar la diferencia corporal, son producto tanto de conocimientos adquiridos como de técnicas que buscan descubrir al otro. Según

en la periferia de las ciudades colombianas: en Cali, como en otras ciudades del país, los desarraigados del campo se instalaron en los arrabales del área metropolitana [Valencia, 2007]. Allí han crecido nuevas generaciones de habitantes desintegrados que han encontrado en el “*parche*” de la esquina, en el pandillismo⁸ – que hace las veces de las “ligas menores” del narcotráfico - y en el barrismo⁹, entre otros; nuevas formas de encuentro social... nuevas *comunidades emocionales* [Cerbino, 2006] que reemplazan la familia, la escuela o el trabajo como instituciones socializadoras.



Ya no es el judeocristianismo europeo el determinante de la *monstruosidad*, ni la pericia psiquiátrica o legal de la Francia napoleónica [Foucault, 2001]: son los medios de comunicación que secularizan el discurso sobre la anormalidad, registran la voz oficial y hegemonizan la representación social de los fenómenos asociados a la violencia social urbana.

Parte de esa inhumanidad, de esa monstruosidad que impele a los jóvenes excluidos a buscar el peligro, a resolver por la vía de la violencia – como mediación, y como acción premeditada... siendo en ese sentido un condicionante de las sociedades emergentes – es

irreconocible por la sociedad tradicional: la necesaria demostración de hombría (que permite granjearse el respeto entre hombres y la admiración femenina¹⁰) y el hecho irrefutable que entre sus pares el verdadero Varón no se arredra *justifica* el uso del

Appadurai, allí donde entran en juego una o más formas de incertidumbre social, la violencia puede convertirse en una certeza macabra y una técnica brutal para descubrir a los otros” (Uribe, 2004: 106)

⁸ Dice Germán Rey (2007: 62-63) que el fenómeno de las pandillas como hoy se conoce se configuró e incrementó durante los años de 1990; y cita a Miguel Cruz (1998) quien explica cómo “lo que en todos los países comenzó como un típico problema urbano, de jóvenes que se reúnen para alterar el orden público (...) fue convirtiéndose en enmarañadas y federativas redes de afiliación, solidaridad ligera y violencia sistemática. Poco a poco las pandillas se configuraron con características peculiares: transculturización de normas, valores y formas de vida originarios de EE.UU; conformación de grupos que sobrepasan las fronteras del territorio, pero que mantienen la estructura a través de las llamadas “clica” que en cada colonia, en cada barrio, reproducen los códigos y las normas de la pandilla; el uso de la violencia como forma de defensa y como autoafirmación de la identidad y de los códigos disciplinarios; las actividades de orden delincencial; la creación de sistemas culturales propios que tienden a expresarse en las formas de vestir, de usar y mostrar su cuerpo; un alto nivel de identidad, solidaridad y compromiso entre los miembros” (Cruz y Portillo, 1998, 20; citado por: Rey, 2007).

⁹ “*Los pibes consideran que subyacente al encuentro futbolístico se dirimen cuestiones de honor y prestigio del club y de sus simpatizantes que sólo pueden debatirse en el plano de los enfrentamientos. Ramón, en una charla me decía: “no sabés las veces que yo me jugué la vida por Huracán”. En esta frase relaciona el honor del club con la violencia y se muestra como actor en la defensa de la virtud de la institución.*” Ver: Garriga (2005)

¹⁰ “...sería de una miopía analítica no mencionar a la feminidad. Los cuerpos masculinos y violentos están dialogando con una feminidad que observa a sus prácticas positivamente: “los pibes” saben que ser reconocido según estos valores es un recurso para conquistar mujeres” afirma Garriga (p. 206) en su “Lomo de Macho”.

cuerpo como “chasis” simbólico en donde se depositan las marcas o señas del dolor¹¹ infligido en la refriega por *hacerse valer*. Por supuesto, tal pretensión es incomprensible para la sociedad *civilizada*.

Ante ese panorama, aparece el honor como *norma* en medio de la anomia: a sabiendas que el mundo es para los osados, para quienes arriesgan y ante la crudeza de las relaciones sociales no vinculantes – el *no* futuro, la insolidaridad, la discriminación – suceden nuevas maneras de socialización por la vía de lo diferenciado y lo diferenciador, imponiendo a los hombres distintos conjuntos de disposiciones con respecto a los juegos que se supone – a decir de Bourdieu y Wacquant (2005) – son cruciales para la sociedad, como los juegos de honor y de guerra (adecuados para el despliegue de la masculinidad y la virilidad) o, en las sociedades “avanzadas”, los juegos más valorados como la política, los negocios, la ciencia, etc. Y agregan “*La masculinización de los cuerpos masculinos y la feminización de los femeninos producen una somatización de lo arbitrario cultural que es la construcción perdurable del inconsciente*” (p. 246).

La identidad corporal del nuevo habitante de la ciudad y el estigma mediático.-

Según Roncallo (2006: 14) la forma de cubrimiento periodístico y de representación de la realidad delictiva en las diferentes ciudades colombianas no parece tener diferencias sustanciales. Es dicha representación de la realidad – que aquí se ha llamado *representación mediática*, a pesar que el estudio toma como base solamente la prensa escrita – la que construye un nuevo objeto corporal que se intenta integrar a la ciudad *por la fuerza*, y que la misma ciudad (como organismo “vivo” que es, según Sennett, 2003) rechaza como lo hace cualquier cuerpo integrado a un órgano trasplantado no compatible con las *funciones* normales de dicho cuerpo, y pudiendo ser la prensa el “inmunosupresor”; termina siendo el primer dispositivo de alarma ante la presencia del “objeto extraño”, que rompe con su sola presencia¹² la tranquilidad cotidiana.

Para parafrasear a Sennett, en Cali se vive una diferencia *sin* indiferencia: aunque no son ajenas las interacciones entre las sociedades normalizada y anómica, ambas parecen desconfiar la una de la otra; en esa medida sus encuentros funcionan más como *desencuentros*. La posibilidad que un joven hijo de un migrante o desplazado campesino tiene de *ser* considerado un ciudadano es el vivir como uno de ellos: eso es, trasladarse de la periferia a barrios residenciales, consumir lo que la sociedad tradicional consume, *comportarse* adecuadamente – pagar sus impuestos, ingresar sus hijos a colegios y universidades, etc -. La infraestructura recientemente construida (como el Sistema Integrado de Transporte Masivo - MIO) pretende contribuir con la integración social en Cali, sin embargo la planificación urbana se hace pensando en la integración de sectores y no de personas¹³. En esta ciudad, entonces, los cuerpos se fragmentan¹⁴ mientras las comunas de integran.

¹¹ Afirma Le Bretón “El hombre no huye siempre del dolor, aunque la modernidad vea en él un arcaísmo que la medicina debería erradicar sin demora. Existen usos sociales del dolor, éste es de hecho un instrumento susceptible de diversos empleos” (P. 17).

¹² Dice Alain Corbin “¿Es necesario recordar que un cuerpo representado no es nunca un cuerpo real? Al mismo tiempo, la representación remite a nuestra experiencia vivida y esta experiencia no es sólo visual, ocupa todos los sentidos; un cuerpo tiene un olor, un peso, una consistencia. (...) La teoría clásica insiste en la distancia entre la representación y el referente, pero este ideal se enfrentará a lo largo del siglo XIX con una voluntad de disminuir esta distancia, acercando la imagen a la realidad, el arte a la naturaleza.” (Pág. 94)

¹³ Este hecho se demuestra por la paradoja que reviste la construcción de cientos de kilómetros de vías exclusivas para el MIO, y casi cero de ciclovías; siendo la bicicleta casi el único medio de transporte usado por los habitantes de las comunas periféricas.

¹⁴ Sennett cita como actuaba Robert Moses sobre la Nueva York de los años '20: “Su planificación buscaba anular la diversidad. Cuando actuaba sobre una masa de la ciudad, la trataba como una roca que debía desmenuzarse, y el “bien público” se alcanzaba mediante la fragmentación. En esto, Moses fue

Ante este panorama, las posibilidades de una identidad compartida o de una representación incluyente entre los habitantes de Cali es de difícil realización: afirma E. Goffman (2010) que “una de las condiciones para la vida social es que todos los participantes compartan un conjunto único de expectativas normativas” (p. 160); pero aclara que las normas a las que él se refiere son las atinentes a la identidad o al ser [se podría agregar, al *pertenecer*]; para luego argumentar que “El éxito o el fracaso del mantenimiento de dichas normas tiene un efecto muy directo sobre la integridad psicológica del individuo” (p. 161). De allí que se tienda al estigma por oposición al sistema *normal* de identidad: de la relación *yo-otro* se da paso al *nosotros-ellos*.

Pero del otro lado hay *otro nosotros* que pugna por reivindicar su propia identidad, al tiempo que intenta integrarse a como dé lugar: por ello se busca primero la integración por la vía de los accesos económicos (un carro, un apartamento, una matrícula en un colegio o universidad privada), pues por dicha vía se logrará el acceso social. Pero quienes deciden tomar el atajo, y asumen el riesgo de tomar la autopista sin semáforos del *éxito* económico – como los hombres que desde jóvenes comienzan a “hacer la vuelta” en el narcotráfico – tienen que acogerse a las inciertas reglas de las actividades clandestinas que juzgan y condenan sin la mediación estatal. El *truquito* y la *maroma* (que como bien lo dice Juan Cajas - 2004, hoy es un código de comportamiento transnacional) ha propiciado lo que para algunos son *subculturas* que posibilitan estilos de vida propios; vistos a la luz de la cultura hegemónica sus procedimientos y realidades son “desviados”, por dirimir sus conflictos de manera violenta.

Agrega Cajas (p. 49) que usualmente se asocia la subcultura de la violencia o del narcotráfico con un *ethos* tanático y autodestructivo: sin embargo, es de notar que en Cali, mientras el cuerpo masculino de los traquetos es destruido¹⁵; el cuerpo de sus mujeres objetos de deseo es “reconstruido” (a través de cirugías plásticas... todas ellas resaltando más que la feminidad la voluptuosidad).

¿Por qué un *marginal* puede ser tanático y erótico al mismo tiempo? ¿Es esta otra manifestación de la *incertidumbre* de los tiempos, que corresponde a la freudiana disputa entre Eros y Tánatos, los hipotéticos padres de la cultura? No son estas preguntas que puedan responderse en una ponencia, sólo vale afirmar que coexisten en ambos referentes dos formas de fruición: la del deseo y la del escarmiento. El cuerpo muerto masculino, el cuerpo vivo femenino... la exhibición de ambos desde orillas distintas, o como diría Germán Rey (2005), el cuerpo representado que se debate entre la privacidad y la publicidad.

Aunque no es la total explicación el propósito de este ensayo empíricamente respaldado, sí se puede reflexionar – para finalizar – libremente entre esta dicotomía pornográfica que encierra lo erótico y lo tanático (no solamente desde los aspectos gráficos sino también discursivos), y su aparición mercantil en los periódicos sensacionalistas, como El Caleño. En medios como éste el *horror* – como la pasión – no solamente es mostrado sino también relatado. Se exhibe tan impudicamente el sufrimiento del cuerpo masculino, como el goce placentero para el que esta *hecho* el cuerpo femenino. Parece que estos relatos del crimen respaldaran la creencia generalizada sobre los sectores populares y su inserción violenta a la sociedad en ciudades como Cali. Pero no deja de ser tautológico que este tipo de representación mediática acuda a dichos sectores para

selectivo. Sólo se les proporcionaban los medios de escapar a aquellos que habían tenido éxito – el éxito suficiente como para adquirir un automóvil o una casa – y los puentes y las autopistas les ofrecían una vía de escape del ruido de los huelguistas, los mendigos y los necesitados que habían invadido las calles de Nueva York durante la gran depresión” (p. 387)

¹⁵ “El descuartizamiento fue el único procedimiento que destruyó por completo el cuerpo a partir de cortes propinados con la parte afilada del machete. La versión contemporánea del descuartizamiento es corte con sierra eléctrica utilizado por los paramilitares [...] dicha recomposición corporal implicó un desorden que destruyó las configuraciones simbólicas existentes. Esta reclasificación afectó principalmente dos planos de oposición, arriba-abajo y adentro-afuera” (Uribe, 2004: 96-97)

encontrar en ellos a las víctimas que ocupan la primera plana de su crónica roja, y a los consumidores que al día siguiente pasarán ávidamente sus ojos entre hombres muertos y mujeres desnudas.

Referencias bibliográficas:

1. **BERGER**, Peter (1983). "On the Obsolescence of the Concept of Honor". *En*: Hauerwas, Stanley y MacIntyre, Alasdair (orgs.) *Revisions: Changing Perspectives in Moral Philosophy*, University of Notre Dame Press, Indiana, 172-181.
2. **BOURDIEU**, Pierre - **WACQUANT**, Loïc (2005) Una invitación a la sociología reflexiva - Buenos Aires: Siglo XXI Editores
3. **CAJAS**, Juan (2004). El truquito y la maroma, cocaína, traquetos y pistolocos en Nueva York – Una antropología de la incertidumbre y lo prohibido. CONCACULTA-INAH. México D.F.
4. **CERBINO**, Mauro (2006). Jóvenes en la calle, cultura y conflicto; prólogo de Carles Feixa. Barcelona, España: Anthropos, 2006. Huellas. Memoria y texto de creación. Serie problemas: la complejidad negada, 19. ISBN 8476587805, ISBN 9788476587805
5. **CORBIN**, Alain; **COURTINE**, Jean-Jacques; **VIGARELLO**, Georges (2005-2006.). Historia del cuerpo. 1a ed. (Taurus / Historia). Madrid, España: Taurus Ediciones. V. II “De la Revolución Francesa a la Gran Guerra” – V. III “Las Mutaciones de la Mirada, el Siglo XX”
6. **FOUCAULT**, Michel (c2001). Los anormales, curso en el Còllege de France (1974-1975). 2ed.. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. ISBN 9681652118
7. **FULLER OSORES**, Norma (1997). \Identidades Masculinas: varones de clase media en el Perú. \Perú: Pontificia Universidad Católica. ISBN 9272420817
8. **GARRIGA ZUCAL**, José Antonio (2005). Lomo de macho: cuerpo, masculinidad y violencia de un grupo de simpatizantes del fútbol. Cuadernos de Antropología Social, N° 22, pp. 201-216. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
9. **HALL**, Stuart; **JEFFERSON**, Tony; Miranda, Nicolás A.; Ottonello, Rodrigo O.; Palazzolo, Fernando (2010.). Resistencia a través de rituales: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra. (Colección juventudes). La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
10. **LE BRETON**, Daniel (1999). Antropología del dolor. Seis Barral. Barcelona.
11. **NIXÓN**, Sean (1997). *Exhibiting Masculinity*. *En*: **HALL**, Stuart. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities Series). The Open University. Glasgow
12. **PERISTIANY**, J. G. (1968) El concepto del honor en la sociedad mediterránea. España: Labor, Nueva Colección Labor
13. **REY**, Germán; **MARTINI**, Stella; **MARROQUÍN**, Amparo; **ALTAMIRANO**, Xavier; **RONCALLO**, Sergio; **WONDDRASTCHKE**, Claudia; **BETANCURT**, Alberto (c2007). Los relatos periodísticos del crimen. Documento N°2 FES-C3. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Bogotá 2007.
14. **REY**, Germán (2005). *El cuerpo del delito. Representación y narrativas de la seguridad ciudadana*. FESCOL. Bogotá.
15. **ROMERO**, José Luis (c1999). \Latinoamérica: las ciudades y las ideas. \Colombia: Universidad de Antioquia. ISBN 9586553469
16. **RONCALLO**, Sergio (2006). El miedo hace el mensaje. la prensa escrita y el discurso del miedo: El Tiempo y El Colombiano. FES-C3. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Bogotá.
17. **SÁNCHEZ GÓMEZ**, Gonzalo; **AROCHA RODRÍGUEZ**, Jaime (1987). Colombia, violencia y democracia: informe presentado al Ministerio de Gobierno. Universidad Nacional de Colombia. 1ª ed. Bogotá, D.C.: ISBN 9581700226
18. **SENNETT**, Richard, (c2003). Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. España: Alianza Editorial. ISBN 8420694894
19. **TRAVERSA**, Oscar (c1997) **CUERPOS DE PAPEL**. FIGURACIONES DEL CUERPO EN LA PRENSA. 1918-1940. Gedisa Ed. Barcelona.
20. **URIBE ALARCÓN**, María Victoria (c2004). Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia. 1ed. (Vital). Colombia: Grupo Editorial Norma.
21. **URREA GIRALDO** Fernando; and **QUINTÍN QUÍLEZ**, Pedro (2000). \La construcción social de las masculinidades entre los jóvenes negros de sectores populares de la ciudad de Cali: informe de avance proyecto. \Colombia: CIDSE, Universidad del Valle
22. **VALENCIA GIRALDO**, Víctor Hugo and **MOSQUERA BECERRA**, Janeth (2007). \Obstáculos y facilitadores para la implementación de la política de atención en salud y educación a la población en situación de desplazamiento forzado - Cali, Colombia 1999 - 2004

[Tesis de Grado – Maestría en Estudios Políticos. Recurso electrónico]. Pontifica Universidad Javeriana Cali.

23. **VALENCIA GIRALDO**, Víctor Hugo (2010). “Por el parche me hago matar: discursos de la prensa escrita frente a los jóvenes marginalizados, un estudio de caso en Cali-Colombia” En: II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social “La Comunicación en Estado Crítico” – Universidad de La Laguna (Tenerife/España). *Ponencia*. ISBN 978-84-938428-0-2

Simposio
*Lo explícito como belleza: Pornografía, cine de arte
hardcore y pospornografía*

Coordinador:
Fabián Giménez Gatto

Participantes:
Alejandra Díaz Zepeda
Fabián Giménez Gatto
Hugo Chávez Mondragón
Iván Mejía
John Martín Cordero Peralta
Juan Soto Ramírez

Sexos Sangrantes: lo menstrual como significante de lo femenino en la visualidad pospornográfica

**Mtra. Alejandra Díaz Zepeda
Centro de Diseño, Cine y Televisión**

1.

Sabemos que la discursividad pornográfica ha dejado de ser definida únicamente por su sexualidad explícita. Desde una visión de análisis y estudio, teóricos del tema como Linda Williams, Román Gubern y Fabián Giménez Gatto afirman que el fin último de dicha discursividad tendrá que ver específicamente con el performance de la eyaculación masculina, el tan aclamado *money shot* o *cum shot* como retrato del placer masculino. En palabras de Fabián Giménez Gatto “Más que lo fálico, es la eyaculación nuestro nuevo significante despótico, pareciera que ella es la que engrasa los engranajes de la lúbrica discursividad pornográfica, el semen es el combustible de esta máquina deseante (...)”¹.

Sin embargo, un nuevo enfrentamiento a la sexualidad en el ámbito de lo pospornográfico permitirá una suerte de evolución de dicho significante, desde el trabajo cinematográfico de Catherine Breillat y Usama Alshaibi, así como en los performances de Kristie Alshaibi, se introduce un especie de reinvención de dicho significante ahora en la obscenidad y la abyección femenina. En este sentido, Usama Alshaibi redefinirá desde la estética del arte clínico el clásico *money shot* del porno, al intentar un cruce entre la puesta en escena de lo abyecto y la narratividad pornográfica.

En el 2004 el director iraquí produce con una cámara de 35 mm DeVry, un cortometraje de seis minutos titulado *Convulsion Expulsion*, el proyecto nace un año antes de su filmación cuando el director y su esposa, la artista Kristie Alshabibi, se encontraban en Amsterdam visitando el museo del sexo. La pornografía de finales del siglo XIX e inicios del XX resultaba, en ese momento, fascinante e inspiradora para la pareja. Así, con una estética muy al estilo de la estética clínica de Franko B, vemos a la artista en una breve performance de modulados movimientos que se hacen acompañar del sonido sintético compuesto por Andy Ortmann. Es el alter de Kristie Alshaibi *Echoplasm* o *Echo*

¹ Fabián Giménez Gatto, *Porsponografía*, en *Estudios Visuales*, Madrid, CENDEAC, No. 5, 2007.p. 96-97

*transgression*², una falsa prostituta y actriz porno, quien escribe la historia. La performance culmina a la manera del mejor final porno, en una suerte de analogía de la eyaculación. Kristie posicionada en su alter realiza una expulsión anal de enemas rojos traduciendo así el código eyaculatorio del porno a un nuevo código *splatter* de lo pospornográfico. Las tres vías de penetración del porno son alegorizadas por la artista desde el terreno de la abyección, este cuerpo ya no es penetrado sino que aclama su extensión como el cuerpo impenetrable al que ha hecho referencia Jean-Luc Nancy³, es un cuerpo que se extiende y es recorrido por sus fluidos. El primer cuadro genital clásico de la pornografía se ve desvanecido con un primer plano que enmarcará los espasmos del ano de la artista. El placer femenino que se suele enmarcar en el rostro de la actriz ha sido trasladado a las contracciones pre-eyaculatorias del ano, en este punto, el rostro y el ano femenino se emparejan, la boca que se abre como anticipación o acompañamiento del orgasmo ha dado paso al ano que se abre a la explosión contradiciendo así, los movimientos sintomáticos que responden al rechazo o carácter atávico de la analidad abordados por William I. Miller, “No es necesario que explique detenidamente lo contaminante y asqueroso que es el ano. Constituye la esencia de la bajeza, de lo intolerable y, por ello, debe encerrar toda clase de prohibiciones. El ano, en sentido estricto, sólo es el lugar de salida de los alimentos que entraron a través de la boca”.⁴ Desde la eyección, la obra de Alshaibi reivindica la participación del cuerpo femenino del porno, la mujer-objeto de la imagen pornográfica se ve reemplaza por la subjetividad de la misma. Aquí, la sangre femenina encuentra no sólo una suerte de desmitificación de su carácter impuro, si no que su propio poder –que más que polutivo permanece como cualidad de la feminidad- es agudizado al ser la sangre lo único que sale del cuerpo como señal de placer de esta corporalidad.

² Echo nace al interior del proyecto *Other people's mirrors* en 1999, tiempo en que la artista intenta crear una comunidad de edición en línea. Originalmente la propuesta de Kristie Alshaibi era crear un personaje esquizofrénico- sexo adicto llamado *Echo Transgression* quien escribiría (en realidad textos pre-escritos por la artista y la comunidad virtual) sobre sus experiencias traduciéndolas a imagen en movimiento, Kristie Alshaibi toma el rol de *Echo*, hundiéndose en una especie de confusión y colapso, que terminó por traducirse en transgresiones del alter provocando una destrucción parcial del mismo. Tras años de distancia, *Echo* regresa a la artista, permitiéndole una reconfiguración de los sucesos que han terminado en relatos de sus experiencias, los cuales ha intentado materializar en colaboración con su esposo. Según la artista, “Echo believes that messages are being transmitted into her nervous system, and that if she follows their directives (all of them taboos regarding the body) she will escape to her own version of nirvana” (www.artvamp.com, última consulta mayo 2011)

³ Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, La Cebra, Argentina, 2007, p. 13

⁴ William Ian Miller, *Anatomía del asco*, Taurus, España, 1997, p. 149

El cuerpo de la artista alude con la sangre al espermatozoide no sólo como testigo de placer, sino como fluido amenazante de la procreación, conjugando en el cuerpo tres formas de expeler los residuos. Así, pero ahora desde su corporalidad amenazante la mujer se posiciona nuevamente como eje de la representación de lo sexual.

2.

En este sentido, Julia Kristeva ha hablado, en *Poderes de la Perversión*, sobre el miedo a las mujeres y el miedo a la procreación. Sobre la impureza de la sangre menstrual y el poder de polución de la anatomía femenina. Por su parte, Catherine Breillat, desde sus propuestas cinematográficas y literarias, abordará lo femenino –inspirada en una mirada masculina- como un cuerpo que es violento y obscuro por naturaleza. Cuando Breillat habla del origen de su largometraje *Anatomy of Hell*⁵, asegura que esta visión viene del hecho de que si el infierno tuviera una anatomía sería la del sexo femenino. Según la cineasta, este tabú que recae sobre la genitalidad femenina puede ser enfrentado cuando decidimos verlo directamente. Aquello que es imposible de ver o que nos rehusamos a ver porque creemos conocerlo y por tanto innecesario de ver, no responde más que una moralidad estética. Es porque aquello que consideramos imposible de ver lo es sólo cuando nos recuerda lo que somos. Aquello que supuestamente es imposible de ver cuando lo vemos no lo es; nos puede atemorizar o fascinar, pero lo que importa es que evoca un sentimiento extraño, sin importar cuál sea, lo que tenemos que considerar al verlo es que así es la realidad.

“¿Qué es lo que el hombre ve cuando se enfrenta con la anatomía femenina de cerca? Lo que ve lo horroriza”⁶. Antes del temor a la impureza y polución de lo menstrual o de lo materno, previamente hay que enfrentar la anatomía femenina, su genitalidad, lo que entra y sale de este cuerpo. “[...] ¿Resulta suficiente para sugerir que la impureza marque, al mismo tiempo que un intento de aniquilar la matrinealidad, un intento de separar al ser hablante de su cuerpo, para que éste acceda al rango de cuerpo propio, es decir inasimilable, incomible, abyecto? Sólo a este precio el cuerpo es susceptible de ser

⁵ Dir. Catherine Breillat, *Anatomy of Hell*, 2004.

⁶ Entrevista a la directora incluida en *Anatomy of Hell*, 2004

defendido, protegido –y también, eventualmente, sublimado”⁷. Cuando el horror es disipado por la atracción de este develamiento, el hombre se introduce a este cuerpo que le ha pedido verlo, ver todo lo que ella no puede ver de ella misma. Esta mujer, que, en medio de la depresión, se ha sentido necesitada de encontrar una mirada objetiva y ajena a su anatomía que le explique lo que ella es. Pero sin esperarlo este cuerpo que se ha entregado a la exhibición y a la mirada ajena revierte la situación, es el hombre el que desde ese cuerpo ajeno e intimidante nota lo impropio, es él el que después de este enfrentamiento cambiaría; así accede al rango de subjetividad y de cuerpo propio, desde la imagen obscena y abyecta de la genitalidad femenina.

Enfrentarla es un acto de aceptación y respeto, es así, como señal de aceptación y respeto que la explora. En una de las escenas de este aclamado largometraje, el hombre introduce su dedo y al sacarlo juguetea con los fluidos blancuzcos y viscosos que acompañan su salida, los siente con las yemas de sus dedos, los huele y prueba. Enfrenta la violencia del organismo, de ese organismo que ha sido señalado como aterrador; sabemos que todo lo más repugnante y rechazado viene de los cuerpos, pero esto es, según la sociedad y, el rechazo es según el funcionamiento de esos fluidos, lo que es cierto es que en su mayoría son desechos y sólo dos se aceptan, “ [...] Pues las lagrimas y el esperma, aunque se relacionan con los bordes del cuerpo, no tienen valor de polución”⁸. Es debido a que las lagrimas materializan las emociones que nos hace, más que un simple organismo primitivo, seres pensantes y emotivos; será por que el esperma responde a la procreación, pero ¿por qué?, ¿por qué el resto de los fluidos que pertenecen a un cuerpo que da vida son asqueantes? Porque intimidan, porque la abyección responde a la subjetividad, de su crueldad depende mi propio cuerpo.

Siguiendo a C. Breillat pensaría que cuando nos enfrentamos a la realidad de un cuerpo, en este caso femenino, reaccionamos controlados por un pensamiento de que esto no debería de existir, pero existe, lo sabemos y, como consecuencia, se oculta, porque sabemos de su existencia. Nos alejamos del cuerpo y nos acercamos a la sociedad que transita con su propio concepto de decencia cuya decencia no resulta ser más que la negación de la sexualidad del cuerpo, pues la sexualidad es un lenguaje propio de cada

⁷ Julia Kristeva, *Poderes de la Perversión*, Siglo XXI, México, 2004, p. 106

⁸ *Ibidem*, p. 96

cuerpo. Cuando somos capaces de verlo sin velos, el cuerpo es liberado de la obscenidad, según la cineasta, la verdad es que cuando existe un sentimiento la obscenidad desaparece, pues la obscenidad es sólo un concepto social y respondemos a él porque somos seres sociales. Así como Kristeva reconoce que por la presencia de la abyección en el cuerpo femenino nos reconocemos como cuerpo propio, Breillat considera la obscenidad de la anatomía femenina necesaria no sólo para este reconocimiento propio, la piensa como necesaria para la intimidad y la sexualidad. Pero aquí, cabe aclarar que ésta no tiene que ver con esa obscenidad socialmente impuesta, sino la obscenidad que está en esta anatomía, la que nos enfrenta a lo propio y que es necesaria disipar para descubrir la sexualidad del cuerpo. Así, según la cineasta, *Anatomy of Hell* se erige como una respuesta a la palabra “obscenidad”.

3.

Sabemos que el enfrentamiento a un primer plano genital de la mujer provoca una especie de horror en muchas sociedades, pero –según Breillat- tradicionalmente el que experimenta esta especie de horror es el hombre, aunque poco a poco se acostumbran, es justo esta suerte de experiencia violenta –dada cuando nos enfrentamos a la anatomía y somos incitados por ella- lo que trata de abordar en su trabajo. La experiencia violenta frente a este cuerpo, es aquella violencia que responde a aquello que Julia Kristeva analiza en términos de autoridad materna. La cineasta comenta que inició a hacer películas con el fin de materializar lo que está prohibido. Mirar de frente, así que si requiere de un primer plano genital lo hace de frente, si requiere de un primer plano de un alumbramiento que violentamente nos remite al origen del mundo no tendrá porque llevar la escena de otra forma. En un largometraje previo al ya mencionado, *Romance*⁹ de 1999, la protagonista de la historia Marie piensa durante su parto, “crear vida es increíble”, mientras nosotros somos testigos del nacimiento de su hijo saliendo de su vagina ensangrentada, el bebé morado es expulsado en medio de los fluidos de la madre que acompañan a chorros su salida. Somos, a la vez, testigos del desbordamiento de lo que pensamos límites del cuerpo, el adentro y afuera; somos parte de la eyección de ese cuerpo materno que nos separa como otro, de ahí la autoridad materna como depositaria de la topografía del cuerpo propio al que se ha

⁹ Dir. Catherine Breillat, *Romance*, 1999.

referido Kristeva. El encuentro frente a la llamada anatomía del infierno es tan violento para el hombre como su salida del cuerpo materno. El mismo alumbramiento, que ha consagrado el organismo femenino se torna violento al ser mostrado como es.

Por otra parte, para Breillat, la violencia se materializa en el encuentro de los sexos. El tema de la violencia ha resultado la forma más cruda y repetida de entendernos como sujetos, por un lado, aborda en su trabajo la violencia de lo femenino y el sufrimiento de ambos sexos. Es esto lo que experimentamos en un intento de suicidio, escena que abre el sufrimiento de ambos en *Anatomy of Hell*, la mujer es rescatada en el baño de un bar por este hombre que, sin saberlo, estaría próximo a sufrir la agonía de este cuerpo femenino que se siente derrotado sólo por el hecho de ser lo que es. Para Breillat, la violencia que se origina en el hombre viene justamente de la propia violencia del cuerpo femenino, lo sobre pasa, es demasiado y, la única forma de superarlo es violentándolo, poseyéndolo. Una de las escenas más criticadas en este filme tendrá que ver con el abordaje de la sangre menstrual. Decía Breillat que la sangre que suele ser símbolo de realeza, de linaje, coraje y batalla, cuando viene de la mujer se considera absolutamente repugnante y amenazante. “[...] La sangre menstrual representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual¹⁰.

Así, una forma de reconciliación con este enemigo es aludida cuando, en la última noche, la mujer saca de su vagina un tampón ensangrentado y se lo da al hombre que lo examina cuidadosamente. Ella se lo entrega para mostrarle la sencillez de su cuerpo y le dice: “Eso es todo lo que hay. A veces no darnos la mano. Y no tener relaciones sexuales durante el periodo que ellos llaman nuestro periodo. De hecho, tienen miedo de esta sangre que fluye sin la necesidad de una herida. Lo que ellos llaman la impureza, que por el contrario, yo puedo poner en un vaso de agua, como las personas de edad hacen con su dentadura postiza. Puedo ver la bruma de sangre roja que se diluye en el agua. ¿No bebemos la sangre de nuestros enemigos? ¿No es eso lo que las mujeres son para los hombres?” Y la bebe, ambos toman del vaso donde se ha diluido esta sangre en señal de amistad y respeto.

¹⁰ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 96

Dice Breillat, que cuando la mujer abre la piernas para dar a luz está bien, porque es por algo bueno, vemos los mismos genitales hinchados y ensangrentados, pero esta escena puede ser transmitida al mundo entero. De otra forma somos lascivas. Lo que vemos en las culturas y sociedades es que incluso cuando una mujer comienza a menstruar puede casarse y coger sin su consentimiento, pero incluso fuera de esto, cuando una mujer comienza a menstruar se vuelve amenazante incluso para su propia anatomía. Pero esta violencia queda disipada con el alumbramiento¹¹.

Por su parte para la artista suiza Pipilotti Rist, desde una perspectiva de la menstruación como una suerte de celebración de lo femenino, dice: “Sería feliz si las jóvenes que tiene su primer periodo lo vieran como una ocasión para el regocijo”¹². En el 93, la artista transmite en la televisión suiza “Blutclip”, un video musical de 2 minutos mostrando lo que ha sido considerado “una exuberante oda a la menstruación”¹³. En este vemos a la artista tendida sobre la tierra cubierta de gemas brillantes y coloridas que contrastan de forma armónica con su cuerpo, en un juego de alineación ya no sólo con la tierra sobre la que reposa, sino con el espacio cósmico las imágenes son yuxtapuestas con su cuerpo menstrual. Gracias a una cámara móvil y la canción de *Sophisticated Boom Boom* nos volvemos parte del recorrido cósmico que se alinea con el recorrido de la sangre sobre las piernas de la artista en forma de poesía de la feminidad. De esta manera, al igual que Kristie Alshaibi y Catherine Breillat, Rist propone el confrontamiento con lo menstrual como aproximación a la sexualidad y feminidad.

Así, desde las alegorías de Alshaibi, la impugna de Breillat y la lírica de Rist, la relevancia y la presencia del género femenino se vinculará a variadas formas de deconstrucción de discursos clásico sobre el sexo y la participación de la mujer en las representaciones de lo sexual, esto es, lo femenino en relación con la abyección materializada en las eyecciones de sus fluidos, lo femenino correspondiendo a la obscenidad desde la literalidad genital, lo femenino vinculado con la crueldad a partir de la relación entre los sexos articulada desde la violencia y lo femenino desde la expansiva alegría dionisiaca.

¹¹ Entrevista a la directora incluida en *Mutantes*, Virginie Despentes, 2009

¹² Pipilotti Rist, *Pipilotti Rist*, Phaidon, 2001, p.48

¹³ *Ibid.*

Bibliografía

- Giménez Gatto, Fabián, *Porsponografía*, en *Estudios Visuales*, Madrid, CENDEAC, No. 5, 2007
- Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005
- Kristeva, Julia, *Poderes de la Perversión*, Siglo XXI, México, 2004
- Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, USA, 2008
- Miller, William I., *Anatomía del asco*, Taurus, España, 1997
- Nancy, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, La Cebra, Argentina, 2007
- Rist, Pipilotti *Pipilotti Rist*, Phaidon, 2001

Videografía

- Catherine Breillat, *Anatomy of Hell*, 2004.
- Catherine Breillat, *Romance*, 1999
- Virginie Despentes, *Mutantes*, 2009
- Pipilotti Rist, *Blutclip*, 1993
- Usama Alshaibi, *Convulsion Expulsion*, 2004

Enunciaciones pospornográficas: desnudez, genitalidad y retrato hardcore

Dr. Fabián Giménez Gatto
Universidad Autónoma de Querétaro

1.

En su ensayo “A rough trade”, Martin Amis respondía, con exquisito cinismo, ciertas inquietudes acerca de la supuesta “gratuidad” de las escenas de sexo en las producciones pornográficas. Su respuesta -ante la ingenua pregunta que muchas almas bellas lanzaban frente a un sexo mediatizado, carente de coartadas argumentales- era contundente, elegante en su simplicidad: “Las parejas, al parecer, quieren saber por qué la gente está cogiendo. Puedo darle a estas parejas una respuesta de tres palabras que será verdadera en todos los casos: por el dinero.”¹ En fin, si bien el comentario de Amis raya en la obviedad, al mismo tiempo disuelve, de un plumazo, una serie de discusiones bizantinas acerca del sentido de la representación sexualmente explícita tal y como la conocemos al interior del dispositivo pornográfico. No esperemos del porno una significancia que se desprenda del encuentro de los cuerpos, más allá de los efectos de mercantilización inscritos en los mismos. En definitiva, el capital es la teleología de la imagen pornográfica, su finalidad, su sentido; no es casual que, visualmente, el epítome de este encarnizamiento del capital sobre el cuerpo sexuado sea el *money shot*. Flujos de capital o de semen, da igual.

Ahora bien, cabría preguntarse si ésta es la única lógica posible en la representación de lo sexual, si el sexo solo puede ser vislumbrado bajo la implacable égida del capital como significante despótico. Afortunadamente, las visualidades pospornográficas parecen desbordar la teleología de la maquinaria pornográfica, subvirtiendo aquello que en alguna oportunidad llamé pornontología.² Desbaratando la equivalencia sexo/capital, el retrato hardcore instaura las condiciones de posibilidad de otras figuraciones del deseo, propiciando la emergencia de imágenes sexualmente explícitas descentradas del marco del trabajo sexual, es decir, más allá de la economía -ya no la biología- como destino. Así, estas nuevas imagerías eróticas cartografían una suerte de estética de la existencia que se distingue, soberanamente, del “duro oficio”

1 Véase, Amis, Martin, “A rough trade”, en De Luigi, Stefano, *Pornoland*, Italy, Thames & Hudson, 2004, página sin numerar, la traducción es mía.

2 Véase, Giménez Gatto, Fabián, “Más allá de la desnudez: figuras de lo neutro, lo explícito y lo abyecto en la visualidad contemporánea”, en Muñiz, Elsa (coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, Barcelona, Anthropos – UAM-Azcapotzalco, 2010.

pornográfico. Es decir, el retrato hardcore será, a diferencia de la imagen pornográfica, una representación del sexo singular, ni abstracta ni porno-trascendental, sino inmanente a la subjetividad de los modelos fotografiados. A riesgo de sonar un poco cursi, estaría tentado a recordar las candidas palabras de Annie Sprinkle cuando, en su visita a México en enero de 2009, se refería a la exploración del amor -en el contexto de su proyecto *Art Love Laboratory*, con su pareja Beth Stevens- como su trabajo más pospornográfico hasta la fecha.

Quizás uno de los aspectos más interesantes de la discursividad pospornográfica sea articular, de manera inédita, una pornografía en primera persona, pasaje del sujeto del enunciado pornográfico al sujeto de la enunciación pospornográfica. Paradójicamente, las modalidades más experimentales y sexualmente explícitas de arte confesional consiguen, sin proponérselo, lo que el porno se propone sin conseguirlo nunca del todo, acercarse, con todas las ambigüedades e ironías que esto encierra, a una problemática “verdad del sexo”. En este sentido, la gratuidad del performance sexual, en el registro del retrato hardcore, contrasta con la mercantilización libidinal presente en la industria del entretenimiento para adultos. Asimismo, el retrato hardcore se distanciará de las convenciones representacionales del registro pornográfico, explorando, más que el “proceso mecánico e hidráulico de los genitales” (Yehya *dixit*), la dinámica de la subjetividad en el espacio de lo íntimo. Así, se pretende delimitar una serie de representaciones y auto-representaciones sexualmente explícitas, provenientes del ámbito de la fotografía de los pseudodocumentales fisiológicos que suele proponernos, iterativamente, la pornografía *mainstream*.

Intentaré esbozar una nueva economía política del signo sexual, donde el cuerpo y sus placeres -alejado del carácter mercantil y salvajemente estereotipado de la representación pornográfica- discurre bajo otra lógica, cercana al terreno de los afectos, es decir, de lo improductivo. De esta forma, una suerte de *sexual personae* parece emerger de la imbricación del deseo con lo real. De un erotismo frío, contractual - recordemos la definición del porno como “autonomía de lo erótico” propuesta por Jordi Claramonte³-, arribamos a una especie de erotismo caliente, donde la visibilidad del deseo, al interior de estas nuevas porno-tecnologías del yo, desborda las líneas de

3 Véase, Claramonte, Jordi, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, Cendeac, 2009.

subjetivación, erigidas como ficciones dominantes, al interior del dispositivo de la sexualidad en occidente.

2.

Muchas voces se han alzado contra la desnudez.⁴ Pareciera que la oposición arte/pornografía se traduce en la antinomia desnudo/desnudez: por un lado, el cuerpo estetizado por las convenciones de las prácticas artísticas, arropado por un conjunto de códigos que lo convierten en un edificante y bello objeto, digno de contemplación y, por el otro, los cuerpos despojados de su ropa, “confusos e indefensos” (Clark *dixit*) arrojados a los lascivos placeres escópicos de la fruición pornográfica.

Ahora bien, varios fotógrafos contemporáneos han intentado explorar la desnudez, fuera del ámbito de lo pornográfico, pero sin caer en las convenciones representacionales del desnudo clásico. Greg Friedler, autor de las series *Naked New York* (1997), *Naked Los Angeles* (1998), *Naked London* (2000) y *Naked Las Vegas* (2008), afirma, a propósito de la desnudez, lo siguiente:

Para este proyecto, deseaba fotografiar personas “sin ropa” (“naked” people) en vez de figuras de desnudo (“nude” figures). A mi modo de ver, fotografiar a alguien sin ropa (naked), es intentar llegar a algún tipo de verdad, mientras que fotografiar a alguien desnudo (nude) está más vinculado a la satisfacción sexual, al erotismo o a nuestras convenciones de la belleza. En una fotografía, una persona sin ropa (a naked person) se representa a sí misma, mientras que un desnudo (nude) lleva el traje invisible de un ideal o un objeto de deseo, que nos impide entrar en contacto con la persona real.⁵

La desnudez es entendida como un significante más cercano a la individualidad y autenticidad de los modelos fotografiados que a los convencionalismos de la fotografía erótica. Los dípticos de Friedler, enmarcados por las cuatro ciudades que le dan nombre a sus series, exploran la identidad a partir de la oposición entre cuerpo vestido y cuerpo sin ropa. Haciendo eco de la tensión entre la imagen pública y la imagen privada, se presentan como retratos más cercanos a la etnología que al erotismo o la pornografía. La desnudez se libera del monopolio pornográfico sin caer en las garras del desnudo artístico, de esta forma, sus retratos se sirven de la ausencia de ropa como una estrategia de exploración antropológica.

4 Véase, como un divertido ejemplo sintomático, Tusquets Blanca, Oscar, *Contra la desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2007.

5 Friedler, Greg, *Naked New York*, New York, Norton & Company, 1997, página sin numerar, la traducción es mía.

En esta línea, Timothy Greenfield-Sanders repetirá, en 2004, el experimento que Greg Friedler había iniciado en 1997, ahora con modelos provenientes de la industria del entretenimiento para adultos. La serie fotográfica *XXX 30 Porn-Star Portraits* retrata la desnudez del cuerpo pornográfico. Los dípticos de Greenfield-Sanders, inspirados, según su autor, en el par de pinturas *La maja desnuda* (1790-1800) y *La maja vestida* (1802-1805) de Goya y en la película *Boogie Nights* (1997) de Paul Thomas Anderson, retoman la tensión entre cuerpo vestido y cuerpo sin ropa, aludiendo, a partir de sus eclécticas referencias, tanto al canon de la historia del arte como a la nostalgia finisecular por la época dorada del porno.

Los dípticos de la serie *XXX* funcionan, al igual que las series de Friedler o el par de oleos de Goya, a partir de un efecto de intermitencia. No es la desnudez sino la intermitencia, como bien lo ha dicho Roland Barthes, la que es erótica, la piel contrapunteando con el vestido, o bien, en este caso, la especularidad fotográfica de unos cuerpos que se nos ofrecen a la mirada bajo dos regímenes opuestos, “es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición.”⁶ Así, las fotografías de Greenfield-Sanders erotizan la desnudez del cuerpo pornográfico justo al momento en que la niegan, confrontándola con su doble, a la manera de la novela de Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. De nuevo, lo que está en juego, más allá de la desnudez, es la subjetividad de las estrellas porno, imposible de entenderse sin la remitencia a sus respectivos alter egos, elegantemente retratados por Greenfield-Sanders. Como señala Simon Dumenco, en el prefacio del libro *XXX*: “El arte de Timothy Greenfield-Sanders siempre ha sido sobre el *individuo*, y las obras de esta serie no son diferentes.”⁷ La falsedad, la artificiosa puesta en escena de una desnudez en clave pornográfica -maquillaje, peinado y pose incluida- es, en este caso, un momento de la verdad.

Otra mirada interesante al despliegue de subjetividades que desbordan el dispositivo pornográfico es la que nos ofrece el fotógrafo Paul Sarkis en su serie *Off the Set* (2004), publicada originalmente en la revista electrónica *Nerve*. Estos retratos hardcore, de la pareja de estrellas porno Seymore Butts y Mari Possa, serán luego retomados en un libro homónimo, bajo la autoría de Paulie & Pauline, en 2010. El subtítulo del libro puede aclararnos el sentido del proyecto, “estrellas porno y sus

6 Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 19.

7 Dumenco, Simon, “Preface”, en Greenfield-Sanders, Timothy, *XXX 30 Porn-Star Portraits*, New York, Bulfinch Press, 2004, p. 7.

parejas”: a lo largo de diez series, los retratos que componen el libro se centran en explorar la intimidad -en particular, las relaciones afectivas- de actores y actrices porno, más allá de sus performances, de los predecibles convencionalismos de su sexualidad pantallizada. Asimismo, desde una estética cercana al *porno-chic*, infinidad de acercamientos fotográficos a la industria del entretenimiento para adultos -pensemos en los trabajos de Clayton Cubbit, Steven Klein, Michael Williams, Terry Richardson, Richard Kern, por solo mencionar algunos- parecen fracturar, cada uno a su manera, la unidimensionalidad de la desnudez pornográfica.

3.

Ahora bien, antes de concentrarnos en el retrato hardcore, valdría la pena detenerse unos instantes en una serie de transformaciones, en clave pospornográfica, de la representación de la desnudez femenina. Como bien señala Linda Williams, el “show genital”⁸, la exhibición, en primer plano, del sexo femenino, se remonta a los orígenes de la imagen pornográfica. Baste recordar los numerosos daguerrotipos estereoscópicos de Auguste Belloc, producidos en la segunda mitad del siglo diecinueve, en ellos, la genitalidad femenina es encuadrada en un plano cerrado, a la manera de *L'origine du monde* (1866) de Gustave Coubert, una diáfana alegoría pictórica de las obsesiones escópicas de la fotografía licenciosa. Las imágenes de Belloc inauguran una serie de convenciones representacionales que se mantienen hasta nuestros días, entre ellas, el *split beaver*, el clásico encuadre pornográfico donde el sexo femenino, enmarcado por unas piernas abiertas y desarticulado auráticamente de la dimensión del rostro, se abre ante nuestra mirada, en una suerte de apertura ginecológica, muchas veces facilitada por las manos de la modelo, originalmente subiendo su falda y, en sus versiones más contemporáneas -donde la desnudez parcial y el vello púbico brillan por su ausencia-, separando sus labios mayores y menores.

El artista John Hilliard, ha parodiado, en *Close-up* (1994), esta autonomización escópica de la genitalidad femenina, que termina clausurando al propio cuerpo como espacio de subjetividad y de deseo. Paradójica desnudez sin intersticios, plena, unaria, convertida en una suerte de voraz agujero negro. Esta “sobreexposición orgánica”⁹ suele leerse, sobretodo en las diatribas psicoanalíticas contra la pornografía, como la

8 Véase, Williams, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, California, University of California Press, 1999, p. 58 y ss.

9 Marzano, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 167.

anulación de toda subjetividad, como el agotamiento de todo deseo. El propio Jean Baudrillard, a pesar de su genialidad –que, entre otras cosas, lo ubica en las antípodas del psicoanálisis-, no está libre, a la hora de abordar lo pornográfico, de cierto tono apocalíptico: “Desmultiplicación fractal del cuerpo (del sexo, del objeto, del deseo): vistos muy de cerca, todos los cuerpos y los rostros se parecen.”¹⁰

Yo no estaría tan seguro. Quizás la afirmación de Baudrillard sea válida al interior del universo pornográfico, sin embargo, si analizamos el despliegue de singulares formas de exhibición genital en el contexto de lo pospornográfico -lo que me gustaría llamar retrato genital-, tendríamos que invertir la fórmula: visto muy de cerca, ningún sexo se parece. En el pasaje del *split beaver* al retrato genital, el sexo adquiere la significancia de un rostro, al contrario del anonimato pornográfico, rostrificar un sexo es dotarlo de una inmanente singularidad.

Los dípticos de la serie *Pussy Portraits* (2009), de Frannie Adams, articulan, en su intermitencia, esta resonancia del sexo y del rostro. Sus *close-ups* genitales son acompañados por un retrato, en plano cerrado, del rostro de sus modelos. El efecto de rostrificación genital se potencia, metalépticamente, a manera de un contrapunto de detalles anatómicos, de un encadenamiento sutil entre las peculiaridades de una topología fisonómica y genésica. Efectos de superficie, fotogenia, oscilación de la mirada, cartografías de una rostridad que emerge del cruce de dos coordenadas cartesianas, en el plano trazado por la sonrisa y la sonrisa vertical de las modelos. No está demás señalar que el retrato genital opera una suerte de desterritorialización anatómica de la imagen-afección, tal y como la concibe Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine.¹¹ El primer plano, como encuadre de lo expresivo, enmarca al sexo, ya no únicamente al rostro, como espacio de significación, en una topología fotográfica de subjetividades genitalizadas.

Por su parte, los retratos genitales que integran la exhibición *Portraits and Playthings* (1996) de Beth B, responden, según su autora, al deseo de “(...) celebrar a las mujeres, la individuación de las mujeres. Deconstruir el mito de que un coño es el mismo que el siguiente.”¹² Las veintiún fotografías en blanco y negro de *Portraits and Playthings* se distinguen, tanto visual como conceptualmente, de las decimonónicas

10 Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 37.

11 Véase, Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 151 y ss.

12 Entrevista a Beth B, a cargo de Paul H-O, en el clip *Gallery Beat. Beth B at Deitch Projects*, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=14YrvutO3uk>, fecha de consulta, agosto de 2011, la traducción es mía.

convenciones representacionales del *split beaver*. Los retratos genitales de Beth B, al igual que los de *The Y Project Collection* de Petter Hegre, parecen subvertir las prácticas más asentadas de escopofilia; el minimalismo de ambas series -su simplicidad y elegancia formal, sus coqueteos con la abstracción- contrasta con la fetichización microrrealista que suele acompañar, en el limitado espectro del registro pornográfico, la representación de la genitalidad femenina.

4.

El *split beaver* funciona, canónicamente, como la pose pornográfica por excelencia, a partir de la exhibición de una desnudez en reposo, de una genitalidad detenida en el gesto de su mostración. A su vez, la figura pornográfica, entendida, barthesianamente, como “el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo”¹³, encontrará su lógica representacional en el *meat shot*, en la exhibición, en plano cerrado, de la penetración vaginal. Pasaje del “show genital” al “acontecimiento genital” donde, según Linda Williams, el *meat shot* opera, iterativamente, como evidencia visual de la “realidad” de la actividad sexual, reducida a la mecánica de los genitales en acción.¹⁴ De la pose a la figura, de la mostración a la penetración, una misma obsesión genital atraviesa los tropos de la discursividad triple equis. Ahora bien, así como el *split beaver* encuentra su contrapartida en el retrato genital, el *meat shot*, como representación canónica del numero sexual, encontrará su contrapunto pospornográfico en el retrato hardcore.

Representaciones sexualmente explícitas que rebasan las obsesiones genitales de lo pornográfico sería, a riesgo de apresurarnos demasiado, la fórmula elemental del retrato hardcore. En este sentido, los registros fotográficos de prácticas sexuales, de individuos, parejas y, ocasionalmente, algún trío o cuarteto, producidos por Michael A. Rosen -en particular, aquellos recogidos en sus libros *Lust and Romance: Rated X Fine Art Photographs* (1998) y *Vanilla Sex: Explicit Fine Art Photographs* (2007)- se distinguen, a pesar de su carácter explícito, de los lugares comunes de la representación pornográfica. Esto a partir de tres rupturas, que funcionan a manera de subversiones de los *clichés* pornográficos.

A nivel formal, no estaría demás señalar ciertos aspectos que destacan más allá de lo obvio -fotografías de estudio, en blanco y negro, iluminadas cuidadosamente y

¹³ Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 13.

¹⁴ Véase, Williams, Linda, *op.cit.*.

elegantemente compuestas-: por una parte, los primeros planos brillan por su ausencia, siendo sustituidos por planos completos y de conjunto, una suerte de efecto de completud, de continuidad erótica, contrasta con la fragmentariedad de la mirada pornográfica. Por otra parte, los puntos aureos suelen posarse sobre los rostros, produciendo una especie de pregnancia de la rostridad sobre la genitalidad, la ecuación se invierte, pasaje de una visibilidad del sexo puramente fisiológica, documental, a una visualidad que conjuga, bajo la lógica del retrato, lo sexual con lo expresivo. Repliegue del sexo, paralelo a un despliegue del afecto.

En cuanto a los contenidos, pensemos al sexo, en principio, como el tema de estas fotografías. Ahora bien, las prácticas sexuales retratadas rebasan el reducido repertorio heteronormativo presente en la pornografía mainstream, recorriendo, transversalmente, buena parte de sus subgéneros más populares, sin embargo, la mirada fotográfica de Rosen opera una subversión en la subgénerofilia pornográfica. Las prácticas sexuales más diversas son presentadas sin solución de continuidad y sin pretensión clasificatoria. Es decir, frente a la codificación pornográfica y sus fórmulas estereotipadas, la representación del sexo adquiere un carácter peculiar, una especie de idiosincrasia propia del retrato. No olvidemos que los modelos de Rosen no son profesionales de la industria del entretenimiento para adultos sino parejas reales. Los rituales amatorios parecen investirse de cierto manierismo, un efecto de singularidad acompaña cada gesto de placer, cada estremecimiento de goce. Estaría tentado a pensar esta singularidad en términos de lo que Deleuze llamaba el encanto: “En la vida hay una especie de torpeza, de fragilidad física, de constitución débil, de tartamudeo vital, que constituye el encanto de cada uno.”¹⁵ Me parece que esta desnudez expuesta en su fragilidad, en su vulnerabilidad irrepetible, constituye el *punctum*, más o menos inconfesable, de los retratos sexualmente explícitos de Michael Rosen.

Por último, arribamos a la dimensión más significativa del retrato hardcore, sugerida en las dos primeras rupturas, lo que podríamos llamar, simplemente, Eros, esto es, siguiendo a Barthes, “un compromiso, ya seductor, ya repulsivo, con el afecto”.¹⁶ El afecto traza el plano de inmanencia del retrato hardcore, su agenciamiento de deseo. En este sentido, podríamos pensar al afecto como una suerte de esbeltez en la imagen sexualmente explícita, un estado de gracia donde la maquinaria representacional necesita, en términos visuales, de muy poca energía para crear efectos de significación,

¹⁵ Deleuze, G., Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 9.

¹⁶ Barthes, Roland, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 145-146.

bastará el roce de los cuerpos, un estremecimiento, una mirada, una sonrisa. Nos dirá Jean-Luc Nancy, a propósito del afecto -es decir, a propósito de ser afectado y afectar, ser tocado y tocar- lo siguiente:

El “contacto” –la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión- es la modalidad fundamental del afecto. Ahora bien, lo que el tocar toca es el límite: el límite del otro –del otro cuerpo, dado que el otro es el otro cuerpo, es decir lo impenetrable (penetrable únicamente a través de la herida, no penetrable en la relación sexual en que la “penetración” es nada más un tocar que empuja el límite más allá)-.17

En esta línea, el retrato hardcore opera una problematización escópica de la penetración, deconstrucción de la modelización tiránica de un sexo genitalizado a partir de la discreta aparición del otro como límite -un cuerpo antipornográfico, obtuso e impenetrable-. Pasaje del paradigma visual porno-moderno de la penetración a uno del tacto -en su plurivocidad radical, en tanto sugiere una estética de la existencia como toque y como delicadeza en el tocar-, o bien, del contacto como modelo pospornográfico del cohabitar. Esta visualidad háptica -líneas de visibilidad que diagraman las formas de “la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión” en el espacio del afecto- define el estilo de una multiplicidad de propuestas fotográficas (Gordon Denman, Norbert Guthier, Naomi Harris, Barbara Nitke, David Steinberg, entre otros) que, en las últimas dos décadas, resisten, desde la trinchera del arte, ante el monopolio pornográfico en la producción y circulación de imágenes sexualmente explícitas. Este gesto de resistencia común, así como sus parecidos de familia -que los distingue de la normalización del sexo presente en el dispositivo pornográfico-, prefigura el corpus de lo que me gustaría llamar retrato hardcore. Podríamos, entonces, imaginar la regla de oro del retrato hardcore: desterritorializar el sexo, trazar las líneas de visibilidad de un agenciamiento del deseo en el afecto. Pasaje de las cansinas representaciones pornográficas de un sexo unidimensional –mercantilizado, autónomo y genitalizado-, enmarcado en los estrechos confines del *meat shot*, a la exploración fotográfica de las potencialidades de una sexualidad concebida en términos de contacto, enunciaciones pospornográficas que hacen de la intimidad una cuestión de piel.

17 Nancy, Jean-Luc, *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2007, p. 51.

Bibliografía

- Adams, Frannie, *Pussy Portraits*, Frankfurt, Reuss, 2009.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1993.
- , *El placer del texto*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- , *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- De Luigi, Stefano, *Pornoland*, Italy, Thames & Hudson, 2004.
- Deleuze, G., Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980.
- , *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Denman, Gordon, *Love Sex*, Frankfurt, Reuss, 2010.
- Claramonte, Jordi, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, Cendeac, 2009.
- Friedler, Greg, *Naked New York*, New York, Norton & Company, 1997.
- , *Naked Las Vegas*, Verona, Norton & Company, 2008.
- Greenfield-Sanders, Timothy, *XXX 30 Porn-Star Portraits*, New York, Bulfinch Press, 2004.
- Harris, Naomi, *America Swings*, Italy, Taschen, 2010.
- Marzano, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Manantial, 2006.
- Muñiz, Elsa (coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, Barcelona, Anthropos – UAM-Azcapotzalco, 2010.
- Nancy, Jean-Luc, *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2007.
- Paulie & Pauline, *Off the Set. Porn Stars and Their Partners*, Glen Rock, Aural Pink Press, 2010.
- Rosen, Michael A., *Sexual Portraits: Photographs of Radical Sexuality*, San Francisco, Shaynew, 1994.
- , *Lust and Romance: Rated X Fine Art Photographs*, Spain, Last Gasp of San Francisco, 1998.
- Steinberg, David (ed.), *Photo Sex: Fine Art Sexual Photography Comes of Age*, San Francisco, Down There Press, 2003.
- Tusquets Blanca, Oscar, *Contra la desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Williams, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, California, University of California Press, 1999.

El Pornoterrorismo Otro efectivo atentado contra la heteronormatividad

**Iván Mejía R.
Universidad Nacional Autónoma de México**

Es verdad que -como observó Felix Guattari¹-, estamos frente a una verdadera hibridación de géneros y de sexos; y frente a un aumento espectacular de la homosexualidad. Es verdad, también, que ha habido una gran apertura y cierto grado de tolerancia con las diversidades sexuales. Lo cual se debe, no a la bondad de las sociedades sino, a que numerosas teorías y movimientos han realizado verdaderos ataques desde diferentes extremidades al imperio sexual hetero, desde feministas, lesbianas, *gays*, hasta el movimiento *queer*, además de la producción de multitudes de cuerpos *dragqueens*, *dragkings*, transgénero, “bolleras lobo”, “maricas lesbianas”, “trans-maricas sin falo”, o “*gays* discapacitados *cyborg*”, y un largo etc.

Entre los logros que podemos mencionar de estos atentados, es que lograron desestabilizar el aura de “naturalidad” de la determinación heterosexual: que más que una preferencia sexual, ésta se impone como una dictadura que las imágenes y el discurso lingüístico hacen posible. Entre las fallas de estos movimientos de autodeterminación, pareciera que al final se han convertido en repeticiones e imitaciones de sí mismas, por su obsesión de establecer claras señas de identidad colectiva. Por eso Deleuze criticaba la idealización de la “homosexualidad molecular” que hace de las “buenas” figuras homosexuales, desde Proust al “travesti afeminado”, ejemplos paradigmáticos del proceso de “llegar a ser mujer” que estaba en el centro de la agenda política de estos movimientos.²

Incluso, otra falla contraproducente de estos movimientos, es que ocasionaron que la homosexualidad se percibiera como algo esencialista, al intentar buscar argumentos científicos, biológicos, psicológicos, o culturales para justificarse; en lugar de cuestionar los propios presupuestos heterosexuales, pues no existe una esencia o una base natural ni de lo

¹ APUD en: Suely Rolnik y Félix Guattari. *Micropolitica. Cartografías del deseo*. Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005. p. 93

² Para un análisis detallado de este uso de los tropos homosexuales, ver el capítulo “Deleuze o el amor que no osa decir su nombre”, en Beatriz Preciado, *Manifiesto contra sexual*, Opera Prima, Madrid, 2002.

homosexual ni de lo heterosexual, ni de lo gay, ni de lo lésbico, ni de lo masculino ni de lo femenino, que pueda contenerse en categorías reduccionistas e imprecisas.

Pero, estos movimientos, más allá de sus fallos y de sus logros, o de las críticas que podamos hacerles, pusieron de manifiesto que el ansiado cuerpo “normal” (sujeto a una norma) es el efecto de un violento dispositivo de representación, control y producción cultural, basado en el principio de división primordial que divide a los seres humanos en hombres y mujeres.

Ante la presión que estas multitudes “anormales” ejercen sobre la heteronormatividad, ésta reacciona mediante un proceso incesante de protección frente a estas amenazas que le acechan, procurando constituir el paradigma y el modelo de toda dominación. Y -junto con la ultramasculinidad- va siempre de la mano con el autoritarismo político, que intenta reprimir, ignorar, ocultar, y desentenderse de estos impulsos. Estableciendo así, un régimen social, político y económico, mediante diversos mecanismos médicos, artísticos, educativos, religiosos, jurídicos, etc. y mediante diversas instituciones que presentan la heterosexualidad como necesaria para el funcionamiento de la sociedad y cómo el único modelo válido de relación sexoafectiva y de parentesco.

La fuerte represión que el imperio hetero ejerce sobre las multitudes anormales ha generado otras formas más violentas de atentar contra las ortodoxias, los poderes, para generar una profunda revisión en torno al cuerpo, a las prácticas sexuales, la moral, lo político, desde la práctica sexual. Me refiero al “pornoterrorismo”: una vertiente de la pospornografía; que es básicamente una actividad hedonista-político-artística, que tiene diversas maneras de representarse a través de una poesía obscena, insurgente, y reivindicativa; que utiliza cuerpos desnudos como herramientas de provocación y de comunicación, e imágenes pornográficas, bélicas, y gore; donde predominan la sangre, el dolor, y el semen; y, de una forma catártica: el sexo anal, las orgías, las felaciones, y los orgasmos.

El pornoterrorismo no pretende agradar a nadie, ni quiere ser la simple clarificación de un concepto, ni algo teórico o académico, sino colapsar, precisamente, la relación poder-saber al construir los mismos discursos. Por eso, el pornoterrorismo busca algo mucho más que su estudio sistemático, siendo algo escurridizo, que excita, que

chorrea, un impulso masturbatorio compuesto por el deseo y la imaginación que atenta contra el poder y las buenas conciencias.

En términos generales, el pornoterrorismo es un ataque contra las convenciones y limitaciones de vida que la heteronormatividad pretende controlar; es un acto que violenta las normas; es una embestida directa contra los tabúes imperantes; es desobediencia, es arte. Tal como se pregunta Diana J. Torres, una de las precursora del pornoterrorismo: “¿Acaso hay fusión más hermosa que la de las palabras ‘porno’ y ‘terrorismo’?”³

Así, esta hermosa fusión constituye un atentado contra las instituciones *que legitiman y privilegian la heterosexualidad y las relaciones heterosexuales como fundamentales y 'naturales' dentro de la sociedad;*⁴ y que se retroalimentan con mecanismos sociales como la marginalización, la invisibilización o la persecución.

Por ejemplo, el artista ruso Slava Mogutin (1974), provocó la división social, nacional y religiosa de Rusia, convirtiéndose en el dolor de cabeza de Putin y de la prensa de su país, por mostrar con toda franqueza sus experiencias homosexuales en sus viajes cotidianos, con chavales que conoce en la calle, o en algún antro donde puede conseguir un poco de sexo casual.

Al documentar sus obsesiones y fetiches con chicos postpunk, *skins* alemanes, *skaters* daneses, futbolistas holandeses, cadetes militares rusos, boxeadores, o luchadores, Mogutin, fue considerado “malicioso”, “sexualmente perverso”, y acusado formalmente de: “desacato abierto y deliberado de las normas morales aceptadas”, y de promover “la propaganda de la violencia brutal, la patología psíquica y las perversiones sexuales”; ganándose así, la condenación de los funcionarios conservadores rusos por sus escrituras "explicitas", su activismo, y por "despreciar las normas morales generalmente aceptadas".

En 1995, fue entonces condenado por ejercer el periodismo y el activismo para enfrentar la opresión y el cinismo moral sobre la sexualidad de su país. Tuvo entonces que dejar Rusia con la ayuda de Amnistía Internacional, para no ser encarcelado. Le fue concedido el asilo político en E.E.U.U. convirtiéndose en el último disidente político de la ex Unión Soviética y el primero en convertirse en estrella porno de Rusia, y pornoterrorista.

³ Torres, Diana J. *Pornoterrorismo*, Editorial Txalaparta, España, 2011.

⁴ APUD en: COHEN, Cathy J. *Punks, bulldaggers, and welfare queen: The radical potential of queer politics?* en "*Black Queer Studies*". E. Patrick Johnson y Mae G. Henderson, eds. Duke UP, 2005. 24

La obra de Mogutin que se sitúa entre las expresiones artísticas que se fijan en la vida contemporánea; en las formas de las subculturas urbanas de los jóvenes precarios, enmarcados por nuestras sociedades hipercapitalistas, resultó incómoda para Putin y su visión heteronormativa que considera que el sexo físico, la identidad de género, y el papel social del género deberían encuadrar a cualquier persona dentro de normas íntegramente masculinas o femeninas. Para esta visión el deseo entre dos varones deberá reprimirse, ocultarse, y castigarse, porque en sus normas está el requisito de que los individuos deberían sentir y expresar deseo solamente por compañeros del sexo «opuesto».

Estas dicotomías cerradas hombre/masculino y mujer/femenino, son constantemente transgredidas por el pornoterrorismo, que va vaciando de valor las definiciones de género tradicionalmente establecidas, y se opone a las políticas paralelas derivadas de una noción biológica de la “diferencia sexual”. Pero también, en oposición de las “políticas homosexuales”, el pornoterrorismo no se basa en una identidad natural, ni en una definición basada en prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como “normales” o “anormales” y pervertidos.

Otro caso es el “*Gio Black Peter*” hijo de inmigrantes ilegales en Estados Unidos, originarios de Guatemala, y que estudió en una escuela católica para varones. Él está interesado en la homosexualidad manifiesta pero reprimida de la cultura popular. Se trata de un artista multimedia que recientemente grabó un disco llamado: *The Virgin Shuffle*, una colección de temas electro autoproducidos en los que aborda sus obsesiones habituales: el deseo de romper con lo establecido, y su pasión por el sexo. El sencillo “*Revolving Door (New Fuck New York)*”, que se desprende de este álbum, es un videoclip que resulta vital para el pornoterrorismo por el montaje frenético, el estilo kitsch, recargado y burlón, con fotografía de Slava Mogutin y dirigido por el pornógrafo Bruce LaBruce.

Al igual que para Mogutin, para Gio Black Peter no hay una base natural “mujer”, “hombre” o “gay”, etc. que pueda legitimar la acción política lo que fastidia a la heteronormatividad que tiene como base un sistema dicotómico y jerarquizado. Esto incluye la idea de que todos los seres humanos recaen en dos categorías distintas y complementarias: varón y mujer; que las relaciones sexuales son normales solamente entre personas de sexos diferentes; y que cada sexo tiene ciertos papeles naturales en la vida.

Para los pornoterroristas se trata de ir más allá de las asignaciones ideológicas y sociales en la construcción de la diferencia sexual. Lo que importa ya no es la “diferencia sexual” o la “diferencia de l@s homosexuales”, sino destruir las normas y categorías, creando una transversalidad de las relaciones de poder, una diversidad de las potencias de vida; y estableciendo puntos de resistencia a toda visión monolítica de la cultura.

Haciendo un uso radical de los recursos políticos de la producción performativa, las prácticas pornoterroristas emergen en una posición crítica respecto a los efectos normalizadores y disciplinarios de toda formación identitaria, pues la heterosexualidad más allá de ser una identidad o práctica sexual, constituye un régimen político que forma parte de la administración de los cuerpos y de la gestión calculada de la vida, así como una tecnología destinada a producir regímenes y dictaduras hetero, como si la vida se limitara a categorías reduccionistas y permanentes.

Es por ello que el pornoterrorismo, es un medio inconformista que jamás niega una acusación, que jamás reacciona ante una increpación moralista, ni pierde el tiempo discutiendo con sus enemigos conservadores, actúa sin la aprobación de nadie, y como práctica subversiva convierte el privado acto de la masturbación en exhibicionismo público. Aunque en realidad, la estimulación sexual en el pornoterrorismo no se persigue como fin en sí mismo, sino como vehículo para alcanzar otras metas, como desbloquear los mecanismos que impiden desear lo considerado obsceno a través de la erección, el onanismo, la eyaculación, la excreción, y de diversas reacciones naturales e inevitables.

Eso también lo sabe Bruce LaBruce, un fotógrafo y cineasta de origen canadiense. En sus películas y fotografías, también predomina la figura masculina; frecuentemente *skin-heads*, *punks*, y escenas sadomasoquistas, así como mutilados y deformes como personajes marginales y excluidos de la sociedad, y hasta *zombies* sexuales.

Al igual que Mogutin y Black Peter, LaBruce ha estado al lado de la controversia. En 2002 fue llevado a juicio por utilizar la imagen del Che Guevara -la típica fotografía de Korda- en su película “*The Rapsberry Reich*”, donde un joven comunista tras lamer escopetas y pistolas, se masturba y eyacula sobre la cara del Che en el gigantesco mural y en primer plano. Muchos se ofendieron ante esta escena y llevaron a juicio a LaBruce. El público que no se ofendió disfrutó el desparpajo con que el director mezcla y confunde sexo y liberación, porno, principios políticos, y afirmaciones del tipo: “la revolución es mi

novio”, fállame para la revolución, o “pon tú Marxismo donde está tú boca” en una doble implicación entre sexual y de acción política directa.

Desde luego, la imagen del Che no está puesta al azar. LaBruce la utiliza para criticar la homofobia existente en Cuba cuando el Che era la figura emblemática, puesto que para el guerrillero, que pretendía establecer una patria comunista, los homosexuales no pertenecían al “hombre nuevo”. Por eso, en sus films, LaBruce, se burla del radicalismo, de los pétreos valores comunistas de la izquierda ortodoxa, cuya simbología se ha convertido en moda, en ropa, y en accesorios, al igual que la comercialización de lo radical o subterráneo.

En términos generales, *The raspberry Reich* cuenta la historia de una banda de “terroristas” en Berlín que lucha contra el capitalismo heterosexualizando del mundo. Gudrun, protagonista de la cinta y estricta devota de Wilhelm Reich, afirma que la monogamia heterosexual es una construcción burguesa que se debe aplastar para alcanzar la verdadera revolución; a tal efecto, ella fuerza a sus seguidores masculinos a tener sexo entre ellos a fin de probar que son “auténticos revolucionarios”. Una radical Gudrun, que mientras tiene sexo con su novio por todo el edificio donde viven grita consignas marxistas revolucionarias, y sostiene el lema: “la heterosexualidad es el opio de las masas”, y como tales, los revolucionarios deben sumarse a la liberación sexual.

El propio artista señala que: “La película combina este impacto retórico con imágenes sexualmente explícitas para reforzar la idea que la revolución sexual era parte íntegra del movimiento contracultural”; y afirma que con sus films busca: “examinar las políticas sexuales y la pornografía homosexual”.⁵ Lo cual ha realizado reinterpretado para sí el pensamiento del anarquista Bakunin, de intelectuales marxistas como Herbert Marcuse o el discípulo de Freud, Wilhelm Reich, incomprendido en su tiempo por sus ideas sobre la necesidad en la libertad sexual, y la filosofía punk. Pero mientras el movimiento punk durante los 70 tenía como lema: “no hay futuro”, este artista responde enfáticamente: “El futuro es el porno”.

Pero está claro que a LaBruce no le interesa transmitir sus mensajes políticos con la seriedad y el compromiso de directores como Ken Loach o Costa Gavras. Al contrario, encontramos escenas de sexo con mensajes políticos tan serios como risibles. Incluso, *The*

⁵ <http://www.leedor.com/nota.php?idnota=985>

Raspberry Reich está plagada de frases panfletarias de éste tipo, y resuenan entre panfletarias, reflexivas, divertidas, o ridículas.

Así, LaBruce mezcla lo porno, con la reivindicación anti-capitalista, pero rechazando la estética gay estándar, estereotipada, y aburrida, combinando el sexo explícito de la pornografía con referencias políticas, indagando en la posibilidad de ampliar tanto el espectro de lo cinematográfico y artístico, como los recursos comunes a la industria porno, pero hacia contenidos más críticos, cosa que en la industria de éste tipo es todavía un tabú político y de mercado. De hecho, si lo propio del cine pornográfico es que presenta sexo sin historia o sin demasiado sentido, aquí los encuentros sexuales están justificados por la trama y, de hecho, la hacen avanzar.

Hay otros cuantiosos ejemplos de activistas pornoterroristas, pero el trabajo de Slava Mogutin, Gio Black Peter, y Bruce LaBruce, son buenos ejemplos para ver cómo éstos se colocan frente al régimen patriarcal, hegemónico -y homogeneizador- heterosexual. Aunque estos artistas han trabajado juntos en varios proyectos, no constituyen un colectivo, porque saben que el pornoterrorismo no tiene líderes, ni subcomandantes, ni autoridades, puesto que no es mesiánico; por el contrario, mina los discursos oficiales de todo tipo; y atentan contra las imposiciones morales, sociales y legales que el Estado, la Iglesia, la Academia, y en general la sociedad, aplican sobre el cuerpo y la sexualidad.

El pornoterrorismo opera desarticulando pieza por pieza la heteronormatividad que produce la división del trabajo de la carne según la cual cada órgano es definido por su función, y toda sexualidad involucra siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, del ano, del falo, trastocando los principios fundamentales de la visión heteronormativa del mundo. En tanto que forma subversiva, guerrillera, ritual, y exorcismo público, el pornoterrorismo se opone a las políticas universalistas y tradicionales que se presentan como soberanas y universalmente representativas. Con el cuerpo, el sexo, la palabra y la rabia, proponen un nuevo uso de los placeres, reprograman los deseos, y estimulan las potencias inmanentes, y las pasiones corporales.

En este sentido, mientras el sexo es convertido en un objeto central de la política y de la gobernabilidad, el pornoterrorismo implica -retomando una expresión de Deleuze y Guattari- un trabajo de “desterritorialización” de la heterosexualidad. Una desterritorialización que modifica tanto al espacio urbano, como al espacio corporal. La

cuestión sería la de traspasar la barrera de los géneros, y el universo de valores tanto de la intimidad como de lo público asignados a la diferencia sexual. Esta opción no sólo es difícil porque conlleva una transformación política, sino porque supone además una apuesta personal. Una apuesta personal frente a la heteronormatividad que vincula directamente el comportamiento social y la identidad propia, con los genitales del individuo. Esto significa entre otras cosas que si existen conceptos estrictamente definidos de masculinidad y feminidad, también existen paralelamente comportamientos esperados tanto de hombres, como de mujeres.

El pornoterrorismo se opone así, a las políticas universalistas heterocentradas y a las instituciones políticas tradicionales que se presentan como soberanas y universalmente representativas, que dominan todavía la producción cultural. Pero, hay que dejar claro que el pornoterrorismo no pretende instaurar una dictadura de la homosexualidad, sino sabotear el dominio de la construcción de la subjetividad y de la vida misma, por grupos o discursos esencialistas. Por eso, el pornoterrorismo no reúne a gays, o lesbianas feministas, travestis, o transexuales, ni tampoco reúne a artistas como si de estas identidades sexuales emanara de forma espontánea una estética determinada, sino que más bien indica la capacidad crítica a estas pseudo epistemologías sexopolíticas.

Lo que está en juego es cómo resistir o cómo reconvertir las formas de subjetivación, y de las disciplinas de los saberes/poderes sobre los sexos, sobre la rearticulación y la reconversión de las tecnologías sexopolíticas concretas de producción de los cuerpos “normales” o “desviados” y “anormales”. Esta actitud anti-asimilacionista, políticamente activa y constantemente autocuestionadora del pornoterrorismo aspira a la producción de cuerpos y subjetividades disidentes. Y dado que el pornoterrorismo lleva en sí mismo, como fracaso cognitivo o residuo, la historia de las tecnologías de normalización de los cuerpos, tiene también la posibilidad de intervenir en los dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad sexual, y trastocar los principios fundamentales de la visión heterosexual del mundo.

Pero al final, no sabemos qué tan en serio ni qué tan en broma es el trabajo de estos artistas. Seamos francos ¿Qué tan ofensivas nos resultan las imágenes que produce el pornoterrorismo? No, mucho realmente. El pornoterrorismo es sobre todo una apuesta

artística, estética, poética, divertida, y hasta inocente al lado de los verdaderos terrores instaurados por ejemplo por la época de las dictaduras latinoamericanas.

El sadomasoquismo practicado por los pornoterroristas no es ni una mínima parte de las vejaciones practicadas en Abu Graib. La sangre falsa que recorre las imágenes y vitales pulsiones sexuales del pornoterrorismo se queda corta en comparación con las grandes cantidades de sangre real que surrealísticamente ha producido el narco en su paradisiaco estado de terror. El onanismo y las eyaculaciones en el pornoterrorismo no producen el asco que causan los sacerdotes pedófilo de la iglesia católica.

Comparado con todos estos verdaderos actos de terror, el pornoterrorismo parece, más bien, un sano y efectivo atentado contra la violenta estructura heteronormativa. Tal como dice “Andreas” citando a “Gudrun”, personajes de la película *The Raspberry Reich* de Bruce LaBruce: “para unos son terroristas, para otros personas que luchan por la libertad”... o, al menos, podríamos concluir: por un mundo menos hipócrita.

Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Nerea, 2004.
- _____, Juan Vicente. *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1997.
- BOURCIER, Marie-Hélène; *Queer Zones, politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del "sexo"*, México, Paidós/Universidad nacional autónoma de México, 2002.
- CORTÉS, G, José Miguel, *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid, Egales, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad* (tres tomos), Madrid, Siglo XXI, 1977.
- _____, M.: *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta. 1982.
- _____, M.: *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós. 1988.
- GUATARI, Felix; y ROLNIK, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005.
- HALBERSTAM, Judith; *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.
- HOLDEN, Th (Ed.) *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, Nueva York, Whitney Museum, 1994.
- KATZ, Jonathan Ned. *The Invention of Heterosexuality*, Nueva York, Plume, 1995.
- LAQUEUR, T. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994.
- LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- MORTON, Donald ed. *The Material Queer. A LesBiGay Cultural Studies Reader*, Colorado, WestviewPress, 1996.

- ORTNER, Sherry B. y WHITEHEAD, Harriet, ed. *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Nueva York, Oxford University Press, 1981.
- PERCHUCK, A y POSNER, H. (Ed.) *The Masculine Masquerade (Masculinity and Representation)*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Ópera prima, 2002.
- PULEO, Alicia H. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1992.
- RUBIN, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality" en RECKITT, HELENA, PHELAN, PEGGY, *Art and Feminism*, Londres/Nueva York, Phaidon, 2001.
- SEGARRA, M y CARABI, A (eds.) *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.
- TORRES, Diana J. *Pornoterrorismo*, Editorial Txalaparta, España, 2011.
- VV.AA, *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Castelló, Espai d'art contemporani, 2002.
- VV.AA, *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Madrid, Talasa, 2003
- WEEKS, Jeffrey. *Against Nature: Essays on History, Sexuality and Identity*, Londres, Rivers Oram Press, 1991.
- _____, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad*, Madrid, Talasa, 1993.
- WITTIG Monique, *The straight mind and other essays*, Boston, Beacon Press, 1992.

Anexos

Imagen 1. Gio Black Peter



Imagen 2. Slava Mogutin



Imagen 3. Bruce LaBruce



Más allá de lo explícito

John Martín Cordero Peralta
Universidad Autónoma de Querétaro

1.

Lo que en un tiempo fueron obras de teatro y danza occidental consideradas apoteósicas por llenar las expectativas de muchos seguidores y espectadores, hoy muchas de ellas se releen y remontan en torno a un devenir tecnológico donde prima lo fastuoso, el espectáculo, la necesidad de ver, “tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto”.¹ Hoy, una necesidad que absorbe los demás sentidos, mirar con ese ojo que descubre, interpela, revela, abre la cortina para dar inicio a la siguiente escena. Como el ojo sangrante de Buñuel o *La historia del ojo* de Bataille, mirada cortada, ojo voyerista, necesidad de auscultar espacios intransitables, nuevos vacíos que recorrer. ¿Hasta dónde queremos penetrar? ¿Qué más queremos ver?

El cuerpo como espacio de representación en las obras escénicas se ha construido a partir de una serie de investigaciones que responden al contexto social, cultural y político. La problemática del cuerpo como estrategia de representación ha jugado un papel importante desde finales del siglo XIX hasta nuestros días debido a las rupturas que se han generado en los procesos creativos y técnico corporales. También la inquietud por experimentar desde el cuerpo, con los cuerpos y para el cuerpo, lo ha convertido a éste en un espacio fundamental de investigación-creación- proyección.

Tomando el cuerpo como eje y haciendo un recorrido por el espacio de las artes escénicas, específicamente sobre los trabajos que abordan la temática pornográfica, se encontraron algunas compañías y propuestas incursionando sobre este tipo de género en las que podemos apreciar imágenes que nos hablan de lo sexualmente explícito en escena o que aluden a éstas dentro de sus trabajos escénicos. Las creaciones de las compañías,

¹ DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Madrid. Revista observaciones Filosóficas. Pág. 5.

conceptos y líneas de investigación, generalmente giran sobre un marco conceptual más ligado a lo erótico que a lo pornográfico. Otras compañías, por su parte, retoman algunos elementos que apuntan a lo sexual, inmersos en cánones de entrenamientos corporales, improvisaciones dirigidas a la búsqueda e investigación de lenguajes que respondan a la propuesta escénica, en los que se aprecian algunos juegos eróticos, caricias, besos, contactos físicos, utilización de elementos escenográficos y tecnológicos que apoyan la propuesta un tanto sugestivamente y llevados a la escena en representaciones musicales, café concierto, *striptease*, *performance*, entre otros.

En esta ocasión la mirada la centro sobre los cruces que responden a la imagen pornográfica vinculada a los conceptos *pospornográfico* y *metapornográfico*, que serán incorporadas al espacio de las artes escénicas, tomando a una de las compañías importantes de teatro español: *La Fura dels Baus* de Barcelona. Sus propuestas escénicas son fuertemente trasgresoras desde su estética, sus lenguajes para la construcción y desarrollo de sus obras está siempre impregnado de un estilo propio y también por la utilización de lo tecnológico y de los artistas que la integran, los cuales manejan varias disciplinas. Todo esto ha permitido que los resultados en las creaciones tengan un respaldo muy sólido y reconocimiento por su trabajo a nivel internacional.

Particularmente luego de ver la obra *Boris Goudonov* en México sobre la reflexión en torno a la tragedia del terrorismo, el tratado de la imagen los juegos con los espectadores y en si toda su propuesta me genero aun más inquietud por ahondar en su trabajo y la retomo para analizar algunas imágenes de dos trabajos realizados ellos. El primero es *XXX*, obra estrenada en 2001 que propone una relectura del texto *La Filosofía en el tocador* de Sade y plantea una propuesta escénica que aborda la imagen sexualmente explícita, situando el cuerpo en representaciones que apuntan a lo real en escena, apoyado por una escenografía básica y multimedia, creando diferentes atmósferas alrededor de la imagen pornográfica y algunas intertextualidades que rompe con los códigos y signos pornográficos utilizados fuertemente por la maquinaria del porno.

El segundo trabajo es la ópera *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* obra estrenada en 2010 y adaptada de la creación de Brecht y Weill. Ésta nos conduce hacia unas escenas visiblemente coreografiadas desde un metalenguaje paródico donde se observan una serie

de *pornogramas*, es decir posturas, figuras y episodios (tomado por Rolan Barthes en los estudios sobre la gramática de la escena sadiana) que aluden a un sexo *hardcore* sin llegar a entrar en este terreno, permaneciendo en la línea más parecida a lo *softcore* por la manera en que juegan con los códigos sexuales. Por estas razones propongo este análisis, porque estos dos trabajos se integran a los estudios sobre los conceptos *pospornográfico* y *metapornográfico* que han surgido actualmente en base a la deconstrucción del dispositivo pornográfico.

2.

Si bien la imagen pornográfica nos presenta una serie de fantasías que se basan en lo meramente anecdótico, un hiperrealismo obvio y nada sutil. Esta serie de imágenes sexualmente explícitas nos revela claramente cuerpos que se despliegan, repliegan contorsionan, coreografías acrobáticas que se repiten hasta el cansancio una y otra vez, como los cuerpos de bailarines en los estudios siguiendo las indicaciones coreográficas del director en la búsqueda de la mejor postura de contacto o figura que ya no apelan a lo orgánico, es decir el cuerpo desplegado en su máxima expresión. Es el caso del género porno que busca el mejor ángulo para el primer plano o mirada médica.

Este género está más vinculado a lo descriptivo que a lo narrativo, nos dirá Román Gubern que se trata de un “*documental fisiológico*”² porque en efecto la mayoría de los espectadores que lo abordan se acercan a estas escenas de sexo explícito en las que podemos apreciar claramente erecciones, felaciones, coito vaginal, anal y orgasmos. Esta serie de imágenes nos revela una efervescencia dancística de cuerpos en la escena apreciando escenificaciones de segmentos corporales, cuerpos fragmentados o fragmentos de cuerpo, imágenes de primeros planos, planos cerrados del sexo, donde la mirada se centra en lo escópico, lo genital, la penetración, eyaculación. Una danza que se naturaliza, literalidad explícita que no deja espacio a la imaginación, aquí todo se muestra, demuestra,

²GUBERN, Román, *El Eros Electrónico*, México, Taurus, 2000, pág. 180.

revela, se deja ver, no hay lugar para que el espectador la complete, simplemente la mirada es sobre la carne, mirada devoradora que quizá nos remite a lo caníbal.

Sobre esta mirada pornográfica plantea Fabián Giménez Gatto:

“Funciona sobre la piel y sus pliegues, orificios y erectilidades, la recorre compulsivamente, intentando eliminar toda distancia. Mirada táctil o mejor aún, gustativa, horizontal, cruda e inmediata, desaparición epidérmica de la distancia escénica en una suerte de devoración escópica del cuerpo en primer plano.”³

El porno nos muestra un sexo explícito sin imaginación con personajes-actores como “*muñecos de carne*”⁴, una danza repetitiva, una pérdida de la distancia frente a un acercamiento sin distancia del sexo.

Cuando hablamos de imágenes sexualmente explícitas en las representaciones escénicas, es común referirnos a lo erótico; sin embargo, prima actualmente un devenir cuerpo actualizado en lo pospornográfico que se instaura sobre la “deconstrucción del dispositivo pornográfico tal como lo conocemos hoy”⁵.

El término *pospornografía* fue utilizado por primer vez en 1990 por Annie Sprinkle, trabajadora sexual y actriz porno norteamericana, el cual surge al presentar su *performace The Public Cervix Announcement*, en el que invitaba al público a explorar el interior de su vagina con un espéculo.

Lo pospornográfico nos propone una manera nueva de representación de la visualidad de lo sexual y la producción de imágenes de sexo explícito. Fabián Giménez Gatto señala al respecto:

³ GIMÉNEZ Gatto, Fabián, *Pospornografía, Estudios visuales, Madrid, CENDEAC; N°5, diciembre (2007),* pág. 97.

⁴ GUBERN, Román, *El Eros Electrónico*, p.180.

⁵ GIMÉNEZ Gatto, Fabián., “*Pospornografía*” *Estudios visuales*, pág. 104.

“Lo Pospornográfico producirá una mutación en este régimen de visibilidad amplificada, operará una torsión al interior de los códigos de la representación pornográfica, retomará la panoplia de signos del sexo -sus verdades eréctiles y eyaculatorias- y las hará evidentes de otro modo, trazando nuevas líneas de visibilidad al interior del dispositivo pornográfico.”⁶

¿De qué forma se integra lo *pospornográfico* en el terreno de las artes escénicas?

Los *pospornográfico* en las artes escénicas se hace presente en obras que aluden a lo sexual y explícito en escena desde la forma en que se abordan estas dimensiones de visualidad de lo sexual. La utilización de medios tecnológicos que juegan con el imaginario de los espectadores. Intervención de algunas imágenes que son presentadas en gran formato. Escenas explícitas en clasificación *softcore* donde se muestra la maquinaria de grabación, al mismo tiempo podemos visualizar una ligera tendencia que nos convoca al erotismo. Un erotismo fundamentado sobre esta necesidad de ver más, el impulso de descubrir aquello que está oculto, que nunca es colmado y principalmente en esta era donde el poder de los sentidos se inclina hacia lo visual. Nos refiere Fabián Giménez Gatto al respecto sobre el erotismo en función de las imágenes fotográficas que en este sentido, “se vincula, principalmente, con la pulsión escópica, el deseo de ver nunca satisfecho, el juego de la presencia y de la ausencia, de lo visible y lo invisible”⁷.

Esta posibilidad que nos abre lo posposnográfico en sus formas de representación “des-centran” el *punctum* de lo genital creando un ruptura y abriendo infinitas posibilidades de abordar la entrada a estos nuevos lugares o espacios. Generando nuevas estrategias de representación en la forma en que ha venido proponiéndose en la rama de las artes escénicas y directamente sobre la temática pornográfica y erótica.

⁶ *Ibid*, pág. 99.

⁷ GIMÉNEZ Gatto, Fabián, “Trivialis” *Erotismo, pornografía y obscenidad en la mirada fotográfica*, Revista digital Cenidiap. Enero-abril (2006), pág.1.

3.

Lo pospornográfico en este sentido está vinculado a este espacio de representación de las artes escénicas en la visibilidad de las imágenes sexualmente explícitas. Tomemos entonces la obra *XXX* estrenada en 2001 por la compañía española *La Fura dels Baus* que se basa en una relectura libre al texto *La filosofía en el tocador* del marqués de Sade. La interpretación que se da al trabajo de Sade vincula a ese ojo voyeur que siempre está presente por medio de la cámara. Sade se hace presente en un contexto donde los cuerpos por momentos se mimetizan con la pantalla, en otros se crea una ilusión entre el actor y la imagen dejando espacio a que el espectador construya y se remonte a sus propias imágenes.

Este trabajo que nos propone *la Fura dels Baus* plantea una sinergia entre distintas disciplinas, lo que suscita en el espectador una mirada que será seducida por dos clasificaciones de la imagen. Retomo a Régis Debray para hacer el análisis. Una es la *grafósfera* la cual nos vincula a la escena de lo real, la representación, la imagen es física y sucede en tiempo real, podemos interactuar con ella corporalmente, “imagen- ícono, ésta no inspira sino placer”⁸. La otra es la *videósfera* y se clasifica dentro de lo virtual, la simulación, la imagen es virtual y se percibe. “Imagen-símbolo requiere cierta distancia”⁹.

Las imágenes que apreciamos en la obra *XXX* están permeadas sobre estas dos clasificaciones la *grafósfera* donde podemos distinguir a través de la ejecución corporal en el foro por los actores-intérpretes los diferentes sucesos de las escenas y la posibilidad de la creación de una atmosfera entre intérpretes y espectadores. La *videósfera* la apreciamos por medio del ojo de la “cámara-voyeur” que captura las imágenes grabadas y propuestas por las escenas de los actores y son proyectadas sobre la pantalla donde se fusionan estas dos clasificaciones por medio de los cruces que se van creando.

Apreciamos en una de las imágenes al público invitado a participar del desnudo del actor con miras hacia la representación de escenas de sexo explícito en el foro. En este caso no es el espectador quien mira la escena sino él hace parte de ésta con el cuerpo-objeto que

⁸ DEBRAY, Régis, *Las Tres Edades de la Mirada*, en *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Imagen en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 183.

⁹ *Ibid*, pág. 183.

tiene al frente. Puede, si lo decide, participar activamente. Éstas escenas generan cierta incomodidad, risa, susurros para algunos. El primer plano no tiene como objetivo buscar la excitación como sucede en la escena porno; es la transgresión la que opera porque los cuerpos de los espectadores son interpelados por el cuerpo desnudo del actor, el sexo es mejor no verlo aunque se tenga de frente.

Otra de las imágenes que observamos es el primer plano en la pantalla de un “*pene dentado*” haciendo referencia a la “*vagina dentada*” tomada del mito mesoamericano. Esta vagina con poder de devorar fragmentos de cuerpo y algunos objetos. Ahora es la presencia del “pene dentado” en estado de erección que con poder nos ofrece su boca, dientes y labios. Ahora son éstos los que buscan seducirnos, un rostro sin cara en alusión a los actores porno donde el rostro desaparece, es borrado. Lo que importa es “*la espectacularidad única del sexo.*”¹⁰

La eyaculación en pantalla en otra de las imágenes, con los cuerpos suspendidos, nos refieren a Andrés Serrano con su trabajo *Ejaculate in trajectory*. El fluido es suspendido junto a uno de los actores el cual se mimetiza con él en la pantalla en el momento de la salida, la simulación de un *come shot* y un juego entre lo virtual y lo real.

La segunda obra que veremos de la compañía es la ópera *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, obra estrenada en 2010 de la cual tomo una escena visiblemente coreografiada que plantea un metalenguaje paródico. Para esto he tomado a Roland Barthes en los estudios sobre la gramática de la escena sadiana, y nos plantea: “La unidad mínima es *la postura* donde tenemos una acción y un punto corporal, la combinación de éstas son una unidad mayor y aparecen en *la operación*, que requiere de varios actores y es vista como un cuadro. El conjunto simultáneo de posturas es *una figura* y al ser desarrollada en el tiempo por sucesión de posturas es *un episodio*”¹¹.

La combinación de esta gramática nos conduce a ver esta coreografía como un programa que maneja reglas y combinaciones. Lo *metapornográfico* es tomado porque esta serie posturas, figuras y episodios son una serie *pornogramas* y “que constituyen el

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean, *Porno-Estéreo*, en *De la Seducción*, Barcelona, Planeta, 1993, pág. 38.

¹¹ BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997. Págs. 39-40.

entramado de la codificación pornográfica”¹² y particularmente esta escena coreográfica alude a un metalenguaje paródico y algorítmico con imágenes que nos remiten a un sexo *hardcore* sin llegar a entrar en este terreno, permaneciendo en la línea más parecida a lo *softcore* por la manera en que son presentados los códigos sexuales.

Los signos que nos remiten al sexo explícito son aquí la evidencia del sexo que nos mantiene en constante suspensión. Si en la obra *XXX* nos acercamos más a lo explícito, aquí son los signos los que operan las posturas de las prostitutas que, al estar iguales, se convierten en los clones de mujeres en los *performances* de Vanessa Beecroft. Ellas, aunque se encuentran frente a la miseria, nunca pierden el estilo. Cada postura, cada operación y cada figura, cada movimiento es tan programado que no hay tiempo para el amor. Es como sentarse frente a un videojuego donde estamos esperando quien nos dará el primer disparo. Claro que esta vez, no son balas las que salen del arma sino los chorros de esperma que nunca veremos pero que sabemos que están ahí presentes en suspenso listos a salir entre simulacros de felaciones y penetraciones.

En este entramado de combinaciones donde los placeres están a la orden del día vemos a las prostitutas que se ubican al frente ya no de las “vías” ni de la banqueta sino adelante de las montañas de basura que forma parte de la escenografía de este trabajo. Estas prostitutas se personifican y no son ellas; son la representación del sistema capitalista prostituido. Es él quien está enfrente tapando la miseria que no quiere ser evidenciada pero que está allí detrás, tapada por los colchones que se convierten en otros personajes más para ofrecernos sus placeres en forma de espectáculo. Una alienación constante, un espectáculo que nos convierte en un objeto más.

Como se mencionó al principio, una obra puede pasar a la posteridad cuando se encuentra esa necesidad de satisfacer muchas de las expectativas en relación a los intereses como creador y como espectadores, tomando el contexto social donde las experiencias están al alcance. Retomar estas obras en otro contexto social desde el enfoque de la pospornografía

¹² GIMÉNEZ Gatto, Fabián, *Metapornografía: Escenificaciones del Archivo Pornográfico*, texto prestado por el Autor.

abre una puerta para repensar estas instancias creativas proporcionándonos una nueva alternativa.

Luego de este recorrido entre la imagen erótica, pornográfica, pospornográfica, metapornográfica, espectáculo, cuerpo, eyaculación. Sólo resta pensar donde está ese más allá de lo explícito en las artes escénicas dentro de los trabajos que aluden a esta nuevos conceptos. ¿Cuál es? ¿Cómo es? ¿Dónde se encuentra? O seguramente lo podemos encontrar en un más allá del sexo.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.

BAUDRILLARD, Jean, "Porno-Estéreo", en *De la Seducción*, Barcelona, Planeta, 1993,

DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Madrid. Revista observaciones Filosóficas.

DEBRAY, Régis, *Las Tres Edades de la Mirada*, en *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Imagen en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.

GIMÉNEZ Gatto, Fabián, "Trivialis" *Erotismo, pornografía y obscenidad en la mirada fotográfica*, Revista digital Cenidiap. Enero-abril (2006).

-----*Pospornografía, Estudios visuales*, Madrid, CENDEAC; N°5, diciembre, 2007.

-----"Metapornografía: Escenificaciones del Archivo Pornográfico, Texto prestado por el Autor.

GUBERN, Román, *El Eros Electrónico*, México, Taurus, 2000.

-----*La Imagen Pornográfica y otras Perversiones Ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.

OLCINA, Emili, *No cruces las Piernas: Un ensayo sobre el cine pornográfico*, Barcelona, Laertes, 1997.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

Google. <http://www.lafura.com/web/index.html> La Fura dels Baus

VIDEO YOUTUBE

<http://www.youtube.com/watch?v=8rWoM-PS-SM> El Amor en Mahagonny, La Fura dels Baus

¿Imágenes pornográficas?

Juan Soto Ramírez
UAM-Iztapalapa

Resumen

Fue Jean-Marie Klinkenberg (lingüista y semiótico belga), quien desafiante y acertado afirmó ya hace tiempo (2005: 19), que: “la semiótica visual no existe. No puede haber semiótica visual. En efecto, tomar la locución ‘semiótica visual’ al pie de la letra conduce a un absurdo del mismo tipo que el que transmitiría la expresión –inusitada– de ‘semiótica auditiva’. Tales locuciones presuponen en cada caso, que existe una disciplina unitaria (éste es el sentido de ‘semiótica’ en singular) que subsume todas las actualizaciones del sentido cuando ellas se manifiestan sobre la base de una misma sensorialidad (‘visual’). Una ‘semiótica auditiva’ tendría así que integrar en un cuadro conceptual único, la música, la lengua oral, los redobles de tam–tam, las sirenas de la protección civil, los timbres de teléfono”. Si seguimos esta desafiante postura intelectual, podríamos cuestionarnos si la “imagen pornográfica” existe. No podemos negar que existe algo que se auto–denomina industria pornográfica y que hay gente en las cárceles acusadas de pertenecer a redes de pornografía, infantil o no. Pero o cierto es que la discusión sobre la denominada “imagen pornográfica” tiene implicaciones más profundas a nivel cultural y social. ¿La imagen de un pene erecto es una imagen pornográfica? ¿La imagen de unos senos o unas nalgas desnudas son, por sí mismas, pornográficas? ¿Qué ocurre con la imagen de un pie? Y ¿qué ocurre si esta imagen de un pie desnudo aparece en un sitio web pornográfico en el apartado de ‘fetichismo de pie’? La pregunta de fondo es: ¿cuándo es visible la imagen pornográfica y cuándo se desvanece? Y es obvio que la discusión más que sobre el cuerpo es sobre la cultura y la forma en cómo, no sólo lo ha fragmentado –al menos en occidente– sino cómo lo ha representado para considerarlo pornográfico. Aquí se discute esto.

Fue Jean-Marie Klinkenberg (lingüista y semiótico belga), quien desafiante y acertado afirmó ya hace tiempo (2005: 19), que: “la semiótica visual no existe. [Que] no puede haber semiótica visual [y que] en efecto, tomar la locución ‘semiótica visual’ al pie de la letra conduce a un absurdo del mismo tipo que el que transmitiría la expresión –inusitada– de ‘semiótica auditiva’. Tales locuciones [agrega el autor], presuponen en cada caso, que existe una disciplina unitaria (éste es el sentido de ‘semiótica’ en singular) que subsume todas las actualizaciones del sentido cuando ellas se manifiestan sobre la base de una misma sensorialidad (‘visual’). Una ‘semiótica auditiva’ tendría así que integrar en un cuadro conceptual único, la música, la lengua oral, los redobles de tam–tam, las sirenas de la protección civil, los timbres de teléfono”. Podríamos continuar con los tres

sentidos restantes y preguntarnos si ¿es posible una ‘semiótica gustativa’, una ‘semiótica táctil’ y, por último, una ‘semiótica olfativa’? Y parecería igual de absurdo tratar de sostener la existencia de dichas semióticas. Y esto puede entenderse porque la consideración de las modalidades sensoriales no parece tener ninguna pertinencia en semiótica. Pero esto no niega, tal como lo ha señalado Klinkenberg también, que la denominada semiótica visual se haya institucionalizado pues hoy en día existen asociaciones, grupos de trabajo, programas de investigación, libros, revistas y hasta especialistas trabajando arduamente en torno al ‘tema’. Podríamos decir que se ha popularizado tanto que en breve podríamos conocer ya su primer ‘templo’. En efecto, los temas que aborda la semiótica visual son diversos y se realizan en los más insospechados ámbitos de investigación y aplicación. El cine, la televisión, la pintura, la fotografía, la publicidad, el video y la caricatura son, digámoslo así, los ámbitos más convencionales donde se desarrollan investigaciones y se supone que tiene aplicaciones evidentes. A su vez dichos ámbitos parecen erigirse como inagotables fuentes de datos para los especialistas en semiótica visual. Es decir, sería un tanto incorrecto pensar que la sensorialidad define a la semiótica ya que “una misma semiótica puede investir dos sensorialidades diferentes” (Klinkenberg, 2005: 22). Es decir, hablar de una semiótica de la imagen fotográfica sería un tanto correcto en la medida en que se asume que no poseemos una sensorialidad fotográfica. Si por semiótica entendemos, de manera muy general, una ciencia encargada de estudiar las múltiples maneras en que diferentes sistemas de signos funcionan e incluso se relacionan entre sí, entonces parece no haber ningún problema. El problema aparece cuando nos enfrentamos, más que al concepto, a la pregunta de ¿qué estudia la semiótica visual? Ya no podemos afirmar, después de lo que hemos dicho, que la semiótica visual se encarga del estudio de los signos visuales porque entonces entraríamos de nuevo en esa espiral insuperable de asociación entre sensorialidad, esta vez, y sistemas de signos. Es decir, si existen signos visuales entonces existen los signos auditivos, etc. Las distintas clases de signos no estarían definidas por los rasgos de la sensorialidad misma asociada a los cinco sentidos y concebidos estos últimos como entradas de información distinta que termina siendo procesada por el cerebro. No existen pues, cinco clases de signos designadas por los cinco sentidos ni tampoco existen cinco semióticas pues. Aún así sería pulcro hacer una distinción entre la

semiótica de lo visual y la semiótica de lo verbal. Así como nosotros no confundimos las imágenes con las palabras, tampoco habremos de confundir la semiótica de lo visual con la semiótica de lo verbal. Existe una diferencia radical entre ‘pronunciar’ unas palabras y ‘mostrar’ unas imágenes. O entre ‘escuchar’ unas palabras y ‘mirar’ unas imágenes. Y todos sabemos que, a su vez, ‘pronunciar’ y ‘escuchar’ son acciones distintas. Tal como lo son ‘mirar’ y ‘mostrar’. Y aún así pronunciar y escuchar, y mostrar y mirar, no son excluyentes tampoco, pero de eso no nos ocuparemos acá porque no es el propósito de este trabajo.

Si asumimos que las formas sociales de producción, circulación y recepción de imágenes han ido modificándose sustantivamente con el paso del tiempo entonces podríamos afirmar que no fue sino hasta finales del siglo XIX y principios del XX que la ‘toma de conciencia’ y la adopción de una actitud teórica en torno a la imagen fueron posibles. Moles (1981: 151-153), ha llamado la atención sobre la existencia de tres etapas de la masivización de las imágenes: la primera etapa, la de la copia múltiple del grabado (Renacimiento y multiplicación de las prensas); la segunda, la de la era fotográfica (que implicó una reproducción ‘indiscriminada’ de determinadas imágenes y, a su vez, fue cuando se sentaron las bases para el nacimiento de la tarjeta postal, por ejemplo, y la reproducción de los cuadros de los museos que con anterioridad eran únicos; esta era permitió, entre otras cosas, que las personas pudieran tener una imagen propia de un cuadro único, lo que, de uno u otro modo, democratizó las imágenes volviéndolas accesibles a otro tipo de personas que no fueran casi exclusivamente los aristócratas); la tercera, la construcción de una doctrina, la del nacimiento de la comunicación visual. Esta última etapa, al igual que las otras es importante, pero tiene una peculiaridad, la de haberle otorgado un estatuto ontológico distinto a las imágenes, el de la objetividad. Durante muchos años hubo dos ideas en torno a las imágenes y fueron: 1. que las imágenes son copias fieles de la realidad; y 2. que por ende, no mienten y tienen significados *a priori* que basta con descubrir, es decir, que las imágenes hablan por sí solas. De acuerdo con Klinkenberg (2005: 24), el siglo XIX permitió asistir a un verdadero giro en la concepción de lo visual gracias al advenimiento de la modernidad, el crecimiento del poder de la burguesía, el progreso de las ciencias positivas y el

surgimiento de las nuevas técnicas (fotografía, cine y televisión). Situaciones que favorecieron e impulsaron, de alguna u otra forma, la proliferación de las imágenes y fueron definiendo modos muy particulares de circulación de las mismas. No obstante tendríamos que hacer una precisión. Y es que tanto los modos y los medios de producción, circulación y recepción de las imágenes, han cambiado, más que en el sentido que ha señalado Moles, hemos transitado de una era analógica hacia una digital. En este sentido podríamos agregar cómodamente una nueva era de la imagen a la propuesta de Moles. Tal y como lo ha señalado Negroponte (1995: 33): “un libro se puede agotar. En cambio, un libro digital nunca se agota”. Y lo mismo sucede con las fotografías, por ejemplo. Las fotografías analógicas se desgastan, es más, están casi en desuso. Las fotografías digitales no se agotan y se pueden reproducir indiscriminadamente. “Un pintor prácticamente se despide de manera definitiva de su cuadro una vez que lo vendió. Sería imposible cobrar por cada vez que el cuadro es exhibido. Por otra parte, en ciertos lugares incluso es legal cortar un cuadro y venderlo por partes, o reproducirlo como alfombra o toallón playero, sin permiso del artista” (Ídem. 79). Y esto no sostiene la idea de que los átomos serán reemplazados por los bits. Pero lo que sí se quiere enfatizar es que no es posible hablar de la misma forma en uno y otro momento. Sólo por poner un ejemplo, podríamos decir que gracias a los medios digitales de registro y transmisión de la información hemos arribado a “una *sociedad mirona*, en la que ella misma, y en especial sus sujetos públicos, se ofrecen como sujetos de deseo y objetos de espectáculo a la mirada colectiva” (Gubern, 2000: 175). En palabras de Debord, la *sociedad del espectáculo*. Veámoslo de esta manera: “en el mundo digital, el problema no sólo es la facilidad sino también el hecho de que la copia digital es tan perfecta como el original o, gracias a ciertas sofisticaciones de la computación, incluso mejor” (Negroponte, 1995: 78). Asistimos pues a una especie de “explosión escopofílica masiva basada en la *iconomanía*, *iconofilia*, *iconolgnia* e *idolomanía*” (Gubern, 2000: 175). Y no es que este desplazamiento hacia la era digital hayan generado nuevas ‘parafilias’ (antes llamadas perversiones), sino que pareciera ser que las categorías o conceptos tradicionales para describir fenómenos emergentes no alcanzan y a veces no son lo más indicados para describir o categorizar qué es lo que está sucediendo. La sociedad del espectáculo ha liberado pues toda clase de idolatrías y ha

destapado una especie de interés desmesurado por el ‘registro maníaco de la vida cotidiana’. Una persona, hoy en día, puede hacerse de su primer registro visual desde que está en el vientre materno y así ir acumulando imágenes a lo largo de toda su vida hasta poder llenar, quizá, un disco duro de una computadora. Vivimos en una era caracterizada, entre muchas otras cosas, por el frenesí del registro-acumulación y la circulación-significación de las imágenes que nos hablan precisamente de otros modos y medios de producción, circulación y recepción de las imágenes en comparación con la era analógica. En nuestros tiempos se le rinde una especie de ‘culto’ a la imagen.

No obstante, pocos se preguntan ¿qué es una imagen? Se da por sentado lo que es en tanto que simplemente está ahí. Para muchos, una imagen es una mera reduplicación de lo real. Lo cual no es erróneo, pero ésta es la forma más básica de concebir una imagen pues esto es como apelar a la condición ontológica de objetividad que se le atribuyó en las primeras tres etapas de la imagen de las que hablábamos anteriormente. Debemos recordar que la fotografía, por ejemplo, nació con el ascenso de la filosofía positivista de Comte, “impulsada por la aspiración a un conocimiento científico y exacto del mundo sensible” (Selva y Solá, 2004: 177). Podríamos llegar a pensar que si las imágenes no están trucadas “son la autenticación de algo que realmente ha tenido lugar” (Ídem. 180). Pero ¿qué ocurre cuando lo que es registrado por la cámara (fotográfica, de cine o de video), ha exigido una ‘puesta en escena’? ¿Hasta dónde podemos otorgarle el estatuto ontológico de objetividad a una película de ciencia ficción? ¿A una fotografía publicitaria? ¿A un video musical? Eso que estamos viendo ¿certifica algo que ‘realmente’ ocurrió? Es obvio que no y por ende no puede hablarse de la misma forma de la fotografía que del cine o de la publicidad. Más aún, no podríamos decir lo mismo del cine documental y del cine de ficción, tal como tampoco se podría hablar de la misma manera de la fotografía ‘artística’ que de la fotografía ‘etnográfica’ o la que Bourdieu denominó fotografía ‘doméstica’ (1965: 54). Las imágenes fotográficas, por ejemplo, tendrían cualidades distintas a las cinematográficas y así, las fotografías domésticas tienen cualidades distintas que las fotografías publicitarias y las fotografías etnográficas. Y por tanto, requieren de distintas aproximaciones teóricas para su análisis. En un nivel un tanto más complejo, las imágenes no pueden ser entendidas como simples

reproducciones sino como representaciones icónicas “que contienen una serie de convenciones de tal manera que no podemos relacionar directamente con el término *realismo*, en el sentido perceptivo (Selva y Solá, 2004: 180). Cualquier persona que cuente con elementos mínimos sobre cine o fotografía (y quizá esto sea una exageración), sabe que cualquier emplazamiento de cámara cuestiona de facto el estatuto ontológico de la objetividad atribuido a la imagen. ¿Por qué? Porque sencillamente el emplazamiento de cámara, sea o no intencional, sea logrado de forma profesional o de forma amateur, implica, mínimo, una descontextualización de lo representado. Cuando dicha descontextualización de la imagen responde a cánones o normas que dirijan la selección y la composición entonces podemos acceder a un nivel mucho más elaborado que aquel que pretende o busca alcanzar la simple ‘eternización’ del momento. En este sentido “pedir de una fotografía ‘hable por sí sola’ o ‘valga más que mil palabras’ parece absurdo” (Ardévol y Muntañola: 2004: 23). Es correcto afirmar que “en lugar de preguntarnos si la fotografía es un registro fiel de la realidad externa o un medio de expresión de una subjetividad interior, debemos preguntarnos si la fotografía, el cine, el video o la imagen digital introducen una forma distinta de conocer, de aproximarnos a los fenómenos sociales, si modifica nuestra mirada y la misma forma de hacer nuestra investigación” (Ídem. 23). Suponer que las imágenes poseen significados por sí mismas es tan absurdo como suponer que la esfinge de Giza siempre está seria. Fue John Berger el que lo dijo hace mucho tiempo: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del Infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto a lo que significa hoy. No obstante, su idea del Infierno debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, así como a su experiencia de las dolorosas quemaduras” (1972: 13). Es decir, por un lado, nuestras explicaciones no se adecuan del todo a lo que vemos, pero, por otra parte, lo que vemos está determinado por lo que sabemos y por nuestras experiencias biográficamente determinadas. Es decir, “las imágenes configuran nuestro entorno, tienen efectos reales sobre la conciencia y sobre la acción humana, sobre nuestras relaciones sociales y con el medio natural, sobre nuestra percepción de los otros pueblos y de nuestra identidad” (Ardévol y Muntañola: 2004: 14). Las imágenes nunca están solas, el proceso de significación de categorización de las

mismas responde a un conjunto de criterios que se corresponden con la época en la que circulan. Contrariamente a lo que se pueda pensar, no se quiere sostener por ningún motivo que las representaciones imagológicas condensan lo que se ha dado por llamar el ‘espíritu de la época’, sobre todo porque habría, al menos, dos modos de concebirlas en materia de producción artística. Una imagen es, en todo caso, un documento propio de la época, pero eso dista mucho de afirmar que en cada imagen se condensa el espíritu de la época. Según Gombrich (1999: 241), existen al menos dos posibilidades de concebir el ‘estilo’ desde la visión occidental, utilizando una metáfora tomada de la medicina establece una distinción entre lo que denominó aproximación <<diagnóstica>> y aproximación <<farmacológica>>. La primera consideraría que las manifestaciones artísticas, por ejemplo, serían síntomas propios de una época. La segunda consideraría que las manifestaciones artísticas tienen o producen dos tipos de efectos entre las personas, ya sea como estímulo (por lo que hay que recurrir a la censura), o como sedante (y por tal motivo hay que despreciarlas). Esto implica algo interesante, que no podemos entender o descifrar las representaciones producidas en cada época sin contar con determinados referentes mínimos de tiempo y espacio para poder decir algo de ellas. Es decir, contamos con determinadas ‘claves de desciframiento’ de las imágenes, tanto a nivel de significación como a nivel de categorización y que, obviamente, guardan una relación estrecha con la época en la que se significan y categorizan. Como lo señaló Bourdieu alguna vez, “cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificación que le es propio” (1968: 200).

¿Qué es lo que ve un espectador cuando se enfrenta a una representación icónica? ¿Lo que quiere ver? Absolutamente no. Esa no sería más que una respuesta absurda y errónea. Ve lo que su entendimiento, “bajo la forma de competencia o de disposición cultivada” (Ídem: 189), le permiten reconocer. En todo momento, lo que sabe, afecta lo que ve. Podríamos preguntarnos ¿por qué el espectador promedio se aburre con el cine de autor o el arte le produce náuseas? Y podemos afirmar que no es porque odie pensar sino porque, siguiendo a Bourdieu “estando desprovistos de categorías de percepción específicas, no pueden aplicarles a las obras de cultura erudita [*savant*] otra clave que no sea la que les permite aprehender los objetos de su medio cotidiano como dotados de sentido” (Ídem.

191). La comprensión mínima de una representación icónica remite, claro está, al reconocimiento de los elementos que aparecen en ella, por ejemplo un plato, unas flores muertas y un jarrón. No importa que se trate de la *Naturaleza muerta con flores* de Van Gogh. Es decir, cuando la imagen excede las capacidades de desciframiento del espectador, entonces pueden ocurrir dos cosas, que las vea como desprovistas de significado (como quienes sólo ven personas obesas en las obras de Botero), o sobrecargadas de significado en tanto que la apreciación errónea le haría descubrir significados donde realmente no los hay (reconocer el llamado de dios en un simple haz de luz o en un arbusto que arde, por ejemplo). Y a estas alturas es obvio que la experiencia emocional no es suficiente para descifrar las imágenes. Se dice esto porque es muy común refugiarse en la experiencia emocional para afirmar que una obra es sobresaliente o no. Uno no puede afirmar que una película es excelente sólo porque le arrebató las lágrimas o que una fotografía es estupenda por las emociones que le despierta. Apelar a las emociones que despiertan las imágenes para descifrarlas es extremadamente elemental y seguir suponiendo que las imágenes contienen significados por sí mismos. Sería tanto como afirmar que existen películas tristes. Y en definitiva las películas tristes no existen. Existen personas que lloran con determinadas películas, pero eso no hace de aquella, algo triste. En efecto, las imágenes poseen, en muchas ocasiones, <<símbolos culturales>> que pueden ser reconocidos por los espectadores en tanto que dichos símbolos puedan formar parte de la cultura de una época y ésta sea perfectamente identificable para el espectador. De otro modo, la apreciación de las imágenes quedaría constreñida a un pobre nivel de desciframiento que eche mano de los códigos a la mano y el saber cotidianos. En este sentido, parece cobrar relevancia entender que “todo bien cultural, desde la cocina hasta la música serial, pasando por el <<western>>, puede constituir el objeto de aprehensiones que van desde la simple sensación actual hasta la degustación erudita” (Ídem. 195). Encontramos pues, un continuo aquí que va desde el mero ‘goce’ hasta la ‘delectación’. Por ello, las personas en una sala de cine aunque vean la misma película, la descifran de múltiples formas. No es lo mismo pues, remitirse al tema que al sentido o la trama, por ejemplo. Ya en otro nivel podríamos referirnos al trazo escénico o la composición. Aunque las personas puedan ver la misma película, no la aprecian de la misma forma. Es decir, la valoración de las imágenes gracias a los efectos

(sensaciones, emociones y afectos), que provocan en los espectadores, es demasiado pobre y elemental, sea para reconocerlas como algo sorprendente o algo ofensivo y procaz. Muy al principio hablábamos pues de la asociación entre sensorialidad y sistemas de signos y habíamos afirmado que no era posible atribuir a los sentidos la existencia de diversos sistemas de signos (y se antoja pensar que los sentidos son productos de los sistemas de signos porque de otra forma no tendría justificación su existencia). Ahora podemos hablar de otra asociación que vincula efectos (sensaciones, emociones y afectos), con representaciones icónicas y podríamos preguntarnos, ya que se supone que estamos aquí para hablar de las imágenes pornográficas. ¿Qué es lo que puede hacer que una imagen nos resulte ofensiva? ¿Pornográfica? ¿Soez? ¿Lasciva? ¿Excitante? ¿Asquerosa? Etcétera. Y si aún así seguimos pensando que son las imágenes mismas y que las imágenes pornográficas hablan por sí mismas, seguramente tendríamos que iniciar la discusión de nuevo.

Por último, responda a la pregunta, ¿qué he visto todo este tiempo en la pantalla?

*Pienso proyectar algún segmento de algún clásico del cine pornográfico sin audio, sólo video, mientras leo el texto.

Bibliografía

Ardévol, E. y Muntañola, N. (2004): “**Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen**” en Ardévol E. y Muntañola N. (coords.), **Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea**, UOC, Barcelona, 17-46.

Berger, J. (1972): **Modos de ver**, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Bourdieu, P. (1968): “**Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística**” en *Image 1*, Criterios, La Habana, 189-221.

_____ (1965): **La fotografía un arte intermedio**, Nueva Imagen, México, 1989.

Gombrich, E. H. (1999): **Los usos de las imágenes**, FCE, México, 2003.

Gubern, R. (2000): **El eros electrónico**, Taurus, Madrid.

Moles, A. (1981): “**La imagen como cristalización de lo real**” en *Image 1*, Criterios, La Habana, 150-188.

Negroponte, N. (1995): **El ser digital**, Océano, México, 1996.

Klinkenberg, J. M. (2005): “**La semiótica visual: grandes paradigmas y tendencias de línea dura**” en Ruiz Moreno, L. (ed.), *Semiótica de lo visual*, Seminario de Estudios de la Significación, BUAP, México, 19-47.

Selva, M. y Solá, A. (2004): “**Modos de representación. Sujeto y tecnologías de la imagen**” en Ardévol E. y Muntañola N. (coords.), **Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea**, UOC, Barcelona, 175-233.

Simposio
Tecnologías deportivas y la belleza ofertada

Coordinador:
Fernando Torres García

Participantes:
Felipe Nery Guerrero
Fernando Torres García
Gilberto Daniel Cruz Vega
Jessica Lizbeth Garín Peña
Macario Molina Ramírez
Mirza Cruz Jiménez
Rabel Adrián Suárez Cortés
Sandra Deyanira Medina González

Cuerpo, poder y belleza: Itinerarios deportivos

Felipe Nery Rivero
Escuela Superior de Educación Física

Introducción:

En alguna parte de su *Historia de la belleza* Goerges Vigarello (2005) plantea que: “El cuerpo embellecido es un cuerpo ‘estimulado’” (p. 125). La cita parece pertinente porque de lo que aquí vamos a hablar es del cuerpo forjado, fabricado, fraguado, en el trabajo físico, en el ejercicio, y su relación con la belleza como un ideal ligado a la perfección que se expresa en estándares de rendimiento, niveles de exigencia a seguir en las prácticas deportivas. En síntesis, presentar breves y disímboles itinerarios del sport. En ese marco, la intención de este artículo es desenmascarar el idealismo de sus relatos y supuestas finalidades altruistas del Hombre y la Mujer perfect@s, bell@s, sin defectos, verdaderos *arquetipos* a seguir.

Coordenadas para repensar el campo del deporte

Ante la ausencia de una historia del cuerpo deportivo, esa área incierta donde pensamiento y vida confluyen, es común identificar dichos modelos de desempeño en un momento y un contexto: el de la Grecia Clásica. Al contar con sólo pequeños esfuerzos, *fragmentos* (Feher, Naddaff y Tazi, 1991) para una historia de la vida privada (Ariès y Duby, 2001), es frecuente decir que en la polis Helénica se escriben los argumentos dualistas de un culto o un desprecio al cuerpo: la física y la metafísica en disputa.

Sobre estos dualismos Joan-Carles Mélich (2009) nos comparte la idea de que no sé puede ser *philosophos* y *philosomatos* al mismo tiempo (p.119). ¿Sería muy escandaloso decir que la única superación posible de la metafísica consista en atenerse a la física? (Coll, 1992:27) O te instalas en el mundo de las transformaciones, de las situaciones, o eliges el mundo de lo inmóvil e inmutable. Una ética de la finitud, de lo contingente, frente a una ética de la perfección, de lo universal.

Para San Anselmo (1979) el ser humano, sólo participa de un grado menor de perfección en tanto ser finito y limitado: frente a un ser infinito y atemporal: “Algunas cosas son más buenas, más bellas, más justas que otras (...) A dicha perfección, de la cual participan todas las perfecciones de las cosas, la denominamos Dios” (p. 41-42). Esta idea de los grados de perfección ligados a una moral supra-terrenal, es cuestionada por la *fisis* y los estudios de la corporeidad. Uno de sus argumentos es que lo que humaniza, lo que nos define a la sombra del logos racional, son las

emociones, los tratados de la pasión, los lugares del cuerpo. El cual es contingente y durante su corto tiempo de existencia está expuesto al dolor, la muerte y la imperfección.

Lo divino no cambia, está plagado de esencias, de universales, ideales, arquetipos; lo humano, en cambio, se transforma de forma vertiginosa, los hechos sociales están repletos de contingencias, incertidumbres: “El rechazo del cuerpo no deja de ser, en la medida en que expresa también la negativa a aceptar la condición temporal de la vida humana, una expresión de horror ante la finitud...” (Melich, 2009: 120). Para encontrarle sentido a la vida, para protegernos de las verdades contundentes, de los males que implica el cuerpo, algunos necesitan creer en el alma, fundar su acción en la razón, moverse en causas constantes, conocer lo que se puede pesar, medir y calcular; en cambio, otros, prefieren pensar el cuerpo para pensar el mundo.

Estudiar los hechos y las prácticas contingentes del deporte, en su complejidad, rareza e incertidumbre requiere cuestionar conceptos como “*natural*”, “*normal*”, “*deseo*” y “*necesidad*”. Por ejemplo, resulta interesante conocer cómo pueden alterarse, de forma parcial y hasta radical, por la intervención social y política (Turner, 1989: 55) las diferencias sexuales, los roles de género, el papel que juega la raza, la religión, la clase y la musculatura en la valoración de lo bello, lo permitido, lo prescrito.

Repensar el campo del deporte es un acto intelectual que se instala en lo meramente físico, contingente, temporal y pretende superar el prejuicio de considerarlo un asunto frívolo sin importancia. No es baladí saber cómo el deporte llegó a convertirse en un fenómeno social de dimensiones éticas y épicas, de mensajes publicitarios, intereses comerciales, poder globalizador, unificador; sobre todo un lugar de intermitentes y peligrosas expresiones de machismo, racismo, chauvinismo, exclusión y violencia real o simbólica.

Preguntas para una futura investigación: ¿En el campo del deporte qué es tener un cuerpo bello? ¿Qué particularidades (movimientos técnicos, juegos, prácticas y reglamentos) son necesarias en una disciplina que aumenta los rendimientos humanos, racionaliza las fuerzas anatómicas y en base a esos saberes (separación por edad, habilidad, fuerza) transforma, incluso, los cuerpos? ¿La aparición y evolución de este fenómeno social a caso no viene a reforzar un aparato para la dominación de los individuos a través de un discurso *naturalizado* como hegemónico de estereotipos nacionales de lo bello, lo feo, lo femenino, lo masculino, lo moralmente correcto? ¿Qué objetivos, qué problemas viene a plantear este control sobre el cuerpo en el deporte?

Cuerpos estimulados: Imágenes itinerantes

Armar un acercamiento a las prácticas deportivas no sigue un camino lineal, no conlleva respuestas únicas y concretas, no existen, ya que el cuerpo es un concepto *promiscuo* que tiene múltiples matices y diversas explicaciones: Desde las ciencias biomédicas hasta las ciencias sociales. Cada pieza se ha forjado en tiempos y procesos diferentes pues corren a la par de historias como las de las ciencias, las artes y la identidad cultural. Los deportes, de origen británico, son concomitantes con la modernización, la construcción de los estados nacionales y el inicio de lo que arbitrariamente podríamos llamar los antecedentes de la globalización a finales del siglo XIX y XX en nuestro país, en Europa un siglo antes. Imágenes itinerantes.

a) Tecnologías deportivas. El arte de estimular y gobernar el cuerpo

Hoy nos divertimos y entrenamos de manera organizada, sistematizada y de la mano del dinero. Pero no siempre fue así, estos valores, a la par que sus tecnologías, se modificaron desde finales del Siglo XVIII hasta el Siglo XX, sufrieron una ruptura en los últimos 200 años de la historia europea. La cual consistió en una separación entre tradición y modernidad, empirismo y sistematización que homogeneiza. Una diferenciación entre juego y deporte, divertimento y seriedad. Distancia cartesiana entre súbditos y ciudadanos.

Ya Foucault (1981) planteó que el fundamento racional del arte de gobernar el cuerpo, tanto en su forma de la biopolítica y la anatomopolítica, emergió en el siglo XVI de manera simultánea y a propósito de cómo se articulan todo un conjunto de saberes que radican en la realidad específica y los problemas inmediatos; en este caso, las técnicas corporales deportivas, el aprovechamiento y refuerzo de los regímenes del organismo.

André Rauch (1982), en un trabajo de archivo, en la Inglaterra del siglo XVIII, revela un conjunto múltiple de saberes para gobernar el cuerpo. Las innovaciones de éstos audaces hacendados, la clase acomodada, y su gusto por la campiña, va a producir dos tecnologías bastante singulares: el de criar ganado o caballos de carreras y el de entrenar a los deportistas de manera profesional. “Ahora sabemos (...) sobre que órganos hay que actuar directamente para favorecer o acelerar la nutrición y que alimentos producen grasa o músculo...” (p. 15) Este conjunto de intervenciones va a consolidar un puente entre la materia transformada y la forma imaginada al crear nuevas razas de ganado y el inicio de una clase fundadora de deportistas.

Sus prácticas. Un poder detallado sobre el cuerpo individual, el registro y medición exacta de los ingresos de energía a través de una alimentación e hidratación específica, dosificar la cantidad de aire y luz requerida para obtener las cualidades deseadas; regular los egresos de energía, vía el

entrenamiento, el gasto calórico, la aplicación empírica de eméticos y vomitivos para depurar los excesos sobrantes o eliminar rasgos físicos indeseables.

Pocos años antes, en este paso que va de la empírea al método de la *gentri* inglesa, en 1787, nos encontramos con los esquemas arquitectónicos de vigilancia de Jeremías Bentham, racionalista y utilitarista británico. Materializa el sueño rousseauiano de una sociedad transparente, visible, legible en cada una de sus partes, a través de una técnica privilegiada del poder: todo queda a la vista pero en un solo sentido.

Sus prácticas. Un poder sobre el cuerpo de las poblaciones, encerrar en instalaciones a presos, obreros, amas de casa, menesterosos, enfermos, alumnos, deportistas; velar sobre todas sus acciones para influir sobre ellos, "...como se quiera por la elección de los objetos que se le presentan, y de las ideas que se llegan á formar en su imaginación". (Bentham, 1980: 9).

La historia del deporte y sus modelos de belleza crecen, históricamente hablando, a la par de procesos como el uso de tecnologías corporales, la utilización del espacio arquitectónico, su vigilancia y su manipulación. Poder de creación de subjetividades por parte de los nacientes estados nacionales.

b) Deporte e imagen corporal

El estudio de la emergencia de las modernas nacionalidades se ha hecho casi siempre pensando en actividades políticas e intelectuales, ignorándose otras de carácter más material o físico, como los juegos, los rituales colectivos, los bailes, la división meticulosa del espacio arquitectónico, la cocina y hasta la belleza. No hay que olvidar que dichas actividades se encuentran ligadas bajo concepciones de lo bueno y lo indeseable de la imagen corporal en el deporte, reguladas por el conjunto de restricciones y prescripciones de las estructuras sociales de cada época.

Un ejemplo nos lo proporciona la escultura griega, la cual desde el molde clásico y el realismo idealista que expresa sería incomprendible de asimilar, bajo nuestra sensibilidad o entendimiento contemporáneo del mundo. Pensaríamos que son simples artilugios de artistas como Fidias que engaña a sus jueces cambiando las medidas de sus figuras a fin de dotarlas de unidad y armonía, simples imaginarios o ensoñaciones de artistas; pero debido a que hoy sabemos el rol que jugaba la apariencia física como factor decisivo de estima e importancia colectiva en esa época.

Sus mármoles esculpidos idealizan la figura del guerrero. "En aquella sociedad, era punto menos que incomprendible que un hombre de cuerpo débil o malformado pudiese alcanzar o mantener una elevada posición de poder social o político" (Elias y Duning, 1995: 130-131). La fortaleza, la belleza física, la serenidad y la paciencia eran mucho más determinantes para la posición social de un ciudadano libre en la sociedad griega que en la nuestra. La materialidad se encuentra dotada de

perfección, proporción y armonía. Sus estatuas están llenas de equilibrio y naturalidad; realzan en todas partes la belleza y la virtud.

Hombres y dioses conformados de acuerdo con la constitución física del pancration. “Las virtudes, las fortalezas del ciudadano aristocrático y la ética guerrera de los juegos no sólo eran, efectivamente, compatibles; eran manifestaciones íntimamente relacionadas del mismo grupo social” (Ídem). El extremo contemporáneo valora casi tanto como los griegos la apariencia física, se vuelve un instrumento, una carta de presentación en determinadas comunidades donde el tamaño de los músculos en brazos, bíceps, tríceps y cuádriceps, son tan importantes como el color de la piel, de los ojos y del cabello, sin hablar de la estatura y la posesión de senos y glúteos voluptuosos como el *currículo* más importante de los sujetos actuales.

c) Mejorar la raza: Endurecer el carácter

Los primeros en utilizar el deporte como un medio para lograr fines políticos fueron los gobiernos nacional socialistas que lo consideraron una excelente oportunidad para demostrar la vitalidad y superioridad de la raza alemana. Lo alcanzaron a visualizar como un extraordinario instrumento de propaganda y una inmejorable oportunidad de demostrar al mundo su capacidad organizativa. Su estrategia: impresionar al mundo con la construcción de magníficas instalaciones olímpicas como estadios, piscinas, gimnasios; encargo de himnos ex profeso, documentales, discursos, narraciones épicas, danzas y coreografías; innovaciones como la de la encender la antorcha en Olimpia y transportarla por relevos de miles de corredores para encender la llama Olímpica.

Parodiando a Clausewitz (Foucault, 2002: 28) podríamos decir que el *sport* es la continuación de la guerra y la diplomacia por otros medios. La historia de uno de esos desencuentros, de esas controversias, se puede ver en el momento en que se organizan los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. La doctrina nazi choca con el reglamento del Comité Olímpico Internacional (COI).

La ascensión de Hitler al poder se da seis días antes de la creación del Comité Organizador de los Juegos olímpicos de Berlín. Este singular personaje consideraba que los jóvenes alemanes tenían la obligación de practicar el boxeo a fin de endurecer su carácter y, con ello, prepararlos a la rigurosa tarea de convertirse en soberanos “naturales” del mundo.

Ni él ni su ministro de Propaganda Josep Gobbels eran partidarios de los deportes modernos. Incluso los condenaban, debido a que no compartían algunos de los rasgos más importantes de ésta naciente tendencia universal, cuando menos en la teoría que no en la práctica selectiva que impulsa: la igualdad, la especialización, la racionalización, la cuantificación y la competición. Según el ideario del “*Fair play*”, ni la raza, ni la religión, ni la ideología debería de ser un factor de éxito

atlético. Lo que chocaba con los tradicionales <<Turner>> ejercicios gimnásticos, considerados como la única forma de auténtico ejercicio físico para esa nación.

La idea de igualdad era un anatema para Hitler el cual sostenía la supremacía racial de los “arios”. “Las demostraciones masivas de vigor teutónico y los grandes desfiles con música militar parecían más acordes a la ideología nazi que un festival de deportes internacionales abierto a los afroamericanos, a los asiáticos y a los judíos.” (Gutman, 2002: 50-51) La feroz hostilidad al movimiento Olímpico y la escandalosa política racista de exclusión a los judíos de sus equipos representativos nacionales, a pesar de poseer mejores records que los alemanes blancos, se convirtió en una incómoda relación de colaboración internacional, para garantizar una celebración cuatrienal a favor de la paz y la armonía.

Los esfuerzos, las denuncias, las preocupaciones y las amenazas de boicot por parte de las asociaciones nacionales de EU e Inglaterra no fueron suficientes, por ejemplo, la comunidad negra del sur de Nueva York no estaba dispuesta a negarles la oportunidad a sus atletas a participar en una justa tan importante en su vida deportiva, aunado a que ellos mismos padecían una situación de discriminación y de que algunos negros eran verdaderamente antisemitas. “Las pasiones crecían, las posiciones se endurecían. (...) Hitler y Goebbels se esforzaron mucho para convencer al mundo de que su régimen era inofensivo y pacífico. (Ibíd., 58, 69)

Dos años más tarde, el 1º de septiembre de 1939, el anfitrión de los juegos Olímpicos de 1936 ordenó la invasión de Polonia y con esta acción fatídica las ramas de olivo de los vencedores, resultaron una ironía encarnada en el “... gimnasta Alfred Flatow y su primo Gustav, fueron asesinados en el curso de la monstruosa <<solución final del problema judío>> de Hitler” (Ibíd, 70). Fuerza, belleza y monstruosidad se emparejan de forma peligrosa en el terreno del deporte.

d) Ingeniería del alma. Deseo materialista

La URSS y su deporte nos resultan una geografía un tanto ajena, su genealogía, sus hechos sus personajes, sus héroes, sus políticos, sus etapas históricas, en una palabra su mundo. Tal vez, una de las cosas que más nos sea cercana sea su ideología materialista y su forma de ver el cuerpo como índice de vitalidad del régimen socialista, a través del arte, que lo trata como “ingeniería del alma.” (Lukás, 1996: 20-29) Los valores ideológicos se expresan en el cuerpo: sobriedad, racionalidad, disciplina es lo que podemos apreciar en su propaganda de la hoz y el martillo, sus posters y estatuas que muestran al “nuevo hombre del nuevo orden social”.

Objetivismo, realismo y militarismo del deporte se expresan como propaganda directa del partido comunista en el poder, recordemos un estatuto de La Internacional del Deporte Rojo que sostenía que la cultura física es un medio de lucha, no un fin en sí mismo: “Durante el periodo 1917-1928

los dirigentes soviéticos se dedicaron a promover <<el internacionalismo proletario>> por medio del deporte.” (Riordan, 2002: 103) Por primera vez un Estado nacional declara al deporte una institución política que juega un papel importante en esta lucha de clases entre obreros y burgueses. A fin de hacer avanzar, difundir, el comunismo a través del mundo.

Los dirigentes soviéticos se negaron, cuando menos en el período entre guerras de 1917 – 1941, a afiliarse a las federaciones internacionales y boicotearon la participación en Juegos Olímpicos. Los argumentos de los <<higienistas>> y los <<Proletkut>> (cultura proletaria). La competición es potencialmente negativa para la salud mental y física, es más propia de las nuevas guerras imperialistas, pervierte la ética socialista; el boxeo, la halterofilia, la gimnasia son deportes irracionales, peligrosos, fomentan valores y actitudes individuales más que colectivas. El cuerpo del deportista como un soldado de renovadas causas.

El dilema entre bolcheviques y <<reformistas>> organizados, respectivamente, en la Internacional de Deporte Rojo (RSI) y en la Internacional Deportiva Obrera Socialista (ISOS). Un nuevo punto de partida debía de tomarse, qué tipo de cultura física proletaria desarrollar en los encuentros contra equipos extranjeros. Un ligero viraje y una tímida apertura a su política deportiva en la que paradójicamente se desarrolló uno de corte imperialista, en el que la URSS era la mejor, el fútbol, debido a que “...había heredado clubes bien equipados de muchas fábricas extranjeras instaladas en Rusia...” (Ídem, p, 105) Su propuesta deportiva va aparejada a la consolidación de la URSS como Estado Nación en una industrialización rápida y extendida; así como, en el triunfo de la doctrina de Stalin. Los *Juegos Olímpicos obreros universales*, en los cuales destacan, también, el ajedrez, las espartakiadas compuestas de espectáculos, desfiles militares, ceremonias de apertura y clausura; carnavales, juegos colectivos, rallies de coches y motos, demostraciones de juegos, músicas y danzas folklóricas, lecturas de poesía y batallas simuladas de entre *el mundo del proletariado y el mundo de la burguesía*.

El deporte claramente defiende causas, no siempre tan nobles y revolucionarias, como cuando: “En plena Guerra Civil española, un equipo de estrellas de jugadores vascos seleccionados entre los clubes más importantes de España partió de gira por Europa para conseguir fondos para la causa republicana.” (Ídem, p. 111) Jugaron doce partidos en doce días, dos de ellos contra el Dínamo y el Spartak de Moscú ante más de 90,000 seguidores. Esfuerzo extremadamente agotador.

Ante el rearme ilimitado del fascismo la política exterior cambió y demandó al deporte convertirse en salvaguarda de la democracia y del gobierno constitucional, bajo tres principios: neutralidad, no intervención y no agresión. Por sus valores que superan las barreras sociales, étnicas, religiosas y lingüísticas se le utilizó como intermediario diplomático y propagandístico de las buenas relaciones

de vecindad con la URSS: "... los equipos soviéticos jugaban con instrucciones de perder, de empatar o bien de ganar con un margen que no ofendiese el honor nacional turco" (p. 117-118)

Favorecer o impedir encuentros deportivos con estados amigables u hostiles contradice la supuesta neutralidad de los atletas y su apoliticismo, una vez que la URSS entró a la arena deportiva, el deporte no pudo seguir siendo más tiempo (si alguna vez lo fue) el intermediario neutro, apolítico, imaginado un día por ciertas personas" (121)

El deporte va de la mano de los índices de producción industrial, se emparenta con las historias de desarrollo económico y social de los estados nacionales.

e) Cuerpos fuertes, admirados y deseados

Un itinerario donde se hace visible el *cuerpo estimulado*, donde se conjuga el binomio forma atlética y gracia, proporción y armonía, es en la reciente campaña de la Women's Tennis Association (WTA), denominada "The strong is beautiful." Incluye anuncios en televisión, prensa escrita y digital, junto con aplicaciones de medios sociales, la cual se dará a conocer a través de ochenta mercados en los próximos dos años. Cuenta con treinta y ocho mujeres deportistas, tanto consagradas como de nueva generación.

Imágenes de las modernas y controvertidas Afroditas, portadoras de una tendencia de belleza. Cabello digno de comercial de shampoo: rubio, largo, ondulado y suelto con efecto de vuelo; frente amplia y despejada; cejas delineadas y depiladas; ojos grandes de color azul o verde; pestañas largas y maquilladas; nariz recta y delgada; dientes blancos y alineados; labios carnosos y boca pintada; cara seria, concentrada, decidida, agresiva, fría y dura; cuello-hombros-bíceps-brazos-piernas-nalgas-pantorrillas "masculinizados e hiperfeminizados" fuertes, atléticos, musculosos, proporcionados, torneados, bronceados, "sexis"; axilas depiladas; manos empuñando la falo-raqueta para golpear la pelota. Vestimenta con capas de gasa, encaje, blusas satinadas, minifaldas, escotes, licras, tops ajustados y accesorios como pulseras y gargantillas. Ambiente neutro, limpio, escéptico, húmedo el cuerpo en un fondo musical soft-core porno.

El entrenamiento, base del cuerpo estimulado y bello, se ha convertido en el arte de la obediencia absoluta: "Comenzamos a las nueve de la mañana y hacemos entrenamiento físico (pesas, tonificación, gomas, estiramiento, pilates...). Luego nos vamos al agua seis o siete horas diarias y allá hacemos las coreografías y entrenamos hasta que quedan perfectas" (Entrevistas a deportistas) Todo ello, para que los cuerpos morenos logren encajar en el *citius altius fortius*, lograr ser considerados cuerpos socialmente deseables, acoplarse a un modelo único de belleza, ajeno al somatotipo de los rasgos de lo mexicano. Impuesto, a través del establecimiento de regímenes y formas de gobierno sobre el cuerpo que se entrena. Los ejemplos de mujeres deportistas que se desnudan para alguna revista son numerosos.

Lograr cuerpos fuertes y eróticos en el deporte, recuerda el reciente caso de la Federación Mundial de Bádminton que con la esperanza de aumentar su popularidad y el reclutamiento de un mayor número de practicantes decretó, la controvertida regla de que todas las jugadoras deben llevar faldas en la cancha “para garantizar la presentación atractiva del bádminton”. Lo que implicó una indignación generalizada de jugadores y fanáticos de este deporte.

Proliferación de imágenes e iconos corporales. Parece que todo mundo busca ejercitarse y hacer dieta a fin preservar los valores de ser joven, sano, bello, triunfador. El cuerpo fuerte y bello como objeto de consumo, veneración narcisista y culto hedonista. Es blanco de distintos discursos e industrias que lo toman para vestirlo, modelarlo, hacerlo hablar, gozar (González, 1990; 116). Hasta el aspecto esbelto obligó, en el diseño industrial a poner a dieta a: “La familiar botella de <falda de tubo> de la Coca, que fue introducida por primera vez en 1916, era un tributo en vidrio a los ideales abundantes de la feminidad victoriana (...) cerca de cincuenta años después, Loewy fue comisionado para actualizar la marca comercial”. (Stuart, 1991: 210)

A manera de cierre: Hilos conductores

La identidad de éste lado del continente americano o es nativa o desembarcó de Europa. En el caso del deporte y sus modelos de lo bueno, lo bello, se desarrollaron a la par de la constitución de éstos modernos estados nacionales. El ejemplo que llegó en barco y que es un crisol de nacionalidades inmigrantes es el sport de Estados Unidos, el cual ha reflejado a ese país tanto como lo ha simbolizado. Centro de formas modernas y masivas de cultura popular: el cine, el comic, la comedia musical, el rock, los deportes-espectáculos. Cultura hegemónica que se alimenta, y vierte, a todo el mundo, bajo la fórmula: organización, negocio y profesionalismo (Michel, 1994).

No pocos elementos de nuestras nacionalidades han sido contruidos, fabricados, estimulados con elementos foráneos. El mestizaje, la raza, la clase, el género, el carácter, la identidad, el deseo, la moralidad, lo bello han vivido una lenta historia de constitución de estructuras corporales que van de la tradición a la modernidad. El trabajo físico y sus cualidades de lo bello, lo latino, se convierten en elementos a cultivar y desarrollar de forma individual, sino que deben ser garantizados por el Estado y la sociedad civil.

En Cuba la literatura, el beisbol y el baile se refuerzan mutuamente en el conjunto de influencias nativas, españolas, africanas, italianas y norteamericanas de EU. Los resultados, cuerpos considerados sensuales y capaces para la acción (González, S/F: 6). En Argentina el futbol, el tango, el boxeo y el automovilismo se adaptaron al temperamento de los jóvenes nativos, caracterizado por ser agresivo, vehemente e impulsivo, lo cual resultaba un obstáculo para desarrollar en ellos el sentido del “juicio racional y pragmático” de origen inglés (Archetti, 2001:9).

En México la gimnasia (Herrera, 2007), el juego de apuestas, las diversiones públicas, los paseos, los bailes (Viqueira, 1987) dispusieron un cuerpo más proclive a la observación y el divertimento.

En el terreno de la historiografía regional sobre los cuerpos, fuertes, bellos, dóciles y disciplinados desde la materia de la educación física nos hace falta realizar un esfuerzo mayor hasta los hoy existentes (Molina, 2009; Torres, 2009) a fin de hurgar en registros de nacimiento, defunción, instituciones asistenciales, de caridad, escolares, hospitalarios para cuantificar y describir individuos y agrupaciones por edad, estatura, género, condición social en determinados contextos económicos y geográficos de nuestro país a fin de comprender el lugar subordinado que se le ha atribuido al cuerpo en nuestro sistema de representación social. Saber por qué a las mujeres se les quiere conformar con un modelo de decoro, pudor, gracia, recato, delicadeza, elegancia, tanto, en los movimientos, como, en su vida, se les prescribían ejercicios para la pelvis y el abdomen; en cambio a los hombres se les demanda ciudadanos viriles, valientes y osados, sus ejercicios consistían en desarrollar la velocidad y la fuerza. Promoción social de modelos de masculinidad y feminidad.

Un lugar moderno del *cuerpo estimulado* es el gimnasio. Espacio donde la fuerza, el power, que en otro tiempo fuera una característica exclusiva de lo masculino, se le quiere ahora un valor de la nueva imagen de lo femenino: “La piel suave, una vez considerada símbolo erótico, es ahora señal de fracaso y abandono. (Brito, 1993:21) En éste tránsito, el musculo se fabrica de una máquina a otra: Polaris, Smith, David, Hack, poleas, Costurera, Soporte de potencia, remo, escaladora, corredora, bicicleta estática. Pesos libres: barras, mancuernas, balas, cadenas. Aparatos: ligas, bancos, pelotas gigantes, de gel, medicinales. Técnicas de entrenamiento: repeticiones simples, negativas o forzadas en series, triserias, cuadriserias, superseries, prolongadas, combinado de patadas traseras, descendentes y piramidales de triple escalonada, pesos muertos. Ejercicios obligados: trote, carrera, caminata, curls de brazos y piernas, presses, sentadillas, elevaciones, remos laterales, pullovers, dominadas, fondos, jalones en polea, extensiones, aperturas.

Los valores de una sociedad (la fama, el dinero y el poder) son transportados a la representación estética de las fantasías sobre la anatomía corporal: los modernos Frankenstein como símbolos de éxito social, “... no sorprende que sea un fisicoculturista la nueva personificación del sueño americano: Arnold Schwarzenegger. Inmigrante empobrecido y ambicioso que se esfuerza hasta el delirio por acumular los trofeos consecutivos que los acreditan como la máxima figura de la disciplina del músculo” (Ibíd)

El cuerpo en nuestra sociedad de mercado capitalista, es producto y productor de signos y significados; como concepto, es el terreno de la carne, el territorio de la naturaleza, en donde su significado es inscrito, construido y reconstruido; es el punto intermedio entre el individuo y la

sociedad, es el vaso comunicante; refleja los imperativos ideológicos de las estructuras sociales que se incrustan en él.

Indagar los problemas que viene a plantear el cuerpo en el deporte implica revisar sus elementos disciplinarios, sus técnicas de medición del movimiento, sus prácticas clasificatorias y las ventajas reales producidas por un sistema de ejercicios específicos.

El deporte es una fábrica de ideales, productora de estándares, codificadora de reglas; esta maquinaria de modelos de belleza es una industria generadora de discursos dominantes. Un aparato que ha llevado al extremo la fascinación por la perfección.

Fabricas de cuerpos perfectos, estandarizados, homogeneizados, mecanizados; producto unificado de las modernas técnicas de producción industrial. Espacio arquitectónico de los modernos superhéroes olímpicos que en estos templos del acondicionamiento, del body bulding, del cuerpo reconstruido, envían sus mensajes: ¡Cualquiera puede regalarse con el físico que quiera! ¡Acceder a una figura atractiva y en poco tiempo es posible, si no haces dieta y ejercicio!

La historia del deporte no es suficientemente estable como para que podamos reconocerla como una unidad. Sus hechos, más allá de su aura heroica que lo envuelve, no son la mecánica del destino. Son la distribución, al azar, de las fuerzas en lucha. Sus actos no están instados en la plenitud de la razón, hay vacíos a su alrededor debido a otros hechos que nuestra conocimiento no incluye. (Veyne, 1984:200). No es la historia de actos “verdaderamente reales” (Foucault, 1992: 223). Ha tenido variaciones, multiplicidades y rupturas expresadas en prácticas históricas: de sangre, de vestir, de modos de vivir, de formas de educarse y gobernar; es el asiento de los programas de gobierno, de los reglamentos, las disciplinas y en general de la ley. El cuerpo hace las veces de una brújula en territorio desconocido, dicha orientación está expresada en la investigación de las prácticas corporales.

La vestimenta de las atletas reivindica la liberación de la sexualidad y la reforma de la ropa: el abandono de los corsés (Doncelot, 1998) y los excesivos pliegues de tela por el uso de vestidos más cortos, más ligeros, revelando más del cuerpo: “...cuando las mujeres ingresaron al mercado urbano en grandes cantidades, los convencionalismos restrictivos de la moda victoriana perdieron gran parte de su atractivo [...] Los pliegues habían dado paso al traje recto” (Ewen, Op. cit. 263)

Aparece un nuevo modelo de lo femenino -la joven emancipada, ágil y delgada- en donde el moderno grabado de modas se expresa en un simple trazo etéreo que sólo es la sugerencia de una actitud o gesto corporal. “Al individualizar a las mujeres el capitalismo también las radicalizo” (Turner, Op. cit, 188). La lucha de las mujeres se inscribe en procesos de fuerzas mayores y en principios más profundos y ha contribuido a que el cuerpo se constituyera en un problema de investigación en el terreno social de la modernidad.

Bibliografía

- Archetti**, Eduardo P., (2001) El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino. Buenos Aires, FCE.
- Ariès**, Philippe y Duby, Georges, (2001) Historia de la vida privada. T. I. Tr. Francisco Pérez Gutiérrez, España, Taurus.
- Bentham**, Jeremías, (1980) Panóptico. México, Archivo General de la Nación.
- Brito**, Alejandro, (1993) Y en medio de nosotros dos, mi cuerpo como un dios (Del fiscoconstructivismo como arquitectura del alma y el deseo) La jornada semanal, Nueva época, No. 187, 10 de enero.
- Coll**, Rosa, (1992) Brujos y filósofos. Acercamientos entre castañeda, Nietzsche y Heidegger. México, UPN. Los cuadernos del acordeón, No. 19, año 3, vol. 3, mayo.
- Doncelot**, Jacques, (1998) La policía de las familias. Valencia, Pre-textos.
- Elias**, Norbert y Eric, Duning, (1995) Deporte y ocio en el proceso de civilización, México, FCE.
- Ewen**, Stuart, (1991) Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la política contemporánea. Tr. Jorge Velázquez Arellano, México, Edit. Grijalbo y CNCA.
- Fehér**, Michel, Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (editores y coordinadores) (1991) Fragmentos para una historia del cuerpo. Madrid, Taurus.
- Foucault**, Michel, (1992) La microfísica del poder. Tr. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Foucault**, Michel. “La gubernamentalidad”, en: *Espacios de poder*. Tr. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Foucault**, Michel, (2002). “Inversión del aforismo de Clausewitz” en: *Defender la sociedad*. Tr. Horacio Pons, México, FCE.
- González Echevarría**, Roberto, Literatura, baile y béisbol. La jornada semanal, 10 de enero de 1993.
- Gutman**, Allen (2002) “Los <<Juegos Olímpicos nazis>> y el boicot americano. Controversia” en: *Sport y autoritarismos. La utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*. Teresa González Aja (Ed.) Madrid, Alianza.
- Herrera Feria**, María de Lourdes, (2007) “Cuerpo y disciplina: la cátedra de gimnasia en Puebla a fines del Siglo XIX” en: *Pensar el cuerpo*, Elsa Muñiz, Mauricio List (Coordinadores). México, UAM-A.
- Lukás**, Georg, (1966) “Arte y verdad objetiva”, en *Problemas del realismo*. Tr. Carlos Gerhard. México, FCE.
- Mélich**, Joan-Carles, (2009) “Juego de máscaras. Del cuerpo, la ética y la finitud” en: *Hermenéutica del cuerpo y educación*. Joaquín Esteban Ortega (Coordinador), Madrid, Plaza y Valdés.
- Molina** Gómez, Daniel, (2009) El sueño del cuerpo perfecto. Génesis de la educación física. México, UPN.
- Rauch**, André (1982) El cuerpo en la educación física. Buenos Aires, Kapeluz.
- San Anselmo** (1978) Sobre la verdad. Buenos Aires, Aguilar.
- Torres** Hernández, María de la Luz. Los aprendizajes del cuerpo en la escuela mexicana. Formación de profesores y prácticas educativas de la educación física. México, Taller abierto.
- Turner**, Brayan, (1989) El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. México, FCE, 1989.
- Michel** Alfredo (1994) EUA y los deportes: una historia paralela. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora – Fideicomiso para la Cultura México/USA.
- Veyne**, Paul, (1984) Como se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia. España, Alianza.
- Vigarello**, Georges (2005) Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días. Buenos Aires, Nueva Visión.

Viqueira Alban, Juan Pedro, (1987) ¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces. México, FCE.

El gimnasio y sus prácticas: un espacio para la fabricación del cuerpo-estético

Fernando Torres García¹
ESEF-UPN

Introducción

Mi ponencia tiene la intención de exponer como la Modernidad Tardía, le rinde un culto especial al cuerpo, concretamente al cuerpo joven, estético y saludable. Lo que permite que nuevos discursos sobre él tengan una relevancia sin precedentes. Nuestro cuerpo se ha vuelto un referente por excelencia en nuestra vida cotidiana. El mercado nos ofrece diversas formas de intervenirlo para lograr un cuerpo como marcan los cánones, es en este marco donde el gimnasio (Gym) a partir de los años 80's del siglo pasado se convertirá en un espacio vital, teniendo un crecimiento desbordante, convirtiéndose en uno de los lugares por excelencia de todos aquellos que desean ejercitar y transformar sus cuerpos con objetivos muy concretos: tener un cuerpo estético.

1. El culto al cuerpo: narcisismo y consumo

¿Qué sucede con el cuerpo hoy? una primera respuesta es que el cuerpo goza en estos momentos de una importancia inédita, él se volvió objeto de culto, convirtiéndose en uno de los rasgos más significativos de la modernidad tardía: el **culto al cuerpo**, este se manifiesta de múltiples formas en el campo social. Le Bretón lo explica, “luego de un tiempo de represión y de discreción el cuerpo se impone, hoy como un tema predilecto del discurso social” (1995: 151). Discurso que impacta y logra desarrollar toda una cultura del cuerpo, el cuerpo joven, saludable y estético, ellos están presentes en las más diversas manifestaciones culturales. La estética corporal es el canon por excelencia de la cultura de masas, los cuerpos estéticos son el gran referente, son una constante en el mundo del cine, en el de la música, en los desfiles de moda, en la promoción de la industria cosmética, en los conductores y conductoras de TV, en la venta de productos dietéticos, etc.

Hemos sido testigos como desde los años 70's del siglo pasado hasta nuestros días, se ha desarrollado una cultura del cuerpo que no tiene paragón en la historia, es probable

¹ Profr. de la Escuela Superior de Educación Física y la Universidad Pedagógica Nacional 153

que nunca se le haya asignado un valor tan inmensurable. Su exaltación es motivo de asombro, su presencia en la cultura contemporánea es abrumadora, en todos los espacios del mundo social hace acto de presencia, se ha convertido en referente por excelencia de identidad, status y éxito de las personas. Todo aquel que desea triunfar debe esforzarse por tener un cuerpo medianamente estético. El cuerpo se ha convertido en el símbolo por excelencia de la cultura de masas, pero *fetichizado*

El culto al cuerpo es un fenómeno social que está vinculado con la cultura de masas del mundo globalizado y, este solo puede comprenderse a partir de los vínculos que establece con el narcisismo, el individualismo y el consumo.

De ahí que la obsesión por tener un cuerpo-estético tal como lo presentan los medios de comunicación, los diseñadores de modas y las compañías de cosméticos, tiene como marco el desarrollo de un narcisismo propio de las sociedad actual, ser el centro de atención, convertirse en una entidad admirada y deseada (la más bella, el más atractivo), el o la «*más*» es el significante que se convierte en uno de los referentes de la personalidad narcisista. Una cultura de masas que promueve por todos los medios posibles una exaltación del cuerpo, al respecto Esteban nos dice que “la obsesión narcisista por el cuerpo masculino y femenino, que se produce dentro de esta tendencia al esteticismo y el consumo, no nos habla tanto de que el cuerpo mismo se haya convertido en un objeto de deseo, sino «en símbolo de estatus, juventud, salud, energía y movilidad, una vez que ha sido disciplinado por la dieta y los ejercicios convenientes» (2004: 68).

La obsesión narcisista tiene como uno de sus referentes la de poseer un cuerpo estético, al lograrlo se convierte en su carta de presentación, es su representante en los espacios donde se desenvuelve (el trabajo, la escuela, los lugares de esparcimiento). Para lograrlo se necesita de una inversión seria (el gimnasio (Gym), los cosméticos, el spa, la alimentación, la vestimenta y la cirugía plástica).

Para alcanzar el objetivo (cuerpo-estético) el mercado, ofrece una cantidad inimaginable de productos, el consumo se convierte en su gran majestad (Filkenfraut: 2002). La cultura del consumo hace que los bienes para lograr la estética corporal, se conviertan en una imperiosa necesidad que debe ser cubierta de inmediato, en esta vorágine el cuerpo (mi cuerpo) se convierte en una mercancía más, por cierto muy preciada (el

cuerpo convertido en un fetiche). Los sujetos se doblegan, son atrapados, se les mantiene cautivos ya que a diario aparecerán nuevos productos, convirtiéndolos en insaciables hordas consumistas.

Es importante destacar, que el sujeto narcisista entra en un remolino sin fin, siempre quiere *más* (lo que tiene no le satisface, siempre requiere de algo más), pero no es difícil ver en ese *más*, un gran déficit. Para Sennet el narcisismo tiene más en común con el odio a uno mismo, que con la admiración de uno mismo (Citado por Lasch: 1999). En algunos pacientes catalogados como *narcisismo patológico* suelen experimentar intensos sentimientos de vacío, y algunos rasgos de su personalidad son: carecen de compromiso auténtico con el mundo, hay temor a la dependencia emocional, su tendencia a sacar provecho de sus relaciones interpersonales. Estos hacen que sus vínculos con los otros (a los que tanto necesita) resulten frágiles, superficiales e insatisfactorios (Lasch).

Otro elemento a considerarse es el individualismo que tiene una fuerte relación con el cuerpo, ya que como nos explica Le Bretón “El individualismo inventa al cuerpo al mismo tiempo que al individuo”, y ante el gran avance del individualismo la sociedad crea las condiciones para el surgimiento de “una gran sensibilidad narcisista” donde “el cuerpo se convierte en el refugio y valor último” (1995, 153). Ante la pobreza de sus relaciones y la fragilidad de sus vínculos sociales, el cuerpo se convierte en un asidero, en su razón de ser, la instancia que le da estatus, sobre todo en una época donde reina la incertidumbre y las certezas se desvanecen, el cuerpo (su cuerpo estético) le da la posibilidad de tener un referente, su cuerpo se convertirá en su reducto, él le proporcionara las pequeñas y grandes satisfacciones. Su ego crecerá y incluso se transformara.

La belleza corporal hegemónica

Desde la antigüedad la belleza se ha sido un referente, ser «bella» o «bello» ha estado presente en la historia de la humanidad, desde los antiguos griegos la podemos observar, en una boda cuenta Hesiodo las musas cantaban “El que es bello es amado, el que no es bello no es amado” (Eco: 2004), o en sus esculturas, un ejemplo el *Discóbolo* que muestra un cuerpo masculino armónico y estético, ellos inventaron el gimnasio donde

sus adolescentes y jóvenes asistían para cultivar su cuerpo mediante la gimnasia, el objetivo formar un cuerpo bello, el cual mostraban orgullosos.

Dependiendo de las épocas y las culturas, la belleza ha tenido diversas manifestaciones: los pies pequeños de las mujeres chinas o las mujeres jirafa en las tribus africanas. Es probable que la belleza esté relacionada con el tiempo, el espacio y los ideales que los grupos sociales le confieren. “Cada sociedad tiene su cuerpo” expresará M. De Certeau con gran acierto.

¿Y qué significado tiene la belleza hoy? Puede afirmarse que la belleza en los momentos actuales se ha convertido en una de las obsesiones primordiales de miles de mujeres y hombres, de los más diversos estratos sociales. De la adolescencia a la madurez, poseer un *cuerpo bello, sano y joven* es un elemento vital de la existencia, un componente central en la vida de la gente.

Pero ¿cómo se llegó a ello? Para comprender este fenómeno es necesario remitirnos a la Francia de finales del siglo XIX donde se estaba llevando a cabo una transformación en el modelo de belleza femenina, y por ende en las prácticas corporales que ellas mismas realizaran para alcanzarla, Vigarello nos dice que “El trabajo sobre sí mismo se impone como principio mayor del embellecimiento” (2004, 178). Los sujetos llevaron a cabo una serie de prácticas corporales sobre el propio cuerpo, este trabajo se expresa concretamente en la realización de ejercicios específicos, por ejemplo para adelgazar, las mujeres de la alta sociedad de ese tiempo empiezan a preocuparse para evitar la gordura, será el inicio de regímenes muy concretos para mantener el peso, la aparición de nuevos cosméticos, los servicios de masajes, etc. Esto permitirá la creación de “un mercado unificando a la belleza como objeto primero: aparecen nuevas expresiones de «productos de belleza» y «cuidados de belleza», apelaciones que se tornan más acuciantes con la publicidad” (Vigarello: 2004).

Es el surgimiento de la industria de la belleza que en el siglo XX se desarrollara de una manera importante, así mismo aparecen métodos de gimnasia que como promoción garantizan la pérdida de peso un «kilo por semana». Un conjunto de innovaciones al servicio de la estética corporal en este inicio de siglo, embellecer el cuerpo (ser bello) tiene una difusión importante. Se produce una metamorfosis decisiva en estas prácticas de embellecer el cuerpo, sometiéndolo a las más variadas intervenciones: ejercicios,

masajes, baños y tratamientos cosméticos. El discurso del cuerpo estético se convertirá gradualmente en un gran proyecto: el de las acciones sobre sí mismo. Sobre la belleza se va armando todo un universo social, su consecuencia es que “A comienzos del siglo XX nace finalmente una institución inédita, que viene a confirmar una visión unificada del embellecimiento, el instituto de los «cuidados de la belleza».” (Vigarelo: 2004). Con ello la creación de infinidad de cosméticos (cremas, jabones, polvos y maquillajes), que adoptaran el nombre de productos de belleza y el surgimiento de un profesional de la estética física, la difusión de este discurso no puede entenderse sin el papel de revistas dirigidas a las mujeres, esta utilizaran una buena parte de sus páginas en publicidad donde se anuncian todo tipo de productos con fotografías que muestran partes sobresalientes de obviamente un cuerpo estético: el rostro, el busto, las piernas, etc.

Este es el antecedente para que a finales del mismo y a principios del XXI proliferen y se renueven los discursos sobre el *bienestar corporal* y la *exaltación de la belleza*, en ellos la salud y la estética corporal se nos presentan como valores fundamentales, y como consecuencia la creación de modelos para ambos géneros, en el masculino son “Hombres jóvenes, viriles, fuertes, instantáneos, conquistadores, bronceados, musculosos, sin un gramo de grasa extra, sin un pelo fuera de sitio, desodorizados, perfumados, vestidos con un peculiar cuidado desenfadados y rubios” y ellas son “mujeres jóvenes, atractivas, altas, delgadas, perfectamente peinadas, maquilladas, también desodorizadas, sin grasas y aún más perfumadas, seductoras, distantes pero aseguibles, instantáneamente conquistables, bronceadas, magníficamente vestidas y generalmente rubias.” (Bañuelos: 123)

De manera evidente estos modelos se expresan en iconos omnipresentes, en imágenes de hombres y mujeres triunfadores: estrellas de cine, de la música pop, deportistas, y las top model, los y las *Star* del mundo globalizado. Las imágenes nos muestran de manera incesante los rasgos más sobresalientes de su estética corporal de: Brad Pitt, Leonardo DiCaprio, Matt Damon en los hombres y Angelina Jolie, Michelle Pfeiffer, Naomi Campbell en las mujeres, ellos se han convertido en referentes estéticos por excelencia de millones de personas en este mundo globalizado. Hombres atractivos, mujeres deslumbrantes, que gana sumas millonarias, son triunfadores y carismáticos.

Ante estos iconos deslumbrantes y la presencia incesante de discursos sobre el bienestar corporal y la belleza, amplios sectores de la sociedad acuden al gimnasio para realizar

actividad física con la firme intención de modificar su cuerpo (porque el suyo dista mucho de los modelos hegemónicos). Nos dice Brito (1993) que generalmente los usuarios deciden ir porque algo le molesta o disgusta de su cuerpo (la barriga, las chaparreras, las alas de vampiro, las piernas escuálidas, los enclenques brazos, etc.). Es importante mencionar que las motivaciones para asistir pueden ser diversas, tiene que ver el género, la posición social y la edad, entre ellas: «estar en forma», «cuidar mi salud», «tonificar mis músculos», «incrementar mi masa corporal», «bajar de peso», etc. Pero algo que casi no se menciona y que todo el tiempo está latente es: «verse bien», lograr un cuerpo estético e incluso sentirse bien con su nuevo cuerpo, «ya no estoy gorda».

El gym y sus prácticas corporales: la cultura del fitness

El gimnasio será uno de los espacios por excelencia para la actividad física, para la realización de ***prácticas corporales*** ellas son definidas como “sistemas dinámicos y complejos de agentes, de acciones, de representaciones del mundo y de creencias que tienen agentes, quienes actúan coordinadamente e interactúan con los objetos y con otros agentes que constituyen el mundo” (Muñiz: 2010). Es necesario considerar que el conjunto de las actividades físicas y de prácticas corporales específicas, se han realizado en este espacio particular.

Por ello el gimnasio fue durante muchos años un lugar donde los hombres de manera exclusiva asistían para aprender el oficio de boxear o aquellos que después de haberlo aprendido lo practicaban con ahincó por que aspiraban a debutar como profesionales y emular las glorias del boxeo nacional, y los que realizaban un trabajo de pesas para desarrollar cuerpos fuertes y musculosos. Pero en los años 80's del siglo pasado el gimnasio sufrirá una transformación irrumpirá en el escenario social como un espacio vital y privilegiado para todos los “amantes” de la actividad física, hombres y mujeres que ven en él la posibilidad de ejercitarse para transformar sus cuerpos.

Como establecimiento público empezaron aparecer en los puntos más diversos de la ciudad y la zona conurbada, desde las modestas colonias populares hasta en zonas muy exclusivas donde se construirán gimnasios de grandes dimensiones construidos por empresario poderosos que veían en él un gran negocio. Éste auge tiene como marco la cultura del cuerpo, convirtiéndose sin lugar a dudas en una institución importante de la

modernidad tardía, su gran desarrollo se debe en buena medida a la cultura norteamericana y en su promoción hay dos figuras centrales que le darán un impulso inusitado: el fisicoculturista Arnold Schwarzeneg y Jane Fonda practicante de aerobics y que en base a una gran campaña de marketing atraerá a miles de mujeres para esta modalidad (sus videos y su libro contribuirán en ello). La difusión de estas figuras mostrara en buena medida los beneficios de realizar estas actividades físicas. Pero paradójicamente esto no ha traído los beneficios esperados, en estos momentos son el país que más obesos tiene a nivel mundial.

El gimnasio se convertirá en el gran templo de aquellos que le rinden culto al cuerpo, una institución que gana más y más adeptos: amas de casa, mujeres jóvenes, oficinistas, hombres y mujeres ejecutivos, etc. Estos ajustaran su agenda para asistir regularmente y “eligieran” una de las prácticas corporales que le permita diseñar un cuerpo nuevo. El usuario se crea expectativas, finca esperanzas y concreta sus deseos al lograr un cuerpo estético como marcan los cánones de cultura de masas. De manera paulatina se va creando la cultura del fitness, ella es “un conjunto de dispositivos que operan en torno a la construcción de una representación del cuerpo que conjuga, como sinónimos salud y belleza, asociándolos a términos representados como planos de positividad, entre ellos “bienestar”, “calidad de vida” y “vida saludable” (Vilodre: 2008).

Todo un dispositivo para el desarrollo de esta cultura: tendrá sus establecimientos propios (el gimnasio y el spa); contara con el apoyo de dos discursos, el *médico* que promociona el cuerpo saludable y el de la *belleza* para el fomento de un cuerpo estético; la indumentaria específica; nuevos aparatos para ejercitarse; institutos para la capacitación de instructores o entrenadores; y la invención de nuevas prácticas corporales. Sobre esta última puede decirse que la cultura del cuerpo tiene en el fitness a uno de sus grandes referentes, ha dado la pauta para que se desarrollen nuevas prácticas físico- corporales, que se reactiven otras que estaban olvidadas, y se fusionen algunas para brindar un abanico más amplio de posibilidades. De estas *prácticas corporales* podemos destacar:

- El *fitness* es una actividad física de rutinas que se planifica y se siguen regularmente con el propósito de mejorar o mantener el cuerpo en buenas condiciones, es un trabajo de musculación que busca la armonía entre los distintos grupos musculares sin olvidar la actividad cardiovascular, ejecutando ejercicios específicos de pesas.

- **Pilates** es un sistema de ejercicios centrado en mejorar la flexibilidad, la fuerza y el equilibrio, para todo el cuerpo sin incrementar su volumen, integra técnicas occidentales y orientales, relacionando los ejercicios específicos con técnicas de respiración.
- El **cardio training** es un entrenamiento físico que se realiza en una máquina (específica), enfocado en el buen funcionamiento del corazón, y el manejo adecuado de la respiración, siendo estos su objetivo central.
- El **aerobic** reúne todos los beneficios del ejercicio aeróbico (actividad física que por su intensidad requiere principalmente de oxígeno para su mantenimiento), además de ejercitar capacidades físicas como la flexibilidad, coordinación, orientación y ritmo.
- El **body stylig** combina el entrenamiento aeróbico (Step) con el de tonificación muscular, es un programa que utiliza la metodología de intervalos donde se combinan ejercicios de tonificación con entrenamiento cardio y coordinación.
- El **spinning** es una práctica que se realiza en unas bicicletas estáticas especiales, es un ejercicio aeróbico y de piernas principalmente. Pero las nuevas bicicletas dan la posibilidad de realizar ejercicios de resistencia y de fuerza con los brazos y las caderas, haciendo más integral la actividad.
- El **step** es un conjunto de rutinas aeróbicas, que utiliza un escalón del que se sube y se baja al ritmo de la música, es un ejercicio muy completo y efectivo para moldear tu cuerpo, ya que combina a la vez trabajo aeróbico y de tonificación.
- La **zumba** es de origen colombiano, enfocado por una parte a mantener un cuerpo saludable y por otra a desarrollar, fortalecer y dar flexibilidad al cuerpo mediante movimientos de baile combinados con una serie de rutinas aeróbicas.

El conjunto de estas prácticas tienen un objetivo común la producción de cuerpos bellos, fuertes y saludables, que al unisonó forman subjetividades concretas. En cada una de estas prácticas se deben realizar de manera regular cuatro o cinco veces por semana con un mínimo de hora y media por sesión un ejemplo de ello es lo expresado por el joven (quién asiste al gimnasio hace 7 meses) cuando nos dice que:

“durante la semana asisto 5 veces a la semana, el día lunes mi rutina consiste en ejercitar el pecho y los brazos, para pecho realizo 5 ejercicios, los cuales son Bench Press con mancuerna y/o barra, lagartijas, pullo ver, cristos y/o fondo; para brazo realizo 4 ejercicios (2 para bíceps y 2 para tricep): pull de pie, predicador de polea o libre, jalón con polea, invertidos o patada. El martes ejercito espalda y hombro, para espalda realizo 4 ejercicios: barra T, remo sentado y/o a una mano, jalón cerrado y/o abierto y dominadas; para hombro también realizo 4 ejercicios: laterales de pie y/o inclinados, frontales, laterales inclinado, press para hombro. El miércoles ejercito las piernas, realizo 8 ejercicios: sentadilla con barra y/o Smith, press para pierna, peso muerto, extensiones sentado y/o parado, costurera. El jueves reinicio la rutina de pecho y brazo y el viernes o sábado realizo la rutina de espalda y hombro, todos los ejercicios los realizo haciendo 10 repeticiones, 4 veces” [Donovan, 25 años]

Así como cuidar la alimentación (que incluya disminuir o eliminar las grasas, los embutidos, las carnes rojas, y recomendándole que ingiera pescado, fruta, arroz, cereal, pollo, y agua), consumir suplementos como proteína y carbohidratos, así como realizar un buen descanso. La ejercitación puntual y los cuidados corporales específicos deben realizarse de manera meticulosa nada puede dejarse al azar, disciplinándose a una serie de mecanismos rigurosos para lograr el objetivo propuesto: un cuerpo estético.

Consideramos que analizando las “racionalidades específicas” nos permitirá “comprender a través de qué mecanismos nos encontramos prisioneros de nuestra propia historia” (Foucault: 1996). En estas racionalidades que en nuestro caso son las pequeñas acciones cotidianas con las que intervenimos nuestros cuerpos, nos permiten explicar de qué manera hombres y mujeres se ven atrapados en una espiral interminable que no necesariamente tiene un final feliz, el cuerpo de narcisista nunca está conforme.

3. Cuerpo e identidad: la reinención del yo

Hay una relación muy estrecha entre el cuerpo y la identidad, el primero tiene un papel central en la conformación de la segunda, por ella entendemos el “concepto de uno mismo que facilita a la persona un aspecto unificado de su yo personal y social, una imagen en la que ese yo se afirma” (McAdams, citado por Pastor: 2000). Esta entidad le permite al sujeto adquirir una conciencia de sí mismo, ser alguien y a partir de ella, organizar acciones para su desarrollo humano a lo largo de su vida.

Pero si bien la identidad es un elemento fundamental, ella no es estática, no se adquiere de una vez y para siempre, ella puede sufrir modificaciones, sobre todo en momento de crisis personales y/o sociales, estos momentos el sujeto puede vivirlos sin grandes alteraciones o con sufrimientos considerables (angustias, depresiones, etc.). Y lo que hemos desarrollado esta aquí, es precisamente la imposición de un modelo de belleza que impacta en amplios sectores de la sociedad, que hace que hombres y mujeres manifiesten un malestar con su propio cuerpo, que crea crisis a no ajustarse a esa imposición, “En consecuencia, la angustia se vuelve sobre el yo. Así, muchos sienten el aumento de la presión para mejorarse, transformarse, alterarse y reinventarse a sí mismos (Elliot: 2009). Esto los lleva buscar espacios y/o mecanismos que les permitan efectuar una transformación en su cuerpo.

Por ello es que los asistentes al gimnasio (mujeres y hombres), quieran experimentar un cambio significativo en relación con su cuerpo, donde el especialista jugara un papel relevante al diseñar las rutinas, dirá que dieta realizar, él cuadrícula el cuerpo, etc. El trabajo cotidiano en el gimnasio ira tonificando, incrementando y fortaleciendo los grupos musculares (bíceps, glúteos, cuádriceps). Ellos verán cómo después de unos meses el trabajo corporal (su esfuerzo cotidiano) rendirá frutos, su cuerpo irá cambiando, sufrirá una transformación, ellos lo ven. El espejo se los confirma, perciben su cuerpo de una manera diferente, se sienten otros, son otros. Su cuerpo cambia y con él su “yo”, ya no son los que eran antes, ahora son otros, a partir de su cuerpo han reinventado su yo, al respecto Le Breton explica como “El yo emerge a la superficie del cuerpo en una forma hiperbólica; la identidad adquiere la forma de musculo como una producción personal y confiable (1995).

Lentamente “eso” que les disgustaba de su cuerpo ha desaparecido, han conseguido eliminar la flacidez, la grasa abdominal, la delgadez de piernas y brazos. Su cuerpo esta tonificado, sin grasa y los músculos empiezan a mostrarse, tal cual le marcan los referentes culturales, están cercanos al modelo estético y al mismo tiempo está logrando otra transformación, la de su identidad.

Bibliografía

Antaki, Ikram (2002), ¿Qué es la belleza?, en *Grandes temas/Arte*, Madrid: Booket

Brito, Alejandro, Y en medio de nosotros dos, Mi cuerpo como un dios (Del físicoconstructivismo como arquitectura del alma y del deseo), en *La Jornada Semanal* (suplemento) 10/enero/1993

Bañuelos, Carmen (1994). Los Patrones Estéticos en los albores del Siglo XXI. Hacia una revisión de los estudios en torno a este tema, en *Revista Reis* No.68 oct-dic

Barreto Vargas, Carmen Marina (2006). Arquitectura corporal: pasiones deportivas e identificaciones estéticas, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2006, julio-diciembre, vol. LXI, No. 2, págs. 59-77

Bauman, Zygmunt (2006). *La vida líquida*, Barcelona: Paidós Ibérica

Bañuel Heras, Ana. La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte, en *Reis* 68/94 pp. 85-96

Choizza, Luis (2007). *¿Por qué enfermamos? La historia que se oculta en el cuerpo*, Buenos Aires: Libros del Zorzal

Eco, Umberto (2005). *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen

Ferrus Antón, Beatriz (2006), Cuerpos que miran a cuerpos. Sobre el imaginario culturista a comienzos del siglo XXI, en Meri Torras *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Pontevedra: Mirabel

Foucault, Michel (2001). ¿Por qué estudiar el poder? en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires: Nueva Visión

Elliot, Anthony (2009). *Dar la talla. Cómo la cirugía estética transforma nuestras vidas*, Madrid: 451 Editores

Esteban, Mari Luz (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona: Balleterra

Imbert, Gérard (). El cuerpo como producción social, en Hilda Islas (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México: INBA-CONACULTA

Lasch, Christopher (1999). *La cultura del narcisismo*, Barcelona: Andrés Bello

Llaguno, Marta Martín. La tiranía de la apariencia en la sociedad de las representaciones, en *Revista Latina de Comunicación Social* 50 – mayo de 2002 [Recuperado el 10 de marzo de 2011] en:

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/2002/latina50mayo/5005mllaguno.htm>

Le Bretón, David (1995). *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión

----- (2008). *Adiós al cuerpo*, México: La Cifra Editorial

Martín Hernández, Pilar (2008), Cuerpo e identidad: ¿El juego del ser?, en Marta Gil y Juanjo Cáceres (Coord.) *Cuerpos que hablan. Géneros, identidades y representaciones sociales*, España: Montesinos

Muñiz, Elsa (Coord.) (2010), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, Rubí (Barcelona): Anthropos-UAM-Azcapotzalco

Salinas, Lola, La Construcción Social del Cuerpo, en *Reis* 68/94 pp. 85-96n

Torres García, Fernando (2010). *De los cuerpos dóciles a los cuerpos siniestros. Una historia del cuerpo en la modernidad*, México: Torres Asociados

Vigarello, George (2008) *Historia de la belleza. Del renacimiento a nuestros días*, Buenos Aires: Nueva Visión

Vilodre Goellner, Silvana Deporte y cultura fitness: la generización de los cuerpos contemporáneos [recuperado el 20 de enero de 2011] en www.revista.unam.mx/vol.9/num7/art47/art47.pdf

Cuerpos sanos, cuerpos estéticos

Gilberto Daniel Cruz Vega
Escuela Superior de Educación Física

El presente texto pretende abordar las prácticas corporales que ocurren al interior del gimnasio de pesas, las cuales se sustentan en los ideales de belleza y salud. Se argumenta que conforme los agentes se acercan a estas prescripciones culturales a través de una serie de prácticas corporales, adquieren ciertos rasgos para conformar un *capital corporal*.

Como primera parte se abordan las prácticas desde una perspectiva teórica, que sirve como preámbulo del segundo apartado, en el cual se trata al capital dentro de la lógica de los campos, posteriormente los ideales corporales se constituyen como orientadores de las prácticas y el capital corporal, y sus manifestaciones en el gimnasio de pesas.

Consideramos interesante saber cuál es la mirada que se tiene sobre el cuerpo y los ideales que se han establecido en esta sociedad para con él, cuáles son las características que debe contener como capital corporal, en qué ámbitos adquiere valor de cambio, cuáles son las intervenciones que se operan para transformarlo y modelarlo, es decir las prácticas desarrolladas al interior de un gimnasio de una institución de educación superior especializada en educación física, en la ciudad de México.

A través de estas prácticas, los agentes que las realizan pretenden adquirir una serie de cualidades y características corporales que les permiten conformar aquello que Wacquant (1995) denominó “capital corporal”.

Además de la observación, se recurrió a la aplicación de un breve cuestionario a algunos de los alumnos (todos ellos varones)¹ que han asistido de manera regular, con la intención de conocer cuáles son sus metas e ideales en el trabajo con pesas. Adicionalmente, se echó mano de las experiencias obtenidas a partir de varios años como docente responsable en el área de halterofilia de la misma institución.

Aproximación a las prácticas corporales

¹ La razón por la cual se tomó información de varones exclusivamente, es que durante el levantamiento de la información, no se tuvo la presencia de mujeres en el gimnasio.

Actualmente los estudios del cuerpo se han abierto camino en la producción del conocimiento dentro del campo de las ciencias sociales. Gracias a la diversificación y ampliación que han experimentado en las últimas décadas (Wallerstein, 2004), han contribuido a cambiar la forma de mirar este complejo objeto de estudio al renunciar a las miradas esencialistas-biologicistas y tratar de comprender la influencia de la sociedad y la cultura en los fenómenos que ocurren a su alrededor.

Dicha ruptura epistemológica permite entenderlo como centro de una serie de intervenciones, todas ellas situadas en contextos históricos, sociales, políticos y económicos que las orientan hacia fines manifiestos o latentes. Tales fenómenos han sido tratados por diversos autores, entre ellos Bourdieu (1990), quien explica cómo se manifiesta en lo corporal la apropiación de esquemas para interpretar y vivir en un grupo social. A través de lo corporal cobran vida dichas formas, inscritas inconscientemente confiriéndoles un carácter incuestionable.

Las prácticas juegan un papel fundamental como medio para obtener el capital en su forma cultural y simbólica tales como el prestigio, éxito, poder económico o político en un campo. Son esenciales en la apropiación de las diferentes cualidades, conocimientos, esquemas de acción que le dan a los cuerpos el carácter de entes socialmente conformados, estas son entendidas como principio “unificador y generador”. Para el sociólogo francés son el camino que permite incorporar los preceptos sociales, encarnarlos a manera de “disposiciones permanentes” y durables (Muñiz, 2010).

Tal posicionamiento además de permitir superar la dualidad mente-cuerpo, también plantea que éste último no solo es el medio de acceso a la realidad, sino que también es el contenedor de todo aquello de lo que se apropia el sujeto, es decir mirarlo como una unidad indivisible, dinámica y compleja.

Son estas quienes le dan coherencia a la organización de los grupos sociales y la reproducen al interiorizar en sus integrantes dicha organización.

El capital y las prácticas corporales

Bourdieu plantea la perspectiva de los campos, entendidos como “espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)” (1990, p. 135), dentro de los cuales circula un capital específico que se encuentra en disputa por los actores integrantes del campo, quienes para adquirirlo invierten lo más preciado, su tiempo.

Cuando hablamos de un capital, nos referimos a una serie de aspectos deseables, que permitirán a aquel que los obtenga, ubicarse en mejores posiciones dentro del campo en que se encuentra inserto.

Las prácticas cobran una importancia fundamental, ya que es a través de ellas que se construye dicho capital, y a su vez estas mismas son las que legitiman la existencia del campo, y le permiten subsistir.

Al trasladar lo antes dicho a lo que ocurre dentro de los gimnasios, alrededor de la actividad física desarrollada en su interior y las relaciones entre sus practicantes, los consideramos como un *campo*. En ellos, la inversión se realiza con el cuerpo y sobre él, y es este trabajo el que reditúa en la adquisición de un capital corporal.

Otra característica se encuentra en su rentabilidad ya sea dentro del campo o de otros afines. Dicha condición se presenta con mayor énfasis en el logro del capital corporal, ya que las adquisiciones lo trascienden, al ser el portador *per se*, evidencia palpable y observable, esto es que si bien el actor se ha apropiado de cierto capital, éste se vuelve evidente y perceptible a la mirada tanto del propio actor como de aquellos que posan su atención en él. Así lo afirman Rosenberg y Rodríguez (2009) cuando refieren a Wacquant: “La aportación del cuerpo legítimo -por lo menos en el gimnasio- dota a estos individuos de un *capital-corporal*...que puede ser rentabilizado satisfactoriamente en las relaciones sociales” (p. 6).

Esta implicación se sustenta en ciertas atribuciones que en el terreno de lo simbólico se le dan al cuerpo trabajado en el gimnasio y que se insertan en ámbitos como el de la salud, la sexualidad, la imagen de sí y las relaciones personales.

El ideal corporal por su carácter prescriptivo, se comporta como guía que les recuerda a los practicantes cómo debe ser su cuerpo. Disposición que no es única, sino que se presenta como una serie de modelos disponibles para los asistentes al gimnasio.

Los ideales inspiradores de la capitalización corporal

El diccionario de la Real Academia Española atribuye algunos significados al término *Ideal*: aquello cuya existencia es meramente conceptual, que encaja con un arquetipo, que es perfecto, es modelo perfecto normalizador. Históricamente ha sido utilizado para exaltar ciertas características corporales y crear el pensamiento que sustenta la existencia de un modelo que es deseable por encima de los rasgos que posee el común de los grupos sociales y culturales; la actualidad no es la excepción.

La cultura occidentalizada ha difundido la existencia de un cuerpo utópico cuya apariencia, cualidades, actitudes, vestimentas deben ser codiciadas por quienes no las poseen, confiriendo prestigio, poder, atractivo a aquellos que se acercan a ellas, a decir de Bourdieu, cuentan con un capital corporal que rentabilizar.

Dentro del trabajo en el gimnasio, las observaciones realizadas arrojan que entre los asistentes (docentes de la institución, personal de apoyo y principalmente alumnos que cursan la licenciatura en educación física), convergen dos ideales corporales concebidos como objetivos a lograr con el trabajo de pesas, estos son: *el cuerpo saludable y el cuerpo estético*.

El cuerpo saludable, entre el consumo y la prevención

Este ideal, gira en torno a una moral del cuerpo sustentada en una serie de prácticas que se orientan entre otros fines a prevenir los estados mórbidos y de enfermedad, entre las cuales se encuentra la ejercitación y actividad física, incluido el trabajo con pesas. En tal discurso se hace obvia la coincidencia con los mensajes difundidos en los medios masivos de comunicación y los slogans publicitarios que muestran dos vertientes.

En primer lugar los que muestran preocupación por los altos gastos en el sistema público de salud para atender los padecimientos relacionados con la obesidad y el sobre peso, al ocupar México el primer lugar a nivel mundial en este aspecto

poblacional -dato oficializado por Felipe Calderón en enero de este año. En ellos se ofrecen imágenes de cuerpos con sobrepeso y obesidad aconsejados por los médicos del Instituto Mexicano del seguro social (IMSS).

En el otro se ofrecen imágenes de personas realizando diferentes ejercicios y promoviendo aparatos para obtener cuerpos saludables.

En las sociedades consumistas contemporáneas la relación salud-ejercicio es uno de los argumentos más esgrimidos no solo desde el campo de la medicina si no también desde los medios de comunicación, mensajes que tienen una función reguladora y colonizadora (Pedraz, 2007). La búsqueda de la salud en la actualidad, responde a intereses muy particulares, Arboleda explica que “tras los argumentos de la salud se ocultan otras razones – el sueño de la eterna juventud, la ilusión de inmortalidad, el ideal ético, el ideal estético, la búsqueda de la ‘normalidad’ propuesta. Se trata entonces de corresponder a los patrones corporales culturales garantizando así la aceptabilidad” (citado en Correa, Giraldo & Rivero, 2008, p. 8).

El conjunto de regulaciones morales y acciones gubernamentales en hospitales y tratamientos médicos es reforzado con la imagen del cuerpo delgado, con un mínimo de grasa, piel blanca o bronceada y rasgos faciales europeos, a través de torsos desnudos en los varones y la escasa y entallada ropa en las mujeres.

El binomio *salud – ejercicio* conforman los principios sobre los cuales el cuerpo saludable se construye en el gimnasio, ideal colonizado por un sistema basado en el consumo y la explotación económica, principios propios de la sociedad moderna industrial.

El cual cobra vida, donde por antonomasia se practica el ejercicio físico, como lo evidencia la finalidad de uno de los asistentes al gimnasio:

- “Mantener un cuerpo saludable y en buenas condiciones... un buen desarrollo físico...rendir bien en los deportes que practico”.

El cuerpo estético, la imagen como modelo

A la par de la búsqueda de un cuerpo saludable y con capacidad de rendir, se encuentra la búsqueda de un cuerpo estético. Como lo hace evidente el comentario, de

uno de los asistentes al preguntarle la finalidad de al ir gimnasio: “tener una mejor apariencia”.

El ideal masculino es el referente, alberga el deseo de transformarse al aumentar de tamaño y tener una apariencia más aceptable, más agradable a la vista, al ser más grande, más musculoso. Tal ambición se ve reforzada por dos factores que se relacionan directamente, el primero es la imagen que los medios de comunicación difunden sobre el cuerpo aceptable y el segundo es la imagen de si. El choque o correspondencia entre ambas escenas adquiere un gran valor, ya que esta última se traduce en un sentimiento de *bienestar personal* (Álvarez, 2010).

Artificio de la belleza convertida en exigencia social. Percepción individual que se refleja en el comportamiento al interior del círculo de relaciones, de modo que la concordancia acerca a su portador a un sentido de aceptación y viceversa, cuando no coinciden, lo aleja de esta posibilidad.

Para resumir lo antes dicho, en la tabla 1 se presenta de manera sintética lo que representan los tres ideales abordados.

Tabla 1. Ideales corporales

IDEAL CORPORAL	CARACTERÍSTICAS	FINALIDAD LATENTE
Cuerpo saludable	Sin lesiones Sin dolencias	Consumo
Cuerpo estético	Aceptable socialmente Atractivo sexualmente	Producción Normalización

La Salud y estética, dos Formas del Capital

Los ideales corporales saludable y estético presentes en el gimnasio de pesas, cuentan con rasgos que les permiten, a partir de las prácticas, ser conformados como un capital corporal redituable. En este apartado se pretende describir algunas de estas prácticas y argumentar su impacto en la elaboración de este capital.

La salud, capital sutil

Caso 1. Después de correr cerca de cuarenta minutos, el practicante (docente de la institución) se dirige al gimnasio y realiza los siguientes ejercicios: recostado en un banco con un disco de dos y medio kilogramos en cada mano, realiza elevaciones del brazos dos series de diez repeticiones; posteriormente curl de brazo que consiste en flexiones de brazos con una barra, algunas abdominales, elevaciones de brazos con discos, ocasionalmente sentadillas con o sin peso.

Caso 2. El practicante (alumno) llega al gimnasio, se cambia la playera, posteriormente realiza algunos movimientos de brazos preparándose para la actividad, toma una barra, realiza press de banca progresivamente aumenta el peso hasta cuarenta kilos, realiza con este peso de 4 a 6 series, varía el número de repeticiones por serie, habiendo terminado toma un par de mancuernas, realiza cuatro series de press de pecho con ellas, el siguiente ejercicio es flexión de brazo con mancuerna en posición sentado, y otras series más con barra en banco predicador, termina realizando extensión del brazo atrás con mancuerna.

Ambos casos, enfocados a una práctica para la salud, muestran un interés por realizar una actividad que el ojo “experto” en el campo, identificaría como mínimo y elemental, insuficiente para desarrollar grandes masas musculares, o lograr lo que en el argot se denomina *definición muscular*. Suficiente más bien para lograr mantener una vida activa y funcionalidad orgánica, para prevenir las lesiones y aminorar las dolencias. Ambos atributos valorados por su relación simbólica con la juventud y a su vez con la capacidad para actuar o producir, ser útil.

Este sentimiento personal adquiere su rentabilidad en oposición a quienes no se preocupan por seguir los preceptos del cuidado de la salud, es decir que adquieren un estatus más elevado, manifiesto en las críticas a quienes poseen sobrepeso o no realizan actividad física alguna. Se hace manifiesta la expectativa de tener una vida más larga y plena.

Por su parte, dentro del gimnasio, el status que mantienen se justifica con la práctica sensata y no exagerada de los ejercicios con pesas, comentarios como “para mi es suficiente con esto”, “eso es demasiado para mí, yo así estoy bien”. Es así que el buen juicio, juega un papel complementario para justificar la práctica.

La belleza, capital masivo

Caso ejemplar. A su llegada, el practicante (alumno) se prepara, colocándose guantes, playera sin mangas, pants, este día le toca trabajar *intenso* el pecho hombro y espalda. Comienza con movimientos de hombros para realizar press de pecho, al cual le dedica varias series con ochenta kilos, alternadamente con press con mancuernas, posteriormente en la máquina Nautilus dedica otro tanto de series para complementar el trabajo en pecho. Para desarrollar hombro comienza con press militar al menos cuatro series, posteriormente alterna press con mancuernas con un remo con barra, finalmente para espalda el peso muerto desde el piso, jalón con mancuernas y en el Nautilus para espalda. Mañana trabajará brazo como grupo muscular principal.

Las regiones que reciben más énfasis, de acuerdo a los testimonios son los siguientes:

- “Brazos, parte superior...”
- “Me gusta más trabajar hombro y pecho...”
- Trabajo “General, brazo y espalda...”

Dichas regiones corresponden todas ellas a los atributos más destacados en los ideales masculinos estéticos, cuyas características son un pecho muy desarrollado y brazos que demuestran gran fuerza, haciendo honor al gesto que popularmente es signo de su posesión. Como anécdota ilustrativa, durante una plática con uno de los alumnos asistentes al gimnasio, un compañero suyo ahí presente comentó “si tú trabajas puro brazo” con la intención de evidenciarlo, ante lo cual el primero respondió sonriendo con un aire de satisfacción *mostrado su bíceps braquial*.

Estos elementos traducidos en un capital, adquieren su valor frente a las miradas de los asistentes al gimnasio, despertando admiración o envidia, es decir que su poseedor muestra una imagen de superioridad muscular, lo que le confiere simbólicamente un prestigio que se condensa en expresiones como *¡él si sabe trabajar, sí le mete peso!* Lo que a su vez se convierte en autoridad para orientar a otros practicantes.

Es común que dentro del trabajo de pesas, se tenga como precepto abarcar todos los grupos musculares con el afán de obtener cierta proporcionalidad en el desarrollo muscular, sin embargo resulta también bastante frecuente, que tal prescripción sea transgredida y se le dedique la mayor parte de la rutina a las llamadas regiones

superiores (hombro, pecho, brazo) y en menor medida las inferiores (muslo y pierna), en el mejor de los casos se observa que se tome en cuenta a estas últimas porque “las mujeres también se fijan en la nalga”.

Aquí se hace manifiesta otra posibilidad de intercambio, en el ámbito de la sexualidad. Esto es que el cuerpo musculoso se ha dotando de un mejor perfil que lo hace atractivo a la mirada de ellas (o ellos, dependiendo del caso). Es más deseable, por lo tanto tendrá una mayor posibilidad de adquirir pareja, conservarla, cambiarla, reconquistarla. Efecto producido en gran medida dado que pocos tienen la posibilidad de acceder a los modelos corporales hegemónicos, a su vez se presenta atractivo involucrarse con alguien que cumple con estas prescripciones, lo que acerca a la normalidad o más bien a la anormalidad de poseer un cuerpo aparentemente perfecto.

Como se comentó al inicio de este artículo, el capital adquirido trasciende el campo del gimnasio, la inversión corporal impacta también en la imagen de sí mismos. Algunos de los asistentes a este espacio comentan que su finalidad es “sentirse bien”, lo que se capitaliza en una mejor autoimagen. Y como menciona Álvarez (2010) en una mejora en las relaciones sociales.

A manera de conclusión

A partir de un análisis sobre las prácticas corporales en el gimnasio de una escuela normalista de educación física se encontraron dos ideales corporales que son inspiración de los practicantes para intervenir su cuerpo en aras de obtener a través de ellos un capital encarnado, albergado en su presencia física, como un banco que concentra el poder simbólico de un cuerpo saludable o estético.

Las cualidades adquiridas a través de los esfuerzos con pesas que se caracterizan por ser dosificados, cuantificados y principalmente focalizados, se convierten en la posibilidad de cambio en los ámbitos personal, social y sexual.

El cuerpo saludable, libre de dolencias lesiones y capaz de actuar; el cuerpo estético, aceptado socialmente y atractivo sexualmente; al mismo tiempo corresponden a una serie de prescripciones cuyo origen está en el modelo capitalista de consumo, productividad y normalización.

Así el practicante de pesas invierte lo máspreciado que posee, su propio cuerpo. Como se ha manejado a lo largo del texto, el cuerpo es blanco ciertos significados que son atribuidos de acuerdo a las características que los agentes adquieren a través del trabajo con pesas, que al recibir su poder de cambio en diversos ámbitos sociales, permite la conformación de la subjetividad.

La adquisición de los atributos deseados, permite al agente asumirse como saludable, deseable, atractivo o capaz, dando vida al ideal prescrito. El vivo ejemplo encarnado, realizado, inspiración de otros nuevos practicantes, que buscan transformar su cuerpo y transformarse. Fenómeno que al repetirse, contribuye a mantener vigentes estos ideales.

Es destacable a su vez que ambos, dentro del campo del trabajo con pesas, se encuentran inmersos en una jerarquía, que pone por encima de la salud a la estética, valorándose más un capital masivo que uno capital sutil. La clave de ello se encuentra en que la inversión en el primero a diferencia del segundo, es mayor, en tiempo y esfuerzo dedicado por los agentes, esto en resumidas cuentas representa un mayor capital tanto cuantitativa como cualitativamente y por ende una mejor posición en el campo.

Fuentes de consulta

- Álvarez, Diego (2010) *Cuerpo y sujeto. Entre pesas y espejos*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Bourdieu, Pierre (1990) *Sociología y cultura*. CNCA/Grijalvo. México.
- Bourdieu, Pierre (1990) *El sentido práctico*. Versión electrónica. Consultado el 24 de julio de 2011 en <http://es.scribd.com/doc/32609747/Bourdieu-Pierre-El-sentido-practico>
- Bourdieu, Pierre (1979) *Los tres estados del capital cultural*. Versión electrónica. Consultado el 24 de julio de 2011 en <http://es.scribd.com/doc/16189108/Bourdieu-P-Los-tres-estados-del-capital-cultural-1979>.
- Correa Andrés, Giraldo Diana & Rivero Rocio, (2008) *Interpretaciones y reflexiones en torno al ideal estético del cuerpo y su relación con la práctica del ejercicio físico, a partir de la interacción entre profesores y usuarios del gimnasio de empresas públicas de Medellín*. Tesis. Universidad de Antioquia. Colombia.
- Esteban, Mari Luz (2004) *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bellaterra, Barcelona.
- Huertas, Fernando (2002) *La deportivización del cuerpo masculino*. En El cotidiano, mayo-junio, año/vol. 18, número 113, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.
- Rosenberg, Laura y Alejandro Rodríguez (2009) *¿Nuevas drogas? ¿Nuevas adicciones?: consumo de drogas de performance entre "barriletes" y "fierros"*. Revista electrónica margen Edición N° 56 - diciembre 2009
- Muñiz, Elsa (2010) Las prácticas corporales. De la *instrumentalidad a la complejidad*. En Muñiz, Elsa (2010) (coord.) *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. Anthropos editorial. México, Universidad Autónoma Metropolitana
- Pedraz, Miguel Vicente (2007) *La construcción de una ética médico-deportiva de sujeción: el cuerpo preso de la vida saludable*. En Revista Salud pública de México Vol. 49, no.1, enero-febrero de 2007. México.
- Wallerstein, Immanuel (2004) (coord.) *Abrir las ciencias sociales. Informe de la comisión Gulvenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*. México. Siglo XXI
- Wacquant, Loïc (1995) *Pugs at work: bodily capital and bodily labour among professional boxers*. Versión electrónica. Consultado el 29 de julio de 2011 en http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/pugsatwork.pdf
- Duran, Martha (2011) *México primer lugar mundial en obesidad*. En Radio Nederland. La emisora internacional holandesa. Publicada el 9 de julio de 2011. <http://www.rnw.nl/espanol/article/mexico-primer-lugar-mundial-en-obesidad>

Mariposas mecánicas y los artificios de la belleza

Garín Peña Jéssica Lizbeth
Medina González Sandra Deyanira
Escuela Superior de Educación Física

¿Mariposas mecánicas? La idea del cuerpo-máquina, utilizada como una metáfora en el ámbito de la gimnasia, es pertinente, ya que exige, por un lado, una fusión de cualidades bellas, delicadas y artísticas. Valores adjudicados tradicionalmente a la mujer, exaltando su femineidad, pero al mismo tiempo, debe ser descomunadamente fuerte y con una potencia desmedida, dando como resultado, una serie de movimientos que parecen imposibles de realizar con tan perfecta ejecución. Este pequeño cuerpo, al estar en el aire moviéndose con tal majestuosidad, gracia, habilidad y destreza, simula una mariposa al vuelo que parece estar diseñada como una máquina, con el fin de automatizar estandarizados gestos motores y reproducirlos una y otra vez sin errores.

En la gimnasia artística femenil encontramos lo que consideramos artificios de belleza, que pretenden ocultar el esfuerzo constante en las series acrobáticas y en los aparatos, callar las penurias del precio de su gloria, exaltando una deportista sonriente, graciosa y arreglada, donde se interrelacionan el riesgo, la armonía y la belleza.

La gimnasia de la que damos evidencia es distinta a la que estamos acostumbrados a ver en los medios de comunicación respecto al mundo del deporte. Convirtiéndola en una mezcla poco habitual entre ejercicio y arte, en el que se combinan acrobacias y danza, rigidez y flexibilidad, madurez y juventud. Mostraremos los cuerpos estereotipados y socialmente deseables, aquellos que podemos observar principalmente en los países de primer mundo como EEUU, China y Rumania que cuentan con escuelas de gimnasia, que facilitan la práctica de la misma. Lo que permite que las atletas puedan vivir y estudiar en ellas, relacionándose en su totalidad con la práctica gimnástica.

Primer Artificio: femineidad, belleza y deporte

Hace poco más de un siglo ya se nos marcaba cuales eran los roles sociales, los juegos y los ejercicios que podemos realizar las mujer en nuestra sociedad. Estereotipos de femineidad, que encapsulan el “modelo de la mujer deportista” aptas para la gimnasia artística, el patinaje artístico, el nado sincronizado y la danza; ya que son los que llaman la atención del público por la gracia de los movimientos y las figuras, donde la vestimenta y el maquillaje importan más que la esencia de los valores educativos del deporte en sí. La imagen que proyecta por encima de la persona que encarna una historia.

Alberto D. Landa (1894) sostiene los valores de su tiempo, ideas propias de la tradición del Siglo XIX, y con su artículo “ejercicio en la mujer” toca la gimnasia como una práctica inútil e innecesaria en el ámbito aboral dirigido hacia las mujeres, ya que expresa:

La gimnasia en aparatos debe excluirse en las mujeres; sus ejercicios son inútiles; se adaptan mal a su estructura y aptitudes físicas, producen en ellas deformaciones, alterando la belleza y elegancia de sus formas. La mujer no ha sido creada para la lucha si no para ser madre. Además, un método de gimnastica que impone a la mujer un traje masculino, movimientos y posturas que en ella pueden clasificarse a veces de grotescas, repugnaría siempre a las jovencitas y a las madres de familia. Y si a esto se agrega el peligro inminente de las desgarraduras, hemorragias y desviaciones de los órganos pélvicos, se tendrá el cuadro casi perfecto que hace impracticable la adopción de la gimnasia en aparatos. La mujer vive retirada en el hogar, y en general en una habitación mal sana, no será en una sala gimnastica donde se remedie su higiene. El buen criterio, el gusto y la higiene condenan los sistemas de gimnastica masculina en la mujer. (p. 147-152)

Atrás queda esa exclusión y si bien podemos hablar de una integración de la mujer en el ámbito deportivo, y en particular de la gimnasia con aparatos, no se logran abandonar ideales de cómo debe ser la mujer: una estructura y unas aptitudes físicas. Se les quiere elegante en sus formas y posturas al caminar, sentarse y conducirse en la vida. Equívoco de uno de los primeros maestros de educación física en nuestro país: será la sala de gimnasia uno de esos lugares donde se remedie, se corrija, se moldea la nueva femineidad. Mujeres bajitas, delgadas, de breves caderas y de una fortaleza

impresionante. Queda saber cuánto hemos avanzado en nuestras concepciones sobre feminidad, belleza y deporte.

Segundo Artificio: Selección, estereotipos y cuerpos socialmente deseables

Hablar de la gimnasia artística femenil es un tema muy controvertido, dado lo opuestas que están las investigaciones teóricas de la práctica deportiva: o plantean una crítica radical o una alabanza excesiva en términos de sus bondades. El presente trabajo apuesta por indagar los estereotipos sobre la belleza en la práctica deportiva de la gimnasia artística. El lugar donde investigamos sobre las ideas, deseos, expectativas e imaginarios de quienes se hacen cargo de dichas prácticas es en el gimnasio “Benito Juárez”

¿La gimnasia artística femenil busca crear cuerpos socialmente deseables, con características que permitan la perfecta ejecución de movimientos? No podemos dejar de mencionar que en todos los deportes hay una selección feroz, en donde prevalecen aquellas competidoras que cuentan con una genética que incluso socialmente se ha adecuado a esas necesidades, excluyendo a los que no cuentan con las características mínimas necesarias para el desarrollo del deporte. El somatotipo en este deporte es indispensable. Ser bajita y poco pesada es sinónimo de agilidad, flexibilidad y autocontrol del propio cuerpo. A mayor estatura, más difícil es realizar determinadas acrobacias.

Un claro ejemplo del ideal corporal requerido para la gimnasia es Nadia Comaneci, que en los juegos olímpicos de Montreal (1976) logró obtener por primera y única vez en la historia de la gimnasia, la calificación perfecta durante su rutina en las barras asimétricas, con tan sólo catorce años de edad lograba el diez en esos juegos olímpicos. Sus gráciles vuelos la convirtieron en una importante figura del deporte, pero detrás del éxito se escondía una niña frágil, reservada y de sonrisa triste. Convirtiéndose en el parte aguas para la mayoría de las jóvenes gimnastas de las siguientes generaciones, tratando de imitar el modelo de Nadia, adolescentes con cuerpos de niñas.

De los cuatro a los dieciocho años la férrea disciplina de la gimnasia fue su vida, no había tiempo para descansar. En 1978 y 1979 fueron años de mucha presión

para la gimnasta rumana, quien ya había empezado a experimentar los cambios de la pubertad, siendo el sobrepeso su mayor enemigo. En 1984 debido a una infección en la mano y tras algunos meses de irregular competición decide retirarse a sus veintidós años. De los dieciocho a los veintisiete vivió sometida bajo el régimen del dictador rumano Ceausescu. Bela Karolyi fue su entrenador la mayor parte de su carrera como gimnasta profesional.

Veinte años después de Montreal, en los juegos olímpicos de Atlanta (1996) apareció una gimnasta estadounidense que comenzó su carrera con tan solo tres años de edad, la cual causó polémica por las grandes coincidencias que tenía con Nadia Comaneci. Dominique Moceanu de padres ex gimnastas rumanos, nació en Estados Unidos, tenía a Bela Karolyi como entrenador y a sus catorce años y en sus primeros juegos llamó la atención del mundo al igual que Nadia. ¿Acaso Karolyi buscó crear un prototipo de Nadia? ¿Creyó haber encontrado la llave del éxito? Parecería que intentaba imitar todas las bondades de la gimnasta rumana. El cuerpo pequeño y musculoso, el mismo corte de cabello, una coleta con un característico listón blanco, la gracia y expresión corporal en los ejercicios de manos libres, el movimiento de brazos, manos y cabeza.

Comparativo que nos permite observar la diferencia y el avance de la gimnasia en 20 años, Moceanu logra mayor altura y sus evoluciones poseen un mayor grado de dificultad, en las barras paralelas la situación es similar, Nadia por su parte era más dinámica, con más variedad entre barra y barra. Moceanu imprime una mayor fuerza y exuberancia. ¿Se pretendió acaso provocar la nostalgia y evocar la magia de Nadia para influir en público y jueces? vendiendo así un estereotipo de la gimnasta, con características específicas que llevan a la perfección y belleza del deporte en sí.

Para la mayoría de espectadores:

“...Las niñas gimnastas son admiradas, aplaudidas y premiadas. Su aspecto infantil despierta ternura y multiplica la admiración suscitada por sus proezas psicomotoras. Esos cuerpos triunfadores, se constituyen en un poderoso modelo a imitar. Niñas y adolescentes envidian tales cuerpos. Es probable que su difusión admirada haya contribuido en alguna medida a la instauración colectiva del ideal de delgadez en las adolescentes. Las gimnastas presentan la tasa más elevada de anorexia nerviosa hallada entre practicantes de cualquier modalidad deportiva.

Una campeona británica, Lisa Elliot solo tenía un 5,3% de grasa corporal. La mayor parte de las gimnastas sitúan su tejido graso alrededor del 8-9 %, siendo que el índice de grasa corporal normal en mujeres es del 20-22%.” (El Cuerpo Como Delito)

Tercer Artificio: La belleza del deporte dependiente de la belleza en la mujer

Cuando se habla de la mujer en el deporte, es de suma importancia exaltar la apariencia física ya que la publicidad y los medios de comunicación tienen gran influencia en la creación y proyección del estereotipo de la mujer. Lo podemos ver claramente en las olimpiadas, donde las mujeres con características diferentes a las acostumbradas y esperadas por la afición son rechazadas y criticadas severamente. Ello sucede en todas las prácticas deportivas en donde la mujer está presente, y la gimnasia artística no es la excepción, un ejemplo es Svetlana Khorkina gimnasta rusa de 1.65m de altura, tamaño inusual para este deporte y 46 kg de peso, rompió los esquemas del cuerpo pequeño de las gimnastas. Su elegancia, sus largas piernas y su cuerpo espigado son su sello distintivo. Su pasión: las barras asimétricas, diseñadas para un biotipo enano, exponiendo su altura como una aparente dificultad, Khorkina logró adaptar la misma creando más de ocho ejercicios, reconocidos por la Federación Internacional de Gimnasia (FIG), que en su momento hicieron lucir sus elegantes curvas convirtiéndola en la reina de las barras asimétricas. Demostramos una vez más que el deporte no crea cuerpos estereotipados, el cuerpo se adapta al deporte y ahí radica una gran parte de su belleza.

Louveau, (2000) indica:

El deporte se presenta a la vez como reservorio de una excelencia femenina estereotipada y de virtudes viriles. A las deportistas las quisieran todas bien parecidas, delgadas y curvilíneas, como si en ellas la eficacia técnica y de movimiento pudiera independizarse de la capacidad física y de los requisitos morfológicos.

Dejando ver que la gimnasia es un deporte en el cual la imagen corporal es reservorio de marcas registradas.

“Tengo fans”

Al visitar el deportivo “Benito Juárez” en la delegación Tlalpan encontramos que las practicas gimnasticas que describen los autores antes mencionados están totalmente alejadas de la practica que se vive en México y otros países, donde el lema principal es “una gimnasia para todos” no se discrimina a las niñas o jovencitas por su aspecto físico, ya que las aceptan sin importar su estatura, somatotipo, estatus social, edad y peso.

En la gimnasia para todos, existen niñas y jóvenes de 3 a 22 años de edad, en donde las pequeñas están aprendiendo a controlar, manipular y descubrir su cuerpo y lo que pueden hacer con él. Así lo confirma la historia de vida de Andrea y Larisa, dos gimnastas de 10 y 9 años respectivamente, consideradas “talentos deportivos” en el Benito Juárez; Las pequeñas deportistas expresan en las entrevistas que realizamos en nuestra practica de campo, que lo más importante a su corta edad es la gimnasia, pero están consientes que deben cumplir ciertas actividades y obligaciones en casa, escuela y familia.

Descubrimos todas las bondades que la práctica de la gimnasia les ha otorgado en términos de desenvolvimiento social y físico, logrando un desarrollo integral; cuando le preguntamos a Andrea de cómo se involucra la gimnasia en su vida escolar, nos dijo “...tengo fans en la escuela, tengo fans” al preguntarle cual era la razón, sin inhibición alguna se levanto, hizo un arco al frente aterrizando en Split y dijo “... y ya, nada mas por hacer esto, tengo fans”. Ambas coincidieron en que preferirían practicar la gimnasia todo el día en lugar de ir a una fiesta o pasar más tiempo con la familia o la escuela, ya que la gimnasia significa todo para ellas describiéndola en una palabra como belleza y diversión respectivamente.

Nos platicaron de su entrenador y de su relación con él, externaron que es una persona que las apoya, les da la libertada de opinar o interrumpir la practica si algo no anda bien, platica con ellas y se presenta una relación de amigos pero siempre respetando las jerarquías y están consientes de que no pueden ser indisciplinadas.

En la vida de estas niñas también existen metas, aspiraciones y objetivos, igual que en las otras niñas de su edad, a diferencia de que estos están bien sustentados y apegados a la realidad de lo que pretenden lograr en su vida como gimnastas.

El entrenador de la selección del deportivo Marco Perea, nos marca que hay estudios que revelan que la edad idónea para comenzar esta práctica gimnástica es a los cuatro años, esto por las fases sensibles que atraviesa el niño, que facilitan que el alumno se apropie y conozca los patrones básicos de movimiento que su cuerpo es capaz de hacer, el desarrollo de habilidades básicas y capacidades coordinativas y condicionales para llegar a una destreza motriz, cubriendo los objetivos del programa, desarrollando competencias que le sirvan en su vida cotidiana y adaptación en su entorno social, que conjugada con la educación física harían un individuo completamente integral.

Cuarto Artificio: El deporte amenaza la “belleza”

Conforme evoluciona la gimnasia artística como deporte de competición, en cuanto a técnica y dificultad de los elementos, se incrementa la dedicación al entrenamiento, en los años 70's las gimnastas de artística solían entrenar una media de 15 horas semanales, siendo en los años 80's de 20 horas semanales. Hoy en día, las gimnastas de los equipos nacionales suelen entrenar una media de cinco días y medio a la semana, dedicándole aproximadamente entre 30-40 horas semanales, con una media de 7-8 horas diarias, repartidas en dos sesiones de entrenamiento regularmente en la mañana y por la tarde. Contagando de su excesivo interés por los entrenamientos a las gimnastas más jóvenes de entre 10 y 12 años con una media aproximada a 22 horas semanales, dejando a las niñas de 8 y 9 años entrenando alrededor a las 12 horas a la semana.

Las gimnastas adolescentes de elite sufren modificaciones en su desarrollo corporal y en su crecimiento por el intensivo entrenamiento físico al que se someten. Como bien sabemos, toda práctica de actividad física produce modificaciones fisiológicas en el organismo, alterando el equilibrio del mismo. Estas modificaciones serán diferentes en función del grado de dificultad y constancia del entrenamiento, así como de las cargas e intensidades de la práctica. Los riesgos de un entrenamiento exhaustivo pueden observarse desde distintos enfoques: fisiológicos, psicológicos y ortopédicos.

Las gimnastas tienen la necesidad de ser ligeras y fuertes al mismo tiempo, por la realización de elementos obligatorios y que van en contra de la gravedad, deben sostener su peso corporal en el aire. Se relaciona el éxito con ciertas características

fisiológicas, como son; el peso, la talla y el tono muscular apropiado, para atribuir una gran fuerza en el tren superior e inferior.

Los principios biomecánicos subyacen esta tendencia tanto en la figura como en el estilo que les da mayor capacidad de manejar su propio peso durante destrezas complejas particularmente aquellas que involucran la rotación de uno o más ejes corporales. La selección de un tipo de cuerpo apropiado previamente al entrenamiento será un factor crítico para el éxito de las gimnastas de elite.

Como nos muestra Torres (2010):

Para realizar las asombrosas rutinas (en piso, en la viga de equilibrio y en las barras asimétricas), se necesita un *cuerpo enano*, sus características: Las piernas largas (en relación al resto del cuerpo), la ausencia de pecho y la estrechez de caderas parecen formar parte del estereotipo físico ideal de las gimnastas. (p. 206-212).

La Gimnasia Artística Femenil (GAF) es un deporte de alto impacto, que exige una extraordinaria fortaleza física y mental. Durante la última década los medios de comunicación han popularizado y difundido en todo el mundo los videos y fotografías de las gimnastas con éxito internacional. Sin saber las exigencias del éxito, que podrían considerarse extremas incluso para los adultos. Los requerimientos del triunfo son cada vez mayores generan una presión constante en las gimnastas para entrenar más horas, con más esfuerzo y, particularmente, a una edad excesivamente temprana.

En el siglo XXI se denota incertidumbre sobre los efectos que producirían la actividad física aeróbica y anaeróbica sobre el crecimiento y la maduración sexual en las jóvenes gimnastas en sus diferentes modalidades. Independientemente de la edad o del nivel competitivo, las gimnastas son significativamente más bajas y más delgadas que sus contemporáneas.

Para lograr estas características físicas las gimnastas se internan en entrenamientos excesivos, y regímenes alimenticios. Las ingestas energéticas en gimnastas femeninas son generalmente inferiores a las adecuadas a su edad. Existe una posible tendencia en las gimnastas más veteranas, de nivel universitario, a restringir la ingesta dietética para mantenerse delgadas y así conservar un físico de pubertad.

Físicamente las gimnastas más jóvenes especialmente aquellas que no han pasado por la pubertad, o que cuentan con estos cuerpos y caras angelicales incurren en la falsificación de la edad, esto quiere decir que compiten niñas menores a los 15 años utilizando una fecha de nacimiento falsa.

Este cuerpo de niña, no dura por siempre, recuperan su desarrollo en cuanto abandonan el deporte elite Gimnasia Artística Femenil (GAF). La pubertad que tenían en pausa, suele llegar de forma repentina. Sin entrenamientos severos, estrés, y con una alimentación y vida normal, crecen, se desarrollan rápidamente y les llega la menstruación. Aunque también existe un peligro constante en este cambio tan acelerado, ya que en ocasiones no tienen tiempo de crecer lo suficiente y si lo hacen, nunca alcanzarán el desarrollo que hubieran tenido de no haberse sometido a tan severos entrenamientos.

Otras aumentan de peso por sus ansias de comer todo lo que tenían restringido comer durante sus años competitivos o por la falta de actividad física después de largas horas de entrenamiento. Sin embargo muchas otras se desarrollan sin problemas y se convierten en espléndidas mujeres, tal es el ejemplo de la siempre admirada Nadia Comaneci.

Quinto Artificio: La puerta falsa a la perfección del cuerpo

La “tríada de la mujer deportista” hace referencia a tres procesos médicos que existen en estas mujeres: trastornos de la conducta alimentaria, disfunción menstrual y osteopenia prematura. Si se presenta alguno de estos trastornos, debemos buscar la presencia de los otros.

Un ejemplo es el caso de Christy Henrich, gimnasta que murió por anorexia en 1994 con 22 años de edad y 29 kg de peso debido a la obsesión por su peso, después de que un juez le dijera que tenía que bajar de peso si quería pertenecer al equipo olímpico.

Los “... desordenes de alimentación, pérdida de ciclos menstruales, osteoporosis y hasta de casos de muerte por anorexia, se sintetizan en la simpática denominación de *niñas bonsái*, como se les llama a las gimnastas condenadas a no crecer, de mirada lánguida e infancia abortada. La era de las *niñas bonsái* se

inicio tras la actuación de Olga Kourbut en las olimpiadas de Miunich 72. A partir de entonces el cuerpo de la gimnasta debe ser de dimensiones infantiles, pero de flexibilidad y potencia máximas. El peso mínimo es necesario para realizar saltos mortales y las piruetas que desafían la gravedad. Entonces, las pequeñas consumen solo 600 miligramos de calcio al día, cuando lo recomendable es 1500. El drama de las pequeñas, que son virtualmente lanzadas a los gimnasios por sus padres, que se pusiera una edad mínima de 15 años para participar en las olimpiadas. La gimnasia vienen de gemme (desnudo), una forma de referirse a la belleza del cuerpo pero también del alma; una tradición que pocos ven en estas niñas, en la que la belleza y la educación han sido sacrificadas en beneficio del rendimiento.” (Niñas bonsái de ANSA 24 de julio)

La anorexia y bulimia afecta a jóvenes que tratan de escapar del proceso natural de convertirse en adultos, ya que el ensanchamiento de sus caderas o el desarrollo de sus pechos puede perjudicarlas en el ejercicio de la gimnasia en competición, y utilizan el deporte como un medio para mantener una figura "aniñada" y delgada, reuniendo así todas las características que toda gimnasta debe alcanzar para mantenerse competitiva en los niveles más elevados.

Otra de las razones que coadyuva a esto es la actitud autoritaria de algunos entrenadores, cuyos comentarios tienen una influencia enorme sobre las gimnastas a las que entrenan y que las imponen un control tan excesivo de las calorías consumidas que puede llegar a convertirse en toda una obsesión. Sin embargo, y aunque muchos entrenadores y preparadores reconocen no ser capaces de detectar signos de trastornos alimenticios en las jóvenes a las que entrenan, hoy en día cada vez son más conscientes de su responsabilidad para ayudarlas.

Lo que las gimnastas pretenden es lograr el cuerpo ideal para este deporte aunque parezca que sus desordenes alimenticios son para obtener el porcentaje ideal de masa corporal. Estos regímenes alimenticios constan únicamente de nutrientes que se utilizan como fuente de energía con el fin de soportar los intensos entrenamientos y compensar la pérdida de proteínas provocadas por el esfuerzo muscular.

Una inadecuada ingesta de calcio se ha relacionado con un desarrollo óseo con déficit asociado a un aumento en el riesgo de fracturas de estrés. Por otra parte, la ingesta inadecuada de hierro se ha asociado con la aparición de anemia, factor de riesgo en la incidencia de amenorrea.

Las gimnastas no podrían considerarse inmunes a los problemas de salud mental como son estos desórdenes nutricionales. Los investigadores han planteado si la práctica y participación en este deporte incrementa el riesgo para desarrollar desórdenes nutricionales, y si la práctica en el alto rendimiento de este deporte tendría consecuencias negativas para la salud como podría ser la reducción del crecimiento.

En los años 80's se hablo de uso de terapias médicas para lograr cuerpos pequeños y ágiles para facilitar la ejecución de las más difíciles ejecuciones, pero sin ser consideradas doping, pero ante los ojos de algunos especialistas y entrenadores éticamente cuestionables.

Estas terapias médicas constaban de píldoras hormonales que modificaban los niveles de estrógenos, de la progesterona y el resto de hormonas femeninas, impidiendo en la adolescencia un desarrollo normal, dando como resultado adolescentes bajitas, sin pecho y amenorreas. Estas situaciones aunque no estén comprobadas, nos dan una idea de los recursos a los que recurren las gimnastas para lograr perpetuar esos cuerpos delgados, musculosos y capaces de realizar rutinas extraordinarias.

La participación de niñas y pre adolescentes en este deporte conlleva a un elevado incremento de lesiones. Algunas de estas pueden ser causadas por una ejecución incorrecta de la técnica, un inadecuado acondicionamiento físico, errores en el entrenamiento, uso inadecuado de medidas de protección o la ausencia de ellas y sobre todo por las características del aparato locomotor en desarrollo propio de estas edades.

La gimnasia es belleza

Nuestra investigación sustenta que algunas mujeres gimnastas son más dependientes de la estética, belleza física del cuerpo y hacer complicados ejercicios en los diferentes aparatos y recurren a utilizar todo el potencial de la figura. Suelen dejar de lado la existencia de una profunda mirada hacia la capacidad mental del ejecutante, que deben comprender los límites del propio cuerpo y la esencia del deporte.

La gimnasia no está enmarcada necesariamente en la figura y belleza corporal, sino en las poses, los giros y en las rutinas que se desprenden de la práctica de la

actividad. Haciendo que la gimnasia artística femenil (GAF) pase a ser una obra de arte como lo dice su nombre, reforzándose con la aplicación de fondos musicales que armonizan la ejecución y la gracia de movimientos con una sinfonía del cuerpo.

Bibliografía

- D. LANDA, Alberto, (2005). *La educación en el desarrollo histórico de México I*, México, Secretaria de Educación Pública.
- MAYER, Edith, (1980) *Belleza Femenina por la Gimnasia y el Deporte*, México, Mexicanos Unidos.
- PAQUET, Dominique, (1998) “Belleza del Alma, Belleza del Cuerpo” en *La historia de la belleza*, Barcelona, B.S.A. y Ediciones B Argentina con Gallimard.
- (S/A) (2010) “El cuerpo como delito” en <http://www.slideshare.net/Marjanaef/el-cuerpo-como-delito-3807143> [Visito en septiembre del 2011]
- LOUVEAU, Catherine, (2004) “Cuerpos socialmente deseables” en *La ideología olímpica deportes*. Santiago, Selección de artículos de Le Monde Diplomatique,
- TORRES, Fernando (2010) *De los cuerpos dóciles a los cuerpos siniestros*, México, Torres Asociados.
- SEP, (2005) “Niñas Bonsái de ANSA 24 de julio” en *Programas y Materiales de apoyo para el estudio Deporte Educativo y los adolescentes*, México, Ed. Secretaria de Educación Pública

Cuerpo, belleza y dolor

Macario Molina Ramírez
Escuela Superior de Educación Física

El cuerpo está sometido a los esquemas culturales que le confiere el discurso dominante y atravesado por el dolor como fenómeno límite que lo marca.

El cuerpo está en relación a la constitución del sujeto, el cual está en la palabra antes de tener un cuerpo y permanece aún después de no tener un cuerpo; es decir, después de la muerte. Por eso, concebir prácticas corporales en busca de la belleza es reconocer las condición vulnerable de la corporalidad humana; condición que lleva a la búsqueda de prolongar las capacidades y condiciones propias de la expresión corporal. Ahora la belleza puede estar representada en cuerpos frágiles y esqueléticos y mañana en aquellos que son voluminosos o atléticos, ágiles o fuertes.

El cuerpo humano sin embargo, es efecto del lenguaje y no a la inversa y son las leyes del lenguaje la que lo atraviesan y sostienen. Gracias al lenguaje se crea un sujeto y con él a su cuerpo y su motricidad. El cuerpo se humaniza por el lenguaje.

La búsqueda de la belleza es la expresión de una inconformidad con la condición de incompletud que se le atribuye al cuerpo. Esta sensación puede ser de si mismo o de relación con el otro, por eso el dolor sobreviene cuando se está ante el umbral de algo nuevo o cuando no se restablece el vínculo roto con un ser querido. Quizás es el dolor el más claro referente que nos hace consciente de nuestro cuerpo y de nuestra vulnerabilidad. Algunos sujetos pueden incorporar a sus prácticas cotidianas la ejercitación física como una manera de “intercambiar” dolor psíquico (dolor de amar) por dolor corporal, para hacer llevadera la vida y encontrarle sentido.

INTRODUCCIÓN

Agradezco la invitación a participar en el V Congreso internacional de ciencias, artes y humanidades. El cuerpo descifrado. Las prácticas corporales en la búsqueda de la belleza.

Quiero exponer en estas líneas una visión sobre el cuerpo con enfoque psicoanalítico, trato de relacionar con el cuerpo dos posibilidades de expresión: uno como fatalidad (el dolor) y otro como aspiración (la belleza).

Hablar del cuerpo es referirse a dos nociones relacionadas: el cuerpo somático y el cuerpo psíquico; tiene que ver con una función biológica y con otra referida a la sexualidad; pero la sexualidad que no es equivalente a genitalidad, sino a dialéctica de placer y displacer, que genera vitalidad mediante la libidinización del ser y está en otro registro, en el del cuerpo erógeno o pulsional, el cual es como un revestimiento del somático, o mejor dicho un revestimiento narcisista del cuerpo somático (biológico). Cuerpo psíquico y cuerpo somático no son causales, pero están permanentemente relacionados y la sexualidad no está atrapada a lo somático.

El cuerpo siempre tiene la huella del otro porque somos una especie que nacemos con plena vulnerabilidad, por lo que es necesario que exista otro para que vivamos. Bajo esta noción, mi cuerpo es en algo cuerpo del otro.

Al ser el cuerpo condición de vitalidad y al mismo tiempo de función biológica, recuerda que algo del cuerpo escapa a nuestro control, que no depende de nuestra voluntad, que el cuerpo tiene leyes biológicas que escapan al narcisismo y dan cuenta de ese cuerpo que va a morir, lo que provoca una herida (narcisista) que llevamos siempre.

Bajo la clínica psicoanalítica se ha descubierto que las enfermedades psicosomáticas, además de lo genético, implican la expropiación del cuerpo. En la problemática psicosomática el otro ha sido intrusivo. El sujeto no llega a apropiarse plenamente de su cuerpo.

PSIQUISMO E INCONSCIENTE: UN SUPUESTO DEL QUE PARTIMOS

. El cuerpo es algo que el sujeto se apropia. Una tarea del psiquismo es apropiarse del cuerpo para llegar a plantearse: este cuerpo que habito es mi cuerpo, con la paradoja de que en él (piel, brazos, boca, etc.) están las huellas del otro, las huellas de los padres, entendido esto como un lugar que alguien ocupa (no siempre es el padre biológico). Esa apropiación se hace mediante el narcisismo, si no existe esa apropiación se puede estar frente a una psicosis o psicósomática.

La historia que marca al cuerpo de los primeros años de vida es fundamental para entender cómo se constituyó el psiquismo y en dicha constitución tiene que ver el narcisismo, que se refiere a la conducta por la cual se da al cuerpo propio trato parecido al que se le daría a un objeto sexual (Freud, 1992), pero es una condición necesaria en la evolución de la libido, entendida ésta como la energía sexual que parte del cuerpo e inviste los objetos. Hay narcisismo primario y narcisismo secundario. El narcisismo primario no se observa de manera directa, es un supuesto que se puede plantear por razonamiento deductivo.

Los padres juegan un papel importante en la constitución del narcisismo primario. El bebé es para los padres, muchas veces, quien podría realizar los sueños que ellos no realizaron, se asegura así la inmortalidad del yo de los padres (Freud, 1992: 87) El narcisismo secundario corresponde al narcisismo del yo.

El niño sale del narcisismo primario cuando su yo se encuentra confrontado a un ideal con el cual deba medirse, que es un ideal que se forma en el exterior y que le es impuesto. Es así como el niño va siendo sometido (educado) a las exigencias del mundo que lo rodea, que se expresan a través del lenguaje de manera simbólica.

La experiencia de satisfacción “permite” que surja el deseo, gracias a que otro tradujo el llanto del bebé en deseo; por eso el deseo jamás se satisface, es una imagen que se dirige a objetos sustitutivos del primero. El deseo puede entenderse como el intento por volver a vivir aquella primera experiencia de satisfacción. La vida psíquica de los sujetos se mueve por el deseo y en algún momento (del análisis) se puede conocer que clase de deseo mueve al sujeto o en que objeto se ha convertido el sujeto para cumplir el deseo del otro.

Lacan construyó, en 1953, la propuesta de tres registros, que son tres dimensiones de lo pulsional: lo simbólico, lo imaginario y lo real. (Lacan, 1953-4). Solo en lo simbólico hay un ser producto final de una cadena significativa, en lo real solo existe energía y en lo imaginario ilusión de ser. “El psicoanálisis posibilita diferenciar el cuerpo en lo real, en lo simbólico y en lo imaginario “(Levin, 19991:12). Lo real no es la realidad, es lo que no se puede simbolizar, como lo más cercano a lo pulsional.

Como un libro, “El cuerpo es el lugar donde se escribe nuestra historia (...) Allí están las marcas de las cartas del amor, de las batallas del odio, del silencio del abandono. Ahí están las cicatrices de la infancia, los rastros de los años viejos, los surcos de los golpes fríos, las borracheras sin terminar. Lo real del cuerpo es lo más difícil de expresar porque tiene que ver, fundamentalmente, con el grito y con el silencio(...)Lo real del cuerpo es aquello que se resiste al signo y repele la significación” (Morales, 2008:265)

El deseo está en el registro de lo simbólico, el narcisismo en lo imaginario y lo real es cuerpo de dolor. En el habla se expresa el deseo, es vehículo del deseo; es el otro quien nos arranca de seres de naturaleza y nos convierte en seres parlantes, de deseo. Vía la palabra, lo que al principio es pura necesidad, se convierte en una lógica de deseo. La madre inaugura como ser deseante, por lo que el inconsciente es el discurso de deseo de otro, del que no se tiene conciencia (y el análisis puede desentrañar). La madre cuando apalabra el cuerpo del niño engendra un ser; lo humano se instaura con las primeras interpretaciones que se hacen hacia el bebé y por eso para Lacan (1998) el falo se entiende como el significante de la falta o significante del deseo.

El orden del significante nos constituye, los seres humanos somos llevados por el orden significante.

El significante preexiste la llegada de un sujeto. El significante es equívoco (mal entendido), no nos comunicamos objetivamente. El mal entendido opera en el cuerpo y puede provocar efectos.

La palabra hace acto en relación al inconsciente; el acto es la apertura del inconsciente. Pero no es cualquier palabra, sino palabra plena como plantea Lacan, la que está vinculada al inconsciente; la palabra plena se opone a la sugestión, porque ésta clausura lo inconsciente. No se trata de dar consejos a las personas, porque los consejos o recomendaciones parten del yo de quien habla. El inconsciente no es comunicable, por

eso a veces no funcionan las explicaciones de lo que es bueno o malo. El sujeto habla a través del cuerpo

El cuerpo es el espejo del yo, por lo que cualquier afectación corporal tendrá incidencia en su estructura (del yo).

CUERPO

¿Por qué tantas recomendaciones sobre el cuerpo?, porque el cuerpo no es algo primario, sino algo a construir, no está dado, se tiene que constituir primero como imagen que le viene desde fuera, el sujeto al irse constituyendo quiere ser como ese otro (Lacan: Estadio del espejo).

El cuerpo es una construcción secundaria, parafraseando a Eráclito, nadie se presenta con el mismo cuerpo dos veces y para atender el cuerpo la gente busca respuestas.

El lenguaje, como particular estructura subvierte y modifica el equilibrio homeostático del cuerpo neuroanatómico (tono muscular, brazos, piernas, etc.). La condición neuromotriz del cuerpo está marcada con huellas y marcas del lenguaje por lo que el cuerpo visto como realidad no es la realidad, pues el lenguaje lo atraviesa, lo trasgrede y lo trasciende y coloca su existencia fuera de su pura sensación carnal.”Para que una vivencia corporal se constituya, necesariamente tendrá que pasar por el lenguaje (...) el cuerpo no es el organismo y dialécticamente el organismo biológico no es el cuerpo” (Levín, 1991:12)

De esta forma entonces, el cuerpo que ha descifrado el psicoanálisis desde Freud, llamado libidinal, pulsional o erógeno retorna y no se le puede eludir ni desconocer. Dicho de otra manera, lo pulsional del cuerpo no puede controlarse desde la educación y la educación física, porque lo pulsional es “inalcanzable” por las acciones educativas, que están dirigidas a la conciencia, lo inconsciente es in-educable y tampoco se le puede convertir en consciente, pero es importante considerarlo porque está presente en nuestra existencia.

Si el cuerpo está atravesado por el lenguaje y éste transforma las necesidades de las personas, las necesidades quedan subordinadas a la existencia del deseo; por eso se puede hablar de dos nociones de cuerpo, una definida básicamente por la biología y asumida por la pedagogía, como conciencia corporal, que da sustento a las prácticas

educativas, identificada con la noción de esquema corporal y la otra, descubierta por Freud como cuerpo pulsional, inconsciente, cuya representación se inscribe en una imagen corporal. “Lo inconsciente es efecto de la apropiación del cuerpo por lo simbólico que al capturarlo lo fragmenta y hace de sus órganos y funciones material signifiicante” (Gerber, 2008:75)

De acuerdo con Dolto, podríamos decir que el esquema corporal es el mismo para todos, pero la imagen del cuerpo es propia de cada uno, está ligada al sujeto y a su historia; es específica de un tipo de relación libidinal. Visto así, el cuerpo no está sujeto a la voluntad plena de la persona como se cree dominarlo desde ciertas concepciones y prácticas educativas.

En los últimos años por ejemplo, en nuestro país, se ha identificado como problema de comportamiento y actitudinal de los niños en las escuela de educación básica diversos malestares como la obesidad, el trastorno por déficit de atención e hiperactividad (TDAH) y ciertas adicciones al consumo de sustancias tóxicas que pretenden corregir con castigos, exclusión, ejercicios o medicamentos. A los niños con TDAH, en el mejor de los casos, se les canaliza para que reciban tratamiento médico, bajo la sospecha de que se trata de problemas hormonales, esos tratamientos a veces se prescriben de manera permanente, porque resulta la única manera segura de controlar el cuerpo, porque los padres de familia no tienen tiempo y a veces ni la disposición de plantearse la escucha del malestar.

Se sabe que la hiperactividad tiene más relación con factores sociales que con los biológicos; habría que preguntarse ¿dónde termina la hiperactividad y empieza la “normalidad”? Pareciera que el TDAH es la expresión del niño con un medio social caótico y los medicamentos se han vuelto necesarios, con las consecuencias de los efectos secundarios de mantener a los sujetos bajo comportamiento pasivo, debido en gran parte a la incapacidad de los padres y en general de la sociedad, de hacerse cargo de los niños.

Al cuerpo hay que escucharlo porque los síntomas hablan, el TDAH y la diabetes por ejemplo, como muchas enfermedades son síntomas que hablan porque son parte de una articulación del cuerpo erógeno y el cuerpo somático, pues al estar vinculado a lo inconsciente, el cuerpo no es solo cuerpo biológico.

De acuerdo con Helí Morales (2008:264-71) el cuerpo casi siempre se presenta como enigma, habla con signos que no siempre son comprensibles, son signos insensatos y opacos; pero también habla con silencios, que son el revés del signo.

De acuerdo con Levin nos referimos al cuerpo del ser que habla y que considerando la inclusión de lo inconsciente en el ámbito psicomotor, la motricidad no es producto de los hábitos, la memoria o los patrones de conducta, sino que se constituye desde el lugar del otro del lenguaje y del significante. Lo inconsciente, como lo planteó Jacques Lacan está estructurado como un lenguaje y no es una sustancia.

Bajo el empirismo y el sentido común se piensa y asume el cuerpo como se presenta a la vista en forma inmediata. Desde Freud en cambio el cuerpo, como la realidad, no es un ente empírico objetivo, ni existe de una vez para siempre; se construye en relación al otro. El ser humano es tal porque su conocimiento objetivo no es inmediato.

. La unidad del cuerpo es resultado de un proceso, antes está la angustia del cuerpo fragmentado. La función del estadio del espejo es poner fin a la dispersión pánica y constitutiva del sujeto.

El sujeto se anticipa a su maduración, a la noción de esquema corporal, se identifica con una imagen y en ese reconocimiento tiene lugar lo imaginario, al relacionar cuerpo e imagen queda una especie de vacío, forma dada por el cuerpo en el registro.

La identificación primitiva de la fase del espejo es la raíz de las identificaciones posteriores del sujeto. La agresividad estará relacionada con la fantasía arcaica del cuerpo fragmentado. La agresividad es correlativa de un modo de identificación narcisista, que determina la estructura del yo y del registro de entidades características. En tanto que el orden simbólico es constituyente del sujeto, este se halla habitado y transformado por el significante.

El ser humano habla porque el símbolo lo ha hecho humano.” El hombre habla porque el símbolo lo ha hecho hablar (...)Al ser captados por el lenguaje, los seres humanos nos diferenciamos del reino animal, no somos ya puro cuerpo, sino que por el ingreso al universo simbólico podemos tenerlo y, por lo tanto, ser sujetos con un cuerpo” (Lacan citado por Levin, 1991:45)

El sujeto se apropia de su cuerpo a través de un arduo trabajo, el niño pasa primero de una dispersión corporal producida por el lenguaje, a una apropiación del cuerpo imaginario especular (estadio del espejo) a una apropiación simbólica con el juego del Fort-da (Winnicott, citado por Levin, 1991:45)'' Por efecto del lenguaje se produce esta separación entre sujeto y cuerpo.

BELLEZA

Partimos del supuesto que con la modernidad existe un ideal (corporal) estético que podríamos llamar belleza corporal, donde no han tenido cabida expresiones corporales consideradas antiestéticas (no bellas) según los esquemas dominantes. La modernidad también ha propiciado condiciones para que las personas ya no mueran a los treinta años como en la antigüedad, (aunque los indígenas mexicanos si fallecen a corta edad, pero eso es por cuestiones de pobreza que producen las condiciones sociopolíticas imperantes), ni por problemas en el nacimiento; ahora se muere por cáncer, diabetes, obesidad o problemas relacionados con el consumo de alcohol y vivimos en un mundo hedonista que nos hace creer que podemos ser felices a cómo dé lugar, en ese sentido las adicciones son un camino fácil en busca de la felicidad.

Algunos autores hablan de que la patología del siglo XXI es el narcisismo y la depresión. La gente busca soluciones mágicas, como se puede constatar con la infinidad de terapias que han aparecido en los últimos años; es paradójico que la vida actual se apoye en la ciencia como sustituto de la religión y el pensamiento mágico permee la concepción y actuación de muchas personas que buscan desesperadamente soluciones a los problemas de salud y angustia.

En plena era de desarrollo tecnológico y científico se sigue naciendo en una situación de indefensión y así se viven los primeros años, existe la necesidad del otro para vivir. Por eso, todo lo que le sucede al cuerpo tiene que ver con el deseo del otro. El cuerpo del psicótico, por ejemplo, no fue libidinizado y no se inscribió allí un deseo o se pudo inscribir en su lugar el odio, sin que los padres lo supieran.

Vamos por la vida con una imagen inconsciente del cuerpo, que es soporte del narcisismo; por eso es posible ver niños sanos de su esquema corporal (integrado) y con problemas en la imagen de su cuerpo. La imagen del cuerpo depende de la madre (o

de quien ocupe ese lugar) y del entorno, el papel del lugar de la madre es fundamental en los primeros años para que se produzca una fluida libidinización.

El ideal estético se vuelve un imperativo, ser bello o bella lleva en algunos sujetos al goce (exceso). Pongamos el caso del alto rendimiento deportivo, donde la disciplina y el esfuerzo son extenuantes, el atleta despierta y se duerme pensando en el entrenamiento, debe comer algo especial, y no tiene tiempo para hacer para las que no hay tiempo (su tiempo está expropiado) pensemos en Michael Phelps, campeón olímpico y mundial de natación que es un ejemplo nítido de la entrega absoluta a mejorar el rendimiento corporal bajo un riguroso programa, pareciera que en ese cuerpo no existe un sujeto o cuando menos no se manifiesta; en día previos a las competencias por ejemplo, habla muy poco y si se puede prefiere no hacer ninguna declaración; entrena bajo un calendario que le diseñan sus entrenadores para conseguir el triunfo y para ello se prepara hasta en los días festivos como navidad y año nuevo, pues su programa es inalterable.

El entrenamiento es riguroso, el cuerpo se va sometiendo a esfuerzos máximos donde sujeto y cuerpo parecen estar distanciados, éste quizás expropiado, llega la competencia y Phelps va siempre por el triunfo; pero así como él hay cientos de atletas entrenando en diferentes lugares que si no ganan no existen, pues en cada competencia hay un solo ganador (como individuo o como equipo), quizás se reconforten sabiendo que aún sin ganar se mejoran el propio tiempo o marca, pero aquí la pregunta sería ¿es eso del orden de la satisfacción?, ¿eso no parece estar más allá del principio de placer? es decir, ahí hay algo del orden del goce. Lo que no es del orden del deseo es goce, pues el deseo es siempre delimitado (Tappan, 2011) Igualmente podríamos preguntarnos ¿hacerse liposucción y transformar el cuerpo es seguir siendo uno mismo?

DOLOR Y MALESTAR

El malestar es visto frecuentemente como algo gratuito que nos asalta en la vida y que nos tortura, algo que debemos enfrentar como algo que no tiene relación con nuestra responsabilidad de como estamos viviendo. Buscamos vivir sin cuestionamientos y sin detenernos a reflexionar en los problemas que tenemos. De acuerdo con Tappan “Aprendemos a “*ser almas bellas*, seres más o menos planos y acartonados, normados y dirigidos por los consensos y los estereotipos construidos por

la sociedad de consumo” Por eso el psicoanálisis rema contra la corriente y se convierte en una perspectiva crítica y por lo tanto incómoda (Tappan, 2011)

“El dolor es una reacción a la pérdida del amado, a la pérdida de su amor, a la pérdida de mi integridad corporal, o incluso a la pérdida de la integridad de mi imagen”

El dolor físico no tiene que ver exclusivamente con el campo de la neurofisiología, también concierne al psiquismo. Cuando se escucha el sufrimiento corporal de una persona también percibimos las perturbaciones psíquicas que eso provoca. Hay un factor psíquico que interviene en el origen del dolor corporal. Un dolor intenso nace de una conmoción del yo, que puede ser pasajera, que fijada en lo inconsciente, reaparece convertida en sucesos penosos de la vida cotidiana. En el dolor físico existen tres tiempos: lesión, conmoción y reacción (Nasio, 2009:83) En el caso de una quemadura por ejemplo el yo siente el dolor local y experimenta enseguida el dolor de una perturbación interior. Se operan dos percepciones a través del yo: se percibe un dolor que se localiza en el nivel de la lesión externa y un estado de conmoción interna que lo invade (Nasio,2009:85)

Quien ha sufrido un traumatismo puede recordar las circunstancias del acontecimiento y reencontrarse con las sensaciones insoportables que sintió, por lo que puede vivir con el temor de una nueva agresión, pero el retorno del traumatismo puede darse de otra forma como la aparición de una lesión psicósomática o como culpabilidad o en acto impulsivo. Un antiguo dolor corporal inconsciente puede volver al presente transfigurado. Reaparece bajo diversos aspectos que se nos imponen sin que lo sepamos; el sujeto repite sin saber que se trata de una repetición. El cuerpo es una pantalla en la que se proyectan recuerdos por lo que un sufrimiento actual puede ser el resurgimiento viviente de un dolor olvidado

Cuando el dolor transfigurado aparece en otro afecto penoso, como el sentimiento de culpabilidad, me recuerda a una destacada atleta que el dolor de la desaparición de su padre convertido en guerrillero y caído en combate, pero cuyo cuerpo nunca se recupera, le provoca primero caraje contra el padre por abandonarla y después aparece una especie de compromiso (culpabilidad) que la hace estudiar antropología forense para tener herramientas en esa búsqueda dolorosa que nunca alcanzará su propósito. Posteriormente decide convertirse en atleta de alto rendimiento para ser fuerte. ¿ante el dolor insoportable del padre desaparecido?, ¿convierte esas huellas de dolor en la carne

y el psiquismo en caminos nuevos de fortaleza corporal ante la fatalidad, en una especie de sublimación? ¿Son esos poderosos y notables músculos de su cuerpo la representación de un cuerpo desaparecido quizás para siempre?

En otra representación dolorosa el futbolista brasileño Ronaldo Nazario, confirmó entre lágrimas (febrero de 2011) su retiro y fin de su exitosa carrera debido a lesiones crónicas que le impiden desplazarse en la cancha y a su hipotiroidismo que lo hace subir de peso. Afirmó “Es mi primera muerte, perdí con mi cuerpo. Cuando lo decidí me sentí como si estuviera en una unidad de cuidados intensivos en estado terminal”. El dolor de las lesiones y la dificultad para mantenerse en el peso corporal durante 18 años en los que brilló Ronaldo, se perpetúa en un dolor más difícil de combatir: abandonar lo que tanto quiso. A diferencia del caso anterior, el dolor de Ronaldo es por la separación de ese objeto amoroso que ha sido el fútbol, que le deja un vacío que siempre había estado en su existencia y que creía llenar con su brillante desempeño en la cancha.

Desde la perspectiva que estamos abordando, cada caso es distinto y único, por lo que no podemos generalizar; sin embargo, a manera de pregunta podríamos dejar planteada una intuición ¿por qué en México han destacado, hombres y mujeres, practicantes de boxeo y en los últimos años en tae kwan do? Dos prácticas de contacto, donde los protagonistas pegan y provocan dolor, ¿pero que está en el inicio de cada historia, que cada quien está dispuesto a ser golpeado?, ¿qué sufrimiento profundo, constitutivo del sujeto está orillando a repetir esas experiencias de dolor que provocan las respuestas del otro?

GOCE Y PLACER

Eso que vemos en jóvenes y adultos llevar al límite su existencia como si el yo se sintiera retado es una forma de goce. Vivimos una relación persecutoria con el cuerpo (tenemos insomnio, dolores o problemas cardiovasculares) esa vivencia de impotencia del yo es una herida narcisista. Quienes no aceptan esta herida narcisista creen que pueden dominar y controlar el cuerpo, lo que expresan mediante acciones para su “completud” como cirugías para componer o mejorar el cuerpo. El goce tiene que ver con el disfrute más allá de la realidad (lo real). El goce tiene que ver con lo real (no con la realidad)

Lacan introduce el concepto de goce, hace referencia a una especie de placer en el sufrimiento, es una satisfacción paradójica del síntoma, considera que el superyó es imperativo de goce. Freud anteriormente en su obra Más allá del principio del placer, introduce el concepto de la pulsión de muerte, con lo que establece que hay algo en el sujeto que lo empuja más allá de los límites. El goce es la perspectiva de una satisfacción absoluta, por eso es inalcanzable, es imposible, El placer en cambio se entiende como una satisfacción parcial, con límites. Al forzar el límite, el goce se confirma con dolor. El placer implica límite, lo que deja cierta insatisfacción, por eso los seres humanos tenemos dos tragedias, según Oscar Wilde (citado por Gerber): una es no tener lo que se quiere y la otra es obtenerla.

Las condiciones de la vida actual nos arrastran a maneras diversas de goce, a creer que se puede obtener todo lo que se quiere; se busca por diversos medios rebasar los límites del placer; muchas prácticas no solo físico-deportivas, movidas por intereses económicos e ideológicos llevan a desafiar los límites (¿de la vida y la muerte?)

El goce es imposible, pero está presente en nuestras vidas, ahí donde se rebasa el límite del principio de placer. Cuando el goce se satisface se llega a la muerte.

El goce se manifiesta de diferentes maneras, en la histeria, por ejemplo, se hace todo lo posible para que no se de la satisfacción; en la neurosis obsesiva en cambio el deseo parece imposible tratando de que todo esté en orden, se producen rituales como una forma de evitar que sucedan cosas terribles, es decir lo imprevisto.

En las fobias se trata de evitar que surja el deseo y no se sepa que hacer, se busca la compañía de personas o de objetos para no enfrentar lo imprevisto.

En la perversión el deseo se plantea como una voluntad de goce del otro, lo cual es posible convirtiéndose en objeto del goce del otro. Se hace todo lo posible para mostrar lo completo del otro, se niega su castración (en sentido simbólico); desafía la ley pero en nombre de una ley que ordena el goce, como en la canción del “hijo desobediente”, favorita del actual huésped de los Pinos, en la que un muchacho quiere pelear con otro y le ordena a su padre que no se meta, que se haga a un lado, pues si no se hace a un lado le atravesará el corazón con su espada, porque está más bravo que un león” y después para reivindicarse le pide al padre que uno de sus caballos se le quede a los pobres después que muera peleando, para que cuando menos digan “Felipe dios te perdone”.

En la psicosis el sujeto tiene una certeza de goce, pero ese goce es del otro, el otro goza de él. El paranoico por ejemplo cree que los otros se confabulan para hacerle daño; la certeza en la psicosis es anterior a cualquier acontecimiento.

El cuerpo es según Lacan (citado por Nasio, 2007: 42) el lugar del goce, donde se pueden presentar los excesos de placer, pero también de dolor; en el placer llevado al extremo, como en el dolor gozamos. Ese goce es una tensión excesiva, un máximo de tensión (el placer sería lo contrario: una reducción de las tensiones) “Si el placer consiste sobre todo en no perder, no perder nada y gastar lo menos posible, el goce en cambio, se sitúa del lado de la pérdida y del gasto, del agotamiento del cuerpo llevado al paroxismo de su esfuerzo. Allí es donde el cuerpo aparece como el sustrato del goce. La teoría analítica concibe el goce del cuerpo precisamente en ese estado de un cuerpo que se esfuerza en exceso” (Nasio, 2007:44)

El cuerpo también se reduce a goces parciales como el dolor del masoquista polarizado en sus músculos.

PARA TERMINAR ESTA PRESENTACIÓN

Recurro a la película de Darren Aronofsky “El Cisne Negro”, para ejemplificar en el personaje (Nina) que representa la actriz Natalie Portman, el prototipo de un cuerpo donde está presente la belleza, el dolor y el goce. La perfección de la danza, como arte exquisito, le reclama toda su existencia.

La pregunta que podemos hacernos es ¿existe ahí un sujeto? ¿O cómo se juega el sujeto?

El dolor de una constitución psíquica perturbada hace que Nina viva sometida ante un real que la amenaza permanentemente (la madre, la amiga suplente que puede ocupar su lugar); es indudable que el dolor está presente en el cuerpo y en el psiquismo, esa bella mujer, de movimientos casi perfectos en la realización de pasos ballet, se sostiene pero no se tranquilizan, es como una bella fachada de casa que no tiene cimientos ni estructura, que ante los conflictos cotidianos se puede venir abajo en cualquier momento. El goce es llevado al extremo, todo el peso de los ensayos se recargan en sus pies desechos. La ironía para ella es que el ballet, tan armónico y bello como espectáculo se realiza sobre unos pies desgarrados y con dolor intenso que siente, posponiendo hasta donde le es posible, un mayor dolor que le desgarrará el alma. Sueños

y delirios se confunden en su existencia, pareciera que no hay límites, no hay un significantes que haga marca para establecer esa diferencia.

BIBLIOGRAFIA

Chamizo, Octavio (2009). *Pasajes psicoanalíticos. Clínica freudiana 1*. Siglo XXI editores S. A. de C.V. México

Freud, S. (1992) “Introducción del narcisismo”(1914) En Obras Completas, Vol.14, Editorial Amorrortu, Bs.As.

Gerber, Daniel (2008). *De la erótica a la clínica. El sujeto en entredicho*. Edit. Lazos, Bs. As.

Lacan, Jacques.(1981) *Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*, Edit. Paidos, Bs. As.

-----“ (1986)*Escritos I*, Siglo veintiuno editores, México

Levin, Esteban (1991). *La clínica psicomotriz. El cuerpo en el lenguaje*. Edit. Nueva Visión, Bs. As.

Morales Ascensio, Helí (2008). *Sujeto y estructura. Lacan, psicoanálisis y modernidad*. Ediciones de la Noche, México

Nasio, Juan David (2009). *El libro del amor y del dolor*. Edit.Gedisa, Bs. As.

_____ (2007). *El placer de leer a Lacan. El fantasma*, Edit. Gedisa S.A. Barcelona, España

Tappan Merino, José Eduardo (2011).” *Puntualizaciones sobre el objeto del psicoanálisis*, Mimeo, México

El Físico-Culturismo en la cárcel del espejo

Mirza Cruz Jiménez
Escuela Superior de Educación Física

Introducción

Reflexión de una practicante de fitness-atlético. Para iniciar este documento me enfocaré a un término que contiene diversos significados llenos de incógnitas, por lo que se vive ahí adentro; me refiero al significado de cárcel. Cuando se escucha esta palabra normalmente se cree que la persona cometió un crimen, una fechoría, una anomalía, una transgresión. En realidad, no sólo existe ese tipo de encierro sino también la *Cárcel personal*, la del físico-culturismo, Una vez que entraste a ese lugar, te vas a quedar ciego en un momento, por muchos años, o simplemente sí tienes suerte abrirás los ojos y te darás cuenta que quizá te lleve a creer que todo es posible a través del esfuerzo, las intervenciones quirúrgicas, las dietas. La transformación te convierten en un *monstruo* y al mirar al peor de tus jueces, “el espejo”, estás dispuesto a pagar lo que sea por salir de ahí, o por otro lado, entender que no llegarás a ser músculo puro, pero sí tendrás un éxito ,una alimentación sana, sin nada sintético. Aunque la nostalgia se haga presente al mirar tu reflejo, porque querrás siempre vivir en el momento en donde tu cuerpo ha sido fotografiado con todo el potencial que has dado, sin embargo, llegarás al mismo cuestionamiento anterior - ¿De cuánto y por cuánto tiempo más estás dispuesto a seguir pagando el costo por ese cuerpo “deseado” y cuánto tiempo más te mantendrás viviendo en “la cárcel del espejo”?

Este proyecto muestra las vivencias y experiencias de personas que entregan su vida al profesionalismo, sujetos sociales que abandonan los pequeños placeres cotidianos para adaptar la *disciplina* y competir contra ellos mismos. Luchan contra su cuerpo, y más contra el tiempo, tiempo que le dedican a la preparación para obtener ese “físico deseado”, “perfecto”. Aunque realmente falta saber si para ellos y ellas será perfecto; porque cuenta el bronceado, la exfoliación, la depilación, la alimentación, las horas de ejercicio, los ciclos, los macrociclos, los mesociclos. A pesar de ese régimen, de esa forma de gobernar el cuerpo, los sujetos de investigación reportaron una obsesión ligada a una inconformidad del desarrollo de su cuerpo: viven en un espejo, en otra realidad, el sueño de un sueño.

“¡No hay nada más satisfactorio que sentirme grande!”

Ante toda esta diversidad lo primero que necesitas tener para entrar a esta cárcel es una motivación, ya sea como un factor de orden intelectual o afectivo, cuyo fin te lleva a ti “deportista” a desempeñar de una manera obsesiva tu trabajo atrás de las rejas. O por el contrario, te puede llevar a patologías o sentimientos de inferioridad, por lo que quisieras estar más tiempo encerrado, esta motivación se va ir dando a través del tiempo y evolucionando a medida que van pasando los entrenamientos y va cambiando tu físico de forma. Como la mayoría de los deportistas entrevistados. Comentaban que sentirse grande era su mayor motivación para seguir entrenando cada vez más pesado, un novato, Edgar Hernández nos dice:- “Nada es más satisfactorio que ser ¡el mejor! y si eso significa sacrificar tiempo, dinero y tomar tabletas o inyectarme esteroides ¡lo voy hacer! porque esa es mi motivación, eso es lo que me hace sentir “grande”.

Siguiendo con este tema por qué hacemos lo que hacemos, recordamos el concepto de “cuerpo dócil” , (Foucault) lo refiere a la época de las guerras en donde a los militares estaban sometidos a un régimen estricto. En el gimnasio, en vez de volverse máquinas destructoras, se convierten en seres grandes y gentiles. El esfuerzo físico y la energía reconvierten al sujeto de la práctica, entre más “grande” sea el cuerpo más afectivo, tranquilo y obediente se vuelve éste. Disminuye la agresividad, y aumenta la docilidad. El hombre se vuelve “grande” pero humilde, más ascético, más noble y más “espiritual”. Este último rasgo lo refieren cuando han cometido errores o han consumido demasiados esteroides que los hacen reflexionar y continúan en el medio pero con otra mentalidad. Conversión que pregona que lo mejor que existe es un cuerpo sano, un cuerpo *fitness*, creado por ellos mismos, ganandoselo sin el esfuerzo de los demás.

Aquí encontramos un claro ejemplo de un deportista del físico-culturismo quien fue en sus principios un Mr. Olympia o Mr. USA. Steve Michalik quien comenta: “toda mi vida practiqué al natural, pero en los años 70’s -cuando los cuerpos iniciaban el auge de convertirse en lo más popular que existía- era la época de los cuerpos fenomenales, donde todos te “deseaban” tenías *fans*, eras un estereotipo, pero les voy a decir quién realmente revolucionó el físico-culturismo fue un solo hombre; Arnol Schwarzenegger, porque era un hombre que no sólo era músculo sino también tenía una personalidad y cualidades que lo llevaron a tener ese éxito, y ahí fue en un campeonato mundial donde nos convenció y nos dio la opción de hacer 100 repeticiones de un ejercicio o inyectarte una pequeña cantidad de anabólico y esteroides (...) me decían: mira, entrenas duro y si consumes sólo un poco, vas a ser el doble de fuerte y de potente, y los probé en contra de mi debilidad , ya que sí lo haces ¡son completamente adictivos! Y lo más impresionante era que los

mismos doctores te lo recetaban, en esa época, éramos los conejillos de indias sin darnos cuenta de las consecuencias hasta años después, donde los asteroides son una bomba de tiempo dentro de tu cuerpo, en donde yo y Arnol sufrimos de problemas cardíacos”.

En este modelo del fitness encontramos el caso, de la entrenadora y competidora Laura Miranda. Hace referencia que muchos competidores Mr. México de su época “hoy en día están bajo tierra por el consumo que tuvieron de anabólicos esteroideos y algunos fármacos, muchos otros, por llegar a la *fama*. No pueden contarnos sus historias, y algunos otros, por los físicos que tienen ahorita, ni siquiera les crees que fueron Mr. México (...) En cambio en mi caso, toda mi vida como deportista fue 100 por ciento sano, con proteína y buena alimentación, tres horas diarias o hasta más de ejercicio, pero no pude llegar a más, ya que sí quería tener ese cuerpo espectacular para primer lugar, tenía que pasar al “siguiente nivel” y éste únicamente lo podría haber obtenido consumiendo fármacos, por lo que decidí dejar mi carrera y dedicarme al entrenamiento de atletas para llevarlos a una disciplina y fomentarles el hábito del *Fitness*, que significa saludable, estar en forma sana, así decidí no ser “grande” pero sí saludable.”

Competidores del músculo al cielo.

Existe cierto orgullo por parte de los competidores del fisico-culturismo, o personas que únicamente lo practican por hobby o gusto, están seguros de pertenecer a una categoría de “hombres superiores” y desean competir para demostrar a los demás su firme convicción. Dentro de esta categoría existe un hombre, quién por llegar a la *fama* llevó su vida al límite para colocarse en el libro de los records guiness, Gregg Valentino, que por muchos años práctico fisico-culturismo al natural, pero él quiso - a diferencia de Laura Miranda- “subir de nivel” “Hasta ¡puedo aumentarlos más! un poco de sudor, unas inyecciones y ¡listo!..” dijo él “...Me siento superior, vas a un club y todos te respetan, respetan al chico grande, todos te admiran, llegué a tener estos bebés (sus brazos) hasta de 72 cms, lo que podría tener tu cintura, y todo esto lo hice porque se convirtió en una adicción, y más por ser yo del tamaño de Napoleón, estaba en todas partes, simplemente era superior”, ¿En realidad esto será amor propio o ceguera por el espejo? entró a esta cárcel y su pago fue que sus músculos reventaran y llegar a la otra cárcel, en donde todo lo perdió (hasta la parte trasera de su cuerpo) ¿Hasta dónde el espejo te puede engañar?

La sensación de “superioridad, también le sucede a las mujeres, ya que al tenerse tanto amor propio y verse así mismas mejores que otras, considero que sus parejas no pueden ser “inferiores”. No buscan a un hombre “flacucho” sino a “estereotipos” que tengan ciertas características o

cualidades, que van desde la buena alimentación, la disciplina, hasta que sean un poco “machos”. Por eso algunas dicen que son como Diosas y que sólo pocos hombres tienen el privilegio de estar con ellas.

Existe otra categoría de atletas, los vanidosos, los cuales sólo buscan la admiración. Son los conocidos practicantes que se miran en el espejo cuando alguien los observa de reojo y que afirman ser mejores que muchos culturistas, pero que no desean competir a pesar de que están “seguros” de vencer. Un competidor, Arturo Velázquez dice: “Me gusta entrar a fiestas y a lugares y ver que todos me presten atención” y su amigo Luis Herrera “Sí, que se te acerquen y te saluden las chicas..” “...Llegar a casa y efectivamente mirarte al espejo y ver porque eres deseado y observado”. Aunque estos individuos son totalmente inseguros ya que su autoestima depende de que otros los admiren, su libertad no está en función de sí mismo, son un caso en donde *“compran el respeto con los músculos.”*

Todo ello lo relaciono con la historia de Narciso, que por más que buscaba a esa persona hermosa que estaba reflejada en el lago, esa persona de quien cada vez se enamoraba más y al intentar ir a su encuentro, ¡desfalleció! porque nunca fue real, por más que intento e intento dejar de estar ensimismado, lo llevó a perderse en la locura, locura con la cual no pudo más ahogándose intentando abrazar su propio reflejo. Y este tipo de sujetos se someten a presiones, a grandes cargas de trabajo, a un movimiento constante de “fierros” donde se fabrican como moldes para una sociedad que los demanda, pero hoy en día, solo hay pocas personas que intentan ser sometidos a largas jornadas de entrenamiento diario, y de repente vivir dentro un pensamiento psicológico de mirarse y ver que su cuerpo es lo que querían y se enamoran de ellos mismos, ocasionándose un narcisismo o una vigorexia, -anorexia invertida, trastorno o dismorfia obsesiva-compulsiva- (Harrison Pope – The adonis complex-) y así terminan o duran muchos años en su cárcel personal alimentándose de su propio ego y de las palabras de quienes los rodean.

Hay otro sector de físico-culturistas que expresan en no poseer un excesivo amor propio dicen que lo que los mueve no es la vanidad ni el orgullo, sí la creencia y la fe en sí mismos y en su convicción y el esfuerzo y la disciplina a fin de alcanzar la cúspide del éxito. “Siempre hay que estar conscientes por hacer nuestro mejor esfuerzo, para olvidarse de las tentaciones a nuestro alrededor” Víctor Hernández.- (ex competidor y juez de físico-culturismo).

De lo observado e investigado nos dimos cuenta que la generalidad de los físico-culturistas de México provienen de zona vulnerables, de estratos sociales económicos medio y medio bajo, por

ejemplo, Nezahualcóyotl, Tlalnepantla, Tizayuca, Naucalpan, lo que nos llega a preguntarnos ¿Tendrá alguna influencia el contexto en donde la gente no pueda tener dinero pero sí un cuerpo. Lugares donde se tiene más valor que el propio dinero? ¿Será por eso que llevan su ego al máximo, y su narcisismo a la cúspide para mostrar ser alguien en la sociedad? ¿Tienen o no una necesidad de amor propio?

“Fármaco-musculatura”: Todos nos volvemos fabricantes

Para tener esos cuerpos tan “deseados”, se aplican una serie de técnicas que fábrica *barbies* o *Max Steel's* para salir con 10 kilos menos o para tener bien marcado el abdomen. Por eso los deportistas llegan a tal extremo que están dispuestos a sometimientos y a un régimen excesivo en donde el propio físico-culturista inicia siendo su propio fabricante, en ocasiones obtiene ayuda de su entrenador, y en otras lo logra con la gente errónea que no está bien informada, pero lo hacen por obtener ese cuerpo ideal.

Al iniciar su carrera dentro de este deporte, la mayoría comienza con una dieta para ir eliminando las grasas del cuerpo, otros, los que están muy delgados, inician con muchos carbohidratos para elevar el volumen de su cuerpo, (siempre va estar la rutina de pesas) . El 100% de los encuestados consume productos de proteínas, complementos y/o suplementos alimenticios, en éstos se van gastando mínimo unos dos mil pesos cada tres meses o dependiendo del ritmo del entrenamiento y de vida que llegan a tener, mínimo tres horas de ejercicio diario sin descanso-, aunque la mayoría nos comentaron que son hasta un microciclo de tres sesiones de tres horas cada una, igual a nueve horas diarias, si lo transportamos a nuestra vida cotidiana, lo comparamos como una jornada de trabajo, en el cual en vez de ganar dinero es una inversión constante en donde no existe ganancia real, sino más bien ficticia, porque el único beneficio es la “estética corporal”; (mientras dure) y también depende de la categoría en que se participe.

Nos cuenta el Mr. México Juvenil Armando Sosa: “... mis horas en el gimnasio son de ejercicios 80% anaeróbicos y el otro 20% realizo ejercicios aeróbicos cuando se acerca una competencia, y no solo eso, sino aquí lo más importante es la alimentación, en la cual está basada básicamente en proteínas, pocas grasas y muchos carbohidratos y en ocasiones llego a tomar agua destilada en pocas cantidades para deshidratar el músculo y que la piel se “pegue” a éste, ocasionando mejor tonificación y mayor efecto de volumen, pero todo esto con el cuidado de un buen entrenador como lo es el mío, Oscar Loyola (Mr. México) y nutriólogos (...) Por otro lado nos comenta: “esta parte de la alimentación es la que más trabajo cuesta, porque aquí en México

estamos acostumbrados a tantas grasas o a cocinar con aceites y sales que es difícil en un principio aguantarse “las ganas”, por ejemplo: de ir al cine y consumir unas palomitas, o el simple hecho de ir a una cena familiar o con amigos y tener restringido casi todos los alimentos, pero después si realmente amas esto y te entregas al físico-culturismo se transforma en un “estilo de vida”. Yo lo compararía con la vida de los antiguos griegos, cuyo propósito era ejercitar al cuerpo como un modo de vida saludable y hábitos para obtener ese cuerpo espectacular”.

Conforme van acumulando capital corporal los deportistas inician con obsesiones mayores, llega un instante donde pierden la gordura y en vez de verse sanos se “deshidratan” –como lo menciona Armando Sosa- de tal manera que en vez de tener los tres cuartos de agua necesarios, solo tienen y con suerte, un cuarto de lo que el cuerpo requiere, fácilmente se puede notar en la cara acartonada, en la piel del abdomen u otro segmento corporal esta aguado o flojo, también la cara se ve demacrada como si estuviera “muerto” (amarilla y/o sin color). Esto les llegó a pasar algunas Mrs. Perfección México como los son Lulú Bermúdez, Violeta Vázquez, Martha Elizabeth, Gabriela Garduño, entre otras. Aunque hoy en día está de “moda” el agua destilada para lograr el propósito de que se vean los músculos completamente definidos, que todas las “líneas” estén marcadas, y los jueces puedan ver el “esfuerzo” ¿Pero qué esfuerzo? Cuando el agua destilada es la forma más fácil y más peligrosa de lograrlo.

Por otro lado, los anabolizantes iniciaron dentro de la fábrica corporal como los principales transformadores de máquinas, porque sí en un año entrenas duro pero con *fármaco-musculadores*, éstos logran que tu cuerpo llegue a una capacidad impresionante, logran que salgas de la fábrica “de muñecos del siglo XXI” ¿ y sí es a corto plazo a qué precio se obtiene? , la respuesta es sencilla, vas a tener acné , en los hombres les va aumentar el tejido femenino del busto (pectorales), los testículos los pueden llegar a tener del tamaño de un cacahuete, en las mujeres existe el aumento excesivo del clítoris, ambos pueden llegar a ser estériles, y sí dejas de hacer ejercicio, tu cuerpo llega a ser un acumulador de grasas sorprendente, y al llegar a este punto no te quedará más que llorar y lamentarte porque tu sentencia en la cárcel del espejo la estarás pagando cada mañana que te levantes, mires tu reflejo y veas tu cuerpo deformado con los años; también sufrirás de algún o algunos paros cardiacos durante tu vida, pueden llegar a explotarte los riñones y los músculos, tu hígado se disuelve, te ocasiona cáncer y en vez de oler rico, vas a apestar por toda la porquería o productos anómalos que estás consumiendo, y sí todo esto no lo ves, no importa porque como dice Steve Michalik “ por fuera eres mágico, pero por dentro te estás pudriendo, te estas muriendo”. De esta manera fabricamos nuestro exterior. Y nuestro interior se va consumiendo poco a poco.

Pero quizá, esto NO sea lo único que te hagan los anabolizantes. Hay algunos deportistas que por tal de ganar, llegan todavía a otro nivel, este nivel es el del *mercado negro* cuyo fin es conseguir medicamentos que hacen al músculo aún más magro y/o más voluminoso. Estos medicamentos son de corte humano y/o veterinario donde no les cuesta tanto dinero. Algunos piensan que sólo así podrán ganar un campeonato. “Los compro porque estoy completamente seguro que me darán la victoria y además así no gasto tanto tiempo en el gimnasio, uno debe de conocer los trucos que te darán el triunfo” (competidor anónimo, en preparación para el Mr. México), algunos de los medicamentos más populares, son el winstrol que está en los dos tipo de cortes y el kioselen que es únicamente de corte veterinario.

Dentro de la escultura y arquitectura de los cuerpos, no solo existen los fármacos, también se localizan las operaciones, en hombres está la operación de los pectorales, en mujeres y en hombres, existe la intervención quirúrgica del músculo gastronemio (los gemelos), en las mujeres la de los senos y nalgas, todas las mencionadas son para el aumento de cada una de estas partes. También existe una operación nueva llamada “brasileña” donde acortan la cadera para que dé un efecto de poca cintura y más nalga. De esta manera muchos de los competidores moldean su cuerpo creyendo que llegarán al cielo, “yo solo hago el esfuerzo en el gimnasio, pero la sociedad te lo paga con halagos, y el esfuerzo no lo hice solo”.

Como toda industria tiene su competencia, la parte “sana” donde el cabello, la piel, las uñas, están tan cuidadas e hidratadas, que tienen un brillo espectacular y una suavidad singular, las dietas son estrictas pero no son extremosas, no consumes ninguna droga o cosas sintéticas, pero sí necesita de algunos productos como proteínas, complementos y/o suplementos alimenticios que son necesarios por todo el desgaste físico que se realiza después de cuatro horas de entrenamiento.

Como todo producto terminado requiere de uno “toques finales” para darle al público lo que ha querido ver desde hace meses atrás, y precisamente en esta etapa antes de subir al escenario y mostrar sus poses y sus rutinas, necesitan gastar un “poco más de dinero”, para el bronceado, la depilación en todo el cuerpo, el bikini -que mencionando cifras les vas costando unos 1500 pesos-, para aquellos de cuerpo pálido comprar sus maquillaje que se pondrán en todo este, algunos necesitarán también conseguir los aceites especiales que les hacen lucir mejor su físico, etc. Y sin dejar de mencionar que las mujeres *fitness* requieren un vestuario extra para su rutina gimnástica y contratar a un estilista para su peinado espectacular. ¡Uff no más de pensarlo ya me hice pobre!

Modalidades del músculo: del monstruo al hada

La competición físico-culturista, tanto masculina como femenina, nace y fija sus normas a lo largo del siglo XX, cuando el deporte adquiere personalidad propia, diferenciándose claramente de otras actividades físicas relacionadas con las pesas. Mientras los demás deportes fijan su objetivo en los levantamientos pesados, el físico culturismo buscaba el logro de un desarrollo muscular completo y equilibrado que sea expresión de fuerza y proporción corporal. Quien verdaderamente sienta las bases del físico-culturismo es el prusiano, luego nacionalizado en Gran Bretaña, Frederick Muller (1867-1925) conocido popularmente como **Eugene Sandow**.

Sandow realizó profesionalmente, exhibiciones de fuerza que le dieron gran fama en Europa y América, y abrió un gimnasio en Londres en 1896, llegando a ser profesor de cultura física del rey inglés Jorge V. Sandow era partidario del entrenamiento con pesos elevados, pues entendía que el desarrollo muscular estaba directamente relacionado con la fuerza empleada y mantenía que no podría lograrse un gran volumen muscular sin un esfuerzo proporcional. También se interesó por analizar y sistematizar el número de series y repeticiones a aplicar en cada ejercicio. Todo ello le convierte en innovador y fundador del actual físico-culturismo.

Para los años 60's el físico revoluciona drásticamente con el competidor austriaco Arnol Schwarzenegger y algunos otros competidores como: Reg Park (mentor de Arnol), Bill Pearl (campeón 5 veces Mr. Universo), Sergio Oliva, (campeonatos Mr. Olympia juvenil hasta llegar a Mr. Universo, el único quién le ganó fue Arnol) Larry Scott, entre otros, donde sus cuerpos eran completamente fenómenos, eran unos Frankensteins. Precisamente por esos excesos -donde los deportistas se enajenaron con conseguir el cuerpo musculoso, el cuerpo que socialmente les diera una satisfacción. Imaginemos a qué grado llegó este extremo que las mujeres empezaron a estar más grandes que los hombres, y grandes no hablamos al tamaño sino a la talla, era algo que conseguían con anabólicos y con medicamentos.

En los años 80's y 90's la federación internacional de físico-culturismo (NABBA) al ver que los competidores ponían en peligro su vida deciden agregar una nueva modalidad llamada *Fitness*, cuyo físico está completamente trabajado, delgado, con separación muscular y breve definición. Proporción y simetría van de la mano con estas modalidades. Participan principalmente ex-gimnastas con rutinas atléticas vistosas. Un ejemplo mexicano es Lupita Lugo; primera mexicana en llegar a campeonatos internacionales de fitness atlético, esta categoría sustituye a los monstruos por la idea de cuerpo esculpidos, donde la alimentación y el ejercicio hacen la mayor parte de este

trabajo, no existen los medicamentos, porque aquí en la rutina atlética demuestras tu verdadero potencial y esfuerzo durante toda tu etapa de entrenamiento.

Al entrar al fitness atlético, como practicante e investigadora, uno se puede dar cuenta, que para lograr el cuerpo perfecto y deseado necesitas tu propio sudor, el cual es están efectivo como un modo de vida reconvertido en saludable. Sin embargo, el espejo y tus propios hábitos hacen que te mantengas encerrado en esa cárcel, porque sí vas “engordando” te sientes inseguro y al regresar a la rutina pesada, pasan los años y por tanto que te cuidas no deseas que en ningún momento tu cuerpo cambie, volteas alrededor, ves a personas “gordas” y te dan ganas de decirles que hagan ejercicio y se alimenten bien, por tu mente pasa: (ojala esto no me suceda), cada vez te vas preocupando más por lo que consumes; pero finalmente este deporte (fitness) es el que te lleva a una vida más larga y al natural, sintiéndote orgullo de todo el trabajo logrado.

Finalmente en el siglo XXI, desaparecen los cuerpos con volumen exagerado y los cuerpos atléticos. Nacen nuevas modalidades, a lo *inn*, lo *cool*, lo *fashion*,, el *body figura* o pasarela de fantasía en mujeres y en hombres el top model. Aparece un cuerpo específicamente estético o cuerpo de fantasía como el de “un hada de Disney” a través de ejercicios con poco peso, donde se busca una tonificación leve, se invierten menos horas, aunque económicamente llegan a gastar más la mujeres por todas las operaciones. En estas categorías sí muestran músculos están descalificados, pero aún así la cárcel personal te exige a tener esas medidas perfectas.

Conclusiones

Hombres y mujeres, en la medida que va buscando su perfeccionamiento, incurren a veces, en los extremos o en estereotipos a seguir, sin pensar o saber que cada ser humano tiene sus propias características biológicas, psicológicas y afectivas. Sí uno va a entrenar cualquier disciplina siempre hay que tomarla con responsabilidad, filosofía y ser llevados por expertos en el medio, ya que escuchar de todo un poco no te deja nada, es decir, no se sistematiza ni se organiza una secuencia de movimientos y en cambios se reciben influencia , hábitos, agresiones negativas a tu persona. Por eso hay que informarse primero y después tomar la mejor decisión para su desarrollo integral. ¡Cuidado! la imagen de perfección que llega a costar miles de pesos, para poder brillar en un escenario, convertirse en un Mr. México o simplemente para presumir de su “grandioso físico” tiene un costo, y qué costo, ¿por unos miles de pesos perder la vida? O ¿Usted señor lector cuanto pagaría por convertirse en aquella persona que siempre deseo ser?

Finalmente ¿Cuál de todas estas categorías escogerías para obtener el cuerpo ideal? , porque investigando, el cuerpo perfecto no se ha encontrado, no se ha podido definir, algunos dicen que el cuerpo perfecto, es aquel que no ha sido tocado, no ha sido deformado, no ha sido modificado, no produce ningún olor a insecticida, no tiene fluidos de alguna enfermedad, es totalmente virgen. Pero hoy en día ¿en dónde podemos encontrarlo? Quizá en un ambiente natural, aunque sí te preguntas que sucede con el físico-culturismo, en éste no podríamos encontrar el cuerpo perfecto, pero sí formar el cuerpo deseado, sólo les advertimos que hay que tener cuidado con la obsesión “sino tú te transformas en el espejo, te transformas en algo irreal, te mirarás y no te verás a ti mismo, sino observarás a una Narciso cegado y llevado a la locura por ver lo que no es”.

BIBLIOGRAFÍA:

- *Un plan de nutrición para atletas y deportistas*, John Ivy – Robert Portman
Editorial panorama, Primera edición 200. México. D.F.
- Muscular Development. En español
- Muñiz Elsa, *Registros corporales*, E.d UAM, México 2008 p.p 437-516
- <http://foro.eliteculturismo.com/culturismo/factores-condicionantes-del-exito-en-fisicoculturismo-532/>
- <http://es.fitness.com/forum/art-culos/vigorexia-44.html>
- Entrevistas a deportistas físico-culturistas, y entrenadores, Laura Miranda, Víctor Hernández, Arnaldo Sosa, y novatos.
- “ en medio de nosotros dos mi cuerpo como un dios”
- Videos: Entrevistas con Mr Mundiales, y the battle for the Mr. Olympia
- Discovery Channel: Músculos al extremo

La postura y su relación con la belleza

Rafael Adrián Suárez Cortés
Escuela Superior de Educación Física

Los cánones de la postura relacionada con la belleza han cambiado en el transcurso de la historia, muchas culturas nos muestran diferentes maneras de deformar e intervenir el cráneo y los pies, como un simple sentido de estética, estatus o pertenencia.

LA CABEZA Y LOS PIES: SUS INTERVENCIONES, SUS DEFORMACIONES.

Los restos de diferentes culturas hallados en los cinco continentes señala la costumbre de comprimir y modificar el cráneo de sus recién nacidos, la gran mayoría de los especialistas de su tiempo, concuerdan con esa apreciación quedando establecido que: "Un fundamento estético floreció espontáneamente entre tantas, diferentes y distantes gentes y produjo la decisión de transformar la forma natural del cráneo y la evolución normal del cerebro a algunos miembros de su clan o tribu". (Digwall 1931),

Los estudiosos tampoco explican los perjuicios que sufrieron los pueblos que adoptaron esta costumbre, ni el porcentaje estimado de las criaturas que lograran soportar el proceso, que parece no fue tan inocuo como se pretende y, tímidamente muy pocos patólogos y neurólogos opinan sobre daños motrices, la muerte o la incapacidad de muchos de los sujetos para asimilarse a su sociedad, después de comprimir los cráneos infantiles.

En Egipto, "la alteración artificial de los cráneos", era propia de los Faraones y de las clases altas, caracterizadas por sus grandes tocados, algunas esculturas nos dejan ver sus cabezas desnudas, todas estas ideas preconcebidas de postura y belleza.

En América, la "deformación de los cráneos" precolombinos, es similar a los de algunas partes de África, Asia, Europa, algunas islas del Pacífico Sur y en el año 2009 se encontraron cráneos alargados en Rusia. Gilda Mora (Cultura Omega "El Dorado") 2005.

Diferentes estudios arqueológicos y antropológicos dan más o menos las mismas explicaciones, unos pocos esbozan algún fin religioso o espiritual en la "costumbre" que fue llamada superstición por los jerarcas de la iglesia en los primeros tiempos de la conquista de América.

En Perú, Bolivia, Argentina y Chile, la crónica puede haber aseverado que las deformaciones del cráneo usado con los hijos de las mujeres tomadas prisioneras de otras tribus, las realizaron porque genéticamente no traspasaran esa cualidad a sus niños, estos refuerzos de los vínculos grupales les permitieron diferenciarse y ser reconocidos por otros grupos circundantes.

Los encuentros de cráneos en diferentes ofrendas, demuestran pertenecer a un estatus elevado por la calidad y cantidad, haciendo diferencia sobre los hallazgos de individuos con los cráneos normales de la misma cultura y yacimiento.

En México se presume que la "deformación" era un simple sentido de estética para los Mayas, los Olmecas, Toltecas, y Aztecas. Igual o parecido concepto se da para las "alteraciones" de las islas del Caribe, de los Apaches, Navajos y otras tribus de Norte América.

Se sospecha que al menos comunicaba una cierta posición social del individuo/a dentro de las altamente jerarquizadas culturas precolombinas. Una señal estética o incluso en algunas zonas simplemente se trataba de un distintivo, algo así como un símbolo de integridad de determinado grupo frente al resto, como los guerreros. La deformación se llevaba a cabo en los primeros años de vida, con lo que se deduce que ya se nacía con ese distintivo.

Se les aplicaba presión por medio de tablas, cintas de cuero, ataduras de tela y otros artefactos que, debido a la compresión constante, lograban que los cráneos se deformaran y crecieran con formas no usuales.

El hermoso pie de loto

Se sabe que las primeras que empezaron a vendar sus pies fueron las bailarinas de palacio en el siglo X, con el objetivo de realzar la gracia de sus movimientos. De la corte se extendió a las clases altas y en el siglo XVI se popularizó por todo el territorio chino y en todas las clases sociales.

Encerradas en la habitación, la madre le cortará las uñas de los pies, el momento propicio para la iniciación era revelado tras una consulta astrológica y en el día elegido se ofrecían a los dioses pasteles de arroz para que éstos permitiesen que los pies de su hija fuesen tan suaves como esos pasteles. Desde ese día y durante un periodo comprendido entre seis meses y dos años la hija sentirá un dolor insoportable, hasta que el nervio se muera y deje de sentir ningún tipo de dolor.

Los pies se ponían en remojo con una mezcla de hierbas y sangre animal para eliminar las posibles infecciones de la piel. En ese momento su propia madre le rompía los 4 dedos más pequeños y los aprisionaba contra el talón para luego vendarlos con seda o algodón. Este ritual se repetía cada dos días con vendas limpias y durante 10 años.

Pasados los dos primeros años ambos pies medían aproximadamente siete centímetros. El dolor no cesaba debido a que cada vez las vendas se ponían más apretadas, además de que era muy habitual que el proceso causara graves infecciones. La sensualidad inicial, lejos de perderse se acentuó y el 'pie de loto' era considerado la parte más erótica del cuerpo de la mujer. Sin embargo, para que los pies se convirtiesen en loto dorado –obra de arte y objeto de deseo– debían medir sólo siete centímetros y reunir las siguientes características: ser delgados, pequeños, puntiagudos, arqueados, perfumados, suaves y simétricos.

El vendaje de los pies, el símbolo más característico de la identidad femenina en la China tradicional, fue prohibido en 1911 y duramente perseguido por el gobierno comunista. El motivo principal de su desaparición fue un nuevo cambio de significado, propiciado por la influencia extranjera en el siglo XIX

Se ponía fin entonces a una tradición de mil años, lo paradójico; la deformación de los pies llegó a convertirse en el símbolo máximo de belleza y erotismo, y el dolor de los problemas posturales quedó justificado por las posibilidades de placer nocturno.

En Europa, Vigarello, (en su obra *El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana*) nos transporta en un viaje desde la Europa Medieval hasta la Cortesana y en ella nos narra la evolución de los estigmas de la deformidad y la falta de compostura corporal. “La belleza social, la que imponen normas que rigen la apariencia, está sometida a un código de moralidad, de selección de segmentos del cuerpo que necesitan ser bellos. ¡El triunfo de la parte superior del cuerpo!, ¡El singular poder de los ojos!, ¡El surgimiento de las caderas!, ¡La normalización del desnudo!, ¡La fábrica de la belleza!, ¡La cirugía estética! Estas cuestiones de apariencia externa son el reflejo de una actitud-moralizada, nos han acompañado y relacionan la postura corporal con la belleza física”. (año).

El trabajo de los pintores, escultores, modistos y pedagogos, nos han dejado una muestra de la importancia de la postura corporal y su relación con la belleza. En Europa, a partir del siglo XVI la nueva nobleza cortesana surgida después del mundo caballeresco, introducen innovaciones en los preceptos de la postura corporal, esta nueva cultura empieza a acuñar el concepto de urbanidad, Erasmo y B. Castiglione, (Vigarello) en sus tratados y breviaros nos hablan de los cambios efectuados por las cortes de ese siglo, en estos libros editados en Italia y reeditados en Francia que hablan de urbanidad y exhortación moral y que fueron utilizados como manuales escolares por la nobleza, capítulos enteros están dedicados al “Decoro del cuerpo” en estos se despierta un interés inusitado por la compostura corporal y su rectitud.

En esos tratados existen textos como: “El niño no debe hundir la cabeza entre los hombros, ya que es señal de arrogancia, sino que debe mantenerse sin esfuerzo, porque es lo apropiado”. “Porque esos hábitos tolerados en la primera instancia se transforman en naturaleza y hacen que el cuerpo del niño se deforme contra su natural. De modo que los que tienen esa costumbre de encorvarse acaban volviéndose gibosos y contrahechos”. (autor y año) Se considera que las malas posiciones del cuerpo, como hábitos de la infancia, son peligrosas para la salud.

Palabras como *embonpoint* (gordura) comienzan a ser utilizadas para indicar el equilibrio entre delgadez y gordura, también se empiezan a utilizar dietas correctivas para adelgazar en varias regiones de Italia, las venecianas se procuran nueces de la india, almendras, pistaches, piñones, las molían y hacían un tipo de mazapán, en cambio las napolitanas utilizaban arroz, sorgo, sésamo, habas todas estas semillas de la región sureña.

En el siglo XVII el objetivo principal es lograr una posición corporal elemental a la que van dirigidas todas las prácticas institucionales del niño. La rectitud estructural es objeto, más

que antes, de una vigilancia pedagógica. Parece claro que la rectitud tiene un sentido netamente social. Ésa considero puede ser la explicación de que la voluptuosidad de los vientres en pinturas y esculturas de su tiempo, están relacionadas con llevar la espalda derecha en posición erguida.

Se empieza a recurrir a maquinas compuestas de engranajes y poleas para enderezar y corregir las articulaciones claudicantes y desviaciones posibles, el corsé impone la estética en la prevención y en la pedagogía.

En la primera mitad del siglo XVIII, las muestras pictóricas nos muestran el descubrimiento de varias partes del cuerpo desnudo, los pies debajo del vestido en movimiento como lo plasma La pequeña jardinera de Boucher, las piernas y los pechos ofrecidos de Fragonard y Cochin (vigarello).

A fines del siglo todavía no existe ninguna gimnasia recomendada, las caminatas higiénicas ya tienen sus ritos, el contoneo, los movimientos sinuosos y la voluntad de corregir la postura (el porte), las siluetas se liberan, mallas y corsés que aprisionaban se relajan, en los niños ya casi no se utilizan y la naturaleza cuida sus formas y posturas, comienza el rechace de la antigua cultura de etiqueta aristocrática.

Se empieza a sugerir la ortopedia, de pronto las deformidades, los cambios, las tortuosidades, revelan una cantidad de posturas erráticas, las propuestas de aparatos y cuidados correctores desanudan los músculos. Se sabe que la principal causa que ocasiona la deformidad es la debilidad estructural.

En los hombres el perfil se recompone, se deja de usar el vientre abultado, los hombros altaneros hacia atrás y se empiezan a tomar otras posturas más vigorosas, el honor ya no se encuentra en el perfil arqueado sino en la fortaleza del tronco.

A comienzos del siglo XIX las miradas se concentran en la figura de los viejos, en los tísicos, en los problemas respiratorios, en el sofocamiento, en lo doloroso de los pechos maltratados por las fábricas, por las minas. Una palabra inédita define la silueta “la posición” que en los médicos se vuelve común, la cultura gimnastica se empieza a desarrollar, los músculos y sus palancas, los ejercicios correctores, la calistenia como referencia estética adquieren importancia.

Los libros de pedagogía en México nos señala las formas de urbanidad, un ejemplo de ello lo encontramos en un especialista que nos comenta “Generalmente cuando uno se sienta, debe tomar la postura más modesta y menos incómoda para sus vecinos, sin echarse de lado; y sin agarrar con el brazo el respaldo de su silla; no recargarse en una mesa o en los brazos de un sillón para sostener la cabeza; no dejarse ir de espaldas sobre el respaldo de su asiento; no balancearse, no cruzar las piernas y los pies; no abrir demasiado las rodillas; no poner los pies en los barrotes de las sillas, ni frotarlos en el piso”., (Bulman1861)

En el curso de pedagogía, autorizado por el Consejo de Instrucción Pública de Jalisco 6, al hablar sobre la Educación física nos dice “La carrera fortifica los pulmones y los músculos de las extremidades inferiores, agilita y procura corrientemente grandes ventajas. Se

estimula a los niños, señalando un espacio determinado recorrer y excitando su emulación; pero al mismo tiempo no se debe descuidar el tomar precauciones y cuidar de la salud del alumno, procurando sobre todo, que para este tipo de ejercicio se quede con un vestido ligero y conserve buena postura”.

En este siglo surge a la vista de todos las caderas, de pronto todas las miradas se vuelcan entorno a ellas, los polos estéticos han cambiado, desaparecen los postizos de los vestidos y aparecen la falda recta, la chaqueta sastre y la sencillez son lo más usado por las damas de la época, pero el corsé en sus diferentes tamaños y formas siguen usándose.

El desnudo se difunde a finales de siglo XIX, se expone en los espectáculos, en los periódicos, en las revistas especializadas, en las marquesinas. El desnudo dibuja una figura más natural, liberada de la curva obligada de los corsés, espalda recta y busto esbelto son la moda.

Los anatomistas popularizan las tallas de los cuerpos, las clasifican, las dimensionan, se realizan las primeras investigaciones estadísticas acerca de las dimensiones y posturas corporales.

En México en los libros de pedagogía de mediados del siglo XIX traducidos del francés y utilizado en la educación pública al hablar de la educación física, nos señalan “ (Rendú 1859)

Inicia el siglo XX, empieza la revolución postural, la gimnasia denuncia los ideales de la belleza femenina, deformada por completo e insiste en una postura vertical normal del cuerpo, se implantan los ejercicios de belleza hechos para el crecimiento y para desaparecer las curvas vertebrales.

Se difunde una nueva imagen, para que el cuerpo femenino aparezca, ante la mirada de muchos, erguido, flexible, no artificial, ni decorativa, ni llena de limitantes, nace la mujer en “S” la postura durante mucho tiempo buscada por las feministas. (Liga internacional para la reforma de la mujer).

A comienzos del siglo XX empiezan reproducirse “El cuidado de la belleza”, se trata de espacios lujosos, con espejos, alfombras, iluminados, en los que se desarrollan nuevos procedimientos que aumentan la belleza. La utilización de los contrastes (Calor y frío), rayos luminosos de diferentes colores, la gimnasia correctiva, la mecanoterapia y el masaje por comentar algunos.

Empieza a socializarse un nuevo concepto laboral la estética física, una de las precursoras de estos salones fue Helena Rubinstein, Inglesa que en crea el Instituto Londinense en 1908, lo multiplica en París en 1912 y conquista E.U. agregando una nueva visión, la formación de alumnos.

A partir de 1910, se desarrolla incipientemente una rama de la cirugía, para corregir y remediar la fealdad y las deformidades, proponiendo corregir deformidades de la nariz, de

las orejas, de los labios, recurriendo a injertos y prótesis. Una nueva ciencia reivindica socialmente a las mujeres, manifestando sus aspiraciones de mejor apariencia postural y física.

Las “Reinas”, las “Mises”, los actores y actrices, proliferaron como cultura de masas, estos concursos e infinidad de películas proyectaron imágenes difíciles de alcanzar pero fácil de soñar, atendiendo lo real mediante lo irreal, son apariencias superiores, radiantes e inalterables. Los cuerpos, los modos de caminar, las posturas corporales y la comunicación no verbal, juegan un rol determinante para buscar la belleza.

Prácticas terapéuticas; postura y belleza.

En mis años de experiencia terapéutica la postura corporal, es fundamental para la conservación de la belleza estructural (física), tres de las afecciones más comunes en mis pacientes y alumnos son: la escoliosis, la lordosis y la cifosis.

La escoliosis es una deformidad tridimensional de la columna, que puede resumirse como una torsión sobre su eje longitudinal, de forma que en el plano frontal hay un desplazamiento lateral. En el plano lateral se modifican las curvas fisiológicas y en plano horizontal se produce una rotación de las vértebras.

Es la más frecuente de las deformidades espinales, su prevalencia es mayor en las niñas por un patrón de vida más sedentario, están más tiempo sentadas, crecimiento excesivamente rápido durante la adolescencia y debilidad en algunos grupos musculares entre otros factores.

Las deformidades generalmente imperan durante el crecimiento, aunque también se desarrolla en la etapa infantil en un 20 a 25 %, esto debido al aumento de tiempo de permanencia en posición sedente durante las actividades diarias por las tareas escolares o frente a la pantalla de televisión o computadoras.

La lordosis, es el incremento patológico en la curva normal de la columna vertebral lumbar o cervical que normalmente presenta una curvatura de 50% y 35% respectivamente y puede ser de origen congénito o adquirido.

Esta desviación de la columna hace que los glúteos parezcan más prominentes, un niño que presenta una lordosis marcada, cuando está acostado sobre su espalda en una superficie dura, muestra un espacio entre la parte baja de la espalda y la superficie en la que se encuentra recostado. Si la curva lordótica es flexible, es decir, que vuelve a su forma normal cuando el niño se inclina hacia adelante es un signo de importancia terapéutica mínima.

La cifosis es una desviación de la columna en el plano sagital fuera de los límites, es el aumento patológico de la curvatura dorsolumbar mayor a los 45° , que conlleva a una prominencia vertebral posterior de las últimas vértebras dorsales.

También la cifosis es más común en las niñas adolescentes que en los varones, no es una condición directamente patológica pero parece formar parte de la postura en esta edad de crecimiento.

Es importante mencionar que la Columna Vertebral, a estas edades, se encuentra en plena actividad de crecimiento. Existen más de 100 cartílagos de crecimiento en todo el conjunto de la columna, cuya actividad de desarrollo debe ser sincronizada, para que el resultado final sea un crecimiento armónico y adecuado.

El crecimiento de la columna se desarrolla en 3 períodos. Los 2 primeros tienen lugar en los 3 primeros meses de la vida intrauterina (formación de un esbozo cartilaginoso de la columna, y segmentación del mismo). El 3º período comienza en dicho mes de la vida fetal, y termina al final del crecimiento, sobre los 18 años (osificación progresiva del esbozo cartilaginoso y crecimiento longitudinal a partir de los cartílagos de crecimiento de las vértebras).

Existe por tanto, un gran espacio de tiempo para que dicho crecimiento pueda sufrir alteraciones y termine provocando las deformidades estructurales a que nos referiremos. Además, dichas deformidades pueden pasar desapercibidas y descubrirse cuando ya es tarde para su corrección.

BIBLIOGRAFÍA.

- Cultura Omegua “El Dorado Colombia.com”, Mora Gilda , 2005..
- (Digwall 1931), Nombrado por Mora Gilda. 2005
- Terapia Física. España Editorial Paidotribo A. Hüter-Becker, H. Schewe, W. Heipertz. 2005.
- Urbanidad de las Señoritas (en francés por J. B. de Chantal y traducido por Francisco Bulman Imprenta de Nicolás Pizarro, Calle del águila No. 4 ½ Mejico 1861.
- Curso de Pedagogía, principios de Educación Pública.
- Fisiología del Desarrollo. Higiene Escolar. Editorial Pueblo y Educación. (Gilberto García Batista 2001).
- Afecciones de la Columna Vertebral y de la Médula Espinal. (Espstein Bernard S). Ministerio de Cultura. Editorial Ciencia-Técnica
- El adiestramiento del cuerpo. Vigarello Georges.
- Historia de la Belleza. Vigarello George, Nueva Visión. 2004
- Prescripción de ejercicio para la espalda. Liemohn Wendell España. Editorial Paidotribo. 2001

Simposio
El dominio del cuerpo en la educación para el arte

Coordinadora:
Irma Fuentes Mata

Participantes:
Alma Rosa Martín Suárez
Irma Fuentes Mata
Benjamín Cortés Tapia
Pablo Parga Parga
Pamela Jiménez Draguicevic
Ricardo Leal Velasco

El Cuerpo Expresivo en las Artes Escénicas

**Alma Rosa Martín Suarez /
Irma Fuentes Mata
Universidad Autónoma de Querétaro**

*El saber deriva primeramente del vivir. En segundo lugar,
de las investigaciones sobre las conclusiones a las que
llegaron los que vivieron antes que nosotros*
Nietzsche

Esta ponencia es producto de una investigación cuya intención fue analizar y dar a conocer los fundamentos de la unidad indisociable entre danza y teatro para la comprensión del desarrollo contemporáneo de las artes escénicas. En este sentido se ha estudiado la trayectoria y el pensamiento que originaron las propuestas relacionadas con el Cuerpo Expresivo, profundizando en el estudio del Butoh como un punto de encuentro y fusión entre la danza y el teatro. A partir del supuesto de que las artes escénicas implican una unidad indisociable, se requiere de la construcción de una nueva categoría de análisis denominada Cuerpo Expresivo integrado por: un cuerpo físico con capacidades motrices ligadas a un cuerpo muscular; el cuerpo mental, creador de conceptos y el cuerpo espiritual como un diapasón sensible que intenta afinar y ampliar los umbrales de registro perceptivo a través de experiencias sensoriales.

A partir del estudio de las representaciones escénicas del mundo se ha re-conocido la importancia de su origen ritual, formador de la función espiritual que ha contribuido a la función social; ya que el arte escénico no sólo ha servido como divertimento sino también como aparato transformador de emociones colectivas y restauradoras del comportamiento ancestral. En este sentido, el Butoh ha surgido como una reflexión artística escénica social e individual.

Realizar una investigación sobre el Cuerpo Expresivo implica la traducción del lenguaje de las intuiciones, pulsiones, ideas, apariciones inesperadas, imágenes internas, emociones y sentimientos así como crear interrelaciones entre signos que constituyen lo que se entiende por lenguaje corporal y que construye el cuerpo escénico, el cuerpo del bailarín-actor unido por un mismo principio: el de la formación para la escena.

La intención ha sido demostrar que en las artes escénicas en realidad no hay diferencia entre el cuerpo de un bailarín y el de un actor, como lo afirma Müller (2007), al expresar que el cuerpo danzante es el movimiento de un paisaje y la escritura de los cuerpos es un poema que corre a lo largo de la humanidad. *“En el instante en que el cuerpo del bailarín se anima, despierta lo invisible, vincula los puntos dejados en suspenso por lo real. Encarna el instante en su imprevisible movimiento, no está fuera del tiempo, él es el tiempo. Esta musicalidad perfecta entre cuerpo e instante es el movimiento del pensamiento encarnado. El actor está en el mismo cuerpo cuando la palabra, la frase, el sentido son liberados al instante, en el movimiento del pensamiento que no los anticipa ni los clausura. Cuando el cuerpo del actor y del bailarín son el instante de su lenguaje en el lugar exacto que el trabajo ha elegido, esos cuerpos son idénticos, son el vehículo de un sentido que no se narra, un sentido que se alcanza al final de la representación. La fuerza de un espectáculo crea el misterio de los cuerpos idénticos”*.

Tradicionalmente se ha observado una división entre teatro y danza, lo que ha limitado las posibilidades interpretativas tanto del bailarín como del actor. Esta separación se empieza a disolver con las experiencias de artistas como: Mary Wigman, Martha Graham, Mary Wigman o Pina Bauch en el ámbito de la danza. En el del teatro, la búsqueda se inicia a partir de las experiencias dadaístas, del teatro del absurdo de Tristán Tzara, Meyerhol, Antonin Artaud, Grotowsky y Eugenio Barba, entre otros.

Como consecuencia de este planteamiento se considera que el Butoh, en relación al cuerpo expresivo, es fundamental para la concepción de una propuesta contemporánea de las artes escénicas, ya que se relaciona de manera equilibrada con estos tres niveles haciendo del acto escénico un acto poético que convierte al cuerpo en un objeto de arte.

El Butoh se puede considerar como una pedagogía de la sensibilidad y el movimiento, una estética del cuerpo en estado de arte. Su estética del movimiento está poblada de desequilibrios, que no son fallas sino imposiciones para la continuidad de la existencia. Por eso, no será suficiente con tolerar el desequilibrio sino que habrá que reivindicarlo, producirlo, darle espacio en el cuerpo; “Tú debes soportar un Caos en ti mismo para traer una estrella danzante al mundo”. (Nietzsche 1997). Como sostiene Christine Greiner (2005): “la danza Butoh en sus orígenes ha constituido un operador cognitivo que

desestabilizó presupuestos acerca de la conciencia humana, la relación de la vida y la muerte y la posición del hombre frente a la naturaleza y a la vida ”.

Escribir sobre el Butoh es hablar de la figura de Kazuo Ohno(1906-2010), es tener acceso al mundo de la poética, por tanto, habrá que bucear en los matices de la percepción. Para contextualizar, fue en 1954 cuando conoció a Tatsumi Hijikata (1928-1986), el cual estaba empeñado en encontrar una alternativa ante lo que él consideraba la decadencia de la danza tradicional. Tras ese encuentro nació el Butoh.

Creado sobre las bases de las más antiguas tradiciones japonesas de Teatro Kabuky y Teatro Noh, el Butoh reconoce influencias de movimientos europeos de la posguerra, como el dadaísmo. Uno de sus principales exponentes: Tristán Tzara, quien propone una transformación radical de la sensibilidad del hombre, una dictadura del espíritu.

De esta manera, el Butoh conlleva a reflexionar sobre un territorio impreciso entre la materia y el alma, entre el mundo del sueño y el ensueño. Etimológicamente el Butoh es la conjunción de dos morfemas: "BU", que significa “enterrarse con los pies”; y "TOH", que se traduce como “para poder volar con los brazos”. Para Kazuo Ohno significa recobrar el cuerpo desde el vientre materno, de sus tinieblas oníricas del origen de uno mismo. Para Tatsumi Hijikata, el Butoh tiene el propósito de recobrar el cuerpo primigenio: el cuerpo que nos ha sido robado.

El Butoh también se vincula con el surrealismo, especialmente con Antonin Artaud, nacido en Marsella, Francia el 4 de septiembre de 1896. Poeta, dramaturgo y actor francés, creador del estilo del teatro de la crueldad, fuente teórica más importante del teatro del absurdo.

Artaud dijo alguna vez *“No ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible”* "Artaud, que se adhiere a esta propuesta artística, afirma que el surrealismo es “una nueva forma de magia. La imaginación, el sueño, toda esta intensa liberación del inconsciente que tiene por finalidad hacer aflorar a la superficie del alma lo que habitualmente tiene escondido, debe necesariamente introducir profundas transformaciones en la escala de las apariencias, en el valor de significación y en el simbolismo de lo creado. Lo concreto cambia completamente de vestido, de corteza, no

se aplica más a los mismos gestos mentales. El más allá, lo invisible rechaza la realidad. El mundo ya no se sostiene. Entonces se puede comenzar a calibrar los fantasmas, a rechazar las falsas apariencias” (Artaud, 1999).

Artaud advierte que el lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, realizar secretamente, mágicamente, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos . Para emprender el camino del surrealismo el hombre debe recuperar las energías perdidas, que detonan la creencia de una realidad superior. (Artaud, 1999)

Para Artaud, el teatro debe ser mágico y el director un hechicero. En este contexto, el actor es el oficiante de un ritual de liberación, de exorcismo. Debe descubrir su Yo real, especie de fuerza psíquica-metafísica y enterarse de que tiene un doble. Al ser consciente de que está compuesto de dos sombras, debe entrar en el reino metafísico para descubrir su Yo auténtico, su fuerza psíquica real, debe ser capaz de reiniciar constantemente esta búsqueda hacia sus orígenes, de recrear su forma. Mientras el actor libera sus inhibiciones y las represiones que coartan al verdadero Yo, exorciza al inconsciente colectivo del público, generando de este modo una interacción que modifica al auditorio y a él mismo.

Esta concepción ritual del acto escénico es la principal idea que Antonin Artaud, ha expuesto en el “Teatro y su doble”, que fue retomada en el trabajo de Gabriel Weisz, sobre el “Palacio Chamánico”, en referencia al trabajo de Artaud.

Para este tipo de teatro se requiere de un actor especial al que él denomina: “un atleta del corazón” (Artaud, 2006). El oficio del actor consiste en una especie de atletismo afectivo. Llegó a reconocer en el comediante una suerte de musculatura afectiva correspondiente a las localizaciones físicas de los sentimientos; un organismo afectivo análogo al del atleta, que en lugar de actuar en el plano físico lo hace en el de los sentimientos.

"El actor es un atleta del corazón. Los movimientos musculares del esfuerzo físico son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y que en los movimientos de la acción dramática, se localizan en los mismos puntos. El punto en que se apoya el atleta

para correr es el mismo en el que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica, pero la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior." (Artaud. 2006).

En el cuerpo del actor, para crear la "Otreidad", mente y espíritu se conjuntan en un Cuerpo Expresivo por una danza de palabras y por acciones dramáticas que hacen música. "Son las imágenes mentales de la escultura del cuerpo que dice bailando y que baila diciendo". (Virmaux, 1987). Propuso un teatro ritual, de psicoterapia y transformación espiritual en el que la palabra pasa a un segundo plano y propone en su lugar ritmos armonizados, sonidos, gritos, un lenguaje de sueños y pesadillas. Intenta también una gramática de sonidos basada en la respiración.

El aporte de Artaud representa un estímulo en lo que se refiere a esta investigación sobre el cuerpo expresivo desde una visión ético-filosófica, que a una auténtica técnica de actuación sin embargo se debe recuperar su propuesta sobre el cuerpo como portador del lenguaje teatral y la expresividad venida desde la construcción del inconsciente.

Por otra parte la propuesta de Mary Wigman y la danza expresionista alemana, la *NeueTanze* (Nueva Danza) con las que Hijikata y Ka-zuo Ohno se vincularon; al mismo tiempo que se estudiaron los movimientos de los años sesentas en las artes escénicas, de Grotowski y Eugenio Barba, quienes plantearon una nueva perspectiva en relación a la vinculación del teatro con la danza.

A partir del estudio de las representaciones escénicas del mundo se ha re-conocido la importancia de su origen ritual, formador de la función espiritual que ha contribuido a la función social; ya que el arte escénico no sólo ha servido como divertimento sino también como transformador de emociones colectivas y restauradoras del comportamiento ancestral. Esta función espiritual se ha enfocado en relación al desarrollo individual y está estrechamente ligada al acto ritual, es en este sentido que el Butoh ha surgido como una reflexión artística escénica social e individual que ha mostrado un acercamiento al origen ritual. El asombro del hombre arcaico ante el enigmático juego de fuerzas sagradas del universo es también premisa del acto escénico del Butoh.

Se encontró en el estudio que en el contexto cultural del encuentro Oriente – Occidente, la danza Butoh recibe influencias tanto de las formas estéticas y filosóficas

japonesas como el Noh y el Kabuki, el Zen y el Sintoísmo, como de las expresiones occidentales como la danza expresionista alemana, el surrealismo y el dadaísmo.

A partir de su técnica, el Butoh, forma dancística teatral, explora la relación cuerpo – naturaleza – cultura, posibilitando su práctica en contextos diferentes de los de la tradición que le dio origen. En oposición a la visión dualista del cuerpo, hegemónica en las artes occidentales como por ejemplo la modern dance, con su tendencia materialista a partir de técnicas que apuntan a la posesión y control del cuerpo, el Butoh otorga una gran importancia a la corporeidad desde una perspectiva holística que integra cuerpo y mundo, poniendo de relieve su ambigüedad y misterio. El entrenamiento Butoh explora la dualidad a partir de la tensión y transformación física entre opuestos: lo masculino y lo femenino, la luz y la oscuridad, el sueño y la realidad de la vida cotidiana, lo santo y lo profano, el rigor y la piedad, entre otros. En este sentido, propone una actitud física y mental que integra y reconcilia la dualidad a la vez que propicia el juego entre las fronteras del consciente y del inconsciente a partir del movimiento.

La práctica de Butoh convoca lo instintivo, lo erótico, lo fusional, la pérdida de identidad individual con disolución del límite corporal y la unión a un todo mayor. Propone un retorno al impulso originario de la creación, donde vida y muerte se incluyen una a la otra, para propiciar una transformación del alma humana. Su poética se caracteriza por ser portadora de una profunda filosofía de vida que pone de relieve la esencia del ser humano y su necesidad de expresión.

Proponer la necesidad de que exista una unidad indisociable entre el teatro y la danza es esencial para el desarrollo de una visión contemporánea de las artes escénicas.

En esta investigación se ha fundamentado esta propuesta al encontrar en las teorías y creaciones de los principales exponentes del teatro y de la danza de vanguardia los orígenes y defensa de esta idea que se concretiza en la categoría de Cuerpo Expresivo que propone la interrelación entre la mente, el cuerpo y el espíritu. En este sentido, se encontraron manifestaciones y teorías acerca del planteamiento de un Cuerpo Expresivo en trabajos significativos de creadores escénicos:

Constantin Stanislavsky, por su parte considera La “Vida del cuerpo” y la “Vida del alma” como una unidad, planteamiento que es la base del bailarín. Pro-pone un método de acciones físicas en el que abre un campo de trabajo activo psicofísico al actor y desde los primeros pasos evita separar lo interno de lo externo. Para él, las ideas, los sentimientos, los sueños del escritor, que llenan su vida e inquietan su corazón, lo empujan al camino de la creación, por lo que toda su experiencia vital, junto con la observación de la vida, se convierten en el cimiento de la creación dramática. Stanislavsky, centró el trabajo del actor en el estudio de la psicología del personaje; en el uso de su memoria afectiva y en la búsqueda de un estado creador orgánico. Esta propuesta, vincula de manera equilibrada: la mente a través de la teoría, el cuerpo a través de las acciones físicas y lo espiritual a partir de la recuperación de las emociones. En este sentido, se le considera precursor en la búsqueda de orientaciones unificadoras para la formación del actor.

En el campo de la danza se comienza a manifestar esta búsqueda que parte de la ruptura con la tradición dancística y de la estética del cuerpo con la propuesta expresionista de Mary Wigman. Para ella el tiempo, el espacio y la energía son elementos que un bailarín debe conocer profundamente para dar vida a una danza; la expresión proporciona vida, fuerza y sentido a la forma, ésta debe surgir sólo a partir de la primera. Desde la perspectiva de la danza, es un ejemplo que aborda el cambio de visión y la necesidad de romper con la estética del cuerpo para llevarla a la expresión teatral. En síntesis, Wigman propone la integración de elementos teatrales, el manejo del tiempo, del espacio y de la energía para dar vida a una danza; concebida como un grito de libertad e independencia de las posturas tradicionales.

Diferente en la forma es la propuesta de Vsévolod Meyerhold para quien los movimientos no se dan al azar sino en base a una formulación rigurosa, que obedece a leyes escénicas racionales y sirve al actor como medio de expresión de un personaje que como tal, nunca está fuera de la historia sino que participa consciente o inconscientemente en su proceso. A decir de este director todo el cuerpo participa en cada uno de los movimientos puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio; se presenta así un importante paralelismo en lo que a la danza se refiere, en tanto que la danza es también creación plástica en el espacio.

Meyerhold se acerca a la propuesta integradora utilizando la biomecánica como medio para expresar a través de movimiento, la racionalización del mismo y las emociones pero, en tanto que concibe al actor como la representación de un fenómeno social, elimina los aspectos psicológico, que subyacen tanto en el actor como en la representación misma, afirmando que la tarea del teatro es ser un divertimento. Esta propuesta presenta un caso distinto a la propuesta de Martha Graham a quien le interesa acrecentar el lenguaje del espíritu a través del cuerpo humano y utiliza las teorías de Freud y Jung al tratar de traducir con tensiones y torsiones el mundo subconsciente.

Graham plantea que el punto de referencia central de la técnica es el acto de la respiración que, como proceso fisiológico implica enteramente la parte central del cuerpo: tórax y abdomen. La región abdominal es para ella, fuente de energías en tanto zona de conexión de las dos fuerzas fundamentales creadoras de vida: el sexo y la respiración. Lo que habla de que tanto en la vida como en el arte se lucha por el logro, por el sentido de ser y por la satisfacción del espíritu.

Por otro lado, Grotowsky plantea que el encuentro de la espiritualidad en este trabajo tiene que ver con el renacimiento del actor, el encuentro consigo mismo gracias a su trabajo. Considera que el actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual.

En otro orden de ideas, Pina Bausch, redefinió por completo el género, al fusionar actuación y danza moderna en un estilo nuevo proponiendo que cualquiera puede ser un bailarín. Bausch afirma que no le interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve. Para ella la danza y el teatro trabajan unidos en sus procesos de creación y en sus obras se funden de manera indiscutible.

Eugenio Barba último exponente de los creadores que integran elementos del teatro y la danza en sus propuestas, crea la *Antropología Teatral* a través de la cual, busca encontrar principios universales útiles para el trabajo del actor. Pretende estudiar reglas de comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación e

indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada. El punto de encuentro entre el teatro y la antropología es la posibilidad de confrontación con otros mundos que permite profundizar el conocimiento del pro-pio. En la lógica de la Antropología Teatral, el actor se concibe como actor-bailarín y el teatro es teatro-danza; de este modo, las posibilidades de expresión son más amplias, al mismo tiempo que las tareas del actor se ubican en el área dancística. Barba considera que el entrenamiento obliga a la unificación del cuerpo con la mente y es esta conexión profunda cuerpo-mente la que permite al actor desarrollar vida y verdad en el escenario.

De esta manera, se analizó la propuesta que afirma la unidad indisociable entre la danza y el teatro, el Butoh en la figura de Kazuo Ohno, como manifestación que aborda de manera integral lo que se denomina en esta tesis como Cuerpo Expresivo, ya que fusiona al cuerpo, la mente y el espíritu. La fuerza de Ohno reside en su excepcional coherencia y unidad: hombre y artista son uno. Su existencia privada y su trabajo como artista se encuentran en exactamente las mismas necesidades. Es por ello que su presencia misma es en sí un hecho artístico, un evento.

Para Ohno la fe es tan esencial como respirar; fe que se puede encontrar en lo profundo del ser y en los gestos cotidianos. Cree en los seres humanos y en su potencial para el amor y la generosidad. Cree en la vida, esa fuerza que habita el universo, desde el grano más pequeño de arena hasta las estrellas mismas. Para Kazuo Ohno, se danza para comunicar la alegría de ser un hombre, vivo en la tierra.

En conclusión, para Kazuo Ohno a partir de su propuesta del Butoh, no existe una diferencia entre teatro y danza. Las artes del cuerpo son “una”. Es esta la propuesta central que rompe con la tradición positivista de fragmentación al in-tegrar el Cuerpo Expresivo en su propuesta de arte escénico, a nivel formativo y creativo, lo que permite la formación de actores-bailarines que al presentar su tra-bajo escénico, lo hacen desde el cuerpo, la mente y el espíritu.

El Butoh ha sido retomado por jóvenes compañías en muchos países del mundo, demostrando que la adopción y recuperación de la importancia de fusionar teatro y danza

en un Cuerpo Expresivo es fundamental para el despliegue de las artes escénicas en nuestros días.

Bibliografía

Artaud, Antonin, 1971. *Mensajes revolucionarios*. Editorial Gallimard. Colección Ideas. Paris, Francia.

Artaud, Antonin, 1998. *Van Gogh. El suicidado por la sociedad*, Factoría Ediciones, México.

Artaud, Antonin, 2006. *El teatro y su Doble*, Random House Mondadori S.A. de C.V., México.

Artaud, Antonin, 1999. *En plena noche o el bluff surrealista*. Ediciones elaleph.com

Aschieri, Patricia (comp) 2010. *Nuevos Cuerpos en Escena: Devenires de la Danza Butoh en Buenos Aires*. Ficha de Cátedra. Teoría General del Movimiento, Filosofía y Letras, Argentina.

Savarese Nicola, Barba Eugenio, 2009. *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Librería y Editora pòrtico de la Ciudad de México, Escenología, A.C. Coedición con: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes. Barba Eugenio, 1993. *La canoa de papel*, Escenología, México.

Barba, Eugenio, 1998. *Más allá de las Islas Flotantes*, Editorial Gaceta. México

Barba, Eugenio, 1986. *Caballo de Plata*. Revista Escénica. Edición especial. UNAM

Breton, André, 1924. *Manifiesto Surrealista*. Versión electrónica. <http://www.quede libros.com> Barnes Clives. 1978. *Contemporary Dance*, Edited by Anne Livet, Abbeville Press, Inc., New York, N.Y.

Boleslavski Richard. Chejov Michel. 1998. *El Arte del Actor, principios técnicos para su formación*. Escenología. México, D.F.

Collini Sartor, Gustavo. 1995. *Kazuo Ohno. El último emperador de la Danza*. Editorial Vinciguerra, Buenos Aires, Argentina

Collini, Gustavo, 2008. *Mundo Butoh Argentina*. Página electrónica. [://www.danza-butoh.com.ar/115](http://www.danza-butoh.com.ar/115)

El uso del cuerpo en la figura de acción. Jackson Pollock: el uso del cuerpo según el modelo de Grotowski en su pintura

M. en A. Benjamín Cortés Tapia

No podemos referirnos a Jackson Pollock sólo como un artista plástico pues su técnica revoluciona el arte en Norteamérica, de hecho su forma de expresión artística se podría considerar como la primera manifestación de Arte netamente estadounidense, antes de él las muestras de pintura mostraban marcadas influencias europeas, pero con la llegada al mercado de su obra, se abre un nuevo concepto de pintura: el expresionismo abstracto.

Evidentemente no me refiero a su obra temprana basada en modelos de Rivera o Picasso, hago referencia a la pintura que desarrolló después de la segunda guerra mundial, y la que surge a través de la búsqueda de un lenguaje propio y una técnica innovadora cuando Pollock desafía la propia naturaleza de la pintura, la regresa a sus orígenes, coloca la tela extendida en el suelo, sin tensar, experimentando la naturaleza del cuadro desde todos los puntos de vista posibles; él mismo define esta experiencia de la siguiente manera, según Boccola en su libro "el arte de la modernidad", donde sostiene: "Cuando estoy dentro de mi cuadro no me doy cuenta de lo que hago, sólo después de un periodo de "reconocimiento" es cuando me doy cuenta de lo que he hecho. No me da miedo hacer cambios, destruir las imágenes, (...) porque la pintura tiene vida propia y yo intento que salga a la luz..." (Boccola, 1999).

Su pintura no parte del caballete, es cierto que tenía la necesidad de una base dura, en el suelo se sentía más cómodo, la proximidad con el cuadro era mayor, lo podía rodear, trabajar desde los cuatro lados, estar literalmente dentro de su obra. Alejado cada vez más de los utensilios convencionales, los que cualquier otro pintor utilizaría, Jackson Pollock pintaba sus cuadros sin tocarlos, dejaba gotear la pintura de un pincel sobre un lienzo en el suelo, o hacía un agujero en un envase de pintura y lo pasaba por encima del cuadro, salpicaba, embadurnaba, manchaba y sacudía, mezclaba arena y restos de vidrio, y finalmente desgarraba y pisoteaba el resultado.

El maestro, investigador y teórico de Arte Jorge Juanes, nos habla de una danza en la que piernas, brazos y muñecas entran en juego, y lo cito: ...”el artista baila literalmente sobre el lienzo”... (Juanes, 2002)

Pollock no creaba imágenes pintadas, estamos frente a actos escénicos intensamente creativos. Por esta razón Pollock no sólo es un pintor, es una especie de chamán en comunión con el cuadro, un artista escénico que logra darle el mismo valor al resultado como a la realización, por eso es que surge la necesidad de herramientas tecnológicas como la fotografía y el video para guardar fielmente la acción de crear, de pintar. Hans Namuth lo retrata en plena acción creativa, exhibiendo así un trazo escénico basado en un trance alcanzado por la comunión entre artista y cuadro, artista y obra.

En estos videos se puede sentir su cuerpo en los trabajos: la delicadeza en la agilidad, en la velocidad; la rapidez en los muslos, en la veloz flexibilidad del empeine, la sensibilidad en el torso, en el equilibrio de los brazos, en la suavidad de las muñecas; una compleja danza de movimientos rítmicos e impulsivos, la vuelta a los más primitivos instintos "la animalidad", descarta la experiencia de pintar en la verticalidad, explora desde el interior de su cuerpo para dejar salir la expresión a través de una danza animalesca que más pareciera un rito primitivo que la acción de crear.

He aquí el resultado de grandes manchas que recuerdan una explosión sobre la tela de gran formato que no conoce el arriba o el abajo, la izquierda y la derecha; sólo parece prolongarse más allá de su límite marcado por las orillas, el conocido “*All Over*”

El estilo de Jackson Pollock es abstracto, pero no a la manera europea, se trata de una abstracción no geométrica, deja de lado influencias de Kandinsky, y crea una nueva abstracción en la que el elemento expresivo gobierna sobre todos los demás aspectos. Pollock se deja llevar, se introduce en la pintura (física y psíquicamente) y da rienda suelta a la pintura propia, que cae desde el pincel a la tela libremente, sólo gobernada por el estado de ánimo del pintor.

Tal como lo haría un artista en el escenario, a la manera de Grotowski, donde el actor se deja llevar por los estímulos del momento, el resultado siempre es distinto, no se puede saber con certeza cuál será el siguiente movimiento, un arrebató de pasión

estampado en la tela, una acción, un movimiento que da como resultado una pieza única; autoría de Jackson Pollock. Hoy en día cada uno de estos arrebatos vale millones de dólares.

¿Por qué esta conexión con Grotowski? Por su proceso orgánico, donde se emerge la pasión, encuentro primario con la tela, perderse, encontrarse involuntariamente con algo interno e innato que va más allá del pensamiento, disfrute hasta la catarsis, sublimación, el hombre vuelto primitivo en una marea de movimientos, pensamientos ensimismados y sensaciones inmediatas, el ser vuelto aquí y ahora. Logra algo mágico: momentos fugaces que se vuelven perdurables. Trance a partir de la vía negativa: “el proceso de eliminación”, el hombre al desnudo, sin miedo a permitir que fluya lo más profundo y oscuro de su ser, aunque no sea perfecto, el hombre que se permite irrumpir en sí mismo, sabiendo que se puede equivocar pero que se halla en aras de la creación, mejor dicho: en la seducción de la creación. Manos libres, rostro, ser y alma entregados, creencia, encuentro ritual con el hombre, cuerpo a cuerpo...ente no sólo plástico sino escénico porque cuando pinta expresa con su cuerpo, con su rostro. ¿Qué es y qué significa la creación?, ¿cuál es el camino adecuado para crear y plasmar? No hay respuesta correcta como tal, lo que es rescatable de estas preguntas es que él encontró un camino que significó un pilar en el que creer y una base que provocó rasgaduras en el concepto pictórico desarrollado hasta el momento, como ya se ha señalado anteriormente.

La revolución grotowskiana del teatro fue el regreso a sus orígenes sagrados, el descubrimiento para el actor de una sacralidad secular, actual, sin ortodoxias, sin seguidores ni credos, sólo con la humilde proposición de detectar a los cómplices capaces de comprometerse en la aventura de construir la explosión del instante vivo a través del teatro.

Grotowski fundó su teoría sobre la ética que debe existir en el teatro frente al mundo, el no venderse, no claudicar y siempre perseguir al espíritu sobre el escenario, sabía que el teatro no es una herramienta para realizar cambios grupales, los cambios son individuales, no son cambios sujetos a los dogmas sociales sino a la conciencia del propio intérprete, el teatro es un acto en el que se busca la expansión del espíritu y la recuperación del sentido de la vida, un acto estético directamente ligado al regocijo de

estar vivos y contentos "aquí y ahora". Así como Pollock cuestiona la mecánica tradicional del quehacer pictórico, Grotowski se atreve a cuestionar el teatro tradicional y apoya la búsqueda de nuevas libertades de expresión que se proyectan en la totalidad del hombre como creador, una especie de "*All over*" del actor.

Seguidor, a su vez, de grandes teóricos como Stanislavski, Meyerhold, Artaud y Brecht, Grotowski evidenció la utilización de medios técnicos como un recurso de "ocultamiento" para alcanzar la excelencia interpretativa, de ahí que su libro "hacia un teatro pobre" postule al actor como una especie de monje que día a día descorrerá un velo sobre su ser entero en este camino hacia la excelencia, y sólo de esta manera podrá dejar de ser un intérprete para ser la viva expresión de sí mismo.

Según el modelo de Grotowski, el actor es el protagonista absoluto y excluyente. En su concepción, el teatro no es más que la relación entre un actor y un espectador. Sus postulados del teatro pobre se constituyen como una reacción a la invasión de medios técnicos, como oposición a la noción de teatro entendido como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, plástica, música, despojando al hecho teatral de todo lo superfluo, sólo queda el actor para resolver aquello que en el "teatro rico" se confía a la tecnología y al auxilio de las diversas artes. Se prescinde de la planta tradicional y en cada nueva propuesta se intenta un modo diverso de tratamiento espacial y la relación escena-público se ve enriquecida así en sus múltiples variantes. Se abandonan los efectos de luces, son los actores los que "iluminan" mediante técnicas personales, constituyéndose así en una fuente de "iluminación artificial". El rechazo a los artificios del maquillaje y del vestuario permite al actor cambiar de personajes, tipos y siluetas usando sólo su cuerpo y la maestría de su oficio. La composición de expresiones faciales sustituye el uso de máscaras. La eliminación de la música permite a la representación misma convertirse en melodía mediante las voces de los actores y el golpeteo de los objetos. Los actores crean el entorno y lo transforman con el único auxilio de sus gestos: una tela es el mar, luego un sudario y finalmente un ave.

Este universo estético de rechazo a lo material y a lo superfluo, de pobreza y ascetismo, sólo puede ser habitado por un ser dispuesto al autosacrificio, al renunciamiento que exige todo acto de amor, a la espiritualidad suprema de un santo.

Así mismo el *Action painting* de Pollock contempla el azar como un factor más en el proceso artístico, lo cual implica que la propia realización de la obra es tan importante como el resultado. No hay ningún centro o elemento que destaque por encima de los otros, Pollock rompe con “el marco”, no sólo a través de la no centralización de elementos, sino también por la absoluta cobertura de la tela, sin bordes: cualquier superficie o detalle de sus pinturas podría configurarse como pintura independiente, vive un éxtasis creativo en su proceso, crear el entorno y transformarlo con el único auxilio de la pasión: una tela es el mar, luego un lienzo y finalmente una obra de Jackson Pollock.

El impresionante formato de alguna de sus telas es el triunfo de la pintura en sí, sin representación figurativa, nada que se interponga entre sus sentimientos y el resultado final de la obra, desnuda el proceso de creación y evita el uso de herramientas técnicas para lograr la excelencia artística.

Se advierte claramente el grado de virtuosismo que adquirió Pollock, y cómo construyó y reformuló el propio concepto de virtuosismo; transformó el acto de pintar en una danza primitiva, el lienzo en un lugar mágico sobre el que a través de movimientos animales distribuía pigmento como polvos mágicos.

Pollock encontró nuevas formas de sorprendernos, experimentó con materiales a los que tuvo acceso durante el período que trabajó en el taller del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros donde encontró materiales no utilizados en la pintura tradicional, trabajo con aerógrafo, bombas de aire y creó una técnica completamente desconocida: el "*Dripping*" con la cual logró cosas extraordinarias y exploró una extraordinaria cantidad de formas, desde adelgazar y expresar texturas, controlar la velocidad del chorreado, sugirió imágenes inimaginables abrazando la abstracción total en el más puro sentido expresionista. No existen dos pinturas iguales en esta época de producción, sin embargo sólo se puede advertir la diferencia entre ellas al ver varias juntas.

Tanto Pollock como Grotowski, fueron hombres obsesionados con la búsqueda de la espiritualidad: uno la encuentra a través del lienzo y su relación con él, su mundo, después su relación con el entorno y finalmente consigo mismo, en la intimidad de la persona, un conjunto de hechos que conducen a una magistral obra de arte; el otro

emprende su búsqueda a través de lo físico, de la relación del hombre primeramente con el mundo, con el otro y finalmente consigo mismo. Ambos exceden las fronteras técnicas para sumergirse en la densa y personal experiencia, casi mística, de un hombre que explora en las profundidades del espíritu para llegar a sus posibilidades más íntimas a través del camino del cuerpo.

No es que nos encontremos ante dos genios incomprensidos, nos encontramos frente a dos hombres que tratan honestamente de comprenderse a sí mismos, de explicar su condición humana, de buscar su trascendencia y el sentido de su vida, encuentran cada uno en su técnica la manera idónea de indagar el espíritu a través del cuerpo y cuyo resultado les permite seguir este proceso de indagación, Grotowski guiando a sus actores y Pollock logrando la expresión total de una pieza.

En este sentido y teniendo en cuenta la inclinación profunda de Grotowski por la cultura de la India y su mística, debemos recordar las técnicas de los yoguis indios, que a través de la concentración y la meditación llevan su cuerpo a estados especiales, en los cuales logran prescindir de las necesidades físicas y liberar el espíritu, de este modo puede desplazarse y contemplar la realidad, e incluso, según algunos, puede viajar en el tiempo, ya que está libre de las ataduras corporales.

Es necesario, por lo tanto, considerar a Grotowski un investigador espiritual, un creyente íntegro que trata de restañar las fisuras de su espíritu con un trabajo ininterrumpido que, sin duda, se convierte en un trabajo místico.

Por eso es que hablar de un teatro grotowskiano resulta paradójico, ya que un verdadero seguidor de sus teorías debe comenzar por desnudar el alma en un sentido espiritual más que buscar la perfección en la interpretación de un personaje. Así como hablar del *Action Painting* obliga a este desprendimiento del propio ser, a su más íntima y honesta expresión y a un abstraccionismo que a través de la espiritualidad nos llevará al expresionismo.

Por lo tanto, si quisiéramos verdaderamente “seguir” la técnica de Grotowski, deberíamos someternos a un plan de renuncia y a un ascetismo casi religioso, en el sentido místico, y considerar que lo espectacular puede ser un emergente, interesante

pero no necesariamente indispensable en el proceso teatral. En efecto, el espectáculo al que renunció Grotowski, se convirtió después en una etapa de investigación durante treinta años, pues cuando el teatro ya no satisface las necesidades internas y espirituales, cuando no contribuye a esa búsqueda íntima del yo, se vuelve superfluo y hasta nocivo para el actor.

Pollock sin embargo, muestra una espectacularidad en sus obras partiendo de la misma austeridad grotowskiana y poniendo de manifiesto la espiritualidad casi mística del autor.

Grotowski en su libro "Hacia un teatro pobre" presenta su propia versión de la figura del actor y acuña el término: "actor santo": *"El actor santo se entrega, como en un acto de amor, en un acto de revelación; por el contrario, el actor cortesano se vende por dinero o por complacer al público y su técnica se basa en la acumulación de habilidades, de fórmulas, de clichés. Al contrario, el actor santo es el que trata de llegar a un estado de auto-penetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso"* (Grotowski, 1976) y a la luz de estas consideraciones se puede comprender cuán profundamente un actor tiene que dedicar su entera existencia a la búsqueda de la verdad interior y al trabajo sobre sí mismo para acercarse a este ideal.

Sin embargo, el maestro polaco no menciona la santidad del director, del conductor de este proceso teatral-técnico-místico al que se entrega un verdadero actor y al que Pollock se entrega al igual que Grotowski como conductores de este proceso teatral-técnico-místico y dancístico, de esta manera es como se podría considerar tanto a Pollock como Grotowski "directores santos" en su propio proceso creativo.

A la luz de esta reflexión considero que muy poco tenemos de Grotowski todos los que hacemos teatro y muy poco de Pollock los artistas abstractos contemporáneos, lo cual no significa de ninguna manera que el único camino sea el que pusieron estos dos grandes, ni que el de todos los demás místicos, o de los demás artistas del teatro o de la pintura estén equivocados.

Grotowski deja claramente marcado el sentido que le ha dejado su experiencia: en el arte, como en la vida, cada uno se busca su propio camino. Mientras esta búsqueda se ajuste a una disciplina y persevere en una constancia que se cultivará durante toda la vida misma, sin embargo se sabe que si la búsqueda se emprende a través del arte nos encontraremos con un arduo camino que poco tiene que ver con lo comercial y el espectáculo; para terminar este camino hacen falta agallas con las cuales no todos nacemos.

En este sentido debemos entender que aquel que dedica su vida al arte no significa que fue elegido para ello, significa que ha elegido el camino del arte y debe ocuparse en cuerpo y alma por el arte mismo y dejar de lado palabras como fama, riqueza, marketing que más bien se ajustan a conceptos como perseverancia, unidad y todos aquellos que hablan de una decisión íntima, tener plena conciencia del despojo total de prejuicios en un abandono místico por el arte. El reconocimiento y valor artístico de la obra aparecerá por añadidura.

La maestra investigadora Pamela Jiménez comenta en su libro "tres grandes vertientes del entrenamiento actoral: Stanislavski, Meyerhold, Grotowski." "*La ejercitación corporal logrará estimular la organicidad y la confrontación individual del actor, buscando para ello un equilibrio entre la adquisición técnica (el qué), y el nivel pre-expresivo (el cómo), lo que se traducirá en un diálogo con el cuerpo.*" (Jiménez, 2011)

El estilo de pintar de Pollock simplemente es el resultado de una acción producida de forma inconsciente. Un trabajo prácticamente automática en el que buscaba la representación dramática e irrefrenable del subconsciente, todo esto condicionado por la búsqueda de provocar emociones en el espectador, pues los acontecimientos sociales del siglo XX no podían ser representados de manera tradicional, ya que en ello estaban relacionados sentimientos radicales y prácticamente desconocidos. Pollock sabía que debían surgir nuevas técnicas de tratar la pintura de disponer los lienzos de entregarse al cien por ciento al arte, encontrar un nuevo concepto artístico al que llamó "*Action Painting*" (pintura de acción).

Debemos entender que el misticismo que buscaban estos dos creadores tenían objetivo de mantener viva la esencia del arte, la comunión entre los hombres, la expresión humana y el trabajo cuya esencia es elevar la condición humana a lo más puramente humano y de lo humano entregarlo a la humanidad.

El arte fue, es y seguirá siendo un vehículo para la sublimación del hombre.

BIBLIOGRAFÍA.

- Bernard, Edina, 2008, *“Las vanguardias: 1905-1945”*, colección ReConocer el Arte, España.
- Bocola, Sandro. 1999. *“El arte de la modernidad”*, Ediciones del Serbal
- Fride, Patricia, 2005, *“Movimientos de la pintura”*, colección ReConocer el Arte, España.
- Grotowski, Jerzy. 1976. *“Hacia un teatro pobre”* Editorial Diana. México.
- Grotowski, Jerzy. 1987. *“El arte como vehículo”* Revista Máscara, Año 3 N° 11-12, México.
- Grotowski, Jerzy. 1993. *“Respuesta a Stanislavski”* y *“Lo que fue”* Revista Máscara, Año 3 N° 11-12, México.
- Innes, C. 1992. *“El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia”*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Jiménez Draguicevic, Pamela. 2011. *“Tres grandes vertientes del entrenamiento actoral: Stanislavski, Meyerhold y Grotowski”*. UAQ. México
- Juanes, Jorge. 2002. *“Más allá del Arte Conceptual”*, Ediciones sin nombre. México.
- Sánchez, María Rosa y Pablo Steinberg. 1998. *“Danza Teatro, facetas de un lenguaje integral”*. Mónica Figueroa Editora, Argentina.
- Stanislavski, Constantin. 1998. *“Un actor se prepara”* Editorial Diana. México.
- Silva Rendón, Heberto. 1994. *“Experimentación con técnicas grotowskianas en el proceso de montaje de un espectáculo de danza-teatro”*. Tesis para la obtención de la Lic. En Literatura dramática y Teatro. UNAM, México.
- Varnedoe, Kirk y Karmel, Pepe, 2000, *“Jackson Pollock”*, Museum of Modern Art, New York, New York, U.S.A.

El Cuerpo Dominado en la Educación Artística.

Irma Fuentes Mata y Pablo Parga Parga
Universidad Autónoma de Querétaro

Los procesos educativos están confinados a dominar al cuerpo, ya sea física o mentalmente el dominio se instituye con la finalidad de permitir y afianzar la entrada y permanencia a una sociedad que somete al cuerpo individual en pos de la convivencia con los otros. La mayoría de las instituciones someten al cuerpo, para que la institución pueda mantener sus dinámicas de interacción, organización y control.

De las instituciones que someten al cuerpo, las destinadas a la educación ejercen rutinas para dominar movimientos, funciones fisiológicas, emociones, pensamientos e incluso sentimientos. En el sistema educativo el cuerpo aprende a ser castigado, aprende a ser controlado, la disciplina, el orden, la espera, el tiempo, ahí los cuerpos se homogenizan al patrón institucional. En la escuela se reconocen los límites de lo que el cuerpo es capaz o no de hacer, se nulifican las habilidades propia ser para formar parte del grupo. El cuerpo se adapta a las condiciones de la escuela, se somete a largas y permanentes rutinas de falta de movimiento, en la formación hay que mantener el silencio, la espera.

En la educación artística el cuerpo tiene pocas ocasiones para dar rienda suelta a lo que quiere, más que en cualquier otra hay que aprender a dominarlo, a demostrar destrezas, habilidades y competencias selectivas que le permitirán el ingreso al mundo del arte.

Los procesos de selección en el gremio artístico revisan la genética del individuo, estatura, extremidades, capacidad pulmonar, tipo de huesos, oído, hasta el largo de los dedos, todos los atributos para ser elegido en una iniciación que durará años de control y disciplina. El cuerpo evaluado para pertenecer y permanecer en las disciplinas, quien se sale de los estándares es castigado o eliminado. En algunas de las áreas no puedes subir de peso, no te puedes embarazar, tienes que hacerte cirugías, para mantener los atributos exigidos.

Los procesos educativos en el arte hacen sufrir al cuerpo físico por aquello que la mente anhela: dominio del propio cuerpo, pero este no es solo físico, es cultura, es mente, sociedad, prejuicio, tabú, límite, así lo aprendemos desde el nacimiento. El cuerpo no se debe satisfacer el cuerpo debe esperar.

Si el propio concepto de educación ha evolucionado al paso del tiempo, en la práctica aún se conservan en algunas instituciones, modelos educativos que se basan en la regla, el sometimiento, el dominio corporal y el entrenamiento disciplinario como los que antes de la década de los años de los sesentas se pregonaban. Algunos presupuestos educativos en que fundamentaban la educación denominada “acción regida por reglas” sostenían la oposición entre el placer y la regla

El garabatear implica hacerlo como a uno le place, pero seguir instrucciones como en F...[formularios]...es entrar en el ámbito de lo correcto y lo incorrecto, de la justificación mediante los estándares de integridad, de la generalidad estructurada de procedimientos, en resumen comportarse racionalmente (PETERS,R.S,1969: 149)

Esto hace hecho pensar que aquellos que fuimos educados desde hace más de 4 o 5 décadas bajo el precepto institucional de aprender a seguir reglas nos sometimos a una educación que se refiere a educar la razón basada en estructuras y estándares. El cuerpo entonces se someterá a la práctica de la regla. Para quienes educamos la regla puede funcionar momentáneamente, sin embargo, cuando nos damos que el aprendizaje se da sólo por cumplimiento de la regla vemos el fracaso posterior que conlleva hacia la iniciativa, hacia la creatividad, hacia el desarrollo de la imaginación.

Sin embargo, el sistema educativo instituido en nuestro país durante muchas décadas se basó en un sistema de reglas que debían seguirse al pie de la letra, y la frase “la letra con sangre entra” era emblemática de cómo se ponía en práctica el sometimiento al poder de quien impone las reglas.

El saber responder a una regla *como tal* es algo que debe aprenderse: no es una aptitud natural, como respirar, sino una forma de conducta específicamente humana. La práctica de dar y recibir reglas implica un complejo patrón de exigencias, objeciones, pretensiones y defensas. (PETERS,R.S: 153)

Si la teoría de la reproducción que sostiene Pierre Bourdieu se aplica, quienes educamos a las generaciones del siglo XXI aún reproducimos prácticas de hace más de 50 años, de ahí la importancia de una enseñanza reflexiva sobre la manera de llevar procesos educativos en la institución escolar. Por ejemplo, cuando los pequeños cuerpos de seis años entran a la escuela la dimensión del manejo corporal cambia radicalmente. Los espacios se reducen, las filas se prolongan, los pupitres son limitados, el suelo se aleja del disfrute corporal y más allá de la metáfora tenemos que renunciar a la horizontalidad para constituir la verticalidad. Así con la idea de lo recto y lo correcto, la institución escolar y el sistema educativo introduce la práctica sistemática de las “reglas” en cada uno de los procesos que implican el aprendizaje, la consigna primera de seguir las reglas se acoge también en la educación artística con más severidad

Si bien a partir de Reforma Educativa de los años setentas en nuestro país se modificaron algunos presupuestos de la educación, esto también se propició en la educación artística en los niveles iniciales, cuya finalidad era sensibilizar y desarrollar la capacidad creadora de los niños, a partir de la apreciación y experimentación aunque en su regulación institucional los programas de educación artística básica se organizaron con una secuenciación de objetivos. En aquellos años el objetivo era percibir los elementos estructurales que integran la expresión artística. (DGMPM,1975) Pero contradictoriamente muchos de los procesos de educación artística mantuvieron sus formas tradicionales de enseñanza basados en la regla, la secuencia, la repetición y hoy en día los procesos de aprendizaje por memoria y repetición e incluso imitación se mantienen pese a los adelantos de la teoría pedagógica y los medios tecnológicos.

Algunos años más tarde a partir de la introducción de los aportes de la escuela nueva se desarrollaron métodos para la enseñanza del arte que consideraban el producto de las innovaciones de la aplicadas en la iniciación del arte, el cuerpo se vio hasta cierto punto “liberado”. Un caso fue la pedagogía para los niños pequeños propuesta por Maria Montessori, la cual entre sus principios fundamentales sostenía que la educación mediante la libertad en un medio preparado”. Pero más allá, la idea de Montessori era que ...“el niño se encuentra en un estado de transformación continua e intensa, tanto corporal como

mental, mientras que un adulto ha alcanzado la norma de la especie” ...(Standing, E,M,1980)

Desde aquella forma de entender la educación son principios fundamentales: la imposibilidad de la división del trabajo en la actividad del niño, la no intervención del maestro por lo que se propone al profesor como un guía, el desarrollo de actividades a partir del centro y la periferia, el respeto al ritmo interno de la vida del niño. Si se reconoce que en la educación debe propiciar la independencia la libertad, la actividad espontánea, la exploración del conocimiento tendremos que preguntarnos qué sucede en los métodos de enseñanza del arte actualmente.

Actualmente en se plantea una nueva Reforma Integral de la Educación Básica (RIEB) cuyo énfasis está en el dominio de competencias referidas a habilidades, destrezas y conocimientos y actitudes que se aplicarían en cada uno de los contenidos escolares. Aquí el cuerpo aprende a transitar por la pirámide escolar cumpliendo con nuevas exigencias, con mayores compromisos y responsabilidades.

En el campo de la educación artística inicial se introduce a un nuevo lenguaje, de signos y significaciones que también deben aprenderse si se elige estar incorporado a un sistema para el que muy poco se ha trabajado en la iniciación. Aunque en teoría algunos pocos tiene la “oportunidad” de recibir formación inicial.

Las propuestas pedagógicas que se desarrollan en la iniciación musical tiene interesantes aportaciones como por ejemplo el Método Dalcroze, cuyo objetivo es “facilitar el desarrollo del sentido rítmico, la atención, la memoria y por encima de todo, el control y el dominio de uno mismo” el Método Kodaly, el Método Orff, propuesto a partir del manejo del ritmo y la palabra, sin embargo a medida que avanza el nivel la pedagogía musical se va esfumando para dar paso a un sistema severo basado en la repetición infinita, el protagonismo del aprendizaje memorístico y nuevamente el “dominio” del instrumento. Pues para ser un buen intérprete hay que dominar el instrumento así sea la voz.

El teatro ha desarrollado métodos que logran que el cuerpo sacrifique incluso movimientos naturales para exagerar la visión de los otros. Eso se logra a partir de forzar al cuerpo a un entrenamiento constante que involucra acciones físicas y habilidades mentales que se conectan para proyectar un personaje

En la danza, el cuerpo es sometido a largas horas de ejercicio para moldear un músculo, para estirar un tendón, para desplegar una posición que permita ejecutar el movimiento siguiente. Cualquiera que observe una clase de danza sin el contexto adecuado podría imaginar una escena de autoflagelación, en la que el cuerpo debe pasar hambre para mantener un ideal de belleza impuesto por un modelo arbitrario. El cuerpo debe entrenarse con sudor y lágrimas, para en el escenario lograr mantener una sonrisa. El cuerpo de un bailarín se hace en la práctica del dolor que durante años se mantiene como una constante, cual si ese dolor fuera fuente el placer. Frente al espejo una posición sostenida, frente al maestro una cara de concentración, frente a la barra una mirada en un punto, frente a los padres un compromiso, frente al público un espejismo. En donde quedó aquel sueño de bailar, ahora sólo se demuestra la destreza física ante el escenario.

En las arte visuales el cuerpo se centra en dominio de la percepción observación y de los instrumentos pictóricos, asociados al concepto, que implica un análisis síntesis crear en la visualidad implica hacer el cuerpo un idea para trasladarla al soporte visual, sea lienzo, papel u otro medio que proyecte en las artes visuales. Aquello observado por el cuerpo, hoy se traduce en una nueva forma de expresión en hacer al cuerpo medio y soporte de la pintura, de la tinta de la horadación o someterlo a aquellos que el concepto creó generando un arte del cuerpo alejado de la danza o del teatro fundamentado en atentar contra el propio cuerpo véase el caso de *body art* el *tattoo* y los *performances* que van por decirlo de alguna forma poniendo el cuerpo por delante.

Según Fernando Savater “La enseñanza siempre implica una cierta forma de coacción, de pugna entre voluntades” (1998) sin embargo la educación artística ha buscado en años recientes encontrar estrategias de enseñanza que permitan el desarrollo de la creatividad, de la exploración incesante, de la comunicación, alejada de la imposición arbitraria de rutinas implacables, bajo estas premisas se deberían desarrollar con los mecanismos de interlocución con quien intentan formarse y formar en el arte.

A las filas de la educación superior se enlistan los cuerpos de jóvenes que buscan una opción de formación profesional, como a la universidad a una Facultad de Bellas Artes poco a poco estos cuerpos se topan con una serie de mecanismos que los marginan, los expulsan no solo por el conocimiento asimilado o no durante su preparación básica y media, es también el castigo por no haber “trabajado” con ese cuerpo, por no haber tenido oportunidades de iniciación, por no saber el abc del código corporal exigido. Los que logran insertarse en el sistema escolar del arte, tienen que aceptar un manejo de su cuerpo que al cabo los oprime, les exige, les demanda perfección, virtuosismo, habilidades superiores hay que cultivar en el cuerpo, la mente, el conocimiento, las relaciones sociales, las exigencias sociales, Hay que cumplir con la expectativa de los maestros que piden más esfuerzo, menos horas de sueño, más trabajo, más tareas, más proyectos, más limpios los trazos, más precisa la ejecución, más intensa la entrega en el escenario, más alto el salto, más larga la pieza a interpretar, más compleja la idea en el diseño, más sintético el mensaje, y así en cada disciplina el cuerpo del futuro artista se va moldeando, sometiendo, doblegando, forzando.

Algunos cuerpos se van quedando en el camino, algunos se lastiman, se vencen, se acaban, otros, los menos, son los que llegan a cumplir con la expectativa de hacer de su cuerpo un vehículo del arte. Tras largas jornadas de esfuerzo y dedicación se harán cómplices de otros cuerpos que también se han mantenido en el camino. Otros cuerpos que se han dominado y que han logrado el dominio de algo que quizá ya no es suyo, ya no forma parte de su anhelo, pero que logra ser comprendido por otros cuyos cuerpos también han sufrido el dominio de la disciplina. El cuerpo del artista es un cuerpo dominado. Es dominado por otros para expresar aquello que los demás esperan. Es un cuerpo que aprende a dominarse y a dominar a otros, porque seguramente, el también se volverá educador.

Referencias Bibliográficas.

Bordieu Pierre, *La reproducción*. Siglo XXI.

Dultiz, Susana (Comp) (1987) *La educación musical en México. Antología de sus métodos y experiencias*. Primer encuentro Metropolitano sobre educación Musical Curricular. México Cenedim.

Foucault Michel, 2010. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI México.

Fuentes, Irma (2004) *Integrar la educación artística, política educativa, integración curricular y formación docente colectiva*. INBA/ UPN/UAZ /Plaza y Valdés, México.

Peters, R.S.1969 *El concepto de Educación*, Paidós Biblioteca del Educador contemporáneo. Buenos Aires,

Savater, Fernando (1998) *El Valor de Educar* Ariel, Barcelona.

SEP/ DGMPM (1975) *Programas de Educación artística Plan de Estudios de Educación media básica. Primer grado*. México.

SEP (2009) *Plan de Estudios. Educación básica primaria* México.

SEP (2004) *Educación Básica. Programa de Educación Preescolar* . México

Standing E.M. 1980 *La revolución Montessori en la educación* Siglo XXI editores, México.

El cuerpo atado
(Monólogo con acotaciones para un actor sin voz y un público con imaginación)

Pablo Parga Parga
Universidad Autónoma de Querétaro

Uno

Un niño-hombre desnudo entra al escenario rodando o reptando o girando o –mejor- flotando en líquido amniótico. De su ombligo se extiende un cordón umbilical que se estira más allá de la visión del público. El público no ve a qué está unido, pero sabe que a una madre. (El público que no ve a la madre, tampoco ve que ella está unida a otra madre, y ésta a otra, y la otra a una más, hasta el infinito).

Todo está oscuro, menos el cordón umbilical del hombre niño, que sin saber que es hombre-niño, mira asombrado sus manos que se mueven. Con su gruesa mirada imprecisa, sigue el trazo de sus dedos, el recorrido de sus manos, el espacio vacío que va dejando el movimiento. Por momentos la mirada del hombre niño se queda atrás, tiempo más adelante alcanza el movimiento de sus manos, el de sus dedos y, finalmente alcanza la mirada con sus propios ojos.

Entonces mira mirando. Después sabe que mira.

Más tarde sabe –y sabrá por siempre- que puede elegir qué mirar. La luz del escenario ilumina sus ojos, él ilumina su rostro. Sus ojos miran el cordón umbilical atado a su cuerpo, intenta arrancarlo de sí, al no lograrlo, entonces tira de él intentando arrancarlo de la madre que no ve el público. El cordón no cede. Vuelve a esforzarse intentando arrancarlo de sí, no puede, de allá, tampoco. En un intento final, lo jala para despegarlo de la madre. Parece lograrlo, pero al retraerlo encuentra una red de múltiples puntas, en una de ellas la madre, en otra el padre, en otra un sacerdote, en otra un soldado, en otra una televisión, en otra una espada. Con ella, corta las distintas puntas, la red como pulpo envuelve todo su cuerpo. Los otros personajes se desmoronan líquidamente sin huesos, un lodo rojo, un agua grisácea, al final –mercurianamente-, sobre el piso han formado un espejo.

Él hombre niño abrazado por el pulpo, no mira otra cosa más que su propia imagen en el espejo.

Dos

Sobre el líquido espejo, por vez primera se mira completo. La consciencia de sí aparece mientras conoce su espalda. Mientras, el pulpo se esconde en su nuca. El hombre niño, se encuentra en cada parte del cuerpo, se busca en cada parte del espejo, se busca encuentra, se encuentrabusca. Atónito, rodeado en su piel, cercado en sus límites, escucha al pulpo encaramado en su nuca, su voz se engrapa al oído...

*Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo...*

Sin verlo, el hombre niño sabe que el pulpo está ahí, invisible y eterno.

La enmarañada cabeza del hombre niño carga no sólo todos los cuerpos del pasado, también las ideas de los cuerpos pasados y las ideas de los cuerpos que vienen. (Es más, las ideas de los cuerpos que no fueron y de los cuerpos que no serán). El hombre niño entiende que su cuerpo no es solo de él, que su pensamiento no es propio, que su mirada no es única, que su voz es prestada, y sus palabras, solo el eco de otras, escuchadas.

La luz se extiende por el escenario bañando todo el cuerpo del hombre niño.

El cuerpo del niño, integro, como corazón palpita. Todo su cuerpo es diástole-sístole/diástole-sístole/diástole-sístole/diástole-sístole/diástole-sístole... esponja hinchada que se exprime para repetirse. Pausa. (Si fuera posible, sería mejor una pausa lenta).

El ritmo se detiene al mando del cuerpo entero. Ahora, sístolea y distolea el cuerpo por fragmentos: la mano que se convierte en puño, el puño que se convierte en mano. Pausa y cambio. Los ojos que se esconden tras los párpados, los párpados que desnudan a los ojos. Pausa y cambio. La boca que encarcela la lengua, la lengua serpentina extendiéndose en el aire. Pausa cambio. El abdomen compacto de dolores, los pulmones expandidos como flores. Pausa cambio. Los brazos levantados, sin peso como alas, los codos regresados cual

resorte. Cambio pausa. La planta de los pies con raíces que respiran. Pausa cambio. El cerebro derramado en las jeringas del oído. Pausa cambio. El sexo-látigo caído. Cambio pausa.

Tres

Con miedo, el cuerpo del hombre niño, se anima al movimiento. El balanceo, el equilibrio, la fuerza, la inercia hacen su aparición sin previo aviso. Él rueda en eje casi horizontal. ¡Rueda!

Y en ese movimiento se concentra la sabiduría del mundo.

Cabeza, cuello, torso, cadera, piernas, pies, todo en eje.

El mundo parece alinearse.

Las pesadas nalgas (cimientos de la arquitectura corpórea) tocan tierra, se aseguran al piso. Entonces la cabeza, más pesada, que las nalgas, y ellas mismas ensayan y entienden –sin comprender- que todo es peso y contrapeso.

La verdadera historia empieza después, una rodilla intenta el paso y retrocede, después la otra, ambas se balancean y en el último segundo se equilibran.

Las manos solidarias son par de pies por un momento.

(La pregunta de la esfinge ata cabos para tenderle la trampa a Edipo, aquel que cuerpo a cuerpo luchó contra su padre y después con/contró su madre.)

La planta del pie, se planta, y desde entonces, la historia se trueca por destino.

En el escenario, toda la luz, inmediatamente oscuro violento.

Cuatro

La luz vuelve al escenario suavemente.

Ha pasado el tiempo, y con él varios dioses.

En la escena sigue el hombre niño, su cuerpo se ha domado y gracias a ello, ahora domina todas las artes, incluso la más importante: el arte de la guerra.

Diestro en el combate, ambidiestro en el manejo de armas, sabe lo fundamental: Huir de la muerte... de la muerte propia.

En su huida deja rastros para perpetuarse. Claros unos, indescifrables otros.

Escribir, respirar, amar, bailar, enseñar, pintar, zurrar, actuar, comer, matar para no morir.
O al menos, con ellos dejar constancia de que somos conscientes de la muerte.

*Desde mis ojos insomnes
Mi muerte me está acechando.*

Cinco

El hombre niño camina, de espaldas al público, por una línea de luz trazada en el piso del escenario, lleva un biello al hombro.

A los lados de la línea de luz se perciben distintas partes del cuerpo humano, (preferentemente de maniquíes y no de personas). Un bosque de brazos, un río de pies, manos extendidas plantadas como flores, orejas como pasto, pubis femeninos como islas suaves de piedra, etc.

A manera de pesca, el hombre niño con el biello recoge por el camino partes de cuerpo. Bajo una luz tenue, a manera de costurero –hilo y aguja en mano- une las distintas partes, confeccionando cuerpos incompletos. Las figuras humanoides que va formando se mueven por sí mismas, en una coreografía lenta, suave, armónica pero melancólica, sin ser ilustrativa. El hombre niño es dios, ensayando al hombre con barro.

Una luz por atrás del hombre niño ilumina toda la escena.

Oscuro lento.

Seis

El hombre niño ha envejecido, se mueve lentamente, sin ser descriptivo.

Se escucha una voz en off:

Pasamos la vida llevando a cuestas un desconocido; nuestro cuerpo.

Tomamos la parte por el todo y de él solo conocemos la superficie, el revestimiento.

El verdadero cuerpo está por dentro, invisible. No adquirimos conciencia de su estar hasta que la enfermedad nos obliga a percibirlo. Antes nadie se imagina el corazón, el cerebro, los pulmones, el páncreas... secretas maquinarias que lo sostienen en vida y de cuyo arbitrio depende tanto como del azar exterior. Toda esa ordenación sin reposo será al final carne de la nada, carnada de la muerte.

Siete

El hombre niño, que a pesar de ser viejo sigue siendo hombre niño, se acerca a donde estaba el espejo, ahí se ve reflejado. El verdadero hombre niño, es ahora una sombra vertical, y el del espejo -que es reflejo- se llena de luz y profundidad.

El cuerpo en la extracotidianeidad escénica

Pamela Jiménez Draguicevic
Universidad Autónoma de Querétaro

En esta ponencia explicaré la importancia del cuerpo en la extracotidianeidad escénica: en el teatro se utilizan códigos para enviar el mensaje esperado, independientemente de que llegue o no dicho mensaje, las emociones expresadas en los espectáculos se funden también en un devenir de la imagen, movimientos plásticos y gestos. En el quehacer teatral se rompen los paradigmas cotidianos; se da un proceso extracotidiano aun en momentos sutiles pues la energía y presencia manejadas en el cuerpo son diferentes a las de la realidad, así como las circunstancias planteadas. La extracotidianeidad, por lo tanto, se vuelve una forma de expresión, el cómo abordar el cuerpo y la mente en el escenario. Las tendencias en el arte escénico son diversas aunque existe muchas veces desconocimiento de cómo llevarlas a cabo, por lo anterior, la extracotidianeidad puede llegar a ser poco clara en general. Por ello, mencionaré algunos ejemplos que aclaren el proceso del cuerpo en la extracotidianeidad escénica haciendo un breve recorrido por algunos teóricos dramáticos, quienes gracias a la disciplina marcada en sus procesos actorales llegaron a ser parteaguas en el medio escénico: comenzaré por Constantin Stanislavski, quien ha sido el fundador de una importante teoría teatral y donde su forma de abordar una puesta en escena y su entrenamiento hicieron que la caracterización corporal fluyera orgánicamente desde el interior. Fue un parteaguas en el uso de un proceso teatral que comenzó a finales del siglo XIX y que continúa hasta nuestros días, ya que nunca se estancó en una idea sino que tuvo diferentes fases. Su finalidad era re-crear en escena lo que es <la más simple, normal, condición humana>. Este es de hecho, el objetivo del “Sistema”, el cual se enfoca en respetar las etapas iniciales y los procedimientos psico-fisiológicos que provengan de nuestra misma naturaleza para la construcción de un personaje, o sea, cuerpo-mente orgánico lográndose así una coherencia entre uno y otro; para recrear esta organicidad se necesita trabajo, entrenamiento y estudio.

Sus ejercicios de entrenamiento se convirtieron en la transformación del cuerpo y la mente de un ser cotidiano, al cuerpo y la mente de un ser escénico, extra-cotidiano. Se

fueron dando ejercicios teatrales en los que no solamente fueron un medio para llegar a un personaje, sino que fueron la base de un proceso de entendimiento para estar preparados en cualquier situación, para los distintos personajes que van surgiendo en el camino:

Sin ejercicio los músculos se degeneran, pero al revitalizar sus funciones, al dinamizarlos, llegamos a hacer nuevos movimientos, a experimentar sensaciones nuevas, a crear posibilidades sutiles de acción y expresión. Estos ejercicios contribuyen a hacer su aparato físico más móvil, flexible, expresivo e incluso más sensible (Stanislavski, 1988: 59).

Por ejemplo, la acrobacia favorece no sólo el fortalecimiento muscular sino también la concentración, pues conlleva precisión y capacidad de decisión, asimismo desarrolla los movimientos cortados y marca el ritmo con un fuerte acento. La gimnasia sueca (muy usada por Stanislavski para la preparación de los actores) influye en la relajación de los músculos y articulaciones. La danza ayuda a enderezar el cuerpo, da flexibilidad y maleabilidad para descubrir nuevos movimientos, incluso les da a éstos un acabado más sutil y concreto, perfecciona la fluidez y la cadencia de los gestos; juntando estos tipos de entrenamiento, el cuerpo adquiere forma, definición, ligereza y determinación. La columna es la base para un buen manejo del torso, de las extremidades superiores y del cuello, si no está firme y flexible muscularmente van a haber movimientos torpes y desligados, sin ninguna fluidez plástica. Una vez que se aprende a entrenar el cuerpo y la voz se aprende también a fijar la atención en la cantidad de energía que se está empleando en un movimiento determinado, y se detectan los puntos de tensión y de relajación al realizar cada uno de estos movimientos.

El cuerpo precisa reaccionar a lo propuesto mentalmente, mente significa para Stanislavski, intelecto, voluntad y sentimiento en interrelación recíproca. En la vida cotidiana, las exigencias que la mente propone al cuerpo son reales, en escena en cambio, tienen que volverse verdaderas las exigencias que no lo son. Para ello, es necesario que la mente esté entrenada para que todo el ser pueda construir estímulos y crear respuestas orgánicas dentro de lo ficticio, dentro de un espacio escénico que no es precisamente cotidiano. El actor, entonces, debe creer y vivir lo que está haciendo, no sólo crear un contexto lógico; en esto estriba la vivencia, pieza clave del “Sistema”, logrando que se llegue a crear la “acción en impulso” y la acción en acto, es decir la personificación. Hay

que prever que una vivencia *verdadera* no es simple sino compleja, como la vida misma, (es *verdadera* porque es creíble pero no es real, ya que se encuentra dentro del mundo de la ficción: en situaciones y circunstancias ficticias).

Stanislavski exploró el proceso emotivo en el escenario y en su última etapa encontró el proceso de construcción de un personaje apoyado en la fisicalidad de la acción desde los primeros ensayos, elemento mucho más potente y eficaz que sólo el proceso mental o psíquico que había desarrollado hasta entonces. Su procedimiento se transformó en un “estudio corporal escénico activo”, esto hace que el actor no quede sólo a expensas de pensar sobre el personaje y sobre sus posibles acciones en escena una vez que haya terminado de entender psíquicamente al personaje en el tradicional “trabajo de mesa” el cual consiste en un análisis grupal de la obra y los personajes, previo a subirse al escenario. Este estudio corporal escénico activo evitaría, a partir de entonces, que el actor fuera pasivo en todo el proceso de análisis, mismo que podía durar semanas. Sus premisas, entonces, para cambiar esta forma de trabajar fueron principalmente dos:

1. Luchar contra la inactividad del actor y
2. Unificar el “abismo” existente entre lo físico y lo psíquico de un personaje, ya que en la realidad existe una completa fusión entre las sensaciones físicas y las psíquicas. No puede haber verdad en un personaje si su comportamiento físico es falso.

Llegar no sólo al consciente sino incluso al inconsciente como parte de la integridad del individuo partiendo de un entrenamiento, estudio constante y conciencia de la línea de acción del personaje. De hecho, él fue quien propuso ejercicios escénicos preparatorios como entrenamiento, ejercicios que desarrollaran cualidades corporales, vocales y mentales.

Estableció tres puntos fundamentales: la ética (eliminación de las causas que podrían provocar una falta de pasión hacia el teatro o de voluntad creativa), una correcta alimentación e higiene (sólo un cuerpo sano puede albergar una mente sana) y entrenamiento teórico-práctico constante (preparación y observación sobre experiencias artísticas, conocimientos y entrenamiento completo para lograr la conciencia de la precisión, la concentración y la espontaneidad para transmitir la sinceridad). El trabajo a partir de la educación es lo esencial en el verdadero trabajo creativo. Para terminar, una cita textual (que encierra, en gran medida; el pensar de este teórico):

“<Únicamente basta el talento –se decían a sí mismos los ignorantes- lo demás vendrá por añadidura>. Ante la situación actual y ante las exigencias que la escena plantea, esto no es permisible. [...] Estoy absolutamente convencido de que es necesario que un actor se prepare. Es precisamente este trabajo –a través de la observación, de la atención y el compromiso consciente de manera creativa- el que considero absolutamente indispensable para llegar a ser un verdadero actor.”

(Stanislavski, 1938: 79 y 89-90)

Es inevitable destacar también al director Emilievic Meyerhold, quien con una disciplina férrea trabajó sobre no llevar a la escena la cotidianeidad de la realidad, exponiendo la importancia de “vivir sobre la precisión de un diseño en el cuerpo”, donde lo actores pudieran crear partituras físicas y vocales precisas.

Ruso también, fue uno de los discípulos más allegados de Stanislavski, aunque su búsqueda posterior hizo que cuestionara el Sistema hasta el momento aprendido y se enfocó hacia una búsqueda teatral y actoral que sobrepasara los límites de la cotidianeidad, logrando una expresión plástica muy precisa a partir del trabajo de la biomecánica en el entrenamiento.

Trabaja con la premisa de la necesidad de un actor entrenado en el movimiento, el pensamiento y la palabra, para ello, el actor debe ampliar y perfeccionar sus dotes naturales, en su esquema de acciones físicas expone que el actor debe poseer gran precisión corporal y una actitud interna que haga que en cada espectáculo el personaje sea único y brillante, logrando así que exista una sucesión de reflejos y una capacidad de improvisación, en vez de llegar a una repetición sin sentido. El actor debe saber manejar su cuerpo en los distintos espacios en que necesite llevar a cabo su interpretación, así como tener una capacidad rítmica constante. Esta capacidad musical servirá para manejar adecuadamente las pausas, tan necesarias en un espectáculo teatral. El actor requiere, por lo tanto, trabajar A) su capacidad de excitabilidad refleja (desarrollo del cuerpo en el espacio, manejo de equilibrio, del gesto macro y micro movimientos y pausas escénicas, adquisición de un instinto musical), y B) un perfeccionamiento físico (biomecánica la cual se especificará más adelante) para una correcta interpretación. Algo fundamental para

Meyerhold es la súper conciencia. El actor debe tener conciencia en todo momento de lo que está haciendo en escena, no puede “perderse”. La cualidad máxima de un actor debe ser su capacidad de excitación refleja, esto es, poder reproducir sensaciones en los movimientos y en las palabras. Para desarrollar estos reflejos el actor se basa en tres fases: la intención (la percepción intelectual de la tarea interpretativa recibida desde el exterior), la realización (ciclo de reflejos voluntarios, miméticos y vocales) y la reacción (disminución de tensiones de reflejo voluntario en la preparación de una nueva tarea).

En 1922 dio a conocer la biomecánica, pues otra de las grandes búsquedas de Meyerhold fue lograr que el teatro no fuera sólo parte de la diversión de la gente sino una necesidad vital. “Bios” significa vida, “mecánica” referente a la física que estudia el equilibrio y el movimiento de un cuerpo, cuerpo en vida. Su mayor herramienta de entrenamiento fue dada por la falta de relación que él veía entre el arte del actor y la situación industrial que se estaba dando en esa época, la división tan grande que existía entre el trabajo y el descanso tenía que desaparecer; el arte además, podía llegar a ser esencial. Para ello, el trabajo del actor debía de realizarse con los mismos principios que rigen a un trabajador productivo, -manejo de tiempos y movimientos- que planteó en su momento el norteamericano F. Winslow Taylor, con esto se lograría un máximo resultado en el menor tiempo posible para obtener así una mayor precisión del movimiento. Para ello, estudió leyes de la mecánica del cuerpo para poder encontrar así la relación entre acción y su posición en el espacio.

Desarrolló como base el trabajo de un obrero calificado: 1) ausencia de desplazamientos superfluos, 2) ritmo, 3) manejo del centro de gravedad, 4) y resistencia; es como si fuera una danza precisa en la que el actor sabe lo que está haciendo en cada momento, un ser con capacidad de utilizar en forma correcta su propio cuerpo. La totalidad de los ejercicios biomecánicos eran aproximadamente una docena y se practicaban de manera cotidiana, cada ejercicio tenía dos líneas de acción: la primera es la negación (cada acción se inicia desde su opuesto, el contra-impulso), la segunda es la reiteración de una secuencia dinámica. El fin de sus ejercicios es el aprendizaje del control de la mente y cuerpo en el espacio escénico.

La búsqueda del ritmo en la escena significó un elemento vital de sus puestas teatrales; combinó dos formas de expresión artística: el teatro y la música, logrando así una

gran precisión teatral basada en la regulación musical. Para ello, tomó tres elementos básicos de la música:

1. La melodía (la parte que expresa la idea musical, la que la define: esto va dirigido al actor);
2. La armonía (la parte de la música que estudia los acordes: los acordes se vuelven la escenografía, el sonido, la iluminación).
3. El ritmo (el orden con que se agrupa el sonido en el tiempo: el que determina todo el movimiento tomando en cuenta la distribución de los elementos). Este, además de dar el flujo del movimiento, también lo detiene y así, lo regula. Este gran creador nunca produjo un ritmo general, quiere decir que cada elemento tenía su propio ritmo que sincronizaba con los demás ritmos circundantes.

Por último me referiré al italiano Eugenio Barba, teórico teatral, trabajador incansable de la extracotidianeidad escénica quien basa su trabajo creativo en acciones que se van tejiendo para crear así la dramaturgia escénica, esto es, el trabajo de sus montajes se elabora improvisando sobre un tema dado y no sobre un texto específico. Para él, el espectáculo teatral es acción tanto en los actores como en toda la infraestructura que los rodea (ritmo, escenografía, música, objetos, etc.). Lo que importa de estas acciones es que se relacionen unas con otras para crear un tejido. El actor logra en su acción, una síntesis alejada de la cotidianeidad: hace una selección de acciones por el principio de omisión, dilata otras por medio del principio de la negación entre otras (empezar una acción partiendo de la dirección opuesta a esta) y crea ritmos propios, logrando así una equivalencia de la acción real, no una imitación de esta. No hay que olvidar que toda acción debe ser orgánica, esto es: el alma de la acción no tiene porqué estar determinada por el sentido de lo objetivo, sino por la calidad de la energía que brota de todo el ser, de la manifestación de los sentidos. Para lograr esto, el camino que toma es el de basar su proceso en el cómo y no en el qué. Los núcleos de acción entonces, pueden cambiar en sus significados originales sin perderse, tejiendo así la dramaturgia extracotidiana escénica. El crecimiento de estos nuevos significados se hace posible como resultado de una actitud que se puede lograr gracias al entrenamiento: el training, mismo que descubre nuevas destrezas. El entrenamiento debe ser integral para que la destreza no sea sólo física sino también mental, para que la mente esté preparada a atravesar lo obvio, la inercia a la que se puede tender con facilidad.

En su training el artista escénico toma como base la biomecánica y la acrobacia, vence los miedos pero encontrando objetivos precisos en cada uno, rompiendo durante horas diarias de entrenamiento resistencias musculares y permitiendo que la voz sea parte del proceso orgánico de todo el cuerpo.

Se forma un cuerpo-mente extracotidiano, mismo que se construye gracias al hábito del training: el entrenamiento que invita al actor a vencerse constantemente a sí mismo partiendo de la disposición de llevar a cabo este hecho para lograr en primer término una conciencia de sí y de este modo superarse. Es un entrenamiento regular al margen de los ensayos específicos de las puestas en escena; este aspecto es lo que caracteriza al grupo Odin Teatret, el cual dirige Eugenio Barba. El entrenamiento logra como consecuencia, que durante una puesta en escena, mente y cuerpo fluyan orgánicamente como un todo, ahí es donde fluye el “bios escénico” del que habla este creador.

El juego escénico es entonces acción, la que el tiempo ejercita sobre el espacio. El movimiento interior (la mente) debe estar siempre en acción, aun cuando lo exterior (el cuerpo) se encuentre estático aparentemente.

Los movimientos deben emanar de la inmovilidad, que es el fondo sobre el cual se diseña la acción. La presencia inmóvil pero viva por dentro es donde se liga pensamiento y acción. Este movimiento emanado de la inmovilidad remite al sats, que es el instante que precede a la acción, es estar listos para una acción que puede tomar cualquier dirección. Es la actitud del actor dispuesto a ejecutar ya que compromete todo el cuerpo. La palabra noruega sats se refiere al impulso y al contraimpulso. Eso también lo manejó Meyerhold con el término de preactuación, diría Meyerhold:

La preactuación es precisamente un trampolín. Un momento de tensión que se descarga en la actuación. [...] La preactuación es el elemento presente que se acumula y se desarrolla esperando resolverse (Eugenio Barba, 1992: 93).

El manejo del “sats” se convirtió en uno de sus principios, en el sentido de que esta preparación pone al cuerpo en estado de alerta, teniendo claro el manejo de la intención, la cual es un elemento fundamental para lograr la presencia escénica. El trabajo extracotidiano se basa principalmente en:

- a. En las amplificaciones y puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio;
- b. En las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos;
- c. En las aplicaciones de una incoherencia coherente;
- d. En las infracciones de automatismos a través de equivalencias extra-cotidianas (Barba, 1992: 59-60).

El ha creado dentro de su propuesta didáctica 5 tipos de ejercicios: 1. ejercicios de biomecánica <elementos acrobáticos seleccionados en los que desarrolla la disponibilidad completa y la movilización de la energía>. 2. Ejercicios elementales <ejercicios tipo yoga para lograr romper con la expresividad cotidiana>. 3. Ejercicios de plástica <entrenamientos orientales y ejercicios de Delsarte para conseguir el ritmo, la forma de la curva y las oposiciones corporales>. 4. Ejercicios de composición <unión de los signos físicos, creación y comunicación teatral en la expresión lograda>. 5. Ejercicios de voz <como parte de un impulso insertado en el cuerpo y que se transforma en sonido>...Así la creación de un cuerpo extracotidiano.

CONCLUSIONES

Una constante de la enseñanza desde Constantin Stanislavski hasta Eugenio Barba es el trabajo de la precisión en las “acciones físicas” en el sentido de comenzar el manejo de la energía desde el tronco, en el que los brazos y las manos se vuelven anecdóticos, la acción entonces se vuelve escénicamente más pura si comienza desde la columna vertebral, sin importar si el impulso es en forma de macro o micro-acción. No hay que olvidar que “Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes”. (Barba, 1992: 56) Desde el momento en que uno se sube al escenario y está frente a un espectador, rompe con los parámetros reales y aún en el teatro más naturalista, se dan una serie de convenciones extracotidianas para que en un tiempo marcado, suceda una selección y síntesis de lo que se ha decidido reflejar de la sociedad. La trama de la ficción se da y el actor debe estar preparado y entrenado para poder resolver un personaje que tiene una fisicalidad distinta a

la de él, un cuerpo ficticio en el que se desarrollan una serie de situaciones que debe resolver y que a lo mejor en la vida real jamás se le presentarían al actor que interpreta el papel.

El contexto histórico y social y las tendencias teatrales en que han estado inmersos estos tres teóricos teatrales (Stanislavski, Meyerhold y Barba) hicieron que las vías para llegar a la energía actoral y su trabajo de preparación y creación escénica tuvieran marcadas diferencias; pero hay puntos de conexión claros: los 3 han sido investigadores, creadores, directores, precursores e innovadores, han arriesgado por el bien del teatro y del actor y sobre todo, han creído en la “no inercia”, en el “no quedarse estancados”, han entrado al mundo de lo empírico a partir de la individualización del campo de la investigación y sobre todo, han propuesto un discurso estético y ético, la creencia de un proceso de formación entregándose de lleno al arte.

Una creación teatral exige una rigurosa preparación, con el desarrollo del intelecto y el físico se amplía el manejo de reacciones orgánicas del actor. La preparación escénica extracotidiana hace posible la minuciosidad, conciencia y precisión de cada acción, sin olvidar que un actor es cuerpo-mente-voluntad-sensaciones-emociones, logrando así la atención total del público pues cuanto más trabaje el cuerpo-mente, más unificación existirá entre actor y espectador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aslan, Odette, (1979), *El actor en el siglo XX*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- Barba, Eugenio, (1972), *El training*, Dos películas sobre el entrenamiento en el Odin Teatret. Servicios Experimentales de la Televisión Italiana.
- Barba, Eugenio, (1986), *Más allá de las Islas flotantes*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese, (1990), *El arte secreto del actor*, Escenología A. C., México.
- Barba, Eugenio, (1992), *La canoa de papel*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.

- Barba, Eugenio, (1998), *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
- Barba, Eugenio, (2008), *La tierra de cenizas y diamantes*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese, (2009), *El arte secreto del actor*, Escenología A. C., México.
- Brozas Polo, María Paz, (2003), *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo X*, Ñaque Editorial, España.
- Ceballos, Edgar, (1986), *El actor sobre la escena*, (Introducción del libro de Meyerhold), Grupo editorial Gaceta, México.
- Ceballos, Edgar, (Selección y notas), (1999), *Principios de dirección escénica*, Col. Escenología, México.
- (1993), “Grotowski. Número especial de homenaje”, Revista *Máscara*, año 3, nº 11-12, México.
- Cruciani Fabricio, (2002), “Aprendizaje: Ejemplos occidentales”. *Revista de la Asociación de Directores en Escena en España*, Nº 92. Sep-Octubre, España.
- Merlín, Bella. 2005. *Más allá de Stanislavski*. Nick Hern Books, Londres.
- Meyerhold, (1907), *El arte secreto del actor*, Recopilación de Eugenio Barba y Nicola Savarese, Editorial Escenología A. C. 1990. PP.156-170, México.

El cuerpo cifrado y descifrado

Ricardo Leal Velasco
Universidad Autónoma de Querétaro

Como es de todos ya sabido en teatro se compone de varias artes, artes del tiempo y del espacio, en las artes del espacio vemos a la plástica en cuanto a la pintura, arquitectura y escultura, que nos ayudan en la escenografía, vestuario, en la iluminación y la presencia e imagen del cuerpo humano, en las artes del tiempo vemos en la música en todas las posibilidades del universo sonoro, desde sonidos presenciales, grabaciones de todo tipo, ambientales, sensoriales, vocales, formalistas musicales hasta concretas, y la veta más antigua y formal del teatro, la literatura, la dramática desde las palabras con que obtenemos el nombre de las cosas, por citar a Foucault en su libro “Palabras y las cosas”, vemos que los verbos designan las acciones del cuerpo, que con los adverbios cualificamos las acciones y con los adjetivos calificamos a las cosas.

Vemos que en el teatro hay una dimensión de la realidad expandida por las artes, contemplamos con una visión más allá de lo físico espacial de nuestro alrededor, gracias a que ejercitamos una construcción a partir de todas estas artes mencionadas y que nos llevan más allá de lo retórico de palabras e inclusive más allá de las cosas que nos rodean, re significamos por la presencia del cuerpo y sus acciones, lo sublime de la existencia, el valor y el goce de la vida, ser consciente de tener un cuerpo presencial que ya en sí el guarda todo un misterioso lenguaje, un lenguaje metafísico y simbólico.

Toda esta reunión de artes hacen del teatro un espacio simbólico, su naturaleza son los signos, así todas las semióticas provenientes de las artes, (dignas del más delirante estudio del descifrar) son la materia del arte teatral, los signos que el artista escénico ha colocado en sus obra se han formulado a partir de la semiótica de la imagen, la semiótica de las palabras, la semiótica de la música y la semiótica del cuerpo, esta última la más primitiva para el teatro y que le llamaremos para ser más precisos la semiótica del cuerpo del actor.

Se tendrá que considerar que hablar de la semiótica del cuerpo a partir del teatro, es también hablar de la concepción dramática del cuerpo y de la concepción del simulacro y el

acto de representar. Esto es un continente enorme de investigación del cual solo haremos extracción de aspectos fundamentales. Partamos del tratado de semiótica general de Umberto Eco, vemos primeramente que la lógica de la cultura está basada en la comunicación, que la transmisión del culto se logra por la concepción de un lenguaje asociado a los códigos de significación social.

Este lenguaje es en cierto sentido es la articulación de signos en donde se cifran los significantes asociativos del código, en otras palabras y en relación al contenido es dotar un lenguaje al cuerpo por medio de articulaciones de signo gesto, cifrando en ello signos de un código comunicativo.

Si vemos que lo significativo es la apropiación mental y la construcción del imaginario que nos reafirma lo ya establecido en la cultura, cosa que se afirma el primer libro del tratado que Eco nos ofrece y que en su segundo libro del tratado nos da como tema la teoría de la producción de signos, donde la construcción del imaginario no es reafirmar lo establecido sino la de crear nuevos signos con otras significaciones, cosa que inmediatamente involucra al teatro, pues los juicios factuales (que son aquellos que predicen un contenido del cual no se han atribuido a un código), nos permiten re significar las referencias y llegar a un lenguaje metalingüístico.

Para llegar a este fondo se tendrá que hacer una aventura preliminar, conocer las herramientas (primarias) de análisis de significación del cuerpo en la escena teatral, vemos que a través de la historia los análisis de la expresión corporal humano han llevado a crear herramientas que sirven para significar o cifrar en el cuerpo humano los valores expresivos que son énfasis de la escena, las herramientas son: La fisonómica, patonómica, la proxémica, la sintáctica, la gestual y la mimética.

En el margen de lo teatral, una de las herramientas que nos permite el desciframiento y colocación de signos corporales que es el camino a la expresividad es el de la "Fisonómica". Distingamos que la fisonomía como la forma estructurada de una persona en forma pasiva y espacial, mientras que la fisonómica nos lleva a la presentación activa de tiempo y espacio de la forma estructurada de esa persona, es decir la fisonómica

comporta las acciones provenientes de la interrelación transaccional de los tres segmentos componentes de nuestro cuerpo.

Desde 1586 Adamantis y De Porta escribieron sobre el sentido de la fisonomía, en donde la triada fundamental del cuerpo, la inteligencia en la cabeza, las emociones en el pecho y los impulsos en la cadera, correspondiente con la división que hace las funciones del cerebro, el encéfalo como cerebro reptiliano o primitivo que rige las funciones vitales, el lóbulo frontal o cerebro mamífero que rige las actividades emotivas y la corteza (encorvega) cerebral (Parte alta del cerebro) donde se rigen los pensamientos, las memorias, las inteligencias y la imaginación.

La división del cuerpo expresivo se desarrolla de la misma forma trifásica, las acciones del cuerpo preceden de los verbos que se conjugan en el interior, habiendo racionales, emotivos e impulsivos, nuestros movimientos racionales corresponden principalmente a los que son lineales, meticulosos, calculados que muestran el esmero de razonar, en la mayoría por el uso de cabeza, punta de dedos y punta de pies, que también existen combinaciones como cuando coloca una posición de defensa, los verbos emotivos, como cantar, reír, llorar, se tornan mas marcados en tono muscular, sean suaves o tensos, pueden ser rápidos pero la mayoría de las veces lentos, no tienen la expresión calculadora sino más bien el abandono intelectual, los verbos impulsivos como pelear, huir, fornicar, son casi siempre frenéticos, rápidos y espontáneos.

La combinación de estos estados nos lleva a ver que surgen por los adverbios puestos en los verbos que modifican la interpretación de la acción, no es lo mismo comer hambriento a comer enamorado, reír alegremente a reír llorando.

Esta división se suscita en nuestra idea de la música, el ritmo se expresa en la cadera y es la que nos impulsa a la acción del bailar, la armonía se ubica en el pecho e indica la modalidad emotiva que se remite desde lo primitivo en los tonos sea mayor o menor, (Lidia o dórica), finalmente la melodía que cumple como función racional de la música, es la letra que se ubica en la melodía y es la que recordamos al cantar. De lo que podemos ver que hay una musicalidad implícita en la postura del cuerpo, que se dimensiona al aplicar en él el movimiento.

Tiene el cuerpo fisonómico una relación con los colores primarios, el rojo es un color que despierta el impulso que se asocia con la cadera, el azul evoca la calma y le descubre en el pecho, el amarillo es la aura de iluminación que se evoca en la cabeza, así nuevamente el cuerpo fisonómico contiene colores, al combinar las intenciones del busto con la cabeza se logran tener impresiones que nos evocan el color, matices del amarillo y azul, pues tanto emisor y receptor asocian las posturas del cuerpo en una sinestesia de percepción de colores y melodías, de ritmos y de verbos, de armonías y luminosidad.

Teatralmente cifrar al cuerpo a partir de la fisonómica es colocar los signos en formalidades de posturas, ya sea; emotiva, impulsiva y racional. Estas formalidades de expresión se han convertido en generalidades de signos, es decir formas clásicas que son ya parte de un código de signos asociados de una característica impulsiva o emotiva o racional. También podemos ver que las posiciones pueden contener sugerencias de música y color.

En la herramienta de la “patonomica”, de la podemos mencionar a Pierre Guiraud, ha desarrollado este análisis del cuerpo que se dirige a la acción, más precisamente la forma de la acción, aunque “Pato” significa enfermedad, se designa en este término la enfermedad como lo que da manera y forma a la acción, es también una exaltación emocional que repercute en el cuerpo al sentir, la emoción es marcada en el teatro como el contenido de la acción, ella provoca al cuerpo colocando la veracidad emotiva que necesita (Paradoja) el signo teatral, el signo de temporalidad de la acción se compone por la tonicidad muscular, la velocidad del movimiento y la intención fisonómica, esto es si tiene intenciones emotivas, impulsivas o racionales.

La patonomica tiene a su haber los estudios de matices de tensión y relajación del musculo del cuerpo, la rapidez o lentitud de la acción, las características que clarifican al signo en cuanto a la acción se refiere, como es el de reconocer los movimientos de un viejo o de un niño o como las de pero distinguir los signos de una suave caricia amorosa a las de una suave caricia sexual, cuando ambas contendrán la suavidad como como rasgo de movimiento lento, pero la intención del movimiento entra en la sutilezas de combinación gestual, es decir la combinación de todas las partes del cuerpo, colocar las cifras de cantidad emotiva en las partes corporales y combinarlas con las acciones del cuerpo.

Pierre Guiraud también nos da un panorama de la proxémica, es una herramienta que tiene que ver con la relación corporal en el ámbito de la comunicación, como por ejemplo; en las cifras de distancia entre dos cuerpos, la distancia entre un cuerpo frente a varios cuerpos, el significado que puede tener el brazo de un cuerpo colocado en otro cuerpo, en alguna parte de ese otro cuerpo, o con la pierna del otro cuerpo.

También la proxémica se dedica a la vibración magnética en la cercanía de los cuerpos, la actitud que los cuerpos tienen en su relación, principalmente en los sentimientos el coraje y del amor, sentimientos que hacen en la relación de tocarse cuerpo a cuerpo, sea una agresión física o una caricia.

Como podemos ver la proxémica es utilizada como herramienta en el reconocimiento del magnético corporal derivado de las sensaciones de presencia entre los cuerpos, la emoción provocada entre actores y público, reconocida como proyección del cuerpo en el escenario o como la muy llamada “Cuarta pared” y que se ha convertido en lo esencial en actividades performáticas, el cuerpo como objeto es también un ente vivo, de hecho su excelencia de vida es por atracción, atracción con los otros, de donde se derivan las particularidades de: la simpatía, la empatía, antipatía y apatía.

Estas particularidades son importantes en la actividad teatral de los actores, la simpatía es la conectividad que tiene un público en aceptar apreciativamente el personaje del actor, la antipatía es lo contrario, la empatía es la afinidad de valores del personaje con el público, la apatía es la indiferencia de afinidad. El conocimiento de los signos que nos proporcionan la continuidad simpática y empática surgen a partir del dominio de la cuarta pared, que en términos de la herramienta proxémica, es la capacidad de la actividad presencial de los cuerpos en su relación con un público.

Para la sintaxica hemos de regresar a Foucault, con una máxima “El cuerpo se mueve a como piensa”, la rapidez del pensamiento hace al cuerpo tener acciones rápidas, si se dicen palabras lentas el cuerpo responderá lento, lo que quiere decir es que la forma de pronunciar al interior las palabras es la función de la sintaxica. Por ella construimos una estructura de pensamiento palabra que avalaran cada movimiento, la acción es demasiado consciente que el actor tiene que entrenar.

Para lograr la alteridad actoral se tendrá que armar de una estructura sintaxica, una persona común llega a pronunciar en su interior palabras que componen su enunciado, pero la mayoría de las palabras de este enunciado son inconscientes, su cerebro toma las palabras clave para articular una generalidad enunciativa, las palabras perdidas en el trayecto del pensar se refugian en una subconsciencia y si existe una profundidad emotiva llegan hasta la inconsciencia.

Estos enunciativos mitad conscientes son lo que mantiene al cuerpo en un estado de vigilia, de tal manera que el cuerpo puede ejecutar acciones semiconscientes y equivalentes a la suficiente concentración del enunciado, suficiente para la conservación, esto quiere decir que habitamos en nuestro cuerpo en un porcentaje, pues habitarlo es tener una mayor consciencia instantánea de acciones, sabemos que la consciencia cansa al cerebro, pero es una necesidad en el actor, porque para tener la hermenéutica de las palabras es necesario concentrar la mente con el cuerpo y con ello la significación de palabras, sonidos y movimientos del cuerpo.

La sintaxica es en la gramática la colocación de palabras que darán sentido a una oración, la sintaxica corporal son la colocación de movimientos-palabras que darán sentido a la oración-acción. Es también la que coloca el signo-gesto en la oración-acción y lo que se considera más importante, la colocación de las formas metafóricas, puesto que siempre estamos hablando de dobles sentidos que en su mayoría caen en la arbitrariedad, la colocación sintaxica de estos elementos nos llevan a un estado de comunicación corporal cargado de significaciones en metáforas, sinécdoques, metonimias e ironías.

Tendremos que ejemplificar casos, si ponemos a un joven de 20 años, sentado que mira atento un zapato de mujer, si lo acaricia tendremos una sinécdoque (pues por el objeto del zapato entendemos un todo de una mujer), si se lo pone, camina y se ríe tendremos una ironía (pues hace referencia de burla a quien los usa), si le murmura sonidos con el cuerpo encorvado tendremos una metáfora (pues el valor del zapato ha pasado a ser el de un confidente), y así existen tantos signos y como significaciones sean por efecto de la sintáxica del cuerpo.

Aquí tendremos a Ives Lorelle, un investigador dedicado a la expresión del cuerpo, la gestual es toda la historia del cuerpo como ser expresivo, parte desde los primeros indicios del lenguaje, el mundo de las señas, la colocación de gestos que nos procuraron los entendimientos, asociaciones de gestos con necesidades, con entendimientos con los otros, los gestos fueron los primeros signos de cultura y civilización, por ellos nació el mundo de las palabras, el nombramiento de las cosas, es por los gestos que de alguna manera se convirtieron en onomatopeyas gestuales y dieron forma a una fono mímica antigua que debió llamarse “signo gesto fónico” que se volvió concreta al escribirse logrando el fonograma para con el paso del tiempo formar la palabra desprendida del gesto.

Sin embargo, el gesto fue la base de la pirámide cultural, en otras palabras el signo de la civilidad es el gesto, ningún otro animal tiene el bagaje gestual del humano, las significaciones de los signos gestuales generaron laberintos de entendimientos abstractos, la codificación de ellos pareció ser más una domesticación del animal gestual, un control de la lívido gestual, control de la expresión de sus deseos por palabras ingestuales, mas sin embargo desde los tratados gestuales de Darwin hasta los estudios de la gestualidad de Flora Davis, se ha podido observar y comprobar que los signos de los gestos del cuerpo ya sea conscientes y principalmente inconscientes son la base para descifrar las intenciones del pensamiento.

La gestualidad escondida de los humanos actuales (como Goffman lo refiere en su ensayo sobre el psicodrama) es en realidad “la actuación cotidiana”, esta actuación cotidiana es de más en más una actividad del subconsciente, la negación de la “auto mentira humana” es un laberinto, decir un saludo con palabras desgastadas “Hola como estas”, actuar ante un jefe, ante los padres, ante todos para pertenecer. La gestualidad es una herramienta del teatro para ver el mundo en sus gestos de actuación cotidiana, transportar el gesto que disimula (que oculta) para exponer el gesto que simula (que representa).

La mimética, aquí entramos con el constructor de las metáforas a la inversa por el cuerpo, el Sr. Etienne Decroux, la significación de ver a un hombre que está sentado y que va a levantarse, es sentir a toda la humanidad que deja de estar en un estado pasivo para ponerse de pie y contemplar, toda la historia del ser humano se refleja en cada una de sus acciones, lo que quiere decir que es mucho compromiso, la potencialidad de las acciones

del cuerpo se deben a que las acciones son formalidades del cerebro primitivo, acciones que llevan miles de años dentro del cuerpo humano.

Regresemos para mostrar; el cuerpo al quererse poner de pie tiene que enviar la fuerza a sus músculos quienes entran en una tonicidad dramática para pronunciar el esfuerzo de la vida, el torso se lanza al frente para hacer un contrapeso y equilibrar, como quien teme caer en la vida, empuja los músculos para buscar vencer la gravedad, una constante que solo se mide con la voluntad, el drama es mayor voluntad contra gravedad, deseo ilusorio contra realidad cruel, en ese instante se revela toda la humanidad que ha luchado con la naturaleza para vencerla, y se pone de pie, triunfa el hombre, su idea es más poderosa que la naturaleza y así lo siente, los brazos se campanean en orgullo, un suspiro es necesario para la auto felicitación, los pequeños signos del cuerpo se descifran en toda la humanidad, pues en un solo ejemplo vemos a todos, la metáfora es a la inversa, el signo esta y quiere regresar al cuerpo, busca re significar al torso, al busto, al tronco, a todas las partes del cuerpo a partir de lo otro, la institución de las piernas, la institución de los órganos sexuales, la institución de lo que flota en el cuerpo, la vida y el espíritu.

El género mimético es sin duda la principal herramienta en las posibilidades expresivas del actor moderno, que en ocasiones ella está sin que el actor se dé cuenta, por el hecho de ser la metáfora a la inversa, que hace que en todo momento se busque la significación del cuerpo en la escena, la estética del conjunto de división corporal que dibuja posturas corporales que van desde la antigüedad hasta el modernismo, el estudio de la gramática muscular y del movimiento como una musicalidad de palabras, el saber habitar el cuerpo, saber las señales que el cuerpo puede emitir, pues al descifrar el cuerpo de seguro nos hablaremos con mayor sabiduría.

Si tomamos la palabra de “descifrado” como la acción de reconocer las cifras, tendríamos que ver que al colocar al cuerpo, estaríamos nombrando a estas cifras como signos, un laberinto nos espera, pero eso es el teatro, lo importante que es tener una semiótica del cuerpo establecida a partir de todo lo anterior mencionado y a pesar de todos aquellos que opinan que la respuesta de los órganos es vital para el mundo de lo verosímil teatral, y que estaré de acuerdo que es un misterio a descifrar, pero no debemos negar la arte virtud de lo técnico del signo corporal cifrado, que con el dominio significativo de las

posiciones del cuerpo en el espacio y de sus acciones en tiempo, nos ofrecen un lenguaje posible que une ciencia y arte. Que la forma y verbo son los constituyentes del cuerpo cuando se re significa en el teatro. El público cuando se apropia de la obra de arte por acción de la contigüidad de desciframiento de las semióticas que el teatro constituye, así el cuerpo que se cifra en signos y que será descifrado por espectador, es la idea más clara de la comunicación teatral.

La importancia de la semiótica del cuerpo es porque una significación al cuerpo es la otorgación de signos por los cuales se cifra la tentación significativa, por tanto el desciframiento es la apropiación del significado necesario y simple del arte y la comunicación. La comunicación metafísica del cuerpo humano en el teatro es altamente analizado, como ya vimos, desde posturas, actitudes físicas y mentales, movimientos en sus cualidades y calidades, articulaciones de partes corporales, que en su combinación se obtienen palabras no fonéticas, que en otras teorías son conocidas como partituras corporales o trenes de pensamiento, pero no basta esto sino que también tenemos que ver al cuerpo sentido, como lo dice la idea de Weisz sobre el texto somático y que concluye con el “Cuerpo Somático”.

Referencias bibliográficas

Foucault, Michel, 2010 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, México

Pierre Guiraud