

LA PIEL COMO
SOPORTE ESTÉTICO
DEL CUERPO

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



LA PIEL COMO SOPORTE ESTÉTICO DEL CUERPO

Análisis e interpretación de la piel y el cuerpo
en la obra fotográfica de Isabel Muñoz,
Rodrigo Petrella y Ricardo Marujo

· DEPARTAMENTO DE ESCULTURA ·

PROGRAMA DE DOCTORADO:

Corrientes Experimentales
en la Escultura Contemporánea

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

AMADOR GRIÑÓ ANDRÉS

CO-DIRIGIDA POR:

MARIBEL DOMÈNECH IBÁÑEZ
LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL

VALENCIA · NOVIEMBRE 2013

LA PIEL COMO SOPORTE ESTÉTICO DEL CUERPO

Análisis e interpretación de la piel
y el cuerpo en la obra fotográfica de
Isabel Muñoz, Rodrigo Petrella
y Ricardo Marujo

AMADOR GRIÑÓ ANDRÉS

11	<i>Introducción</i>
17	1. EL OFICIO DEL OJO
19	1.1. Ver y mirar
27	1.2. Ver, tocar e imaginar
37	1.3. Ver y percibir
45	2. CONDICIONANTES CULTURALES DE LA MIRADA
47	2.1. Mirada personal
53	2.2. Mirada colectiva, los ojos de los otros
61	2.3. Mirar, soporte de la memoria
67	3. ANTROPOLOGÍA DE LA DESNUDEZ
69	3.1. Cosmovisión del cuerpo humano
79	3.2. Desnudo <i>versus</i> desnudez
87	3.3. Semántica del pudor
99	4. CENSURA Y TRANSGRESIÓN
101	4.1. Lenguajes sociales de la piel
109	4.2. Pecaminosidad del cuerpo
119	4.3. Monstruosidades humanas y marginación
129	4.4. Connotaciones éticas y morales
137	5. SISTEMAS SIMBÓLICOS DE LA PIEL
139	5.1. Cánones tradicionales
149	5.2. Marcas corporales intencionadas
165	5.3. Excedente de sentido: significados del cuerpo
173	5.4. La importancia del cuerpo en la construcción de un imaginario nacional: el indígena del Brasil
185	6. EL CUERPO EN LA FOTOGRAFÍA DE ISABEL MUÑOZ, RODRIGO PETRELLA Y RICARDO MARUJO
187	6.1. La luz, sustento del testimonio fotográfico
191	6.2. La otredad a través de visión fotográfica
197	6.3. Cuerpo, piel y movimiento en la obra de Isabel Muñoz
235	6.4. El indígena del Brasil en la fotografía de Rodrigo Petrella
265	6.5. El cuerpo abierto de Ricardo Marujo
285	CONCLUSIONES
295	BIBLIOGRAFÍA
313	ANEXO

Introducción

La conducta de los seres humanos se remonta desde sus orígenes a un permanente estado de condicionamiento social, político, filosófico y cultural a causa de la percepción que tenemos de nosotros mismos y de los otros. Lo estético no se ha sustraído del marco de determinaciones que delinea las fronteras entre el desnudo y la desnudez y las múltiples connotaciones que ello conlleva respecto a la relatividad que los marcos conceptuales existentes sobre el cuerpo lo definen conforme a prejuicios, cánones, memorias, o incluso huellas morales.

El cuerpo, con todos sus complejos fisiológicos, se presenta como una apariencia ante sí mismo y ante el otro. Sus reservas tienen como referente una entidad viva que interacciona con otras en principio semejantes aunque profundamente diferentes; todo ello determina que la percepción del cuerpo sea mutable y dependa de variables como civilización, época, creencias o subculturas.

Sirva como ejemplo de lo anteriormente expuesto la distancia entre las representaciones de diagramas médicos occidentales y orientales sobre el cuerpo humano que describe Francisco González Crussi¹:

[...] en Occidente las litografías del Renacimiento mostraban los cuerpos sin piel, desollados (*scorticati*, en italiano, *écorchés* en francés), dejando ver un complejo de sistemas y aparatos desde los que se definían circunstancias operativas, funcionales; en el Oriente, con un sentido orientado por la energía, el cuerpo tiene piel omitiendo los músculos y cualquier referencia a los órganos interiores procediendo de lo profundo a lo superficial.

Así, desde los griegos, para quienes el cuerpo implicaba majestad y emoción estética, hasta nuestros días en que se ha transformado en el soporte por excelencia de manifestaciones denominadas transgresoras, el cuerpo ha sufrido valorizaciones y desvalorizaciones conforme a restricciones religiosas, desde las cuales ha sido un peso desdeñado por el espíritu llegando al ascetismo exagerado; condiciones científicas que han formado una visión objetivista centrada en la anatomía, o visiones profanas con perspectivas comerciales, desde las cuales el cuerpo se ha convertido en una simple mercancía, en un objeto con valor de cambio determinado como cualquier otro de la sociedad de consumo; sirva como ejemplo la exhibición pública de cuerpos embalsamados cubiertos de

¹ Francisco González Crussi: «Una historia del cuerpo» en *Letras Libres*, pp. 1-5.

encajes o plastinizaciones² en las que un cadáver juega al ajedrez o realiza otras acciones.

Lo trascendente en estas maneras de mirar el cuerpo hemos de relacionarlo con la diversidad de metamorfosis plásticas y visuales de las que se tienen registros, como las transformaciones de un territorio cuyo espacio tangible es la piel, territorio con niveles concretos de profundidad: hipodermis, dermis y epidermis, cuya complejidad de glándulas, terminaciones nerviosas, tejidos y vasos sanguíneos es la barrera natural de lo humano.

La regeneración permanente de la epidermis garantiza su pigmentación en una cromatización renovable y supone un espesor permanente y una función inmunológica, cuya cubierta es una sucesión de planos o membranas epiteliales que constantemente pierden su estructura vital transformándose en células muertas, es decir, en polvo.

El poder semántico de la piel representa el paradigma de la finitud y significa la evidencia más clara del paso del tiempo en el espacio, convirtiéndose en el vínculo más directo con la realidad.

Expuesta, es la superficie más débil por su fragilidad frente a las condiciones propicias o adversas de la naturaleza y a los peligros o beneficios de la civilización. La piel se corta, se quema, se reseca, se arruga, cambia su textura y su apariencia como un recordatorio inevitable de la identidad individual:

[...] si tenemos identidad, la adquirimos tanto por la mediación de lo heredado, como por ósmosis, a través de la piel [...] somos lo que somos dentro de los límites que señala nuestra piel.³

Desde las formas simbólicas más primitivas hasta los recursos tecnológicos contemporáneos, la historia de los sistemas simbólicos de identidad creados a partir de la piel como soporte, define la multiplicidad de maneras de semantizar el cuerpo marcando diferencias y apropiaciones de una geografía en la que lo real se mezcla con lo posible.

Entre las transformaciones más importantes llevadas a cabo a partir de las concepciones de la piel y su exposición como aquel elemento que resume lo

² La plastinación es un procedimiento de conservación de material biológico, creado por el artista y científico Gunther von Hagens en 1977, quien extrajo el agua y grasa del cuerpo por medio de diluyentes que sustituyó por resina epóxica.

³ Domingo Fernández Agis: «Una piel y mil metáforas. Paradojas de la identidad» en *Boletín Millares Carlo*, pp. 249-264.

que somos y *dice a quien se acerca a nosotros algo de lo que hemos sido y queremos ser* señalamos:

- Modalidades primitivas entre las que destacan: la pintura corporal, los tatuajes, diversas formas de marcas permanentes como quemaduras intencionadas y la escarificación, las dilataciones o el afilado de dientes, las alternativas de la perforación e inserción de objetos en los diversos tipos de oquedades, el *o-kee-pa*⁴ o desgarrar, el alargamiento de cuello o el aplastamiento o modificación craneal.
- Modalidades sociales que incluyen: la alimentación, las diferentes capas de la vestimenta que cubre desde el sexo hasta los pies, la joyería, el arte plumario, los accesorios, el perfume y el maquillaje.
- Modalidades quirúrgicas que integran: las cirugías plásticas, cambios de género, modificaciones corporales, cortes, extracciones, introducción de prótesis, injertos, implantes infradermales, estiramientos, lengua bífida, reducciones o, recientemente, las suspensiones en coma y suicidio,
- Modalidades genéticas como: la manipulación, la clonación y algunas prácticas como la introducción de chips o terminales electrónicas.

Como afirma Paul Valéry en *La idea fija* parafraseando a Nietzsche, lo más profundo es la piel porque su color, su apariencia y su respuesta a los estándares culturales son el primer indicio de la condición de un ser humano y una clave de su destino.

Todas las prácticas enunciadas conllevan un papel ritual ya sea mágico ya sea religioso, de evocación, profiláctico o simplemente de tradición identitaria; en cualquier caso, la referencia es el excedente de sentido que cada una de ellas supone en los matices de la necesidad intrínseca de protección, acotamiento y generación de mediaciones antropológicas y en la significación de la presencia frente a sí mismo y frente al otro.

Desde tiempos remotos y a nivel objetual, el cuerpo participa de la definición de la escultura como una entidad tridimensional, alrededor de la cual se puede transitar y cuyos ángulos más recónditos pueden ser percibidos de múltiples maneras. El cuerpo se convierte en la escultura más interesante que existe, la más compleja.

La fotografía, que en sí es un objeto artístico, es la manera más trascendente de documentación de estas esculturas vivientes, cuya *performance* se realiza cotidianamente.

⁴ El *o-kee-pa* es una práctica tradicional de los indios «Mandan».

La fotografía siempre transforma lo que muestra, es lo que aparece en ella y al mismo tiempo no lo es, pues se convierte en una nueva realidad atrapada en dos dimensiones y posee unas cualidades singulares en el ámbito de la creación, que nos van a permitir que reconstruyamos su trayecto desde unas miradas únicas.

El fotógrafo nos prestará sus ojos y será el responsable de elegir el encuadre, la hora, la luz y el tiempo de exposición. El resultado, en mayor o menor medida, podrá revelarnos la intención creadora, su visión particular, aquello que tanto le importó o le conmovió, la poética del acto creador; pero la fotografía, en su autonomía irreductible, también nos revelará impudicamente todo aquello que le ha pasado desapercibido o a lo que el autor no le ha dado importancia. Retratar las ruinas de una iglesia monumental abandonada y descubrir que existen *graffitis* contemporáneos en su interior, percatarnos del adorno infantil en la reja de una clausura monacal, poder leer el titular en un periódico abandonado en una silla, reconocer un contenedor plástico de basura en un paisaje, o informarnos de los espectáculos anunciados en los carteles pegados en un muro subsidiario de la temática principal.

Con las fotografías podremos ver cosas que nuestros ojos sólo perciben si se detienen intencionadamente. Parar el tiempo, congelarlo, como si dispusiéramos de la habilidad de Josué en medio de la batalla o del poder de la Gorgona Medusa, es quizás la más importante de sus potestades.

Hubo un tiempo en que las fotografías fueron consideradas un milagro, algo mágico. Los famosos espejos de sombras, en que las figuras aparecían tal y como eran aunque les faltara el color. Pequeñas cápsulas de la memoria que preservaban el aspecto de las cosas; lo representado en las fotografías tenía la apariencia de los objetos, de los paisajes, de las personas y suscitaban emociones y recuerdos al espectador.

En el mundo del arte contemporáneo estamos asistiendo a innumerables reflexiones, visuales o no, cuya temática principal es el cuerpo, algunos, como la performer⁵ Orlan o Franko B, han sometido su cuerpo a todo tipo de operaciones quirúrgicas o sangrías, como base importante de su creación y mensaje, otros artistas valga como ejemplo, Alberto Garcia-Alix, Bernardo Tejada, Rafael Minkinen, Dorota Buzckowka, cuyos antecedentes históricos podemos encontrarlos las noches futuristas, las fantasías surrealistas, los cabarets Dadá, el teatro Bauhaus, Duchamp, Popova y otros, entre los que podemos incluir el teatro de

⁵ Jose Ignacio Benito Climent, define la *performance* como: «una serie de actos performativos que afectan a uno o más cuerpos, con la intención de demostrar algo que pretende mostrar la artista. Se trata, en cierto sentido, de convertir el cuerpo del artista en obra de arte [...], como un lenguaje primitivo que utiliza como gramática el cuerpo». En *El arte-carnal en Orlan*, p. 11.

la crueldad (Artaud), los *happenings* de los años sesenta (Kaprow), las acciones del grupo anti-arte Fluxus, la mística Zen, la imaginaria de la ciencia ficción, el movimiento *punk* y muchos más, ocupan un amplio espectro de la creación para los que el cuerpo humano, el propio o el del los otros, se ha convertido en el punto de inflexión y referente estético. Estas exposiciones colectivas, individuales, y *performances* son apenas un mero indicador del auge y la importancia estética que el cuerpo ha retomado, no solo en la producción artística, sino en la vida cotidiana. Parafraseando la conocida frase de Leonardo da Vinci podemos decir que es el cuerpo realmente la medida de todas las cosas, pues nunca como ahora ha estado tan presente ni se había convertido en paradigma. Pero no debería extrañarnos ya que, *a través del cuerpo sentimos todas la gama de sensaciones que se pueden sentir, el cuerpo es realmente un lugar sin límites. Dentro de él nos propulsamos hasta el infinito; en un suspiro viajamos al fin del mundo, y un roce en la piel, esa capa fina e impenetrable que recubre nuestros cuerpos, nos hace creer que podemos ser felices.*⁶

El tema de investigación abordado viene dado por mi interés personal fruto de los últimos diez de reflexiones en este campo que me ha permitido poder desarrollar exposiciones vinculadas al tema y generar los textos correspondientes.

Barajamos la hipótesis de que la fotografía contemporánea es, sin lugar a dudas, el fedatario de las modificaciones estéticas que, sobre el cuerpo la sociedad global occidental contemporánea está experimentando. En esta investigación se pretende aportar, mediante el análisis puntual de estos tres artistas: Isabel Muñoz, Rodrigo Petrella y Ricardo Marujo, la importancia y los referentes que el cuerpo, la piel, poseen a diversos niveles del imaginario cultural. Estamos asistiendo a un cambio, frente a la tradición clásica, donde no se intervenía en el cuerpo, mas allá de lo que la naturaleza y nuestros tabú nos permitían. Potenciar las capacidades físicas de nuestro cuerpo al máximo en continuadas sesiones de gimnasio, modificar el aspecto externo a nuestro capricho y asimilar estéticas corporales procedentes de las más alejadas culturas, forma parte de la cotidianeidad estética.

Hemos seguido una metodología hermenéutica y analógica, de ninguna manera podríamos calificarlo de método exacto, ya que la hermenéutica defiende que en las humanidades y las artes, no se trata de imponer modelos, porque impera la subjetividad, y tratamos de lograr maneras alternativas de acercamiento a los fenómenos para su interpretación.

Usamos la analogía, en especial el modelo analógico de Mauricio Beuchot, empleando además los principios de la historiografía para algunas reseñas, consi-

⁶ Rosa Olivares: «Lección de anatomía», EXIT #42, p. 8.

derando que esta es la manera en que la historia se ha escrito. En un amplio sentido, la historiografía se refiere a la metodología y a las prácticas de la escritura de la historia. En un sentido más específico, alude a escribir sobre la historia en sí, a aquella historia que no está basada en método científico ni es considerada como una ciencia.

Los objetivos han sido analizar a través de la fotografía de estos artistas cuál es la importancia de la imagen del cuerpo, como éste contribuye a la construcción de un imaginario estético nacional, y finalmente la capacidad individual y las influencias multiculturales al respecto en su aspecto más globalizador.

La tesis se ha dividido en seis apartados: el oficio del ojo, los condicionantes culturales de la mirada, la antropología de la desnudez, la censura y la transgresión, los sistemas simbólicos de la piel y el cuerpo en la fotografía de Isabel Muñoz, Rodrigo Petrella y Ricardo Marujo.

En el primero capítulo estudiamos ampliamente la mecánica de la mirada y la construcción de la imagen, para posteriormente ir desarrollando todos los aspectos que a nuestro juicio, son o conforman de manera relevante esta imagen y mirada corporal, para terminar estudiando individualmente a tres artistas a modo de *pars pro toto*; Isabel Muñoz por su extenso recorrido a través de sus fotografías del cuerpo, el movimiento y la danza; Rodrigo Petrella por su amplio trabajo en los pueblos primigenios del Brasil y Ricardo Marujo por su especial mirada del cuerpo abierto, rajado y modificado

1 | EL OFICIO DEL OJO

1.1. Ver y mirar

Ver, saber ver, supone un aprendizaje de nuestros ojos sobre las formas y sus características, implica el desarrollo de cualidades y aptitudes de análisis y observación. Ya desde 1862 Horace Lecoq de Boisbaudran hablaba, en su texto sobre la formación del artista, acerca de la importancia de ver, no con la vista sino con el cerebro.

Ver cosas, contemplar fenómenos que ocurren a nuestro alrededor, es una cuestión de atención y discernimiento que se manifiesta como un instrumento cotidiano de comprobación y como un recurso poderoso contra el miedo [...] ver significa recuperar la seguridad en el dominio del propio entorno [...] la función de la vista como instrumento de reconocimiento es tan poderosa que con frecuencia llega a encubrir la capacidad visual de descubrir [...] o simplemente la habilidad de describir con precisión aquello que está frente a nosotros...⁷

Esta definición, unida a las descritas en el apartado anterior, permite entender la visión como aquella acción capaz de manifestar una comunicación mediante símbolos que, aunque se reconozca en ellos la referencia a la realidad exterior, son articulaciones representativas de las sensaciones surgidas a partir de la información captada por la retina, entendida no como la parte de un sistema que graba imágenes sino, según Kupka⁸, como la puerta de la luz, del conocimiento y de la configuración de las cosas en forma de percepciones visuales fundamentales para el desarrollo de la inteligencia y la conciencia, convirtiéndose en el orden por el que la materia se vuelve *forma*.

⁷ Eulália Bosch: *El placer de mirar*, p. 53.

⁸ Pascal Rousseau: «Kupka. El ojo visionario» en *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados*, pp. 105-113.

[...] según una conocida enseñanza platónica, ver no sólo significa ser afectado por impresiones de objetos iluminados, sino dirigir activos rayos visuales a las cosas. El ojo mismo es solar en tanto alumbrá las cosas con la luz *sui generis*. Los rayos visuales salen del ojo como proyectiles de una artillería cognitiva, y el mundo visualizado es el blanco [...]⁹

La representación visual se convierte así en conocimiento de la esencia y reconocimiento a partir de la percepción; ésta se transforma en el núcleo en el que radican los objetivos, el significado de la representación y sus posibles variaciones. Aprender a ver es parte de una disciplina permanente, en la que se incluyen todas las acepciones semánticas posibles como mirar, observar, escudriñar, investigar, escrutar etc. Penetrar con la visión todo lo que nos rodea implica diversos factores que van desde los formales hasta los semánticos.

La representación de la visualidad puede indicar una idea, imagen u objeto y ser una manifestación tangible en las obras creadas. Ella es el fundamento de las expresiones intencionales que, en las técnicas del género escultórico, incluye la diversidad de posibilidades existentes para hacer sensible la presencia de la realidad desde diversas perspectivas. Representar es una actitud que se expresa en diferentes niveles de conocimiento.

[...] en Goethe hay una consideración [que] tiene un fuerte componente estético, de *aisthesis*, de mirada, de visualidad, de preponderancia del ojo como instrumento del conocer [...] los fenómenos visuales no eran reductibles a conceptos. Éstos tan sólo podían ser ordenados según una familiaridad interna en series constantes de tal manera que las más complicadas se derivaran de las más sencillas [...]¹⁰

La *representación* escultórica implica una traducción visual que nos retrae a la comprensión de una *intención* particular. Un ejercicio de visualización crea una reproducción visual, hace presente lo antes visto y puede pretender cierta similitud, dar idea de la cosa, ser semejante a ella con sus rasgos distintivos, o bien, intentar igualarla, ser correspondiente, reconocerse e identificarse en presentar una naturaleza idéntica a algo manifestado previamente (mímesis). Balzac, en la crítica a una escultura expresó categóricamente:

⁹ Peter Sloterdijk: *Esféras I*, p. 203.

¹⁰ Miguel Salmerón: en Goethe, J.W. *Escritos de arte*, p. 11.

[...] no, amigo mío, la sangre no corre bajo esa piel de marfil, la vida no llena con su corriente purpúrea las venas que se entrelazan entre películas bajo la ambarina transparencia de las sienas y el pecho. Este lugar palpita, pero este otro está inmóvil; la vida y la muerte luchan en cada detalle: aquí es una mujer, allí una estatua, más allá, un cadáver. Tu creación está incompleta. No has sabido insuflar sino una pequeña parte de tu alma a tu querida obra. El fuego de Prometeo no se ha apagado más de una vez en tus manos [...]¹¹

La representación visual en el contexto de la escultura realiza recorridos que van desde la representación esquematizada o esbozada de objetos aislados —denominada conceptual por basarse en las imágenes de la memoria— hasta la representación en perspectiva, con espacialidades diversificadas, los juegos de luces y sombras, las impresiones de movimientos y la obtención de la sensación de «atmósfera», técnicas que han enriquecido las posibilidades de reconocimiento o interpretación de la realidad.

Enseñar a mirar equivale a enseñar a representar los objetos, es decir, simular la tridimensionalidad sobre una superficie plana bidimensional, de tal manera que esta representación sea parecida a la percepción visual habitual; el pensamiento visual se basa en estos ámbitos de la percepción.

[...] el verbo mirar denota una actividad intencional con un sujeto semántico de agente, mientras que ver más bien implica experiencias que no tienen que estar causadas por el sujeto, cuyo papel semántico se denomina experimentador [...] el concepto de experiencia abarca dos clases dinámicas diferentes, a saber, la estática y la incoactiva, ilustradas por los verbos ver y divisar. La clase incoactiva indica el comienzo de cierto estado o, en algunos casos, el inicio de la terminación del mismo, es decir, perder de vista.¹²

La acción creativa en las artes visuales se concibe como una relación comunicativa, que hace referencia a conocimientos previos y que no se agota en los límites físicos de la representación visual, porque también posee una naturaleza cognoscitiva que apela a la memoria, al tiempo y a la representación gráfica. Ella genera todo un repertorio de evocaciones, recuerdos,

¹¹ Honoré de Balzac: *La obra maestra desconocida o el fracaso del arte*. Editorial Visor, Madrid, 2007. p. 34.

¹² Larson Christel: *De la percepción visual directa a la percepción visual indirecta*, p. 16.

incluso las denominadas series mnemotécnicas didácticas, que continuamente aluden a alguna otra cosa y trascienden las determinaciones espacio temporales de la representación exteriorizando su sustancia en acciones de aprendizaje de diferentes rangos.

[es] un proceso de depuración formal llevado a cabo a través de imágenes sucesivas, de modo que los objetos acaban en imágenes idealizadas, suspendidas en el tiempo, perdiendo toda sugestión de especificidad, repitiendo una y otra vez el ejercicio, capturando la esencia [en realidad se trata de] interpretaciones de la naturaleza observada [...] ¹³

Entiendo la formación de artistas y profesionales de las artes plásticas, como un proyecto permanente de educación de la mirada, de lectura e interpretación del mundo y el entorno que, por mor de cotidiano se vuelve inconsciente y hace desaparecer u olvidar espacios, objetos, lugares y acciones.

Las representaciones visuales de fragmentos del mundo llevadas a cabo sistemáticamente, articulan toda una diversidad de visiones no lineales de sí mismo, del ser y del hacer artístico. El lenguaje visual se convierte en la materialización a través de figuraciones básicas codificadas, de las grandes dicotomías que integran el sentido del universo: superficies, contornos y volúmenes, arriba y abajo, dentro y fuera, sí y no, permitido y prohibido, grande y pequeño, relacionando todo entre sí.

Ver es un acto cotidiano, es una costumbre inconsciente para todos aquellos que gozamos de la capacidad física de percibir el entorno por medio del sentido de la vista. Educarla significa elevar a nivel consciente los diferentes momentos de la percepción y ello implica: considerar las condiciones objetivas y tangibles de cada instante, saber nombrar en términos correctos las condiciones formales de lo que se ve y comprender las posibles determinaciones de nuestra visión desde las ambigüedades, que esta percepción comporta incluidos los procesos fisiológicos, ambientales o culturales que la acompañan.

El hecho de mirar va cobrando forma en los interrogantes que genera el deseo de seguir mirando. Mirar se configura como un proceso que no tiene en cuenta el tiempo, por ello se sitúa fuera de su dominio, permitiendo al espacio ensancharse más allá de los márgenes perceptibles [...] mirar,

¹³ Jiménez Blanco, María Dolores: «Georgia O'Keefe, una manera de mirar» en *La historia del arte...*, pp. 205-209.

sentir la intensidad lentamente adquirida de la concentración en un punto es una forma de adquirir conocimiento, de ayudar al pensamiento a dibujarse [...]¹⁴

Esta actividad esencial de las artes, se sintetiza en actos artísticos específicos: acciones que implican complejos procesos trascendentes en el modo de ver y en las alternativas de presentar y re-presentar la realidad distinguiendo dos momentos: aquel en el que se plasma una interpretación de lo que se ve y que, como consecuencia, resulta una interpretación gráfica; y aquél en que se crea una idea de lo que se ve y se traduce en apariencia, aquello que se presenta como trazos que manifiestan el parecer exterior de algo considerado como modelo.

Se reflexiona sobre la realidad a través de composiciones de contornos cuya esencia es la búsqueda de la forma, y su manifestación la plasmación de la misma relacionada con contenidos emotivos y gestuales.

Representar es la experiencia esencial de aprender a ver y en ambos procesos se definen las bases fundamentales de los vínculos entre pensar y hacer, y entre conocimiento e imagen.

Más allá de las condiciones físicas del fenómeno de la visión —entendida como el simple registro de estímulos externos percibidos por el ojo— lo importante es el proceso mismo del desarrollo de las condiciones de comprensión de la realidad física por parte del individuo que las percibe: las capacidades de captación, reconocimiento, generalización y reproducción de lo que se ve, todo ello vinculado a acciones específicas de la mente como la fijación en la memoria y la aplicación de conceptos. Ver, propone Arnheim, implica pensar; entender un árbol, afirma, supone advertir la organización de su estructura, cuyo descubrimiento *requiere que el sentido de la vista tenga una remarcable perspicacia para el análisis*¹⁵.

[...] afirma Schopenhauer que el punto de partida [...] no es ni el sujeto ni el objeto, sino la representación [...] en ella están contenidos tanto el sujeto como el objeto [...] para Schopenhauer, existen cuatro clases de objetos regidos cada uno por una forma particular del principio de razón suficiente: el primer tipo de objetos son las representaciones intuitivas o intuiciones empíricas [...] en segundo lugar, los conceptos o representaciones abstractas [luego] se encuentran las intuiciones puras del espacio y

¹⁴ Eulália Bosch: *op. cit.*, p. 122.

¹⁵ Rudolf Arnheim: *Consideraciones sobre la educación artística*, p. 32.

el tiempo, por último, la voluntad propia, dada a la sensibilidad interna y regida por el principio de razón suficiente del obrar [...] ¹⁶

Entender los términos de la mirada y sus expresiones conlleva la comprensión de los fundamentos de las artes visuales.

En la dimensión estructural como elemento básico para la descripción gráfica del mundo, la decisión de dar forma por un lado, a partir de un punto de vista centrado en el espectador o idea que se desarrolla centrada en el objeto que se ve —conceptualmente fundamentada por una parte en los sistemas de perspectiva que implican las consideraciones epistemológicas acerca de finitud e infinitud, profundidad y continuidad— y por otro, a través de las múltiples alternativas de proyección: oblicua, axonométrica u ortogonal, nos indica las posibilidades de presentar el mundo en condiciones de simultaneidad, ubicuidad o soledad, integrando en este proceso y a su vez las múltiples condiciones de espacialidad y temporalidad.

En la formación del pensamiento inductivo y deductivo, observamos que al escoger el método inductivo requeriremos de una observación repetitiva, de la cual se originarán urdimbres formales que sustenten la capacidad de generalizar y abstraer los objetos para traducirlos en formas; tales vínculos pueden ser: isomórficos e isotópicos en tanto corresponden a la misma distribución espacial y formal del modelo o anisomórficos, si corresponden espacialmente o lo hacen morfológicamente. El método deductivo se manifiesta en la capacidad de selección, que nos permite traducir lo abstracto en formas concretas sobre aquellos elementos que habrán de sustentar la representación, como los contornos, las variaciones de la intensidad de la luz, las zonas tonales, los perfiles, etc.

Como resultado de este análisis podemos hablar de la imagen dialéctica, en tanto que esta representa una síntesis crítica de la realidad en formas elementales, las cuales, no por simples, son el resultado de la doble distancia entre los sentidos —el óptico y el táctil— y los múltiples significados derivados de la interpretación consciente.

En la determinación de las bases de la gramática visual en el lenguaje del arte se requiere del dominio tanto de los fundamentos como de las condiciones de articulación formal, es decir: la alfabetización visual y sus posibles relaciones dimensionales —tamaño, proporción y escala—, estructurales —dirección y organización—, composición —las normas que condicionan las relaciones de los elementos estructurales— y sus consiguientes valores

¹⁶ Juan Ignacio Guarino: *Schopenhauer y la fisiología trascendental de la percepción*, p. 74.

estructurales. Cualidades que deben satisfacer las estructuras formales expresadas en términos de armonía, ritmo, equilibrio, etc., e implicaciones significativas resultado de su configuración, que se comprenden dentro de las condiciones de sentido.

En la captación sensorial de la realidad y sus posibilidades de reconocimiento, hemos de incluir el concepto de *iconicidad* en comparación con aquella realidad que representa —variantes de la relación entre un estímulo visual y el mismo estímulo en el campo cerebral—; es decir, el vínculo entre realidad y experiencia, expresado en grados de similitud que presentan una organización visual estable, que puede variar entre los posibles niveles y variedad de formas que suponen el reconocimiento de la realidad física. Estos indicios adquieren fuerza expresiva por el dinamismo de las modalidades de representación.

A partir de la presencia de las dimensiones comunicativas, cabe destacar las que llamamos miméticas por sus implicaciones en las relaciones de significación, es decir, las representaciones correspondientes con el objeto: la que se ajusta parcialmente al objeto, la que muestra una apariencia cercana y la que no ofrece parecido alguno. Este proceso de significación encuentra su origen en la transferencia inconsciente de sentido y, por ende, incluye una carga significativa y una serie de posibles lecturas que vierten, además de la experiencia sensible, la proyección cultural en tanto interacción del hombre consigo mismo y con su colectividad.

No podemos olvidar que el desarrollo de la imagen sensible abarca cualquier intención propia de la imaginación, así como el espacio poético que intensifica su persuasión a través de sus elementos y genera espacios ilusorios donde cabe lo posible y lo imposible, lo consecuente y lo contradictorio, lo visible y lo invisible. La imaginación entendida como capacidad de crear, cuya motivación esencial es el impulso del hombre a someter su conducta a un continuado propósito de observación del mundo, motivado por los alcances de la razón, la percepción, la memoria, la imaginación y el instinto.

Por último, la inminente exigencia conceptual, que se requiere para el reconocimiento de la realidad, se plasmará, en este caso, en las representaciones escultóricas, pero sólo será posible desde el saber previo, dado que la observación, al estar condicionada por la construcción teórica de anticipaciones que se relacionan con posibilidades lógicas (aquello que puede pensarse) y posibilidades reales (aquello que puede hacerse), se convierte en una creación que fusiona forma y contenido.

En la escultura, como en las otras artes visuales, el principal obstáculo para alcanzar una representación propicia no reside en la falta de conocimientos

técnicos, sino en la total ausencia de una concepción del mundo. Lo que el artista percibe está condicionado por la forma de configurar su observación; esta suele corresponder a lo que muestran sus diversas aprehensiones morfológicas y las modalidades de estas representaciones.

Las representaciones son formas simbólicas generadas a partir de la combinación de procesos cognitivos y preceptuales; ejemplos de ello son las representaciones que materializan conceptos como el de infinito, o cualidades miméticas, o significados teológicos específicos, o ilusiones espaciales, o mitos o alegorías, etc. Ya en el siglo XVII se intuía que el registro de las observaciones visuales era una clave importante del nuevo y verdadero conocimiento y se intentaba demostrar que, más allá del poder de la ensoñación, la exactitud técnica y la aguda contemplación para examinar y registrar los objetos, requiere para quien lo hace, un profundo conocimiento del mundo y de la condición humana; Gombrich lo argumenta:

En la vida y el arte la distribución de la luz y la sombra nos ayuda a percibir la forma de las cosas. La presencia o ausencia de reflejos nos informa sobre la textura de su superficie [...] mientras las imágenes inmóviles pueden demostrar el grado de estabilidad en la posición de los reflejos, sólo el movimiento pone plenamente de manifiesto el efecto que llamamos centelleo.¹⁷

La visión y la mirada, educan la mente, los ojos y las manos en una convergencia sensorial, perceptual y racional que descubre la conciencia crítica del individuo; el vestigio, la huella de lo que vemos en su vocación reminiscente es una forma de crítica desde el lugar donde se originó la reflexión, si bien no siempre se nos presenta de manera consciente, sino que permanece en la memoria como vínculo con la realidad.

A partir de estas reflexiones sobre *la mirada como substancia del proceso creativo en las artes visuales y sustento de la experimentación e investigación para la evolución progresiva de las cualidades de ser del artista visual*, se construye y formula la mirada fotográfica como alternativa para fijar la escultura viva que es el cuerpo humano.

¹⁷ E. H. Gombrich: *El legado de Apeles*, pp. 17-18.

1.2. Ver, tocar e imaginar

Para Miguel Ángel, el arte surgía en el cerebro, no en las manos, él exigía la inteligencia, la servidumbre del intelecto del cual emana la imaginación, esa imaginación que, desde entonces hasta Danto, contribuye a *la transfiguración del lugar común* y que no es otra cosa que la intervención en la materia para modificar su significación.¹⁸ De hecho Gilbert Durand ha propuesto que los orígenes del hombre y su aparición sobre la tierra se pueden demostrar cuando existen trazos gráficos que demuestran una manipulación imaginativa de la realidad, siendo a partir de aquí que se puede hablar del *homo sapiens*. Con anterioridad al acto creativo sólo se pueden considerar homínidos en un escalón previo en la evolución.

Teorías antropológicas como la de Durand¹⁹ desarrollan numerosos argumentos y análisis sobre el valor que tienen para el ser humano la imaginación y sus posibles proyecciones.

El concepto de imaginación surge de la *phantasia* de Platón, cuyos valores abarcan tanto la representación verídica como la apariencia ilusoria. El verbo *phantazesthai* (aparecer) y los sustantivos *phantasis* (visión) y *phantasma* (lo que aparece) son la condición de verdad de lo que se representa. Los griegos utilizaban también los términos *eidón* y *horao* para determinar el hecho de ver cuya forma verbal en pasado, *oida*, quiere decir saber: he visto, luego entonces, sé.

Cicerón traducía la palabra griega *phantasia* al latín como *visio* y, más tarde, según recoge Plinio el Viejo, su significado fue evolucionando hasta asociar *phantasia* a *imaginatio*.

El uso del término *Imaginatio*, se sistematizó durante la Edad Media, encontrando, a través del tiempo, su referente en el sentido común y la

¹⁸ Arthur C. Danto: *Playing with the edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, s/p.

¹⁹ Gilbert Durand: «Introducción» en *Estructuras antropológicas del imaginario*, pp. 62-65.

creatividad profunda y también como sentido interno que coordina los datos provenientes de los sentidos externos, alejándose semánticamente de la palabra fantasía cuyo campo semántico se dirige hacia lo irreal, la invención de cosas más superficiales o incluso inexistentes. Dado que el término *phantasia* puede producir equívocos, es preferible usar el término *imaginatio*.

Hume considera la imaginación como la facultad gracias a la cual se combinan las distintas ideas, bien sea de modo caprichoso, como en las construcciones fantásticas, bien sea de modo espontáneo o natural, como se produce a partir de las leyes de asociación. La imaginación y, en menor medida, la memoria, es la facultad más determinante de los modos de experimentar la realidad; ella sostiene, para el filósofo, la existencia permanente de las cosas y la creencia en la causalidad; asimismo, de ella dependen las fuerzas que relacionan unas ideas con otras.

Sttawson²⁰ asignó a la imaginación tres áreas semánticas: la imagen mental y la imagen acústica, la imaginación como invención y la imaginación como creencia o ilusión. Actualmente en inglés, por ejemplo, se distingue entre la contracción de *phantasy: fancy* para referirse a la invención de cosas ligeras y superficiales y *fantasy* para designar las producciones utópicas o de ciencia-ficción e *imagination* y como referencia a la creatividad profunda.

Mauricio Ferraris²¹ afirma que, en lugar de hacer de la imaginación un dominio contrapuesto a la verdad, se debería seguir la indicación de comprenderla como la ciencia de la cognición sensible de imágenes claras, sin que por ello sean distintas; de hecho, se refiere a una semántica de la imaginación como noción de verdad contrapuesta a la ficción. Toma como punto de partida la convicción de que todo ser humano es un ser imaginativo como parte de su condición y cuenta, por tanto, con una capacidad innata que desarrolla a partir de las actividades simbólicas, entre las que destaca el aprendizaje del dibujo.

La visualidad y su representación son consideradas como importantes acciones generadoras de imaginación y ésta, a su vez, como una acción derivada del acto de ver. Se percibe entonces la enorme importancia de los actos de ver y la visualidad considerada como una fuerza performativa.

Tal es la interacción entre los sistemas táctil y kinestésico en la búsqueda y transmisión de sensaciones al cerebro para que este pueda codificar, asociar e interpretar, que suelen conceptualizarse de manera conjunta. El movimiento se considera indispensable para que las impresiones táctiles y sus co-

²⁰ Peter F. Sttawson: *Análisis y metafísica*, pp. 64-70.

²¹ Maurizio Ferraris: *La imaginación*, p. 20.

nexiones con el cerebro progresen, que son a menudo llamadas ‘*sentidos de la piel*’, ya que el sistema táctil-kinestésico involucra tacto, movimiento y la posición del cuerpo en el espacio, asumiendo una importancia trascendente para el desarrollo de la percepción de los individuos.

Aunque la información recibida sea menos precisa que la información visual y esta pueda ser transitoria e inconsistente, se considera el movimiento de piernas, brazos, cuello y tronco como el equivalente a la iluminación para el desarrollo visual; y si bien la estimulación pasiva puede recibirse a nivel perceptivo no consciente, el almacenaje de los esquemas motores contribuye de manera significativa en el aprendizaje cognitivo.

[...] con los ojos semicerrados miras hacia arriba, los tienes semicerrados porque estás mirando fijamente [...] el cielo azul que ves a través y alrededor de estas hojas es como el papel blanco entre las letras y las palabras. Parece que su distribución contra el cielo no es arbitraria. Te preguntas de pronto si no será posible explicar su secuencia como uno puede explicar la secuencia de las letras y las palabras en un libro. Entonces descubres una imagen que, como buen profesor, da dirección a tus confusos pensamientos [...] como si estuvieras usando las manos comienzas a poner orden en lo que puedes ver [...] poco a poco empiezas a imaginarlo [...]²²

En la medida en que se reconocen movimientos, como por ejemplo: las manos, tocan, toman, empujan y levantan y así se constituye la exploración activa y el uso de las extensiones sensitivas. Estos movimientos estimulan los sistemas receptivos de los músculos, tendones y coyunturas proporcionando una interacción entre tacto y movimiento.

El tacto es denominado el ‘sentido de la realidad’, significando quizás que el contacto corporal da más información estable que los sentidos de distancia como el oído y la vista, «los dedos cogen, acarician, esparcen las imágenes, las recuperan y las reagrupan...»²³:

Entre las funciones de la piel se reconoce que es la sede del sentido del tacto, mediadora de sensaciones, barrera protectora de agentes químicos,

²² John Berger: *Modos de ver*, pp. 15-19.

²³ Georges Hyvernaud: *La piel y los huesos*, pp. 40-41.

reguladora del flujo sanguíneo y la temperatura corporal, excretora de restos metabólicos y fuente de sensación y dolor.²⁴

Las manos poseen una gran concentración de receptores táctiles y son los transmisores más sensibles de la información hacia la corteza cerebral. Las cinco actividades más relevantes que se distinguen de las relaciones entre la recepción cutánea y la percepción son:

- La diferenciación entre texturas.
- Estimación de la distancia entre dos objetos.
- Discriminación de las distancias entre diversos puntos de la piel.
- Observación de diferencias entre grados de presión estática.
- Observación de diferencias en objetos móviles.

Varios autores se refieren a la secuencia entre capacidades discriminativas o tareas realizadas y los aspectos perceptivos del desarrollo táctil-kinestésico, cuyo desarrollo suele seguir el siguiente esquema:

- Consciencia y atención a las diferentes texturas, temperaturas, superficies vibrantes y materiales de consistencia variada.
- Estructura y forma, que se perciben cuando las manos toman y manipulan objetos de muchas formas y diferentes tamaños, aislando los componentes distintivos de los objetos para llegar posteriormente al reconocimiento.
- Relación de las partes con el todo que construye los conceptos de espacio mental, fragmentación, agrupamiento y unidad.
- Representación gráfica bidimensional, que constituye un alto nivel de percepción táctil; en este punto se considera tanto la escritura como el dibujo, porque implican el reconocimiento de signos con niveles abstractos y complejos de asociación perceptiva cognitiva.
- Orientación y movimiento en el espacio en el sentido de que los conceptos espaciales se interiorizan basados en las acciones. El espacio mental se construye a medida que los movimientos y las acciones se coordinan y asumen, cuando se proporcionan consistentemente oportunidades de experiencia en exploración y movimiento.

²⁴ Juan Manuel Rubio: *El tacto. Los sentidos y el sentir*, pp. 15-16.

El sistema táctil-kinestésico ha generado el concepto de la *percepción háptica* mediante la que se reconoce el funcionamiento integrado de los subsistemas del tacto; este funcionamiento contempla una dimensión intencional consistente en las capacidades activas, exploratorias y experimentadoras del tacto, bien en su funcionamiento natural o bien en el condicionado por alguna práctica específica.

La percepción háptica es la búsqueda activa de información relevante realizada fundamentalmente por las manos; se denomina también *estereognosis manual* y supone el *tacto dinámico*, modalidad específica del tacto que se concibe como un sistema de funcionamiento sincrónico de la información sobre las experiencias en la piel, la posición articular, sus modificaciones en el tiempo, las incidencias de esfuerzos y situaciones musculares.

Un ejemplo de la principal función del tacto dinámico es la estimación del peso cuando, al sujetar un objeto con la mano, se adopta una posición y una inercia específica.

Así comprobamos que las variables que hacen posible el tacto dinámico de la percepción háptica son de carácter físico y sensorial y rigen los encuentros del propio cuerpo con el entorno. Juhani Pallasmaa,²⁵ en *Los sentidos de la piel*, considera, a partir de este principio de percepción háptica, que todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del tacto en tanto que emergen como especializaciones del tejido cutáneo; por lo tanto, todas las expresiones sensoriales son modos de tocar. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de las partes especializadas de nuestra membrana envolvente, por lo que el tacto tiene una trascendencia significativa en nuestra experiencia perceptiva del espacio y en nuestra comprensión del mundo.

El antropólogo Ashley Montagu,²⁶ a partir de investigaciones médicas, confirma la importancia del sistema háptico; para él la piel —el más expuesto y sensible de nuestros órganos— es nuestro modo de comunicación más

²⁵ Juhanni Pallasmaa: «Introducción» en *Los ojos de la piel*.

²⁶ Ashley Montagu: (Londres, 1905, Princeton, 1999) fue un antropólogo y humanista que popularizó temas sobre raza y género y sus implicancias en política y desarrollo humano. Fue autor y compilador de unos sesenta libros, en solitario o en colaboración, entre ellos *La Naturaleza de la Agresividad Humana*; *La Dirección del Desarrollo Humano*; *Bases Biológicas y Sociales*; *Hombre y Agresión*; *Ser Humanos*; *Tocar, el Significado Humano de la Piel*, y *El Contacto Humano*. Es guionista y director de la película *One World or None*, considerada como uno de los mejores documentales jamás realizados. Montagu ha impartido clases en las Universidades de Harvard, Nueva York, California, Rutgers y Princeton.

inmediato y una eficaz protección para nuestro cuerpo; hasta los ojos están cubiertos por la piel y por ello es un sentido que se diferencia de los demás.

Diversas artes, según Pallasmaa, *tienden a ser retinianas, se dirigen hacia los ojos; y esto es nihilista porque no refuerza las estructuras culturales, las aniquila; por definición, la visión te excluye de lo que estás viendo: se ve desde fuera.*²⁷ De hecho, desde Aristóteles ha quedado registrada la participación de diversos órdenes en la práctica artística: *lexis*, *melos* y *opsis* palabra, música y teatro. Históricamente la combinación de las diversas capacidades sensoriales ha generado la concepción del carácter mixto de las manifestaciones estéticas. Roland Barthes, por ejemplo, considera el conjunto de imagen/música/texto como un todo interrelacionado, y autores como Michael Fried se han propuesto demostrar la *opticalidad pura* de la pintura en un rechazo de las formas híbridas, pero no han sustentado su propuesta con argumentos irrefutables. José Luis Brea dice *ver pintura es ver tocar, es ver los gestos de las manos del artista.*²⁸ Y el sentido del tacto *es un elemento erótico, invita a juntarse y a ser uno con lo tocado, con el entorno.*²⁹ Desde el prisma del irrealismo *lo que se ve no se toca, lo que se toca no se ve.*

[...] durante más de quince años hemos estudiado en el Centro Háptico de Investigación Propioceptiva los mecanismos que tienen lugar en la creación plástica llegando a la conclusión de que algunos conceptos estético-filosóficos tenidos hasta ahora por incuestionables deberían ser replanteados... [a las artes de la visión] siempre consideradas como artes visuales nosotros les atribuimos el criterio de arte táctil háptico o cines-tésico [...]³⁰

La escultura, esencialmente visual, nos remite en realidad a un contexto de fenómenos sensoriales y, si bien es cierto que se basa en el acto de ver, se origina en la mezcla de un complejo de actitudes y estados que involucran tanto al sistema de la visión como al sistema táctil-kinestésico, desplegando un repertorio de cambios de posición, de dinámicas, inquietudes y alteraciones del propio cuerpo en relación con la figura del modelo.

²⁷ Juhanni Pallasmaa: en «Anatxu Zabalbeascoa. Babelia» en *El País*, p. 15.

²⁸ José Luis Brea: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, p. 19.

²⁹ Juhanni Pallasmaa, *op. cit.*, p.15.

³⁰ César Delgado: «De lo óptico a lo háptico» en *Comunicación del VI Congreso de Cultura Europea*, s/p.

Worringer llegó a la radicalidad de relacionar la figuración con la eidética y la empatía [...] Jung relacionaba la imagen icónica con integración y la abstracta con independencia [...] por último Lowenfeld daba a la imagen figurativa la condición de «visual» y a la abstracta la de «háptica»³¹

Estas asociaciones no son concluyentes; sin embargo, no deben ser ignoradas en un contexto artístico. Ortega y Gasset destacó la importancia de las experiencias perceptuales en las que prevemos algo más de lo que vemos, señalando como ‘metáforas esenciales’ o ‘pantomimas del alma’ el repertorio de gestos, formas corporales, actitudes y movimientos que se llevan a cabo dentro de parámetros genéricos como modos de intuiciones fisiognómicas.

Estas configuraciones humanas denominadas perspicacia —como una forma de intuición— lo son también de conocimiento, de vínculo perceptual y de experiencia.

La intuición directa e individual es la que permite ir más allá de la técnica, y así lo indican en sus investigaciones Csikszentmihalyi y Gardner. Ambos consideran el desarrollo creativo como resultado de un proceso de interacción entre las formas especiales de la inteligencia, la naturaleza de los sistemas simbólicos y los ámbitos de creación, de los que nunca excluyen los sistemas de percepción.

Algunos autores señalan que *la ‘expresión’ o acción de expresar significa básicamente la manifestación con cualquier signo externo de lo que uno piensa o siente.*³² Rudolf Arnheim en *Arte y percepción visual* dice:

[...] las cualidades dinámicas de las formas, colores y sucesos son un aspecto inseparable de toda experiencia visual [...] los vemos como portadoras de sentido expresivo. [...] Las cualidades dinámicas son estructurales: se experimentan en el sonido, en el tacto, en las sensaciones musculares tanto como en la visión. [...] definimos la expresión como los modos de comportamiento orgánico o inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos o sucesos perceptuales³³

El autor realiza un estudio en el que plantea las diversas teorías desde las cuales se analiza la expresión:

³¹ A. García-Sispido: *Educación la mirada*, p. 23.

³² C. Plasencia: *Morfología estética y procesos artísticos*, p. 3.

³³ R. Arnheim: *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, pp. 485-486.

- Reconocimiento aprendido de los movimientos de expresión (Darwin).
- La percepción de la expresión implica una actividad de fuerzas: empatía (Lipps).
- Gestalt: La expresión como «isomorfismo» (parentesco estructural que existe entre el esquema estimulador y la expresión que este comunica).
- La expresión visual es algo que reside en todo objeto o suceso de forma articulada, algo reservado para el comportamiento humano; la expresión es una característica intrínseca de los esquemas de la percepción.³⁴

A lo anterior expuesto Arnheim agrega y concluye:

Si la expresión es el contenido primario de la visión en la vida cotidiana, con tanta mayor razón lo será de la manera de mirar el mundo el artista. Las cualidades expresivas son los medios de comunicación de éste, son lo que capta su atención, lo que le permite entender e interpretar sus experiencias, lo que determina los esquemas formales que crea [...] ³⁵

Parsons indica que la expresión se refiere a la conexión entre el estado de ánimo del artista y el carácter de la obra, la cual se ha de reconstruir en la mente del espectador, generando de este modo una relación diádica entre el artista y el espectador, en la que media la obra.

E. F. Corrit, en el libro *Introducción a la Estética* considera la expresión de la emoción y ésta última: como aquello que es expresado en la experiencia estética y es comunicado en la obra de arte. La emoción es el sentimiento dirigido hacia un objeto (recordemos que no hay actividad intelectual que no se acompañe de algún sentimiento).

Corrit, al igual que Arnheim, señala que *las expresiones estéticas pueden depender de diversos aspectos: fisiológicos (colores estimulantes), psicológicos (percepción: unidad en la variedad) y biológicos. Algunos colores, sonidos y objetos han llegado a ser más atractivos y con el curso del tiempo se han transformado en expresivos para los seres humanos en virtud de la evolución biológica,*³⁶ integrando tanto la historia general de la cultura como historia individual.

³⁴ R. Arnheim: *op. cit.*, pp. 491-494.

³⁵ *Ibidem: op. cit.*, p. 497.

³⁶ E. F. Carrit: *Introducción a la Estética*, p. 106.

[...] la creación artística solo descubre su propia finalidad, cuando así acontece, en los resultados que logra, los cuales, por otra parte, pueden o no requerir la ayuda de determinado material en el cual experimentar o registrar, tal como el papel, la cera, un tubo, un piano. Pero una vez que esta expresión interna ha sido consumada, su comunicación, por difícil o imposible que sea, es cuestión de oficio, pues ya sabremos para entonces lo que hay que hacer. Así, pues, para la producción de lo que se llama «una gran obra de arte» parecen necesarias dos cualidades muy diferentes pero que con toda probabilidad coinciden por lo general: la imaginación o inspiración y el oficio o técnica [...] ³⁷

El artista plasma la expresión en la obra, en la que, por medio de la docilidad del material, genera un objeto sensible, capaz de comunicar una visión de la realidad, una emoción (sentimiento dirigido a un objeto que vincula lo sensible, lo inteligible y la imaginación). El objeto, al ser percibido, comunica un contenido (objetivado por el artista). Sin embargo, hay que considerar que, para que se comunique la experiencia estética, se requiere un lector preparado.

En el cuerpo humano, formas y colores particulares son signos de pasiones o sentimientos particulares [...] En tales casos, la constante conexión entre el signo y la cosa significada, entre la cualidad material y la cualidad productiva de la emoción, hace que la una sea expresiva de la otra. [...] Hay analogías entre el silencio y la tranquilidad, entre el bullicio del día y el alborozo de la esperanza ³⁸

En el caso de la escultura, la expresión está ligada con la obra, el autor y el perceptor. Hay quien afirma que la expresividad está en la obra misma, otros establecen que está en quien ve la obra como espectador o en el creador que la dota de expresividad a partir de su objetivación. Cada postura señalada resalta uno de esos elementos; si se parte de la relación: artista-obra-perceptor, se refiere a un esquema de comunicación háptico-óptica, donde la obra es puesta en común entre un emisor y un perceptor, donde éste percibe un significado a partir de la obra, convirtiéndose en un significante a transmitir e interpretar.

³⁷ *Ibidem: op. cit.*, pp. 80-81.

³⁸ E. F Carrit: *Introducción a la Estética*, p. 114.

1.3. Ver y percibir

La expresividad significa la manifestación de lo que uno percibe con un signo peculiar. Es un término ambiguo, particularmente si se inserta en el léxico propio de las artes visuales, porque el artista no se queda con la simple visión de las apariencias; no se trata de un proceso automático: hay una dinámica interior que transforma el hecho mismo de la visión en un fenómeno de percepción.

[...] mirar, escuchar, ver, oír, parecer, sonar, etc. [...] se trata de un sistema de relaciones hipomaniacas, es decir, hay verbos que son semánticamente subordinados a otros, por ejemplo, mirar fijamente y clavar la vista son hipónimos de mirar [por ello es que] hay sensaciones que se producen de forma espontánea y automática, las llamadas percepciones puras, y otras que sólo se producen cuando el sujeto realiza una acción voluntaria o intencionalmente, es decir, las percepciones activas³⁹

Percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz denota actividades provocadas por una entidad exterior; la Gestalt definió la percepción «como una tendencia al orden mental desde la base de que la actividad mental no es una copia idéntica del mundo percibido».⁴⁰

El hecho de percibir supone una verificación de las primeras impresiones abriendo paso a lo expresivo como la contemplación de virtualidades posibles de concretar sólo en el hecho artístico, en la expresión materializada; es por ello que la obra de arte encierra siempre un sentido evocador indefinible en términos objetivos y aceptable en postulados subjetivos. Hay sinónimos y derivados de la expresión: la representación, la simbolización y la relevancia,

³⁹ Christel Larsson: *De la percepción visual directa a la percepción intelectual indirecta*, pp. 16-19.

⁴⁰ Gilberto Leonardo Oviedo: «La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt», pp. 89 y 90.

entre otros, así como un esfuerzo importante de reflexión de diversos autores sobre su significado.⁴¹

Es importante sostener el vínculo entre expresión y evocación, íntimamente ligado a la percepción y su materialización en la concreción de la obra. Schwartzmann afirma que *la expresividad bosqueja la trayectoria de un salir de sí, que se encarna en una fuerza que remite a un dentro*,⁴² las artes visuales crean modos físicos con los que se explicita lo interno, excedentes de sentido que lo amplían desbordando todo significado primario, pero es la visión y la agudeza de la percepción lo que genera formas de interpretación de carácter universal.

La expresividad, como manifestación física del movimiento interno del ser humano, se puede obtener en términos objetivos al observar a través de los signos indicativos que se manifiestan en su apariencia y que nos permiten intuir la realidad que la anima.

El conocimiento requiere de la presencia de la percepción, de una «cierta afección del espíritu» mediada por la sensibilidad. Las ideas desde su situación de elevada trascendencia, no pueden condescender a adecuar sus determinaciones a priori al material ofrecido por la sensibilidad, y esto vale tanto para las ideas racionales como para las estéticas, aunque de variada forma [...] ⁴³

Percibir tiene el sentido de comprender e implica procesos intelectuales directos e indirectos: es la mirada de todos los sentidos.

En la medida en que se alcanza el conocimiento y dominio del significado de dichos signos, se logra un orden de percepción que nos permite observar procesos válidos de representación artística de la expresión humana, definir medios de introspección psicológica y alcanzar, incluso, los niveles de la intimidad, la cual sólo se intuye a partir de indicios y delicados matices susceptibles de ser percibidos por una mirada intencionada. Esta mirada logra a partir del proceso descrito aquello que Sjöström⁴⁴ denomina cambio semántico.

⁴¹ Sólo como referencias, ver: *La metafísica de la expresión*, de Eduardo Nicol; *La Teoría de la Expresión* de K. Bühler; *Teoría de la expresión* de Félix Scharzmann; *Significado y verdad en el arte* de J. Hospers o *Arte y experiencia* de J. Dewey.

⁴² Félix Scharzmann: *Teoría de la expresión*, p. 430.

⁴³ Miguel Vedda: «Sublimidad estética y ascetismo burgués», p. 53.

⁴⁴ Sörem Sjöström: *From Vision to Cognition*, pp. 67-85.

El cambio semántico se genera cuando una imagen origina un significado nuevo en virtud de que:

- Representa un cambio de actitud hacia el referente.
- Abarca referentes alternativos.
- Disminuye los referentes.

En ello, es decir, en la mirada intencionada del cuerpo como referente según Stern, se percibe que es el cuerpo humano la fuente principal de significado y cuyos cambios semánticos obedecen a causas comunicativas, simbólicas o descriptivas, expresivas o evocativas.⁴⁵

Desde que aquel simio peludo y casi erguido discernió el perfil de su mano en el muro de la caverna y tomó conciencia de que aquella mancha de sangre o pigmento era su mano —parte de su cuerpo— y que, a pesar de que su cuerpo no estuviera presente en el muro, era su propia mano, la humanidad dio uno de los saltos mentales más espectaculares de la evolución como especie.

Vemos aquello que miramos, pero necesitamos entender lo que vemos, y entender una imagen necesita cierto entrenamiento y aprendizaje. El antropólogo Nigel Barley⁴⁶ nos relata su gran estupor al comprobar que los *dowayos*, en Camerún, no sabían identificar las imágenes de ellos en las fotografías al no relacionarlas con su realidad.

Nosotros estamos acostumbrados a ver fotografías y no nos es difícil interpretar rostros u objetos enfocados desde cualquier ángulo, o incluso en tomas distorsionadas; sirva como ejemplo el cuadro de «Los Embajadores *Jean de Dinteville y Georges de Selve*» de Hans Holbein el Joven, pintado en 1533, donde aparece un objeto raro en el centro. Al observarlo tardamos cierto tiempo en descubrir que es una calavera, hasta que finalmente nuestro cerebro capta la forma deformada de la imagen. A los *dowayos*, cuyas creaciones se limitan a franjas de dibujos geométricos, la interpretación de las imágenes figurativas, las fotografías, les resultan extrañas y ajenas a su realidad cotidiana.

Curiosa es la etimología del verbo mirar, del latín *mirari*: extrañarse, estar azorado, espantado, así como sus parientes: milagro, prodigio, portento, admiración y maravilla.

⁴⁵ Gustaf Stern: *Meaning and Change of Meaning*, p. 67.

⁴⁶ Nigel Barley: *El antropólogo inocente*, p. 123.

«Y se la llama vista porque es *vivacior*, más importante y más veloz que los restantes sentidos y tiene una función más amplia», nos explica Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*.⁴⁷ No es extraño, por tanto, que comencemos nuestra existencia aprendiendo a hacer uso del milagro de mirar y a tocar, mucho antes que a hablar.

Descartes asienta que la visión puede aprehender básicamente seis cualidades: éstas son la luz, el calor, la situación, la distancia, el tamaño, y la figura de los objetos [...] luz y calor sólo pertenecen al ámbito de la visión, mientras que situación, distancia, tamaño y figura pertenecen —por lo menos— al ámbito de la visión y el tacto [y] ayudan a comprender y apreciar la noción de espacio.⁴⁸

El habla, el famoso «verbo creador», vendrá posteriormente, cuando necesitemos entender y comunicar lo que vemos o palpamos. Los sentidos se adelantan al pensamiento; el *humor vítreo*, la vista, se une al tacto y casi se confunde con él. ¿Qué es, si no, la visión más que una forma de tocar a distancia?, como pensaba Epicuro; y ¿cuántas veces hemos oído la frase *acariciar con la mirada*?

La vista es la puerta principal de nuestro cerebro y de hecho Horacio, en su *Ars Poetica*,⁴⁹ opinaba que aquello que la mente percibe a través de los oídos le resulta menos estimulante que lo que le viene presentado a través de los ojos.

[es] la relatividad de la vista. Vemos las cosas del mundo, pero no tales como son, sino a través de nuestros prejuicios, ideas preconcebidas, temores, deseos, anhelos, ambiciones y recuerdos [...] para ver bien hay que tener el deseo de ver. Existe un trasfondo de afectividad que es algo así como el subsuelo de la percepción [...]⁵⁰

Al acto de ver le seguirá la acción interpretativa, la digestión y racionalización de la mirada, la comprensión de la imagen y su consiguiente verbalización, pues para poder «ver», para comprender, necesitaremos au-

⁴⁷ Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, XI, 1-21, BAC, Madrid, 2004, p. 849.

⁴⁸ Mónica Uribe Flores: *Descartes y la percepción visual del espacio*, pp. 203-205.

⁴⁹ Horacio: *Ars Poetica*, p. 30.

⁵⁰ Francisco González Crussí: *Una historia del cuerpo*, pp. 8 y 10.

to-contarnos lo percibido. Sin comprensión no podemos explicar a otros los sentimientos que esta visión nos suscita.

La imagen en si misma no emana emociones, y para interpretar el resultado que producen en nuestra retina los rayos coloridos, que la descomposición de la luz nos imprime al rebotar sobre la superficie del objeto, necesitamos claves, llaves que nos abran las cerraduras de los significados, puesto que las cerraduras de nuestra cultura son muy diferentes de las de otros pueblos; pero sólo con la palabra podremos analizar la imagen vista y servirnos de toda nuestra memoria lingüística. Tal vez Heidegger es demasiado radical cuando afirma que:

[...] el habla es la casa del Ser. Si el hombre vive por su habla en el requerimiento del Ser, entonces los occidentales vivimos presumiblemente en una casa muy distinta de Extremo Oriente. Y un diálogo de casa a casa es, pues, imposible⁵¹

Actualmente, gracias al gran intercambio de información a nivel planetario, se han abierto muchas puertas y ventanas en estas casas; pero a pesar de la globalidad, nuestra visión pertenece a la civilización europea occidental y, por tanto, conlleva usar las vivencias almacenadas en los fondos de nuestro subconsciente colectivo en relación a los parámetros de belleza, pureza, deseo, libido, pecado, mala conciencia, transgresión, pudor, descaro y decencia. Vivencias necesarias para poder entender mejor los sentimientos que nos suscitan las visiones figurativas de cuerpos de hombres o mujeres, desnudos o vestidos, pintados, tatuados, escarificados, blancos, negros, quietos o en movimiento, completos o en detalle.

Nuestra prodigiosa mente, que almacena todo y olvida lo superfluo, tiene allí guardado, por debajo de la consciencia, en el inconsciente freudiano y junguiano, los mitos de la creación, los parámetros de lo sexualmente deseable, lo hermoso, lo feo, la envidia, la lujuria, el terror, etc., en fin, todos los símbolos-pautas que están implícitos en nuestras creencias y tradiciones, las cuales —ni mejores ni peores que otras— son indudablemente diferentes a las demás y, evidentemente, todo este caudal de información, esta forma occidental de entender el mundo, afectará el modo en que vemos las cosas.

⁵¹ M. Heidegger: *Del camino al habla*, p. 163.

El sistema mítico y las representaciones a que da lugar, sirven pues, para establecer relaciones de homología entre las condiciones naturales y las condiciones sociales o, más exactamente para definir una ley entre contrastes significativos que se sitúan en varios planos: geográfico, meteorológico, zoológico, botánico, técnico, económico, social, ritual, religioso y filosófico⁵²

Lamentablemente no existe un ver aséptico. Vemos aquello que miramos, pero necesitamos de la información que nos permita decodificar de manera comprensible estas imágenes, y en este punto este bagaje insoslayable entra en acción. Aquí, nuestros conocimientos, sentimientos y creencias entran en juego. De este modo, nuestra visión actual dista mucho de la de nuestros antepasados y de la de otras culturas. Pensemos, por ejemplo, en los griegos y romanos, educados en la existencia de Zeus o Júpiter olímpico como verdaderos dioses, para quienes la caída de rayos seguramente significaba muchas más cosas de orden metafísico de las que nosotros ni podemos imaginar, tanto porque no identificamos los rayos y truenos como signos de la ira divina, como porque conocemos que el rayo es una enorme chispa o corriente eléctrica que circula entre dos nubes o entre una nube y la tierra.

De igual manera, los sentimientos, las pasiones, afectan la calidad de nuestra visión.

Cuando se ama, la vista del ser amado tiene un carácter de absoluto que ninguna palabra, ningún abrazo, puede igualar: un carácter absoluto que sólo el acto de hacer el amor puede alcanzar temporalmente⁵³

Bajo los efectos del «amor», nuestra objetividad queda mediatizada, todo se vuelve subjetivo. *Bello es lo que se ama*, dice Safo, la gran poetisa de Lesbos,⁵⁴ y somos capaces de ver bellezas incomparables donde sólo existe atracción física y feromonas alborotadas y, cómo no, la visión de lo amado mediatiza e interfiere en el objeto de nuestra pasión, pues de alguna forma lo cambiamos, lo herimos con nuestros ojos, del mismo modo que le ocurre a Psique cuando consigue ver a Cupido con la lámpara escondida y, extasiada, ante el esplendor de su belleza divina, se descuida y, en su torpeza, deja que unas gotas de aceite hirviendo lo hieran; Amor vuela y ella, después de

⁵² Claude Levi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, p. 39.

⁵³ John Berger: *Modos de ver*, p. 13.

⁵⁴ *Antología de Safo*: [16,4], p. 441.

la visión del inmortal, se apasiona más violentamente «la vista aventaja al resto de sentidos»; al mismo tiempo por culpa de esta visión, la situación se ha modificado y ya nada será como antes⁵⁵. El poeta Li Txi Lai, del tiempo de la dinastía Sung, estaba convencido de que las miradas vulgares degradaban las obras de arte.⁵⁶

La mirada nos escruta, nos observa, nos analiza; pero, por más profunda que sea esta mirada, no puede vernos por dentro. Los escolásticos, influenciados por la filosofía platónica, acreditaban que la cara era el espejo del alma; por lo tanto y en la misma proporción, el cuerpo sería el equivalente a nuestro espíritu personal, a nuestro ego celestial. A partir de este concepto fue fácil deducir que los bellos eran buenos y los malos feos; pero el cuerpo tiene muchas más connotaciones.

Nos informan los antropólogos que los bosquimanos del desierto del Calahari apoyan su lengua en la gestualidad corporal de tal manera que en la oscuridad tienen dificultad para entender algunas palabras y percibir ciertos matices de su lengua. Vemos aquí cómo el cuerpo se apodera de una función comunicativa más allá de la sensual, y en esta aportación pseudo-lingüística surge la pregunta: ¿por qué no la belleza del hablante puede influir en la perfección del discurso?

Ver y percibir las diferentes pieles que los humanos tenemos y usamos tiene unas especiales connotaciones de las que no podemos sustraernos sin renunciar a todo nuestro bagaje cultural acumulado. Es fundamental, por tanto, no perder de vista este sedimento formado por el cúmulo de reacciones que la contemplación de nuestro cuerpo, vestido o desnudo, ha suscitado a tra-

⁵⁵ Apuleyo en sus *Metamorfosis*, incluye la narración de los amores de Psique y Cupido, y nos relata como Psiquis, incitada por sus envidiosas hermanas, incumple la condición fundamental de su permanencia solitaria en el palacio de las voces: no ver a su esposo, quien la visitaba todas las noches a oscuras. Psique, con la lámpara que sus hermanas le han facilitado, quema al dios al caerle, por descuido, una gota de aceite hirviendo. Cupido huye para no volver a verla más, tal y como se le había anunciado cuando fue transportada allí. Interesante imagen que la historia nos ofrece sobre «psique», nombre del alma para los griegos y romanos. Ésta vive solitaria en un palacio en el que voces incorpóreas son sus servidoras. Es feliz con el amor mientras no puede reconocerlo, y sufre horriblemente al verlo, siendo Amor el «horrible monstruo» a quien sus padres la ofrecen vestida de novia para cumplir con el oráculo.

⁵⁶ La historia nos viene referida en el *Libro del té* de Kakuzo Okakura, refiriéndose a un poeta de la época de dinastía Sung (960-1279) Li Txi Lai señaló con tristeza que en el mundo había tres cosas sumamente deplorables: el enviciamiento de los jóvenes por causa de una falsa educación, la degradación de las bellas pinturas por causa de la admiración de la gente vulgar, y el desperdicio del té por culpa de una manipulación incompetente, en J. J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 2001, p. 20. (Traducción libre del autor).

vés del paso de los siglos para poder entender las causas que distorsionarán la forma de ver que nosotros, los occidentales de origen europeo, tenemos de nuestro propio cuerpo y del ajeno. Visión que, en una mirada cargada de matices, nos diferencia de los *domayos* y de tantos otros pueblos y culturas.

La conformación de nuestra mirada personal y colectiva, es decir, el corpus al que anteriormente nos hemos referido como los sótanos y cimientos de nuestro consciente y subconsciente colectivo, o el manojo de llaves que nos permite abrir las cerraduras de los significados culturales de nuestros Cánones de belleza, vergüenza, deseo y repulsión, está sin duda formada por dos grandes concepciones culturales enlazadas histórica y paulatinamente: la greco-romana, primero, y la judeo-cristiana, posteriormente.

Los romanos conquistan y asumen la cultura griega hasta el extremo de no poder disociarla de los fundamentos de su concepción del mundo, y éstos son, posteriormente, conquistados conceptualmente por los seguidores de la sinagoga cristiana de Pablo de Tarso. En pocos años, a partir del Edicto de Milán del 313, se consumió toda una visión de nuestro cuerpo cuya construcción había costado milenios.

La nueva moral, la nueva concepción, está claramente explicada por el constructor del cristianismo ecuménico Pablo de Tarso:

[...] los que viven según la carne, gustan de las cosas de la carne: mas los que viven según el espíritu, perciben las cosas que son del espíritu. Porque el deseo de la carne es muerte y los deseos del espíritu son la vida y la paz. Porque el saber de la carne es enemigo de Dios, ya que no está sujeto a la ley de Dios, ni tampoco puede [...] ⁵⁷

Recordemos que la carne aquí referida es un eufemismo para referirse al deseo sexual, al cuerpo en contraposición al espíritu o alma.

⁵⁷ *Carta del apóstol San Pablo a los Romanos*, VIII, 5-8.

2 | CONDICIONANTES CULTURALES DE LA MIRADA

2.1. Mirada personal

Walter Benjamin relata que, en todas las alegorías y leyendas europeas, el mendigo que llama a la puerta, que acaso sea un enviado de los dioses o un agente demoníaco disfrazado, viene andando.

El andar es interpretado como sinónimo de un saber acumulado que nos llega, pues el andar, el transitar, el circular a través de distintos pueblos, lenguas, costumbres, cocinas, monumentos y obras de arte, acrecienta nuestro entendimiento aun hoy en día. La diferencia nos hace más ricos y, a pesar de la inmensa información a la que actualmente tenemos acceso, el «en vivo y en directo» espectáculo vital del descubrimiento de la alteridad y de la diferencia, es una información que continúa siendo irremplazable. No existe aun ningún medio técnico que pueda atrapar y transmitir la riqueza e infinidad de matices que la experiencia personal, a través de nuestros pobres sentidos, nos aporta sobre la realidad.

La visión del artista está cargada de referentes y su mirada, como la nuestra, no es tan imparcial como podría aparentemente parecer. La vida personal, el estado de ánimo, la cultura acumulada en el transcurso de su experiencia, los miedos, ascos, temores, deseos, en fin, la suma de los factores que le diferencian y lo convierten en único y especial, van a ejercer una tiranía inconsciente sobre la creación artística, y en el caso de la fotografía, sobre el encuadre y los temas escogidos.

La importancia que los sentimientos ejercen sobre la percepción de la realidad es tal, y el peso de nuestro bagaje cultural concreto sobre la visión tan importante, que el contrastar nuestra mirada con otras visiones ajenas a nuestra realidad resulta fascinante. Podemos estar mirando el mismo espacio varias personas a la vez y, sin embargo, fijar nuestra atención en cualquier detalle que pasa desapercibido para el resto de los que nos acompañan. Todos mirarán lo mismo y ninguno verá igual. *Duo si idem dicunt, non est idem.*

Todos nos van a mostrar un cuerpo, pero no van a coincidir, ni siquiera cuando los elementos que aparezcan sean los mismos. Ésta es otra de las magias en las que convergen la escultura y la fotografía.

Los grandes maestros de la Europa del XVII, desde su mirada personal, observaron la naturaleza con ojos siempre limpios, descubriendo y representando renovadas armonías de luz y color. Cuando observamos un retrato de Rembrandt, nos sentimos frente a verdaderos seres humanos, con todas sus trágicas flaquezas y todos sus sufrimientos. Sus ojos fijos y penetrantes parecen mirar dentro del corazón humano⁵⁸; y de igual manera el desnudo, pasado por sus manos, toma unos matices sensuales sugerentes que nos excitan a imaginar lo no explícito con la misma genialidad de Diego Velázquez cuando, en 1646, pinta el primer desnudo integral de la Península: la *Venus del espejo*. No es obscenidad, es algo mucho más excitante, es la *joie de vivre* o el lujo y voluptuosidad mediterránea, cuyos momentos de belleza son arrancados de la vida y fijados en alguna alternativa plástica.

Según Aristóteles, el carácter intencional del conocimiento se revela primariamente en el lenguaje, en la evidencia irreductible de que nuestras palabras significan algo, ya el filósofo reconocía que lo importante es que quien escucha las palabras dichas comprenda su significado. Tanto decir como pensar deben ser acciones comprensibles, de lo contrario no hay posibilidad para el ejercicio de la razón para otros o para sí, «no sólo se encontraría ante la imposibilidad pragmática de dialogar, sino que se hallaría ante la imposibilidad semántica de saber algo y decirlo».⁵⁹

Franz Brentano dedicó parte de sus estudios a profundizar en la noción de intencionalidad —*intentionalitas* en la epistemología aristotélica— y resolvió la posible ambigüedad con que dicho término se había utilizado, puesto que *algunas veces la palabra se refería a la relación entre el concepto y el objeto, y otras veces denotaba un cierto modo de existencia [...] en 1874 [...] Brentano la colocó nuevamente del lado del sujeto*,⁶⁰ definiendo los fenómenos mentales como aquéllos que contienen en sí mismos, intencionalmente, un objeto.

[...] un ser no pensado es tan impensable como un color que no se ve. Los términos ente, cosa, objeto son sinónimos, y a propósito del último es como se manifiesta con toda claridad su carácter relativo. Ser objeto supone a alguien que, pensándolo, lo tiene por objeto. Del mismo modo que, a la inversa, es imposible un pensamiento sin un objeto de pensamiento. Ambos se hallan ligados entre sí.⁶¹

⁵⁸ Ernst H Gombrich: *Historia del Arte*, pp. 215-245.

⁵⁹ Alejandro Llano: *El enigma de la representación*, p. 107.

⁶⁰ Marthe Massa: «El sujeto y la intencionalidad: Brentano» en Mariflor Aguilar. *Crítica del sujeto*, p. 69.

⁶¹ Franz Brentano: *Breve esbozo de una teoría general del conocimiento*, p. 21.

Es de este modo como el lenguaje⁶² remite al pensamiento, al pensamiento de algo; en el caso que nos ocupa, el lenguaje visual es el vehículo del pensamiento visual, además de ser el recurso más importante de las artes visuales; su importancia se declara en la materialización de la obra y en la generación de conocimiento sobre el fenómeno de la visualidad. Aquí el diálogo —cuya estructura pregunta/respuesta nos remite a Platón— es fundamental; éste dialogo es la condición de posibilidad de la comprensión, porque permite, a partir de la formulación de preguntas y del entendimiento de las respuestas, acercarse a la esencia de un hecho comunicativo, constituyendo una serie de acontecimientos que forman el proceso proyectual y los objetos artísticos, todo ello condicionado por el contexto y el momento.

[...] toda pregunta marca el sentido en que la respuesta adecuada debe moverse [...] tiene implícitamente los datos para la respuesta adecuada [...] detrás de cada pregunta [se encuentra] un querer saber. Se presupone, pues, un saber que no sabe que fundamenta la orientación o sentido de la pregunta. En la interpretación se trata de conversar, de dialogar con un texto, cuyo sentido es relativo a la pregunta para la cual es respuesta ⁶³

El lenguaje visual, preforma el pensamiento —partiendo de la premisa de que pensar es diferenciar, es decir, considerar lo uno y lo otro— y la experiencia del mundo, permite al hombre la comprensión total y la autocomprensión expresada en el diálogo interminable consigo mismo; por ello, *sólo se puede aprender a través de la conversación [...] el lenguaje sólo se realiza plenamente en la conversación*.⁶⁴ El modo propio del *lógos*⁶⁵ estético, del dis-

⁶² En respuesta a la pregunta sobre qué tipo de entidad es el lenguaje, Vicente Muñiz hace las siguientes referencias: para Dilthey, el lenguaje es un bien cultural, para Cassirer, es una capacidad simbolizadora humana que centra su pensamiento filosófico en el diálogo y para Nicol, la palabra se considera como la expresión fundamental del ser. Vicente Muñiz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje*, p. 22.

⁶³ Vicente Muñiz Rodríguez, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁴ «la comunicación cumple este proceso [...] que yo designaría con el mayor énfasis como la idea directriz de toda clase de educación y de formación [...] se trata de que el hombre acceda él mismo a su morada [...] expresión utilizada por Hegel [...] el acceder a la morada en el mundo se muestra también con ese atrevimiento a formar nuevas palabras». Cfr. H.G. Gadamer. *La educación es educarse*, pp. 10-39

⁶⁵ «el significado originario de *lógos* es, como subrayó Heidegger, leer, es decir, juntar, reunir la *Leser* [...] de esta manera, yo mismo ligué mi enfoque hermenéutico al concepto de leer» H.G. Gadamer. *El giro hermenéutico*, p. 98.

curso visual, es el diálogo —intercambio, mirada-réplica, que se caracteriza por la observación, la pregunta a lo observado, la respuesta y la representación—, por lo que la interpretación de aquello que se mira se presenta como una forma discursiva que siempre es, en tanto que es revelación, la respuesta a una pregunta.

John Searle distingue entre *experiencia* y *percepción*: las experiencias visuales tienen intencionalidad y dirección hacia un estado de cosas, señalan paradigmas, por lo que su contenido es equivalente a una proposición completa: *el hecho de que las experiencias visuales tengan contenidos intencionales proposicionales es una consecuencia inmediata del hecho de que tengan condiciones de satisfacción...*⁶⁶; la percepción visual es una relación entre la mente y el mundo, son experiencias empíricas genuinas con propiedades y contenido, pero ésta no es proposicional. La experiencia intencional tiene sentido consciente, no así la experiencia perceptual, limitada a las condiciones físicas.

Tratamos aquí el hecho de que, en la escultura como experiencia intencional y perceptual, la acción interpretativa nos pone al descubierto el horizonte propio de un modo particular de texto visual en el que los intérpretes, y los diversos contextos presentes en el proceso de comprensión incluyen una potente diálogo que se genera a partir de horizontes intersubjetivos.

En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpo, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del recuerdo, que en efecto ocupan nuestro propio cuerpo⁶⁷

En esta visión de Hans Belting se distinguen tres maneras de mirar:

- Aquélla que iguala lo observado con el campo de lo visual, es decir, todo lo que se mira es imagen.
- La que se reconoce en las imágenes señales de iconicidad, es decir, se trata de signos análogos a una realidad que no es imagen.
- La que se ubica en el contexto del discurso del arte donde una imagen trasciende los resultados perceptuales, se manifiesta como una simbolización.

⁶⁶ John Searle: *El redescubrimiento de la mente*, p. 92.

⁶⁷ Hans Belting: *Antropología de la imagen*, pp. 13-16.

Es así como se origina el denominado «cuerpo político», construido en un acto creativo, por un trabajo artístico que utiliza el cuerpo humano como su imagen, modelo o metáfora, las cuales son posibles gracias a la analogía entre cuerpo e imagen.

Aristóteles afirma que hay metáfora por analogía cuando en la transferencia del nombre de una cosa a otra *se hallan el segundo término con el primero como o de igual manera que el cuarto con el tercero*⁶⁸; y en la filosofía medieval, entre cuyas tesis se puede destacar la jerarquía que establecen entre la razón: propia de la explicación, y la comprensión: perteneciente al intelecto; ésta última era considerada superior. Lo análogo, para estos filósofos, respecta las diferencias y es diverso.

En Aristóteles, la analogía forma parte de las formas metafóricas, por lo que ésta ha sido comprendida como una comparación, como un recurso para establecer la semejanza.

Aun en el siglo XVI, se pensaba en términos de analogía, de modo que *comprender algo es entonces descifrar su parecido con otra cosa*.⁶⁹ El arte era simbólico o analógico, incluso ya desde el siglo XV, por ejemplo, se creía que había construcciones cuya forma señalaba su función: el círculo⁷⁰, por su perfección, era el mejor para los edificios religiosos, los polígonos regulares para edificaciones políticas y los irregulares para la vivienda. Los objetos se validaban por el sentido al que hacían alusión: poder, fuerza, santidad, nobleza, perfección, y no por cumplir con fines prácticos.

Sin embargo, Le Guern señala que en toda figura que no requiere imagen o representación alguna, *sólo es aplicable un rasgo de similitud, que suele ser el atributo más dominante*⁷¹ y la compara con el símbolo⁷², para el que la imagen es indispensable y sí implica una correspondencia analógica.

⁶⁸ Juan David García Bacca: *Poética de Aristóteles*, p. 133.

⁶⁹ «El siglo XVIII sustituye la analogía por el orden: conocer algo ya no es interpretarlo sino insertarlo en una clasificación [...] el siglo XIX supone otro cambio radical, no se piensa ya desde la analogía ni el orden sino desde los conceptos de vida e historia: entender algo es comprender su origen y su evolución orgánica [...] hoy, por fin, estaríamos entrando a la época del sistema: entender algo sería así, para nosotros, comprender el sistema dentro del cual adquiere sentido». Xavier Rubert de Ventós. *Las metopías*, p. 52.

⁷⁰ El círculo era la forma platónica perfecta.

⁷¹ Le Guern, M.: *Metáfora y metonimia*, p. 44.

⁷² «El símbolo literario es inclusivo: quiere incluir el objeto entero [...] y se opone así a la metáfora que es exclusiva, ciñe un aspecto y lo resalta por transformación o síntesis. La metáfora es inmanente, en cuanto que significa su objeto, percibido en una cualidad que funciona como arista de enlace o punto de intersección porque

La metáfora que crea la mirada personal logra diversos efectos, entre los más importantes se encuentra el ser artificial que incorpora, controla y regula los cuerpos humanos; después descubrimos el esfuerzo por mantener la apariencia de unidad a través de la integración de esa representación, cuya metáfora funciona en el momento en que el campo semántico reconoce su voz, es decir, proporciona autenticidad a sus características antropomórficas.

[...] El arte trabaja a escala reducida, teniendo como fin una imagen homóloga del objeto. La primera actividad pertenece al orden de la metonimia, sustituye a un ser por otro ser, a un efecto por su causa, en tanto que la segunda pertenece al orden de la metáfora [...] el arte ocupa una posición intermediaria [...] el arte procede, pues a partir de un conjunto: (objeto + acontecimiento) y se lanza al descubrimiento de su estructura por medio de la cual emprende la construcción de un conjunto (objeto + acontecimiento).⁷³

Y, a pesar de que el discurso visual emplea los modelos para asumir la coherencia de las analogías, las representaciones del cuerpo humano frecuentemente tienden a parecer una mole o bien incluyen el concepto de fragmentación presentando así un cuerpo político polimorfo.

De acuerdo con Descartes, todo lo que existe se presenta bajo dos sustancias radicalmente distintas: mente y materia. El ser humano, radicalmente dividido por sí mismo, está compuesto de un espíritu libre, cuya esencia se encuentra en el pensar, y un cuerpo determinado, cuya esencia es la expansión de la materialidad. La unidad entre cuerpo y mente no puede ser racionalmente demostrada, pero es una experiencia del cuerpo político. Es así como Moira Gatens⁷⁴ comprende el complejo problema de la corporalidad y los artificios creados por la mirada.

Lo cierto es que el pensamiento analógico, además de utilizarse para argumentar ciertos puntos de vista de la mirada sobre la realidad, es un recurso expresivo no argumentativo; los ejemplos más representativos se dan en el seno de la escultura, especialmente en figuras como la metáfora y el símil que sirven para generar en el espectador referencias enfáticas, que suelen tener un carácter poético como la tridimensionalidad.

abarca su objeto y lo desborda hacia otro. La metáfora tiene un sentido preciso, el símbolo es inagotable» Luis Alonso Schökel. *Apuntes de hermenéutica*, p. 107.

⁷³ Claude Levi- Strauss: *El pensamiento salvaje*, pp. 47-49.

⁷⁴ Moira Gatens: *Imaginary Bodies*, pp. 21-24 / 109.

2.2. Miradas colectivas o los ojos de los otros

La mirada del otro, en principio, nos remitiría a los ojos del artista cuya capacidad de observación y lectura permite transformar un conjunto topográfico —geografía del ser humano— en particularidades y momentos que se convierten en metáforas expresivas. El resultado es la obra, la captación y reducción de los instantes que, como signos, caracterizan la impresión, soportada por las experiencias.

No por ello se soslaya la reflexión sobre las miradas colectivas y las sensaciones que los individuos tienen al respecto.

Cada sociedad esboza, en el interior de su visión del mundo, un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias, etcétera. Le otorga sentido y valor. Las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona [...] en las sociedades tradicionales el cuerpo no se distingue de la persona. Las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al cosmos, a la naturaleza [...] ⁷⁵

Así, el cuerpo se constituye en el eje central que nos permite explicar ciertos órdenes simbólicos de las sociedades contemporáneas, órdenes en los cuales parece que los individuos se diluyen para dar paso al aspecto físico. El cuerpo es más importante que la persona y las apariencias, es decir, la *kinésica*, el vestido, la cosmética o la gestualidad se tornan en condiciones de la naturaleza humana.

⁷⁵ David Le Breton: *Antropología del cuerpo y la modernidad*, p. 8.

Se desarrolla así la mirada personal con base en la mirada colectiva y en las acciones que esta genera. Hay un campo semántico desplegado en torno a la caracterización de los individuos y la mirada de los otros.

[...] Se trata entonces del cuerpo como un lenguaje situado en un registro discursivo que relaciona, a manera de quiasma, la pragmática y la semántica [...] el cuerpo cumple a menudo dos funciones en el discurso sociológico: se utiliza como medio de validación y, por encima de este valor discursivo, se lo esgrime con frecuencia como mediador e integrador del subjetivismo y el objetivismo [...] no se logra así establecer el cuerpo como objeto de conocimiento, sino que se transforma en instrumento para construir un discurso.⁷⁶

Una de las determinantes de la evolución de los seres humanos es la comprensión del mundo, del contexto y de los fenómenos que la rodean. Mirarlos y describirlos tan sólo implica un acercamiento superficial a lo que se denomina realidad. Sin embargo, la búsqueda racional y sistemática origina explicaciones, actitudes que generan conocimiento con una estructura lógica, a la cual las comunidades asignan rangos de verosimilitud, paradigmas les llamó Kuhn⁷⁷ desde las ciencias naturales. Ahora bien, el concepto trasciende hacia el resto de las áreas de la realidad y el saber. Cada paradigma nos presenta el mundo de diferente manera y, como afirma Mauricio Beuchot, recordando a Kuhn, *uno está determinado a ver lo que le permite su paradigma, pero no hasta el punto de que no pueda salir de él, porque cada innovador es un revolucionario que cambia de mundo o cambia el mundo.*⁷⁸

La experiencia del conocimiento se inicia con la percepción de las cosas que hay en el mundo, de sus relaciones y transformaciones, y está condicionada por horizontes espaciales y temporales. El mundo sensible vincula al hombre con las cosas, el significado que éstas adquieren por sus posibles relaciones con la condición humana las traduce en objetos, utensilios, instrumentos, herramientas u ornamentos.

⁷⁶ Zandra Pedraza Gómez: «Perspectivas de los estudios del cuerpo en América Latina» en Oscar Scribano Y Pedro Matías Lisdero (comps.). *Sensibilidades en juego...*, p. 40.

⁷⁷ Kuhn afirma que, para ser aceptada como paradigma, una teoría tiene que parecer mejor que las otras, si bien esto no obliga a que explique todos los hechos con los que está relacionada.

⁷⁸ Mauricio Beuchot: *Tratado de hermenéutica analógica*, p. 49.

Brentano enunció el origen empírico de nuestros conceptos por la certeza de algunas percepciones⁷⁹ y Husserl afirmó que la percepción no es un contemplar desinteresado, *sino el acto de una conciencia inmersa en el mundo-de-la-vida, que toma conocimiento de las cosas [...] en el seno de una praxis [...]*⁸⁰: es en esta praxis donde se cobra conciencia de ellas y supone tanto una imagen como la significación de las mismas, la cual conduce a una explicación de su existencia.

Este proceso para comprender el mundo implica diversas etapas. Heidegger concebía el mundo como *la condición ontológica para que los seres intramundanos nos salgan-al-encuentro (begegnen) [...]* [esta salida es correlativa] *a las diferentes formas de dirigirnos-a (zugang) [...]* [la cual tiene] *el carácter existencial ontológico del ocuparse-de (besorgen) [...]* [cuya forma más originaria] *es la praxis (umgang)*.⁸¹

Si bien Heidegger centró algunas de sus disertaciones en el aspecto útil de los entes y en la totalidad de posibles funcionalidades del ser—ahí, es importante acotar que la *praxis* incide en el mundo no solamente para darle un sentido productivo—independientemente de que éste sea el más originario por relacionarse directamente con las necesidades vitales—; hay experiencias que generan conocimiento de índole contemplativa, como la experiencia estética que conlleva complejas estructuras simbólicas.

[...] esa radicalización ontológica de la hermenéutica histórica, expresión con la que Gadamer ha denominado la aportación heideggeriana en este ámbito y que [...] consiste en la mostración fenomenológica de que la circularidad de la comprensión, la copertenencia de intérprete y texto [...] se funda en la estructura ontológica del propio Dasein [...] el comprender como momento ontológico el Dasein está absolutamente ligado al concepto existencial de posibilidad. Heidegger se apoya en el uso de comprender prácticamente sinónimo de poder [...]⁸²

⁷⁹ «Sólo se da la posibilidad del conocimiento inmediatamente evidente de la existencia de algo meramente fáctico allí donde la cosa en cuestión o es idéntica con el cognoscente, o es *conditio sine qua non* del conocimiento». Franz Brentano. *Breve esbozo de una teoría general del conocimiento*, p. 33.

⁸⁰ Javier Bengoa Ruiz de Azúa: *De Heidegger a Habermas*, p. 48.

⁸¹ *Ibidem.*, p. 49.

⁸² Ramón Rodríguez: *Hermenéutica y subjetividad*, p. 27.

Ricoeur precisó que el símbolo hace pensar a causa de su expresión de doble sentido; por ello, desde su teoría del texto, propone una mediación entre la explicación y la comprensión.

Diríase que nuestro cuerpo se ha hecho opaco o que luz interior se ha alejado y solo deja ver las partes más tenues y transparentes, como los ojos [...] en unos casos trátase realmente del conocimiento del alma por la intuición de la estructura corporal [...] el arte exige por cada elemento de realidad conservado la extirpación de otro [...] ⁸³

La explicación supone entendimiento y comprensión, y constituye uno de los parámetros desde los cuales los individuos remiten la realidad corporal al pasado, relatan el presente y proyectan el futuro. La comprensión establece márgenes a la finitud, a las limitaciones y a los ámbitos de reflexión filosófica, relacionando aspectos históricos, psicológicos, sociológicos, antropológicos y estéticos.

[...] llamamos comprender al proceso en el cual, a partir de unos signos dados sensiblemente, conocemos algo psíquico de lo cual son su manifestación. Este comprender abarca desde el balbuceo de un niño hasta el Hamlet o la Crítica de la Razón. El mismo espíritu humano nos habla a nosotros desde piedras, mármol, tonos musicalmente formados, gestos, palabras y la escritura, desde las acciones, las constituciones y a las organizaciones económicas [...] ⁸⁴

Comprender el yo a través de la mirada de los otros es trazar una trayectoria al conocimiento: no se puede abrir indefinidamente el espectro de lo que se aprende, de lo que se asimila cotidianamente. Hay espacios epistemológicos, territorios seguros del pensamiento que determinan posibles rutas de apertura: son los conceptos más cercanos, desde donde se expande una red infinita a la cual siempre asignamos una dimensión, la ubicamos en una jerarquía —a veces arbitraria—, pero siempre condicionada por los puntos de referencia, particularmente desde la mirada occidental, por ello, Roger Bartra, reflexiona metafóricamente

⁸³ Fernando Vela: «Desde la ribera oscura», s/p.

⁸⁴ Wilhelm Dilthey: *Dos escritos sobre hermenéutica*, p. 27.

El salvaje europeo guarda celosamente un secreto, durante muchos siglos ha sido el guardián de arcanos desconocidos; posee las claves de la tragedia [...] ha sido creado para responder las preguntas del hombre civilizado, para señalarle, en nombre de la unidad del cosmos y la naturaleza, la sinrazón de su vida; para hacerle sentir trágicamente el terrible peso de su individualidad y su soledad. El salvaje permanece en la imaginación colectiva para que el hombre occidental pueda vivir [...] para poner en duda a cada momento el sentido de su vida [...]⁸⁵

La comprensión de este tipo de mitos, surgidos de los imaginarios colectivos y de la construcción que cada época hace de su propia imagen, afirma Bartra, señala parámetros tangibles a la conciencia y establece fronteras, pues sin estos momentos nodales el pensamiento se extraviaría perdiendo el sentido de la búsqueda. Esto, propone Habermas, resulta más palpable en las ciencias del espíritu, las cuales *no pueden aprehender sus hechos sino por vía de la comprensión, y por poco interesadas que estén en descubrir leyes generales, no por ello dejan de compartir con las ciencias empírico-analíticas la misma conciencia metodológica: la de descubrir en actitud teórica una realidad estructurada.*⁸⁶

[...] ¿Qué significa en realidad comprender? Verstehen, comprender, es originariamente responder por alguien. En su sentido original, la palabra se refiere a aquél que es Fürsteher, esto es, abogado ante un tribunal. Es él quien *versteht*, quien entiende a su parte, de la misma manera que hoy utilizamos *vertreten*, representar para este mismo concepto [...] yo mismo escribía en 1960 en *Verdad y método*: quien comprenda tiene que comprender de otra manera [...] el arte de la hermenéutica no consiste en aferrarse a lo que alguien ha dicho, sino en captar aquello que en realidad ha querido decir [...]⁸⁷

Con la idea de las ciencias del espíritu, J. St. Mill enunció los presupuestos fenoménicos, cuya esencia no era medible bajo los parámetros cognoscitivos reconocidos por las ciencias naturales y sus leyes epistemológicas. Asimismo, Herman Helmholtz señaló la distancia que existe entre la induc-

⁸⁵ Roger Bartra: *El salvaje europeo*, pp. 16-21.

⁸⁶ Jürgen Habermas: *Conocimiento e interés*, p. 35.

⁸⁷ H.G. Gadamer: *El giro hermenéutico*, pp. 61 y 62.

ción lógica y su efecto, la conclusión inductiva, y la denominada inducción artístico-instintiva que da lugar a la conclusión inconsciente.

Todo lo anterior, según González Crussi en *Una historia del cuerpo, determina que la visión del cuerpo sea cambiante [...] varía con las civilizaciones, las clases sociales, las épocas y hasta con las sectas y grupos pequeños o subculturas*⁸⁸; es así como las miradas de los otros transforman el cuerpo en algo sublime, o lo condicionan como objeto, un territorio en el que puede transitar la vista y [donde] *el sujeto, como observador analítico, penetra, recorre, levanta acta y representa el resultado de sus descubrimientos.*⁸⁹

Por ello, la mirada que trasciende, la mirada del otro, del artista, es la posibilidad de emigrar de la vacuidad de la mirada colectiva hacia otras concepciones del cuerpo.

El hombre construye y simboliza su territorio corporal, una imagen incompleta ante el sujeto, que necesita de la mirada del otro para llenar esos espacios vacíos, como un espejo en el que mirarse para sentir restituida su unidad, su imagen completa [...] el cuerpo se ha convertido en un espacio recurrente [...] nada neutral ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergen y se proyectan prácticas artísticas y discursos críticos.⁹⁰

Porque la visión estética es resultado de la interacción de un ojo formado para observar en la inquietud constante de comprender toda su geografía e interpretarla en metáforas, que se manifiestan expresivamente en la materialización del devenir de la mirada, que no juzga, porque no se ocupa de los procesos orgánicos, fisiológicos o psicológicos; sus valores se instauran en las experiencias que la luz, el espacio, el color y una compleja gama de elementos proporcionan a la forma.

La mirada colectiva converge en los fundamentos semióticos de la antropología visual, los cuales están sustentados en lo que denominamos cultura visual. Nicholas Mirzoeff⁹¹ advierte que la experiencia visual, en la cultura contemporánea, reside en la capacidad para analizar las observaciones del yo y las de los otros. Investigaciones recientes revelan que el 75% de la percep-

⁸⁸ F. González Crussi: *op. cit.*, p. 9.

⁸⁹ Román De la Calle: «El dibujo entre el arte y al ciencia», p. 15.

⁹⁰ Alfonso Miguel García Hernández: *Cuerpos cuidados, práctica artística y muerte*, pp. 5-9

⁹¹ Marcos Rizolli: «Cultura visual» en P. Hellín Orduño y otros. *Imágenes de la cultura*, pp. 50-55.

ción humana, en su estado actual de evolución, radica en la visualidad, en las posibilidades de captar y producir imágenes visuales.

La cultura visual debe considerar las acciones mentales de los procesos perceptivos y sus consecuencias psicológicas. La percepción comprende la conjunción de actos en dos sentidos: las concepciones y las operaciones mentales, por un lado, y las operaciones del lenguaje, por otro; el código del primer sentido es el lenguaje visual, dominado por la idea de la forma, mientras que el código del segundo lo constituye la palabra. La fuerza de la imagen en la mirada colectiva es más profunda que la palabra porque establece la configuración de los contextos personales y sociales.

Con base en lo anterior, el proceso de creación debe ser entendido como un trayecto trazado a partir de la mirada y la observación del mundo, que articulan teoría y praxis, emociones e intelecto. Es así como la percepción del artista considera el repertorio cultural del espectador, su percepción expresiva y los aspectos emocionales y psicológicos a través de acciones que implican la mirada recíproca. Gombrich, según Ariane Cole, explica que el artista, cuando mira, interpreta de acuerdo a su ser, por medio de las vivencias, la memoria y la imaginación, operaciones interlocutoras entre sí, que se tornan en los recursos de representación de la realidad.⁹²

⁹² Ariane Cole: «Construcción de conocimiento» en P. A. Hellín, *op. cit.*, pp. 372-379.

2.3. Mirar: soporte de la memoria

La memoria se relaciona con el aprendizaje, cuya permanencia y la reconstrucción del recuerdo es un acto cognitivo de evocación del pasado y su transferencia a un contenido mental presente.⁹³ Alimentados por percepciones, nuestros recuerdos se guardan pasando de la memoria inmediata a la memoria a corto plazo y se recuperan en áreas de la memoria a largo plazo por motivaciones específicas de agentes externos, personales y deliberados o contextuales.

En las evaluaciones de la memoria, suele presentarse al receptor una serie de objetos y el individuo escribe o menciona los nombres de aquéllos que recuerda. Según el número de cosas que enumere, se dictaminan índices de recuperación de los recuerdos, cuya construcción se valida en ese momento; si la recuperación es posterior a la prueba, se generan las reminiscencias.

Estas pruebas se basan usualmente en la información referida a datos visuales, prácticamente icónicos, en los cuales las condiciones de isomorfía, es decir, de similitud de la cosa representada con la imagen previa que de ella se tiene, suele ser variable. Es común que desde la psicología no se consideren sutiles factores de imaginación y representación gráfica de los objetos, tales como el nivel de abstracción, los grosores de línea, las texturas y colores, así como los referentes contextuales que cada persona puede tener respecto a lo representado: un reloj tiene variantes de cosificación, puede ser análogo o digital, portátil, de mesa, de pared, antiguo o contemporáneo, cromáticamente sobrio o sobresaturado, y se lo puede relacionar con todos los contextos posibles como casa, escuela, oficina, transporte público y otros, todos ellos circunscritos a la imaginación; sin embargo,

[...] el recuerdo se basa en la persistencia de las sensaciones. No podemos escapar a las connotaciones que emanan del día a día viendo en ellas

⁹³ Marcos Ruiz Rodríguez: *Las caras de la memoria*, p. 72

una pauta vital [...] el cuerpo es también soporte del recuerdo [...] la alimentación necesaria para el cuerpo se compone también de recuerdos que humanizan lo que de otra manera no sería más que materia [...]⁹⁴

Es preciso aclarar, a efectos de esta reflexión, que el término imaginación deriva de la idea de producción de imágenes en la mente⁹⁵, aquello que Bronowski y Wordsworth coinciden en definir como similar a la mirada interior, también entendida como introspección visual o representación que resulta de los conocimientos acumulados a través de la información perceptual, especialmente la visual.

Así, el reconocimiento sensorial de algo requiere no sólo la descripción física, sino una jerarquización y categorización de las cualidades expresivas que el receptor observa, aquéllas que además retiene y almacena como significativas y que, operativamente, le permitirán evocar lo que sus ojos captaron. En el caso de la percepción del cuerpo se corresponde con la conciencia del sí mismo.

Las evocaciones no se manifiestan como imágenes mentales aisladas, es decir, no recordamos cara, manos, dedos, de manera individual: siempre aludimos a un todo en el que destaca un fragmento inserto en un volumen. Lo hacemos bajo los términos de una exigencia consciente a través de un esfuerzo individual que requiere una potencia específica; por ello la conciencia puede definirse «como nuestro modo de descomponer el mundo exterior en objetos y acciones».⁹⁶

Las imágenes mentales son, de hecho, discursos narrativos, es decir, forman parte de secuencias interrelacionadas que, para cada persona, implican una lógica singular vinculada a experiencias de vida, a condiciones fisiológicas o determinantes contextuales; si veo un objeto y lo relaciono con su nombre y su historia, las analogías para recordarlo se suman y aumentan.

Entre los patrones más comunes de recuperación de recuerdos están las construcciones narrativas o las asociaciones múltiples. Respecto a las imágenes mentales, suele suceder que recordemos con todo detalle la escena de una película, por poner un ejemplo, pero no podemos mencionar lo que parecía imposible. En esta sensación de saber, el imaginario mental prevalece sobre la activación de la información verbal, cuya articulación presenta primero el lenguaje visual y, en forma posterior, su expresión fonológica;

⁹⁴ Eugenia García Sottile y Bernabé Gómez Moreno: *El cuerpo creado*, pp. 8-10.

⁹⁵ Jacob Bronowski: *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*, p. 24.

⁹⁶ J. Bronowski: *Ibid.* p. 58.

por ello la percepción del cuerpo cobra un sentido trascendente para las evocaciones del yo.

¿En qué momento comienza el yo a ser consciente del «sí mismo»? *Nosce te ipsum* (conócete a ti mismo) rezaba el adagio escrito por los siete sabios en el templo de Delfos. Aunque surge como una invitación a reconocerse mortal.⁹⁷

Así, el sentido de los recuerdos se entiende como vínculo entre sujeto, objeto y contexto, y se manifiesta como referencia obligada entre pensamiento y lenguaje. Aprender el mundo y compilarlo en la memoria es un proceso permanente correlacionado con captar el sentido de las cosas. No es una acción arbitraria, siempre responde a una intencionalidad y, si bien es cierto que las diversas representaciones que se perciben del mundo pueden vincularse a un mismo sentido, es fundamental la asociación entre intencionalidad, representación, referencia y sentido,

[...] es el modo de darse el objeto, es un aspecto parcial que no agota la referencia [...] en un lenguaje ideal la situación perfecta evitaría toda ambigüedad [para que] cada signo correspondiera a una referencia y expresara un solo sentido⁹⁸

No existe el lenguaje ideal, ni escrito, ni hablado, ni visualizado. Husserl denomina el sentido: la última expresión, cuando se interroga por el sentido de la percepción diferente del objeto físico, de la vivencia psicológica, de las representaciones mentales y de los conceptos lógicos referidos al modo en que se tiene conciencia del objeto.⁹⁹

Hablar del sentido del cuerpo indicaría una conexión intencional del acto de percepción visual, donde la conciencia del receptor comprende un ser vivo con volumen y distintos predicados o significados. Este análisis, propio del lenguaje, está estrechamente ligado a la imaginación visual y, a través de él, se domina el mundo exterior.¹⁰⁰

El sentido intencional, que en el caso que nos ocupa tiene como núcleo esencial de significación al cuerpo, posee un argumento: el condicionamien-

⁹⁷ Eugenia García Sottile y Bernabé Gómez Moreno, *op. cit.*

⁹⁸ Francisco Conesa y Jaime Nubiola: *Filosofía del lenguaje*, p. 106.

⁹⁹ Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*, p. 43.

¹⁰⁰ J. Bronowski: *op. cit.* p. 58.

to de la imaginación y del imaginario a través de evocaciones formadas con relaciones no arbitrarias. La secuencia de pautas de actuación, que de ello se deriva, construye repertorios o estrategias cognitivas que se adoptan de manera inconsciente, incluyéndose en las diversas jerarquías de la memoria, ya se trate de la memoria operativa, semántica o eidética.

La noción de sentido es la secuencia de situaciones evocadoras por las que un sujeto conforma su pensamiento, retroalimenta su entendimiento complementado por configuraciones culturales y, lo más importante, estructura su imaginación, prejuicios, valores, maneras de entender, de ver y de representar mentalmente las cosas, cuya comprensión realiza inevitablemente desde los contenidos que configuran la memoria, es decir, desde lo experimentado, lo aprendido y lo imaginado.

La percepción del cuerpo juega en ello un papel fundamental, ya que adquiere un sentido específico al ser una acción condicionada por la manera como se visualiza y configura la explicación del cuerpo. Así construye, a partir del propio imaginario, las condiciones en que el receptor integrará la imagen al cúmulo de sus recuerdos y la recordará en situaciones evocadoras incluyendo en ocasiones, de manera progresiva, un contenido simbólico.

Todo discurso sobre el cuerpo expresa un excedente de sentido que forma parte de su significado, donde incorpora determinaciones del contexto en el que se genera; entre ellas Jacques Aumont¹⁰¹ menciona el sentido temporal de la imagen, cuya representación se construye en referencia a las categorías de duración, presente del acontecimiento y sucesión, sentido del futuro y sentido de la sincronía y la asincronía. Factores que nos permiten la organización de la memoria episódica, la cual está condicionada por los mismos parámetros espacio-temporales de aquello a lo que está anclada. El sentido, consecuente con las pautas conceptuales que le subyacen, se integra en la memoria semántica, desarrollando así la capacidad inferencial de las imágenes mentales y de las construcciones alusivas al imaginario colectivo.

El sentido de la percepción y la sensación corporal se constituyen en un proceso de semiosis, entretejiendo una urdimbre de significación resultado de la acción de los signos, concibiendo la realidad como relacional, en la cual, y de acuerdo con Ortiz-Osés¹⁰², lo importante son los conocimientos necesarios para entender el signo y sus contenidos en una concatenación específica de significación, cuya expresión es siempre el todo del ser.

¹⁰¹ Jacques Aumont: *La imagen*, pp. 112 y 113.

¹⁰² Andrés Ortiz-Osés: *Visiones del mundo*, pp. 79 y 80.

El universo fenoménico es el mundo intersubjetivo, aquella parte del medio ambiente seleccionada a través de los sentidos y que constituye la esfera privada del individuo: *los fenómenos que le constituyen son términos de una mezcla de relaciones dependientes de la mente e independientes de la mente [...] objetivados por medio de la sensación y la percepción y puestos a disposición de la comprensión.*¹⁰³

Según el supuesto filosófico, el cuerpo como signo significa más de lo que está en su esencia; sin embargo, inmerso en una comunicación intencional, es posible que se abran horizontes de sentido e imaginación que enriquecerán los diversos niveles de los archivos de la memoria.

Umberto Eco señala que las imágenes deben ser consideradas textos visuales. Ampliando dicha afirmación, podemos decir que el cuerpo es un texto visual, dado que se trata de un complejo de signos que crean, evocan o expanden el sentido y éste *no se produce por la suma de los significados parciales de los signos que lo componen, sino a través de su funcionamiento textual.*¹⁰⁴

El excedente de sentido, el incremento de significados, que trascienden lo dicho por el texto visual, proviene de los aspectos expresivos del texto, del contexto y del intérprete. No son realidades diferentes, puesto que el perceptor, es decir, quien interpreta, lo comprende desde sus prejuicios y tradiciones o, dicho de otro modo, desde los recuerdos que resuelven las asociaciones de su universo fenoménico con lo creado en su imaginación, en los momentos de semantización y comunicación.

la función de la imaginación se vuelve dominante en caso de que se trate de un objeto ausente, del que se tiene un saber previo pero no un conocimiento directo [...] la imaginación escruta así otra dimensión del tiempo, la dirección hacia lo por-venir¹⁰⁵

No es una intuición, sino el resultado de las cosas que le rodean. El sentido se verifica en la idea del significado, se manifiesta como expresión del pensamiento y esto es el resultado de la percepción de un testimonio sensible.

[...] en cualquier mente humana, el proceso de percepción básico es idéntico. Sólo difiere el contenido debido a que éste refleja hábitos infe-

¹⁰³ John Deely: *Los fundamentos de la semiótica*, p. 63.

¹⁰⁴ Santos Zunzunegui: *Pensar la imagen*, p. 78.

¹⁰⁵ María Noel Lapoujade: *Filosofía de la imaginación*, pp. 115 y 116.

renciales perceptuales diferentes [...] Eco ha mostrado cómo la valoración del espectro cromático está basada en principios simbólicos, es decir, culturales [...] de la misma manera que el lenguaje determina la forma en que una sociedad organiza sus sistemas de valores e ideas, también condiciona nuestra percepción.¹⁰⁶

La imaginación, como elemento del sentido, es correlativa, ya que siempre se presenta como mediación basada en contenidos surgidos de vivencias y manifestada en elementos visuales articulados. Es una red sincrónica o diacrónica —dependiendo del discurso—, cuyo relato define una direccionalidad siempre condicionada por los procesos de la memoria.

Los procesos son, en relación con la teoría de Sloterdijk, *esferas que se encuentran en permanente interacción*; en ellas la imaginación expone lo presente y lo ausente y actualiza aquello que sólo se puede emular como elemento de la memoria¹⁰⁷.

Se imagina porque se interpretan evocaciones y se recuerda dependiendo de la imaginación, en una acción dinámica en la cual las imágenes se deforman, se re-crean, se transgreden, se expanden o se transforman definiendo así las infinitas fronteras del cuerpo, en las que la memoria, que según Rubert de Ventós¹⁰⁸ la creemos recolectora del pasado, se sostiene imaginativamente, y la invención, que suponemos imaginando el futuro, suele integrar evocaciones y reminiscencias.

¹⁰⁶ S. Zunzunegui: *op. cit.*, pp. 45 y 46.

¹⁰⁷ M. N. Lapoujade: *op. cit.* p. 114.

¹⁰⁸ Xavier Rubert de Ventós: *Conocimiento, memoria e invención*, p. 104.

3 | ANTROPOLOGÍA DE LA DESNUDEZ

3.1. Cosmovisión del cuerpo humano

Mirarse a sí mismo genera una imagen a partir de los datos procesados por los sentidos y por el cerebro configurando así un esquema del cuerpo, es decir, una representación del propio cuerpo. Desde los primeros tiempos del pensamiento filosófico, los seres humanos han identificado en sí mismos un estado ‘material’ que incluye acciones como comer, beber, dormir, percibir el clima, etc., identificado con el «cuerpo», y otro estado ‘inmaterial’ identificado con los actos de pensar, comunicar e inventar, entre otros, también nominado como «alma», «anima» o «espíritu»

[...] que es lo que Spinoza quiso decir con [...] «nadie hasta ahora ha determinado qué es lo que pueda el cuerpo» [...] dos cosas parecen claras: a) si por cuerpo entendemos cuerpo humano y más: mi cuerpo, este no ha seguido jamás las solas leyes de la naturaleza [...] b) la idea de que la mente gobierna el cuerpo es todo menos clara y dista mucho hoy de ser generalmente aceptada [...]¹⁰⁹

Los primeros filósofos acentuaron la diferencia entre la naturaleza de los dos conceptos de la idea del *sí mismo*; así, los *Upanishads*, el Orfismo de Pitágoras, Empédocles, Platón y el maniqueísmo desarrollaron una visión antropológica que, además de aceptar la división cuerpo-alma, consideran su unión como fuente de circunstancias vanas y presuntuosas y de los errores que se cometen. Claude Tresmontant concebía el cuerpo como

Cántaros, en los cuales el alma universal está fragmentada, a fortalezas en las que el alma está prisionera [...] cuerpo insustancial, hediondo, amasijo de huesos, de piel, de músculos, de médula, de carne, de esperma, de sangre, de mocos, de orina, de lágrimas, de lagañas, de excrementos, de

¹⁰⁹ Félix Duque: *Del cuerpo sacrificado a los cuerpos posthumanos*, p. 1.

bilis, de flemas, ¡oh! Este cuerpo presa de deseos, de cólera, de la codicia, del error y del pánico, víctima del abatimiento y de los celos, forzado a separarse de lo que ama, encadenado al hambre, a la sed, a la vejez, a la muerte, a la enfermedad, a los dolores y a otras muchas miserias.¹¹⁰

Pensaban que el rostro, la parte menos oculta del cuerpo humano, era el espejo del alma y, por tanto, donde se ubica la facultad de manifestar las emociones, las herencias —incluso aquellas que muestran la historia individual— y evocar la situación existencial del individuo.

Basándose en dicha creencia, los artistas han buscado, en el estudio de las facciones individuales o en conjunto, comprender los factores del hecho expresivo en el ser humano, factores que han ampliado incluyendo la gestualidad corporal.

Entre todos los rasgos del cuerpo humano, sólo la boca y la nariz, y esta última como sustituta del falo, tienen un papel de primer orden en las imágenes grotescas del cuerpo. La forma de la cabeza, las orejas e incluso la nariz, adquieren un carácter grotesco únicamente cuando se transforman en formas animales o de cosas. Los ojos no tienen ninguna importancia en la imagen grotesca del rostro. Expresan tan solo la vida puramente individual, es decir, interior del hombre [...] lo grotesco únicamente tiene que ver con los ojos en blanco [...] del mismo modo que se interesa en todo lo que resalta, sobresale y aflora del cuerpo, todo lo que intenta escapar de los límites del cuerpo [...]¹¹¹

En 1845, Töpffer agrupó los indicadores de la expresión del rostro en rasgos permanentes o facciones propiamente dichas y rasgos variables o comportamiento mímico; este método pretendía profundizar en la percepción fisonómica.¹¹²

Existen precedentes de estas investigaciones en otras disciplinas como medicina, antropología y psicología: Duchenne, Darwin, Piderit y Lersch son algunas de las referencias posibles, que nos permiten abordar los siguientes aspectos:

- El anatómico-fisiológico.

¹¹⁰ Claude Tresmontant: *Ciencias del universo y problemas metafísicos*, p. 159-164.

¹¹¹ M. Bakhtin: «La boca y la nariz» en *L'opera di...* s/p.

¹¹² E. H. Gombrich: Capítulo «El experimento de la caricatura» en *Arte e Ilusión*.

- El de su significado a nivel de apariencia mímica, determinando sus peculiaridades.
- Su formulación a nivel metafórico, es decir, la atribución del sentido expresivo específico.
- Su intención con los aspectos permanentes, que se puede denominar sentido inherente del proceso mímico.

Atender a cuestiones como la ambigüedad expresiva, la falsedad, el disimulo, etc., que provocan fenómenos de ocultamiento y enmascaramiento y que desarrollan aspectos simbólicos de interés, permite que surjan ramificaciones desde el rostro hasta el cuerpo, que complementan el sentido y carácter de los rasgos en relación con su delimitación como signos expresivos.

Para comprender la importancia que lo mencionado ha supuesto para el conocimiento en las artes plásticas y posteriormente en las artes visuales, es importante hacer notar que la correspondencia entre las formas del cuerpo humano (particularmente la cabeza y específicamente el rostro) y los rasgos esenciales del carácter se remonta a prácticas ubicadas en China e India; sin embargo, los primeros vestigios fijos al respecto surgen en el texto *Noches áticas* de Pitágoras, quien narra el método que seguía para seleccionar a los jóvenes que ingresarían a sus lecciones según los exámenes que llevaba a cabo del cuerpo y en especial del rostro.

Los socráticos, por su parte, también atribuyeron una consideración decisiva al rostro para el conocimiento de las personas; Platón¹¹³ afirmaba que la cabeza es la parte más divina, que además domina el resto del cuerpo.

Para el artista griego, el cuerpo humano era complejo y bastante sugere; representaba un conjunto de valores que atravesaban no sólo el campo estético sino también el político y el ético [...] en el momento en que los pitagóricos encontraron en el orden y en la proporción la medida de lo bello, el deseo de limitar el concepto de belleza ha recorrido toda la historia de la filosofía hasta nuestros días.¹¹⁴

¹¹³ Diálogo *Timeo*, obra tardía de Platón donde expone su cosmovisión del cuerpo humano.

¹¹⁴ Ana María Echeverri Correa: *Arte y cuerpo*, p. 2.

Es en la *Physiognomia* de Aristóteles¹¹⁵ donde, sin embargo, la mayoría de los autores ubican los orígenes de un estudio sistemático del rostro y sus asociaciones con el cuerpo humano.

Desde el punto de vista aristotélico y siguiendo diversas traducciones, los métodos empleados por los fisiognomistas eran:

- Escuela zoológica, que postula las afinidades entre la constitución, los rasgos y predisposiciones de los animales y su paralelismo con los seres humanos. Esta corriente tuvo múltiples seguidores en los siglos XVI, XVII y XVIII.
- Método antropológico, que estudiaba las constituciones corporales de las distintas razas y su relación con las variantes caracteriológicas; también se ha denominado posteriormente escuela etnográfica.
- Modelo psicológico, que estudia las cualidades predominantes del hombre: valentía, temor, pasión, etc.

Esta teoría aristotélica, aunada a la dualidad cuerpo-alma y la creencia analógica, estaba basada en que las expresiones exteriorizan lo común y general, las vivencias y las singularidades Aristóteles¹¹⁶ consideraba importante cualquier signo físico permanente, que prueba alguna característica permanente, porque los signos transitorios no pueden ser signos verdaderos, sino cualidades que no es posible entender como determinantes.

Con posterioridad a Aristóteles, se encuentran algunos estudios breves de Plinio, Galeno, Adamanto, Loxo y Polemo. En Roma, Quintiliano escribió el manual *Uso retórico de la mímica y el gesto* y Gregorio Naciancemo es conocido por la anécdota donde predijo la apostasía del César Juliano al observar sus pies en continuo movimiento y su mirada giróvaga e insegura; en el primer trabajo se reconoce su valor como un recurso social y político y los segundos por su valor médico en relación con la patología de las alteraciones formales.¹¹⁷

En la época medieval, los tratados fisiognómicos se atribuyen a los médicos, algunos de los cuales incluyen quiromancia, la astrología y la interpretación esotérica de signos faciales, de manos y pies. La herencia griega

¹¹⁵ Textos fisiognómicos compilados por Recensuit Richardus Foerster en *Scriptores physiognomnici graeci et latini*, dos volúmenes publicados en Teubner, Leipzig en 1893.

¹¹⁶ *Physiognomics, Aristotle Works*. Harvard University Press, 1955.

¹¹⁷ J. Caro Baroja: *La cara, espejo del alma*, capítulo I, apartado III, pp. 31-35.

es retomada en el mundo árabe por estudiosos, como Fakhr al-Din al-Razi (1149-1209), a través de los cuales llegaría al ámbito cristiano¹¹⁸.

Es importante reseñar que, durante el Renacimiento, la fisiognomía despertó una especial atracción en los artistas; pintores y escultores representaron al hombre bajo rasgos familiares, con el propósito de llegar al «yo» físico, espiritual y social, para lo cual demandaban la precisión de detalles físicos que trascendieran la mera transcripción superficial del físico, llegando a representaciones de carácter psicológico.

Se despertó la intención de proyectar el mundo interno, la traducción del yo físico a lado del yo inalcanzable; un ejemplo de ello es el *Autorretrato con pelliza* (1500) de Alberto Durero, en el cual el artista se representa bajo los rasgos de Cristo: *imitatio Christi*.¹¹⁹

Leonardo negó el valor de la fisiognomía, pero, reconoció el valor fisiológico de los trazos para definir expresiones: se basaba en la observación; en sus estudios destacó la profundización en el conocimiento de la cabeza, huesos y músculos, empeñándose en perfeccionar las inserciones, forma y función de los mismos en la figura.

Podemos, por tanto, distinguir dos escuelas, una dogmática y codificadora, en la que se puede mencionar a B. della Rocca (Coclés), Agrippa de Nettersheim y Cardán; y otra psicológica, que aportó resultados más interesantes, representada por Gian Battista della Porta con sus tratados *Phytognomonica* (texto en el que lleva a cabo una correlación formal entre organismos animales, vegetales y humanos) y *De humana physionomia* (trabajo que es modelo en los términos metafóricos-expresivos).

En 1678, Charles Le Brun¹²⁰ dicta la conferencia *Sur l'Expression Generale et Particulare* en la Academia de Pintores de París, publicada en 1698 como un tratado. Le Brun ilustró su texto con numerosos dibujos para que

¹¹⁸ Reeditado en 1939 en francés por Yousef Mourad.

¹¹⁹ Estas características fisiognómicas del rostro de Cristo figuraron en el texto que un gobernador de Judea (de quien no hay reales referencias) presentó ante el Senado romano cuya descripción circuló oralmente en el siglo XV: «su cabello es de color avellana madura. Cae recto, hasta el nivel de sus orejas; y desde allí hasta debajo se curva espesamente y es más abundante, y cuelga sobre sus hombros. Al frente, el cabello está partido en dos, con la raya en medio, en el estilo nazareno. Su frente es ancha, serena y suave. Su nariz y boca, impecables, Su barba es espesa y similar a la primera barba de un joven, del mismo color que su cabello; no es particularmente larga y está partida al medio. Su aspecto es simple y maduro. Sus ojos son brillantes, móviles, claro, espléndidos [...]».

¹²⁰ Pintor francés, nacido en Roma donde trabajó durante un tiempo con Poussin. En Francia participó en la fundación de la Real Academia de Escultura y Pintura de la que fue Director. Fue primer pintor de la corona apadrinado por Luis XIV.

los artistas captaran el dominio representativo de las expresiones humanas. Su difusión ejerció una importante influencia en otras investigaciones y dicha compilación fue muy recomendada¹²¹ para profundizar en la expresión corporal aplicada a las artes hasta que surgieron otros estudios con bases más científicas.

Descartes, por su parte, desarrolló su cosmovisión del cuerpo a partir de tres conceptos:

- 1) El cuerpo simplemente como algo que ocupa el espacio, como cosa extensa: «la extensión pertenece a su esencia del mismo modo que el pensamiento pertenece a nuestra esencia.» Parte de la *res extensa*.
- 2) El cuerpo fisiológico al que estamos austeramente fusionados y ligados, que posibilita la idea de la mente como extensa y el cuerpo como ente pensante. Características no connaturales ya que, con la muerte, el cuerpo deja de existir y no puede generar pensamientos.
- 3) El cuerpo vivido, del que participan las obras humanas como: trabajo, desafíos, afectos, e integra todas las partes del cuerpo que maniobran y «a través de las cuales podemos ser humillados y con cuyo funcionamiento sin esfuerzo contamos: las piernas, los brazos, los ojos, la boca, los genitales, los pulmones...»¹²².

Esta filosofía mecanicista, que dominó durante el siglo XVII, dio lugar a una cosmovisión del cuerpo

[...] que descarta lo subjetivo para coronar los hechos, se impuso sobre otras visiones del cuerpo y lo redujo a ser un recinto, un objeto, límite entre un individuo y otro; es un cuerpo frontera producto del retroceso de las tradiciones populares [...] ¹²³

Un autor, que sobresalió por sus estudios sobre el tema, fue Johann Caspar Lavater, quien publicó en el siglo XVIII *Arte de estudiar la Fisionomía*,

¹²¹ Houbraker, crítico de Rembrandt, remitía a sus lectores a la obra de Charles Le Brun, ante la dificultad de expresar en el arte los rasgos cambiantes de las emociones fugaces. Gombrich. *Arte e ilusión*, p. 300

¹²² Arthur C. Danto: *El cuerpo / el problema del cuerpo*, pp. 241-243.

¹²³ Camila Quaglio: «El cuerpo X. *Extreme makeover*, un *reality show* de cirugías estéticas», s/p.

*Fragmentos fisionómicos y Elementos anatómicos de osteología y miología para uso de los pintores y escultores.*¹²⁴ Lavater definió la fisiognomía como

[...] la ciencia y el conocimiento de las relaciones que vinculan lo exterior a lo interior, la superficie visible a lo que ella cubre de invisible [...] versa sobre la apariencia externa del individuo. [...] Establece que los rasgos congénitos podían significar criminalidad. Esta teoría hace que se juzgue con más severidad. En Italia ya corría el siguiente dicho: «Te veo, te miro, y te voy a juzgar» [...] la fisiognómica se propone conocer los signos sensibles de nuestras fuerzas y disposiciones naturales [...] se interesa por los signos de nuestras pasiones [...] ¹²⁵

La condición de pastor protestante permitió a Lavater realizar asociaciones entre argumentos aristotélicos, principios cristianos y conocimientos jurídicos en textos literarios, en los cuales separa los síntomas de las pasiones de los signos que reflejan hábitos y tendencias de los individuos.

En el siglo XIX se desarrollaron estudios opuestos a Lavater, como los del filósofo inglés Charles Bell quien, en su *Anatomy of Expression* y *Essays on the anatomy of expression in painting*, explicó los movimientos musculares que acompañan a la expresión de las emociones, sustituyendo los principios estáticos que habían propuesto los fisiognomistas que le precedieron, por otros de carácter funcional, o los del científico y pintor alemán Carlos Gustavo Carús, quien elaboró un sistema sobre el concepto de evolucionismo orgánico, desarrollando trabajos de anatomía, fisiología y psicología. Filosóficamente estaba influenciado por Goethe y Schelling, y escribió varias obras dedicadas a Aristóteles. En sus textos *Lehrbuch der Zootomie, Erläuterungstafeln zur vergleichenden Anatomie, Von den äusseren Lebensbedingungen der weiss- und kaltblütigen Tiere, Über den Blutkreislauf der Insekten* y *Grundzüge der vergleichenden Anatomie und Physiologie*, entre otros, desarrolla un tratado morfológico que consideró el cuerpo humano en general, estableciendo una tipología en función del desarrollo mental e intelectual¹²⁶, incluyendo el simbolismo de la figura humana.¹²⁷

¹²⁴ Este texto fue traducido, como material didáctico para las escuelas de artes, al francés por G. Peyronie y al español por Atanasio Echevarría y Godoy en Madrid hacia 1807.

¹²⁵ Margot Mariaca: «Juan Caspar Lavater y la Frenología», s/p.

¹²⁶ Propuso esquemas arquitectónicos y escultóricos de la figura en relación con los cánones clásicos.

¹²⁷ Explicado en detalle en el libro *Die Symbolik der menschlichen Gestalt*, publicado en 1853.

En 1851, en el *Bulletin de l'Academie de Medicine*, se consigna el experimento del neurólogo G.B. Duchenne quien, a través de toques eléctricos, logra la contracción de los músculos de la cara y el cuerpo, acción que fija fotográficamente para evaluar las expresiones y las emociones anímicas. Experimenta hasta 1856 publicando en París, en 1861, el texto *Mécanisme de la Physiognomie humaine ou analyse electrophysiologique de l'expression des passions*, donde expone la siguiente clasificación:

- Los músculos que se atraen de una forma total expresando pasiones o estados distintos del espíritu.
- Los músculos que dibujan las líneas expresivas de una pasión, de la que son los únicos conductores aunque no puedan perfilarla por sí mismos.
- Los músculos que, asociados a otros, expresan ciertas pasiones, aunque ellos, aisladamente, sean inexpresivos.

Sin embargo, el investigador Gratiolet expuso:

[Duchenne] ha creído descubrir el lenguaje fisiognómico, produciendo artificialmente mediante corrientes eléctricas determinados movimientos [...] pueden simular expresiones, pero ¿son expresiones verdaderas?, lo esencial de estas es traducir los sentimientos y las pasiones que modifican al ser vivo [...] ¿cómo podrán traducir mis sentimientos y voliciones los movimientos determinados por una voluntad extraña? No expresarán sino una idea del experimentador que modelará como un escultor modela el barro [...] ¿no es olvidar que los gestos constituyen un lenguaje? [...]¹²⁸

La intención de Duchenne era resolver la sintaxis de los aspectos dinámicos de la expresividad con base en la biomecánica: sin embargo, en el contexto de otras disciplinas, como la psicología, le faltaban las respuestas semánticas y pragmáticas de sus experimentos. Las disquisiciones serían la base del trabajo de Charles Darwin quien, en 1872, da a conocer *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, exponiendo una teoría de la expresión a partir de los principios evolucionistas.

Para Darwin, el significado de los movimientos miméticos se relaciona con el sentido que han heredado del pasado, no se preocupa ni por el sim-

¹²⁸ Pierre Gratiolet: *De la Physionomie et des mouvements d'expression*. (transcripción traducida por el autor).

bolismo ni la expresividad; la gestualidad se vincula como una serie de supervivencias psicofísicas de actitudes, que fueron vitales en algún momento de la evolución del hombre. Para ello se considera como una referencia importante al pueblo de los surma.

La historia de la humanidad está ligada estrechamente el valle el Omo, donde los surmas viven actualmente, pues allí surgió el género Homo (curiosa consonancia), según las teorías científicas más aceptadas. Hace más de dos millones de años, a partir de los Australopitecus, se irguió el primer «homo» que miles de años después daría paso al «sapiens» [...] los surmas viven donde están nuestras raíces [...] ¹²⁹

En el siglo XX la fisiognómica fué evolucionado en beneficio de la ciencia y de las artes, sirva como ejemplo: *El lenguaje del rostro. Una Fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte* ¹³⁰ de Fritz Lange; *El rostro y el alma* de Philipp Lersch.

El cuerpo en al arte de nuestro tiempo, es al mismo tiempo antropomórfico y autobiográfico [...] representa la reflexión por lo natural y orgánico [...] se pregunta por lo que hay de artificial y manipulado en él: la moda, las prácticas deportivas, el maquillaje, y en general los nuevos ideales que denuncia la propuesta posthumana.

Es un hecho incontrovertible que en todo momento, desde la filosofía y desde las artes, los seres humanos han buscado la explicación de su existencia, de su ser en el mundo, es decir, la construcción de una cosmovisión, una *Weltanschauung*. El concepto se lo debemos a Dilthey, uno de los filósofos que se dedicaron a la reflexión hermenéutica y a las ciencias del espíritu, quien postuló que las experiencias humanas se conjuntaban, como una necesidad trascendental de la cultura de cada época, en un complejo intelectual, emocional y moral concordando con los principios de la sociedad en la que se nace. Es así como se configuran los vínculos epistemológicos y sensibles en un constructo denominado cosmovisión individual. ¹³¹

¹²⁹ Paccalet, Yves. «Con el mundo en su cuerpo», pp. 190-200.

¹³⁰ Edición de 1937 en alemán y de 1942 en español.

¹³¹ Wilhelm Dilthey. *Einleitung in die Geisteswissenschaften* («Introducción a las Ciencias Humanas, 1914), pp. 91-93.

Se puede hablar, además, de la cosmovisión como la reflexión filosófica de cada lapso de la historia, en la cual se buscan los argumentos para, en este caso, determinar los elementos bajo los cuales se comprende el cuerpo propio, el cuerpo de los otros y el cuerpo desde el punto de vista fisiológico, psicológico, social, cultural y estético, para evaluar y reconocer cómo se constituye su imaginario, su naturaleza y el sentido de la existencia, unificando los puntos de vista de un momento determinado. Estos pensamientos comunes se vuelven un paradigma, en el sentido kuhniano, para las ideas de otras disciplinas; así, la cosmovisión del cuerpo ha transitado por cosmovisiones metafísicas, positivistas, antropocentristas, teocentristas, sensocentristas, por mencionar algunas, cuya influencia en las artes visuales es insoslayable.

3.2. Desnudo *versus* desnudez

Desnudo, según el Diccionario de la Real Academia, se refiere al ser sin vestido, despojado de lo que lo cubre, sin envoltura protectora, como una figura humana descubierta, a la vista de todos o cuyas formas se perciben, aunque esté vestida. La *desnudez* es la cualidad de desnudo.

Pierre Bersuire (Peatrus Berchorius) en *su Repertorio morale*, escrito en 1477, mostraba una tipología singular:

- *Nuditatis Naturalis* correspondía al estado natural del hombre.
- *Nuditatis Temporalis* se refería a una virtud derivada de la pobreza que y suponía la privación de bienes materiales.
- *Nuditatis Virtualis* era el símbolo del candor y la ingenuidad.
- *Nuditatis Criminalis* connotaba la carencia de virtudes y, por lo tanto, la tendencia a la depravación e intemperancia.

En la Grecia antigua el cuerpo del desnudo masculino en la regla de estudio del Aries era considerado el sujeto ideal de la escultura [...] las competencias deportivas se llevaban a cabo completamente desnudos [...] la tradición del desnudo masculino en escultura continuó en la era romana¹³²

No se puede soslayar la importancia que la religiosidad ha tenido en la concepción del desnudo y la desnudez, ya que, si bien se admiten ciertas representaciones, los desnudos artísticos utilizan una serie de técnicas para que, sin perder la desnudez ritual, haya elementos que nos permitan percibir el cuerpo humano. De hecho el desnudo desapareció con la adopción del cristianismo; la Iglesia, en sus inicios, evitó manifestar el cuerpo sin vestidu-

¹³² David Leddick: *The Male Nude*, s/p.

ras y desarrolló una iconografía de la divinidad, la trinidad y la santidad bajo estrictos parámetros que alteraron incluso las consideraciones fisionómicas.

Fue en el Renacimiento cuando la figura humana, en las manos de Donatello, Cellini, Miguel Ángel y otros artistas, recuperó la forma y la anatomía del desnudo masculino clásico y, según David Leddick, esta influencia trascendió en el siglo XV y también se rescataron los desnudos femeninos.

Las mujeres esbeltas, las caderas delgadas y piernas, muy largas caracterizaron la escultura de aquel tiempo de manera similar a las modelos de hoy en día. Muy similar a lo que vendría después del desnudo masculino que recordaba al guerrero musculoso, tipo que predominó en Italia [...] las pinturas de los dioses y las escenas mitológicas continuaron incluyendo el desnudo masculino a través de los siglos XVI y XVII.¹³³

Sin interés de realizar una narración historiográfica, es importante considerar que las representaciones de desnudos de esta época tuvieron una gran influencia en el arte de los periodos siguientes, como ejemplo, en palabras de Tiziano respecto al desnudo femenino:

una referencia a la escultura clásica ocupa todo el primer plano, las formas blandas y redondas moldean los cuerpos de las mujeres, representadas en diversas poses, siguiendo el canon estético de la belleza que en el Renacimiento buscaba la armonía del cuerpo.¹³⁴

Tiempo después, con la invención de la fotografía, las series de imágenes que, a pesar de que los críticos consideraron una especie de voyeurismo, se alejaron de los prejuicios y, con las series en movimiento de Edward Muybridge, se abrieron los espacios de experimentación con las esculturas vivas. Permanecen, sin embargo, los juicios de valor, «el arte no es un sistema de representación y aún menos necesita ser verosímil o comprensible en términos miméticos [...] ¿tan singular es el desnudo que, para hacerse arte, tiene que huir de la mimesis por principio? [...]»¹³⁵ este es uno de los grandes debates al respecto.

Socialmente y aunque ambos términos, desnudo y desnudez, no se perciben como conceptos diferentes, el desnudo se vincula con el pensamiento

¹³³ David Leddick: *op. cit.*

¹³⁴ Susana Mihalic: «El juicio a Calisto según Tiziano», pp. 52-53.

¹³⁵ Carlos Reyero: *Desvestidas*, p. 18.

artístico y la condición estética; en cambio, la desnudez se encuentra más relacionada con lo que percibimos al vernos en un espejo despojados de prendas de ropa.

[...] Mirando por su cuerpo tan desnudo la dama harto vergonzosamente, en el anillo vio precioso que en Albraca robó Brunel mañoso.

Nunca Bireno vio, yo creo, desnudo aquel hermoso cuerpo, porque es cierto que nunca hubiera sido así tan crudo ni la hubiera dejado en el desierto.

[...] Y Dios, que no consiente que continuo padezca por un malo un inocente, salvó a la dama, y salvará sin cuento que vea tener desnudo el pensamiento.¹³⁶

Ludovico Ariosto, en *Orlando Furioso*, ya enfatiza la distancia del desnudo con la desnudez, además de hacer una prosopopeya del primero al fusionarlo con el pensamiento. No es el cuerpo sino las ideas las que finalmente Dios pone a salvo de la carencia de vestido.

El desnudo y la desnudez tienen su propia espacialidad y temporalidad: hay sitios en los que se tienen acuerdos respecto a la cantidad de ropa que se permite llevar.

Kenneth Clark señala la necesidad de distinguir entre dos realidades que la mayoría de los idiomas tienden a confundir:

La lengua inglesa, con amplia generosidad, distingue entre el desnudo corporal (*the naked*) y el desnudo artístico (*the nude*). La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra *nude*, el desnudo, no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo reformado.¹³⁷

Los estudios y las escuelas de arte serían los espacios privilegiados en los que los modelos son parte de los procesos de aprendizaje de la forma, la anatomía y sus representaciones en el dibujo, la pintura, escultura, etc. Este

¹³⁶ Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso I*, pp. 637, 679, 1437.

¹³⁷ Kenneth Clark: *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, p. 22.

es un ámbito donde el modelo interactúa con los perceptores, tiene la permisividad de la ligereza, el movimiento y la pose.

[...] hallarnos ante un desnudo cuasi mineral nos obligaría en este caso a entenderlo y a interpretarlo cual desnudo trascendido, sublimado, perfecto, ideal [...] un desnudo celestial [...] halla una confirmación iconológica en la referencia [...]¹³⁸

Para Didi Huberman, lo que Kenneth Clark llevó a cabo fue la explicación de un contrasentido que él mismo crea al distinguir entre el desnudo como la «forma artística ideal» de la desnudez identificada como una acción desagradable.

La desnudez implica la intimidad personal, generalmente no expuesta, que tiene como espacios exclusivos las habitaciones, los baños y, ocasionalmente, los probadores de los comercios de ropa; fuera de estos sitios, los entornos en los que se admite el mínimo de ropa posible son los lugares de clima caluroso las costas, especialmente aquéllas en los que las personas toman el sol, nadan o simplemente se pasean por los alrededores; incluso se señalizan las playas nudistas en las que las personas están conscientes de que todos los usuarios estarán desnudos.

Según Paul Ableman, aún en aquellos grupos humanos, cuya condición primitiva admite la desnudez, hay márgenes entre los cuales se considera admisible, ya que «la desnudez o casi desnudez no son incompatibles con el pudor»; el pudor puede aludir a la fe en la magia, en cambio; en los pueblos civilizados, siempre hemos vivido muy distantes de nuestro cuerpo.¹³⁹

Por ejemplo, las playas nudistas son un espacio de comportamiento humano que no está permitido fuera de sus fronteras: constituiría una provocación o en el peor de los casos una falta o un delito. Es así que la desnudez

[...] no significa simplicidad y no puede en ningún caso limitarse a la evidencia esquemática de lo que denominamos un «desnudo». La desnudez es materia de trabajo, porque giran en su interior la representación del cuerpo y ese «tacto camuflado» [...] la desnudez parece hallarse supeditada a esta dialéctica ¿estructura o herida? ¿forma o no forma? ¿conveniencia o conflicto? [...]¹⁴⁰

¹³⁸ Georges Didi-Huberman: *Venus rajada*, p. 20.

¹³⁹ Paul Ableman: *Anatomía de la desnudez*, pp. 19-25.

¹⁴⁰ Didi-Huberman: *op. cit.*, pp. 43, 55.

Desmond Morris escribió su ensayo *La mujer desnuda* a partir de un trabajo de campo que consistió, entre otras cosas, en la observación minuciosa de rostros y otras partes del cuerpo para completar su singular estudio sobre el cuerpo femenino, interpretando incluso «los mensajes visuales que se pueden entender de sus expresiones cambiantes.»¹⁴¹ Este autor nos hace entender que contemplar a una mujer desnuda fijamente constituye una desconsideración, porque la desnudez no siempre es una conducta compartida, inofensiva y hasta cierto punto natural de hecho, «en ningún lugar del mundo se deja el cuerpo en estado natural. Basta con un estuche peniano, unos labios pintados, incisiones, tatuajes, un corsé o tacones, para que la costumbre o la moda ejerzan su dominio y normalicen, a través de un código —que por cierto es variable-, el poder de la seducción [...] no existe una jerarquía de culturas [...] entre las limitaciones del cuerpo y la libertad de lo imaginario.»¹⁴²

Umberto Eco hace notar en las últimas páginas de su libro *Historia de la Belleza*:

[...] la estética contemporánea ha revalorizado la materia. Una invención que tiene lugar en las presuntas profundidades del espíritu, y que no tiene nada que ver con las provocaciones de la realidad física concreta, es un pálido fantasma: belleza, verdad, invención, creación, no forman parte de una espiritualidad angelical, sino que tienen relación con el universo de las cosas que se tocan, que se huelen, que cuando caen hacen ruido, que tienden hacia abajo debido a la inevitable ley de la gravedad, que están sujetas a desgaste, transformación, decadencia y desarrollo. [...] ¹⁴³

En la iconografía de su libro, al lado de exuberantes mujeres, hay otras de entrada madurez, cuerpos ajados, arrugas severas y vientres caídos cuya contemplación incomoda a Milan Kundera; en sus novelas encontramos numerosas referencias a la decadencia del cuerpo femenino, que precisa de *soporte técnico*, de prótesis, constantemente.¹⁴⁴

¹⁴¹ Desmond Morris: *La mujer desnuda*, pp. 61-79.

¹⁴² Isabel Muñoz. *Obras maestras*, p. 21.

¹⁴³ Umberto Eco: *Historia de la belleza*, p. 402.

¹⁴⁴ Milan Kundera: *La inmortalidad* : «[...] el sostén pertenecía a la categoría de los objetos que debén corregir algún defecto corporal: igual que un vendaje, una prótesis [...] El sostén debe de servir de soporte a algo que, por un error de cálculo, es más pesado de lo

Eco también escribe de los desagradables efectos para la visión en el libro *Historia de la Fealdad*,¹⁴⁵ definiendo tres categorías: lo feo en sí mismo (que proviene de las condiciones de la naturaleza), lo feo formal (que atenta contra los dictados de los cánones) y lo feo estético (entendido como una categoría asumida en el contexto de las artes).

Respecto a los hombres está socialmente aceptado que no oculten el pecho, porque en ello no media la incitación sexual. Ortega escribía: «Castilla es plana como el pecho de un varón». Es muy posible por eso que la curva, el abultamiento y la ondulación hayan descrito los mejores capítulos del deseo humano.

Erotismo y pornografía no son lo mismo: el erotismo nos previene de la desnudez y exige el vestido; la ropa que oculta alimenta la imaginación y la fantasía que es, a fin de cuentas, el fermento de nuestra cultura, de nuestros miedos y prejuicios; en la pornografía el cuerpo es considerado un objeto.¹⁴⁶

La delicada frontera entre arte y pornografía tiene mucho que ver con la violencia, cuando aquello que se representa (en términos performativos) deja de ser una representación y se convierte en un acto de violencia documentado para fines de entretenimiento y deleite.¹⁴⁷

El nudismo, el desnudo integral y colectivo constituye para muchos la renuncia voluntaria al erotismo. Lo que diferencia la *Maja desnuda* de Goya de la *Venus del espejo* de Velázquez es, en fin, lo que media entre la resolución y el misterio, entre la meta y la partida, entre el objeto descarnado y el objeto velado.

Requerimos, afirma Mark Storey¹⁴⁸, de un marco conceptual que sustente nuestra naturaleza sexual en lugar de exponer el fatuo rechazo a la conducta inquieta de la desnudez. Ello implica la comprensión de que el desnudo público, visto como una conducta moralmente apropiada, deconstruye la «moralidad situacional» que justifica la «desnudez». Según Paul Ableman:

que tenía que haber sido y debe por eso ser reforzado, algo así como cuando bajo el balcón de una obra mal construida hay que añadir columnas y soportes para que no se caiga. En otras palabras: el sostén pone de manifiesto el carácter del cuerpo femenino», p. 121.

¹⁴⁵ Umberto Eco: *Historia de la fealdad*, pp. 271-293.

¹⁴⁶ Pablo Fernández: «205 Argumentos y observaciones a favor de la desnudez» en *Info-Nud*, p. 4.

¹⁴⁷ José Diego: «Breve apunte sobre...», p. 14.

¹⁴⁸ Mark Storey: *Social Nudity, Sexual Attraction and Respect*, pp. 1-10.

[...] sacarse la ropa simboliza desprenderse de la civilización y la custodia. La persona desnuda se despoja no solo de sus vestiduras, sino también de la formalidad y la apariencia, del «ceremonial» y todas las limitaciones de la «etiqueta» [...] por tanto, se aparta simbólicamente de una gran carga de responsabilidades. Al sacarse la ropa, se desprende de los opresivos hechos del día. A partir de aquí no lucha a favor de «causas», no se opone a éstas o a las «tendencias», resumiendo: deja de ser un ciudadano; es, una vez más... un ser libre.¹⁴⁹

Hay que reconsiderar las diversas creencias y los códigos de conducta para combatir las acusaciones que criminalizan la desnudez como campo propicio para el libertinaje. No existe nada de qué avergonzarse en el cuerpo humano; tanto el desnudo, como la sexualidad, están íntimamente relacionados.

Al respecto M. Storey propone los principios que rigen los sitios nudistas:

- Primero, no existe la problemática de «las miradas».
- Segundo, desde los nudistas de mediados del siglo XX, se modifica cualquier alusión al sexo.
- Tercero, no hay virtualmente ningún contacto corporal.
- Cuarto, el alcohol está prohibido.
- Quinto, hay reglas que limitan las posibilidades de hacer tomas fotográficas.
- Sexto, no hay nada que centre las acciones en el cuerpo humano.
- Finalmente, no había ningún obsesión antinatural para cubrir el cuerpo.

El nudismo debe ser una actividad de normalidad social, algo que tal vez no es para todos, pero que debe ser respetado por todos. En estado de desnudez, la humanidad es totalmente aparente. Desnudos, los seres humanos tienen la oportunidad única de relacionarse unos con otros, total y respetuosamente como humanos. Esto, si consideramos las utopías sobre el cuerpo humano.

[...] se aborda la problemática de la desnudez como algo que va más allá del simple despojo de vestimentas y que se relaciona con aspectos sociales e ideológicos fundamentales en una cultura determinada [...] el desnudo corporal en nuestros días se aleja de los aspectos biológicos, toda vez

¹⁴⁹ Paul Ableman: *op. cit.*, p. 92.

que los medios masivos de comunicación, como el cine, la televisión y el Internet, marcan una nueva presencia del cuerpo, en todas las dimensiones debido a las posibilidades de circulación de lo visual [...] el cuerpo desnudo se ha incorporado a las prácticas sociales de protesta [...] busca inducir a los receptores a tomar cierta posición ante las condiciones que inciden en la producción de estos actos.¹⁵⁰

Kant, en sus textos sobre ética, asevera que uno de los principales dictados de la moralidad es que los seres humanos nunca deben ser tratados como objetos o cosas, siempre deben recibir el tratamiento de personas, esto es, como individuos libre, racionales y poseedores de valores inherentes a su condición.

La realidad sobre las distancias entre el desnudo y la desnudez, que las transgresiones en el arte contribuyen a disminuir, no dejan de lado las tradicionales categorías de belleza y fealdad y las confusiones entre los arquetipos y los estereotipos o los enfrentamientos entre la racionalidad y la irracionalidad. Desde Platón hasta nuestros días hay imposiciones que determinan las condiciones de la representación:

Y la falta de gracia, de ritmo y armonía se hermanan con el lenguaje grosero y con el mal carácter, en tanto que las cualidades contrarias se hermanan con el carácter opuesto, que es bueno y sabio, al cual representan [por consiguiente hemos de impedirles a los artesanos] representar, en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente [...] ¹⁵¹

No es casual que Policeto haya realizado una estatua, luego considerada como Canon,¹⁵² en las que estaban encarnadas todas las reglas para una proporción ideal, y más tarde, Vitrubio dictara las proporciones corporales exactas en fracciones de la figura entera, con lo cual el desnudo artístico ha estado condicionado por las fronteras de los ideales de belleza.

¹⁵⁰ Pablo Velasco Gutiérrez: «El cuerpo desnudo y la semiósfera de la protesta...», pp. 1-2. También consultar: Arnulfo Eduardo Velasco. «La problemática de la desnudez...», pp. 4-10.

¹⁵¹ Platón: *República*, III, 401.

¹⁵² El ideal griego de la perfección lo representaba la *kalokagathía*, término que nace de la unión de *kalós* (bello) y *agathós* (bueno). Esto determinaba valores de dignidad, valor, habilidad y cualidades para la milicia y el deporte. Eco, *op. cit.*, p. 23.

3.3. Semántica del pudor

Pudor es una palabra que proviene de su homóloga latina *pudor* y que hace referencia al recato, la modestia y la vergüenza y la resistencia a exponer la intimidad tanto en aspectos personales como físicos. El término, puede aplicarse también para nombrar al mal olor, pero dicha acepción ha quedado en desuso.

El pudor está relacionado con las fronteras del decoro frente a la propia sexualidad y la de otros. Constituye un elemento de la condición humana que intenta resguardar la pudibundez u honestidad, modestia o recato. Aquello que provoca pudor es lo que no se desea mostrar o hacer en público.

La concepción del pudor no es igual en todas las personas: hay acciones que en algunos individuos propician miramientos, mientras que en otros no generan reservas ni incomodidades.

[hay] sentido del pudor, cuando la humillación se vuelve humildad [...] sentido del horror, cuando la humillación franquea el límite y se convierte en castigo [...] ¹⁵³

Norbert Elías¹⁵⁴ afirma que conceptos como enfermedad, peste, moral, cuerpo, pudor, intimidad, costumbre y estamento o clase social constituyen distintas vías de aproximación a un proceso de civilización que nos permite comprender los cambios y las transformaciones de la sensibilidad en el mundo occidental. El pudor moldea gradualmente las sensaciones corporales y los actos de conducta.¹⁵⁵

¿Fuimos creados por los dioses o fuimos quienes creamos a los dioses a nuestra imagen y semejanza? En el caso greco-romano, la respuesta no tiene

¹⁵³ G. D. Hubberman: *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁴ Elías Norbert: *El Proceso de la Civilización*.

¹⁵⁵ Georges Vigarello: *Lo limpio y lo sucio*, p. 3.

dudas, nosotros fuimos los creadores, y esta teantropía divina condicionó la visión y representación de lo sagrado, de lo sobrenatural y de lo divino en la época clásica.

Los dioses serán el ejemplo a imitar, la perfección. Así, en los retratos divinizados de emperadores, reyes y tiranos se enfatizará su importancia y majestad mostrando al retratado en la más espléndida desnudez y plenitud física, es decir, a la manera de los dioses, cuyas estatuas desnudas simbolizan la perfección a través de sus divinos y olímpicos cuerpos. Para los griegos, desde antes de la época clásica, la desnudez masculina de los cuerpos atléticos era todo un homenaje nacional a la belleza, virilidad y armonía. Era casi un acto piadoso de comunión divina y civilización. Recordemos las antiguas estatuas de los *Kouroi*, erigidas públicamente en homenaje a esos espléndidos jóvenes, tal vez como recompensa por haber vencido en alguna prueba atlética. Para ellos, la desnudez masculina «ya que la desnudez femenina no aparecerá hasta el siglo IV a. C.¹⁵⁶» era un signo de civilización frente a la barbarie de los pueblos no helénicos. Observemos, por ejemplo, las escenas de batallas entre griegos y persas: en ellas es el guerrero helénico el que está desnudo, mientras que sus adversarios llevan la indumentaria propia de sus pueblos, incluidos esos pantalones persas que en Grecia se consideraban ridículos¹⁵⁷. Vemos el alejamiento de concepto iconográfico producido posteriormente en la Edad Media, donde la desnudez será símbolo de atraso y barbarie.

Recordemos que la palabra gimnasia deriva de *gimnos*, que significa desnudo, y que ejercitar el cuerpo era, conjuntamente con las clases del arte de tañer la cítara y la gramática, la educación básica del ciudadano griego ateniense, por no hablar de Esparta y su especial cuidado del cuerpo de los

¹⁵⁶ El primer cuerpo completamente desnudo de mujer que se esculpirá será la Afrodita Cnidia de Praxíteles alrededor de 330 a. C. El desnudo femenino tarda mucho en aparecer en el arte griego, pues posiblemente y como apuntan muchos autores, el mundo masculino y excluyente griego no consigue asimilar la alteridad femenina que se convierte en un tabú mágico-religioso. Los griegos establecen una contraposición entre masculino y femenino, donde la mujer, lo femenino, es considerada lo más próximo a la naturaleza, a lo salvaje a lo irracional. La mujer es una fiera que ha de ser domada, un ser irracional que se ha de educar desde pequeña y recluir en el gineceo. Es la reina del mundo de las sombras, del gineceo, lunar y telúrica, frente al hombre solar y público. Estas concepciones, estos tabú son convertidos en metáforas religiosas, son parte de la mitología olímpica, y así, ver a una diosa desnuda puede traer funestas consecuencias; recordemos el terrible fin de Acteón devorado por sus perros de caza al haber contemplado desnuda a Ártemis mientras se bañaba, o la cegera del adivino Tiresias por haber visto también accidentalmente desnuda a Palas.

¹⁵⁷ Edward Lucie-Smith: *Adam*, Editorial Libros y Libros, Singapur, 1998, p. 94.

jóvenes, muchachas incluidas. Tucídides cree que fueron precisamente los espartanos los introductores de esta moda: «[...] los lacedemonios, fueron los primeros en aparecer desnudos, y desnudándose en público untarse con aceite para las competiciones deportivas [...]»¹⁵⁸. Otra tradición atribuye el primer desnudo al atleta Orsipo de Mégara quien, en la quinceava Olimpiada¹⁵⁹, se despojó de la ropa para correr más rápido que los demás o, según otros, perdió el vestido durante la competición.

Los romanos adoptaron de Grecia sus ideales de belleza y su educación, por lo que continuaron atribuyendo a la desnudez virtudes capitales y considerando que un cuerpo hermoso, equilibrado y bien cuidado, era propio de los «bien nacidos». Un cuerpo armonioso era la demostración palpable de una educación superior y de un correcto comportamiento. A imitación de la griega, la educación romana contaba con gimnasia, baños, dieta equilibrada y preceptor heleno. Para el romano, la «compostura» del ciudadano, estuviera desnudo o vestido, era lo importante y lo que mostraba su superioridad moral. Para las mujeres, el problema residía en no ser vistas por personas indebidas o inapropiadas más que en la desnudez propiamente dicha. Por otra parte, tanto ellos como ellas no tenían ningún inconveniente en mostrarse totalmente desnudos ante sus esclavos y esclavas, exhibición que carecía de carga moral, y que concebían tan inocua como la de mostrarse ante los animales. Acostumbrados a estar en las termas públicas, importante punto cívico de reunión, la desnudez entre iguales y ante inferiores era una experiencia cotidiana.

Es importante entender que la gran diferencia de comportamiento entre los «bien nacidos» y el pueblo residía en la capacidad de someterse a un estricto código especial de conducta, que les permitía marcar distancias sociales y que, a su vez, les impedía poder dar rienda suelta a sus impulsos o a los deseos primarios. Un romano de élite debía permanecer inaccesible a la ira o a la pulsión sexual desbocada. El goce sexual no estaba prohibido en sí mismo; lo que se debía tener en cuenta era cómo obtenerlo de forma noble. Esta actitud no sufrió grandes cambios en los primeros tiempos de la llegada del cristianismo. Teodora, la esposa del emperador Justiniano, fue bailarina de cabaret en el teatro público de Constantinopla y, entre sus números, había uno donde unas ocas comían granos directamente en su sexo ante miles de espectadores. Cuando realizaba este espectáculo no era

¹⁵⁸ Tucídides: *Història de la guerra del Peloponés*, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1953, p. 54, VI-5. Traducción libre del autor.

¹⁵⁹ La quinceava Olimpiada se celebró el 720 a. C.

emperatriz, pertenecía al pueblo y por tanto no le eran aplicables los códigos de condicionamiento moral de la clase alta¹⁶⁰.

A pesar de que en el desnudo clásico la exhibición del sexo presupone una beatitud carente de pulsión escópica, observamos curiosamente que el tamaño del pene, tanto en las esculturas como en las pinturas, es absolutamente desproporcionado: o bien es superior a lo normal, si es a Príapo a quien pertenece, o bien de tamaño infantil en el resto, sean dioses o mortales los representados. En el caso de Príapo, su desmesura se entiende al ser símbolo generador de fertilidad y, en consecuencia, a mejor tamaño mayor fecundidad, sin olvidarnos de la desgracia y estigma que la falta de erección suponía. Sin embargo, es lógico pensar que la representación de un pequeño pene evitaba de facto la existencia de una carga sexual. Un pene infantil no suscita deseo, pues su pequeñez e inmadurez lo presentan carente de funciones reproductoras, que son parte del deseo sexual, liberando de este modo al objeto de intereses espurios y ajenos a la mera contemplación de la belleza del mismo por ella misma.

Aristófanes, a través del personaje «Discurso bueno», nos transmite el canon de belleza masculina que sus compatriotas, los griegos, consideraban ideal en un joven y que obviamente pasó a los romanos: [...] *si observas lo que te digo, poseerás un pecho vigoroso, piel brillante, espaldas fuertes, lengua corta, las nalgas grandes y el pene pequeño; pero si sigues los dictados de la moda, pronto tendrás color pálido, espaldas estrechas, pecho escurridizo, lengua larga y un pene gordo* [...] ¹⁶¹. Evidentemente, el tamaño del pene formaba parte importante del canon de belleza, tanto como las espaldas trapezoidales y el trasero respingón, pues de otro modo no se hubiera nombrado, como no se nombra el tamaño de las manos o pies; pero, además del tamaño del pene se requería que este estuviera completo, que conservara todo el precucio. A los griegos la circuncisión practicada por los pueblos vecinos les parecía antiestética y fea Herodoto, refiriéndose a los egipcios que si se circuncidaban, estima que sacrifican la belleza del pene a la limpieza higiénica del mismo.

Seguramente la mayoría de individuos poseerían penes más grandes que los representados, pero el canon infantil, tanto para hombres como para mujeres, se perpetuó en las artes plásticas y llegará hasta el siglo XX. Recor-

¹⁶⁰ Peter Brown: *Historia de la vida privada*, Editorial Taurus, Madrid, 1988. Tomo I, p. 239.

¹⁶¹ Aristófanes: *Les Bromes*, Fundació Bernat Metge, Comedies Vol. II, 1009-1018, Barcelona, 1970, p. 120. Traducción libre del autor.

demos, por ejemplo, el *David* de Miguel Ángel. Observemos que las figuras femeninas carecen de vello pubiano por la misma razón.

Sin embargo, esta beatitud adámica, tamaño del pene incluido, terminó en poco tiempo hablando en términos históricos. Al adoptar otro Dios y otros sacerdotes, se adoptó otra moral, otra ética y consecuentemente otra etiqueta, que modificó todos los usos y costumbres observados hasta el momento.

Este será el caso de la atención ginecológica, en el siglo XVIII, donde el pudor y la prohibición de ser vistas por otros hombres que no sean sus maridos impide a muchas mujeres el acceso a los cuidados de la salud sexual y reproductiva. Hay circunstancias que son causa de precauciones pudorosas. La simple exploración, para algunas mujeres, provoca vergüenza, sentimiento comprensible en virtud de la situación física de indefensión, la postura y el concepto mismo de salvaguarda de las *partes pudendas*.¹⁶² El pudor propicia que especialmente las mujeres de más edad prefieran ser atendidas por mujeres. Algunas se excusan en el supuesto «dolor físico» que causa el examen, unas cuantas «no tienen tiempo», otras muestran «temor a los resultados» y otras dicen que es incómodo y que constituye un «atentado al pudor».

El invento del estetoscopio, en su calidad de permitir alejar el contacto físico del cuerpo auscultado, ha adquirido un espacio propio en la historia del pudor.¹⁶³ Conocemos el relato de su propio inventor, el bretón René Théophile Hyacinthe Laennec (1781-1826), figura médica del grupo parisino de la *Charité*.

En su época, para explorar el ritmo cardíaco, existían dos métodos fundamentales: la palpación y la llamada «auscultación inmediata» por aplicación directa de la oreja a la región precordial del enfermo. Su relato nos retrotrae a una época de pudores y roces turbadores bastante alejados de nuestra actualidad. Laennec nos narra cómo —teniendo que diagnosticar una dolencia cardíaca en una enferma tan obesa en la que la palpación no permitía percibir con nitidez el corazón, y tan joven que el decoro tampoco le permitía al joven médico apoyar su oreja sobre el erótico pecho femenino— se le ocurrió la idea de la «auscultación mediata» a través de una especie de aparato construido *in situ* que será el origen del futuro fonendoscopio :

¹⁶² Partes que, por pudor, se llevan cubiertas. Son los genitales externos: pene y bolsa escrotal en el hombre; labios mayores y menores de la vulva y clítoris, en la mujer.

¹⁶³ «Estetoscopio» en *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*, s/p.

En 1816 se me consultó en relación a una joven que presentaba síntomas generales de enfermedad del corazón, en la que la aplicación de la mano y la percusión obtenían pocos resultados por ser rolliza. La edad y el sexo de la enferma me impedían [aplicar el oído sobre la región precordial], se me ocurrió recordar un fenómeno de acústica muy conocido: si se aplica el oído en el extremo de una viga se escucha con mucha nitidez el golpe de un alfiler en el otro extremo. Imaginé que se podía quizá aprovechar en el caso que nos ocupaba esta propiedad de los cuerpos. Cogí un cuaderno, hice un rollo muy apretado cuyo extremo apliqué en la región precordial, apoyando la oreja en el otro extremo; quedé muy sorprendido y satisfecho de escuchar los latidos del corazón con una nitidez y claridad mucho mayores a como nunca los había escuchado aplicando directamente el oído.¹⁶⁴

El historiador Philippe Ariés sentenció que *a una civilización que elimina las diferencias, la Historia tiene que devolverle el sentido perdido de las peculiaridades* [...].

El año 1348 marca, el inicio de una etapa crítica en la Europa Occidental de la Edad Media, la aparición de la Peste Negra o bubónica, rehuyéndose el acercamiento entre las personas por el riesgo que este conllevaba. Se evitaba el contacto con vecinos y parientes y mucha gente emigró buscando alejarse del mal, pero no sería hasta finales del siglo XVIII cuando dicha plaga empezó a ser controlada por los avances de la medicina. La historia de la limpieza y sus nexos con la transmisión de enfermedades posee también una estrecha relación con las reservas concernientes al cuerpo y las precauciones pudorosas.

Podemos encontrar conceptos e ideas, que ahora nos parecen completamente absurdas sobre el pudor y el cuerpo, pero que tuvieron influencia en los siglos XIV y XV: se evitaba la limpieza por sus efectos sobre el cuerpo y

¹⁶⁴ «Je fus consulté, en 1816, pour une jeune personne qui présentait les symptômes généraux de maladie du coeur, et chez laquelle l'application de la main et la percussion donnaient peu de résultat à raison de l'embonpoint. L'âge et le sexe de la malade m'interdisant [d'appliquer l'oreille sur la région précordiale], je vins à me rappeler un phénomène d'acoustique fort connu: si l'on applique l'oreille à l'extrémité d'une poutre, on entend très distinctement un coup d'épingle donné à l'autre bout. J'imaginai que l'on pouvait peut-être tirer parti, dans le cas dont il s'agissait, de cette propriété des corps. Je pris un cahier de papier, j'en formai un rouleau fortement serré dont j'appliquai une extrémité sur la région précordiale, et posant l'oreille à l'autre bout, je fus aussi surpris que satisfait d'entendre les battements du coeur d'une manière beaucoup plus nette et plus distincte que je ne l'avais jamais fait para l'application immédiate de l'oreille». RTH Laennec. *Traité de l'auscultation médiante et des maladies des poumons et du coeur*, s/p.

los riesgos de contraer las enfermedades. En París había un dicho hacia 1516, que exhortaba: ¡*buyan de los baños de vapor o de agua o morirán!* Todavía en el siglo XVI las reservas sobre la higiene eran peculiares: un sentido de discreción y precaución llevaba a evitar los baños. A. Paré, en su texto *Oeuvres* (1568), afirmaba que lo conveniente era *prohibir los baños, porque, al salir de ellos la carne y el cuerpo son más blandos y los poros están abiertos, por lo que el vapor apestado puede entrar rápidamente hacia en interior del cuerpo y provocar una muerte súbita, lo que ha ocurrido en diferentes ocasiones.*¹⁶⁵

El cuerpo es permeable. El agua y el aire traspasan sus débiles capas y provocan desequilibrios, incluso la muerte. La porosidad de la piel, que se dilata con el agua caliente, aumenta las posibilidades de contagio. Las fronteras entre lo interno y lo externo son fáciles de violar y, en consecuencia, se hace necesario no sólo evitar el baño, sino protegerse con vestimentas adecuadas.

Si miramos los diseños de los vestidos de las épocas de peste, veremos como esta presunción teórica sobre cuerpos totalmente porosos tuvo su influencia y así, durante los siglos XVI y XVII, hombres y mujeres sueñan con vestidos lisos y herméticos, totalmente cerrados para que el aire pestilente puedan deslizarse sobre ellos sin que encuentre nada en donde fijarse.

El agua y el baño forman parte importante de una imagen del cuerpo abierto sin la cual no se puede entender la construcción histórica de la idea del pudor en occidente, ni comprender, por ejemplo, el motivo por el cual el rey de Francia, Luis XIII, tardó siete años antes de aceptar un baño.¹⁶⁶

Estamos ante un mundo muy diferente al nuestro, no sólo en costumbres, ideas o vestimenta, sino también —y esto es fundamental— en olores.

Las diferencias entre buen olor y fetidez manifiestan las fronteras que separan a unos estamentos de otros, por lo tanto se hace necesario combatir los aromas desagradables, pero sin acudir al elemento líquido. Las normas de cortesía indicaban expresamente los procedimientos al uso —un inventario de comportamientos nobles— sobre la limpieza del cuerpo, que se circunscribían a lo que Georges Vigarello llama el «aseo seco». El uso de perfumes y friegas en seco y con vestimenta reemplazó al agua (utilizada profusamente durante el Imperio Romano y gran parte del medioevo), que sólo fue recomendable en rostros y manos (únicas partes visibles del cuerpo). El pudor en el acto o gesto de limpieza adquirió una forma distinta a la que hoy nosotros podemos tener en mente.¹⁶⁷

¹⁶⁵ A. Paré: *Oeuvres*, p. 56.

¹⁶⁶ Georges Vigarello. *op. cit.*, pp. 8-12.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 14.

La higiene en el hombre occidental se ha generado, según de Soto Roland,¹⁶⁸ por etapas y por capas, mostrando cómo la apariencia (incluyendo en ella los trajes, pelucas, bordados, camisas, encajes y comportamientos) concentraba toda la atención a la hora de «sentirse limpio». El cuerpo, escondido debajo de cargados vestidos, no era importante. Ser limpio implicaba, ante todo, mostrarse limpio y comportarse como tal. Ya lo establecía una regla de buena conducta, vigente en 1555: *Es indecoroso y poco honesto rascarse la cabeza mientras se come y sacarse del cuello, o de la espalda, piojos y pulgas, y matarlas delante de la gente*¹⁶⁹.

Por otra parte, ciertas ideas sobre la limpieza colectivamente compartidas hacían posible eludir el agua, que tanto decoro y recato despertaba. Burgueses y aristócratas estaban convencidos de que la ropa blanca (la ropa interior) «limpiaba», puesto que recogía la suciedad a modo de esponja y, al cambiarla por otra limpia, el cuerpo se «purificaba», realizando con ese acto la limpieza interna sin la necesidad de usar el peligroso e inquietante elemento líquido. Estas normas y el concepto de pudor implicado en ellas eran tan simbólicas, al punto de considerar tanto la blancura y el brillo como signos distintivos de pertenencia a una determinada clase o estamento social superior.¹⁷⁰

Desde este punto de vista, la limpieza no podía exigirse a los más pobres, puesto que ellos no tenían acceso a las costosas y limpias indumentarias que permitían al hombre aseado mostrarse. Pudor, apariencia, distinción social y nobleza implicaban no sólo elegancia, sino también «limpieza». Durante el siglo XVII, perfumes, polvos y pelucas conquistan un lugar muy importante; y con ellos el concepto de limpieza se hace más complejo, ya que estos elementos cosméticos, además de actuar como limpiadores, corrigen el aire corrompido y, por tanto, preservan a su usuario del contagio de la peste.

Hacia mediados del siglo XVIII, las fuentes documentales y la literatura empiezan a reflejar el inicio, lento y aún circunscrito a las clases sociales más altas, de un cambio de actitud hacia el baño. La aparición de habitaciones específicas para el aseo corporal, como el cuarto de baño y el aumento de bañeras, son claros indicadores. De igual forma, el imaginario sobre la temperatura del agua cambia, especialmente porque se le asignan efectos estimulantes y benéficos para la salud: *El agua fría favorece tensiones y reacciones musculares repetidas; sin ellas el tono de las fibras será menor y los tejidos*

¹⁶⁸ Fernando Jorge Soto Roland: «La limpieza en la historia», s/p.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ G. Vigarello, *op. cit.*, pp. 42-44.

musculares se aflojarán.¹⁷¹ Incluso los médicos enciclopedistas van más allá y atribuyen cualidades morales positivas al agua fría.

Detrás de todos estos cambios conceptuales es factible encontrar, según Georges Vigarello, una nueva forma de diferenciación social o afirmación del poder burgués a través de la propaganda subliminal, en la que se atribuyen propiedades negativas al baño caliente como generador de afeminamiento, artificio aristocrático y origen de toda haraganería. En síntesis: agua fría para el burgués poderoso; agua caliente para el noble decadente. Este enfrentamiento encontrará su manifestación política en julio de 1789.¹⁷²

En 1765, la *Encyclopédie* afirmaba: *no hay que confundir limpieza y búsqueda de lujo*; así, la limpieza deja de estar vinculada al adorno y a la apariencia abriendo nuevas posibilidades al significado de la higiene. Fue en el siglo XIX cuando el agua y el baño del cuerpo desnudo adquieren el sentido de protección frente a la enfermedad, derivando en lo que la sociedad de consumo ha cargado de sentido las connotaciones y los vínculos del pudor con la limpieza.

Es importante también señalar, la conexión entre los binomios *pudor y secreto* con *deseo y transgresión*, relacionados en un complejo juego de sobrentendidos y presupuestos, referidos de forma no simétrica al sexo femenino o masculino.

La mujer, no es sólo débil y necesitada de protección, es también considerada origen de todo mal en su incapacidad de resistirse al sexo o al diablo; Pablo de Tarso somete la mujer al marido y la reconoce como origen de todo mal, si bien, y aunque su influencia será decisiva en el universo cristiano, no es innovador en este pensamiento, cuyas raíces podemos encontrar en todo oriente y el mundo griego o romano; Pitágoras, ejemplo afirma: *hay un principio bueno que creo el orden, la luz y al hombre, y un principio malo que creó el caos, la obscuridad y a la mujer*.

Se produce, por tanto, la paradoja: por una parte se condena y persigue la belleza, dado que, si el cuerpo es el anzuelo del demonio, la belleza es el cebo¹⁷³, y este cebo está ahí, a flor de piel, excitándonos con su tacto maravilloso, siendo necesario por eso que las religiosas se bañasen con camisón y lo mínimo posible, no fuera el caso que se encaprichasen con ellas mismas ante el tacto húmedo de una piel sedosa y pudieran caer en el atrayente vicio

¹⁷¹ G. Vigarello, *op. cit.*, pp 42-44.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 82-86.

¹⁷³ Josep-Antoni Ysern Lagarda: *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet* (edició crítica), Editorial Barcino, Barcelona, 2004.

solitario. San Gregorio prohíbe que las vírgenes se bañen desnudas en el mar y San Atanasio no considera oportuno que éstas se laven más que la cara y los pies. El poder e influjo de la desnudez y del cuerpo de las vírgenes es tan potente que puede afectar a ellas mismas.

No solamente el cuerpo femenino es el incitador al pecado: la belleza física se encuentre donde se encuentre, es el verdadero problema y, así, muchos eran los predicadores que en pleno arrebató místico nos proponen seguir el ejemplo «de un joven que era muy hermoso y, por honestidad y que no pareciese bello a las gentes que lo viesan, con una lanceta de sangrar se ralló toda la cara»¹⁷⁴, para que la desaparición de su hermoso rostro terminara con su malvada y potente influencia, y todo ello con el total convencimiento de que tal acción nos convertía en héroes-mártires y contribuía a la redención de la especie y mostrándonos los beneficios de evitar el deseo, puesto que el deseo nos transforma, estimula nuestra imaginación, nos hace perder el miedo, nos vuelve inmoderados, nos incita a soñar, a construir mundos de fantasía, a trazar planes irrealizables.

Mucho más recientemente en abril de 2013, la Comisión para la Promoción de la Virtud y la Prevención del Vicio, la policía moral Saudí, expulsó del país a tres jóvenes de los Emiratos Árabes Unidos por considerar que eran demasiado guapos y que su presencia ponía en peligro la moral de las mujeres saudís.¹⁷⁵

Inflamados de deseo superamos el ridículo, inventamos, nos volvemos genios. Es la energía que estimula la acción y, por su condición de emoción íntima, habita en el reino de la libertad sin límites. Su naturaleza pasional acrecienta la intensidad en el vivir. Desear es tener un fin y un objetivo para obrar.

Inflamado de deseo Hipómenes, hermoso como un dios y de cuerpo tan bien formado retó, a riesgo de perder la vida, a la veloz Atalanta. La rau-

¹⁷⁴ Arnau de Lieja: *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*, Editorial Barcino, Barcelona, 2004, tomo II, p. 198. «Eximpli de un jove qui era molt bell e, per honestat e que no semblàs bell a les gents que el veessen, ab una lanceta de sagnar ralla's tota la cara» *Segons que recompte Valeri, un jove era ten bell que moltes fembres se enamoraven d'ell, en manera que molts havien suspita d'ell; per la qual cosa lo dit jove, ab una lanceta de sacnar, se entretallà tota la cara volent semblar leg als hòmens e a les fembres e bell a nostre senyor Déu, e no ésser escàndell a molts e a moltes*. Traducción libre del autor.

¹⁷⁵ Levante El mercantil Valenciano. Sábado, 27 de abril de 2013, p. 63. «Demasiado bello para Arabia Saudí». *Las autoridades expulsaron de Riad al fotógrafo de Dubai Omar Borkan Al Gala y dos amigos por resultar «irresistibles» para las mujeres saudíes.*

da doncella, aterrada por la profecía divina sobre su destino, conducía a la muerte a cualquier pretendiente que la desafiase. La muerte será la paga para los vencidos y sin embargo, enamorada del bello nieto de Poseidón «poderosa es la fuerza del deseo» se dejó ganar en la carrera.¹⁷⁶

Esta fuerza aparentemente irrefrenable del deseo, su relación con la transgresión y el secreto, usada también como elemento creativo en las artes plásticas, nos muestra una de las formas de estimular en nosotros la energía que el deseo genera. Tomemos el caso por ejemplo de Tetê de Alencar, la artista utiliza la táctica más primigenia y ancestral: ofrecernos un secreto que podemos desvelar, nos intriga y así consigue despertar en nosotros el monstruo de la curiosidad.

En uno de sus trabajos, utiliza máquinas fotográficas analógicas y posteriormente, las recubre, las plastifica, cubriendo todos los detalles de la cámara con una especie de terciopelo sintético. En otro, escribe sus secretos en enrolladas láminas de cobre y luego las encierra en bolas de vidrio soplado. Paradójicamente es una constructora de enigmas. Sus trabajos participan conceptualmente de las mismas características retóricas de las adivinanzas: *obscuritas* y *ambigüitas*. Oscuridad que impide alcanzar la visión completa de la obra y ambigüedad al intentar interpretar lo que vemos por faltarnos información. Del mismo modo que en las adivinanzas, su enunciado, su forma externa, encierra la solución.

Para desvelar un enigma, para conseguir su interior, hemos de romper el conjuro que lo encierra. Si lo resolvemos, matamos a la Esfinge y, si no, la esfinge de la ansiedad y la curiosidad nos devorará a nosotros.

Toda elección es angustiosa. Desvelar el secreto comporta cierta muerte. Desencantar el tesoro oculto conlleva la extinción mágica del mismo y su transformación en oro vulgar, en vil metal. Ciertamente es que el fin de los tesoros escondidos, según la tradición céltico-gallega, es ser encontrados y gastados, pero realmente lo más importante es el proceso de hallarlo y desencantarlo.

Conseguir que el tesoro se nos entregue por sí mismo, que se nos ofrezca y se inmolé facilitándonos las claves para deshechizarlo, está reservado a los paladines heroicos o a los alquimistas gnósticos.

Estas mágicas fortunas no son sólo objetos, son ideas, conceptos, iluminación. *Aurum nostrum non est aurum vulgus*, nuestro oro no es el oro del

¹⁷⁶ Amador Griño: «la muerte será el premio de los vencidos»
Exposición Tetê de Alencar Cinderela Flash.

vulgo, anunciaba herméticamente Paracelso a los iniciados en «el Arte», que era como designaban la búsqueda del *lapis filosoforum*.

El deseo nos hace elegir y, por tanto, sufrir. El objeto que Tetê nos presenta es bonito por fuera y seguramente «sólo tal vez» por dentro. Sólo lo sabremos con certeza si lo abrimos, si quebramos el conjuro que lo oculta. La elección es la acción que la artista ha adoptado para decir su verdad y, al final, el precio de sucumbir al deseo y descubrir el secreto del mágico tesoro escondido con que la artista nos tienta comportará la muerte, la destrucción del mismo. Conocer el secreto, saber la verdad, conllevará una pérdida irreparable.

Atalanta, rota su virginidad andrógina, desvelado su secreto, destruida la magia que la hacía invencible, terminó sus días tirando del carro de Cibele transformada en león, o gorda y con juanetes, qué más da: solo ella sabe si mereció la pena pagar ese precio, al igual que quien posea estas obras sabrá si merece la pena desvelar los secretos que las mismas encierran, o deben permanecer tal y como se nos presentan.

4 | CENSURA Y TRANSGRESIÓN

4.1. Lenguajes sociales de la piel

La imaginaria visual se ha fusionado con la estructura lingüística para construir la escala de un lenguaje no escrito, en el cual los pensamientos son metafóricamente trasladados más allá de las barreras del cerebro en una serie de textos que permiten el ejercicio de una conversación cotidiana; son formas físicas que contienen vívidas representaciones visuales y el conjunto es la semantización del cuerpo.

La piel reviste toda la superficie del cuerpo humano modelando y cubriendo con un determinado aspecto natural la mucosa del intestino, de la uretra, de la boca, de la nariz, de los ojos. Sus espesores son diversos dependiendo de la región de que se trate, por ejemplo, es mucho más densa en el talón del pie y mucho más sutil en la región facial. Su color también varía según la región pero especialmente varía por la raza del individuo [...] la piel presenta numerosos pliegues [...] dependen de las contracciones del músculo que sostiene, de la manera en que se articula, y la posibilidad de que se arrugue [...] consta de dos partes: una profunda llamada dermis y otra superficial llamada epidermis [...]¹⁷⁷

Los signos de la piel y del cuerpo y sus derivaciones gramaticales logran una fiel semblanza de las ideas que representan; según Sara Taub¹⁷⁸ se consideran por ello formas icónicas, cuya tipología metafórica y su intrínseca belleza son elementos en los que hay detenerse a reflexionar, porque son relatos muy importantes acerca de la naturaleza humana y su socialización a través del lenguaje corporal.

Didier Anzieu¹⁷⁹ clasifica las funciones de lo que denomina el yo-piel:

¹⁷⁷ Lombardini: *Manuale de Anatomia Pittorica*, pp. 3-5.

¹⁷⁸ Sara F. Taub: *Language from de body*, p. 2.

¹⁷⁹ Didier Anzieu: *Del yo-piel al yo-pensante*, pp. 25-26.

- 1) Consistencia: para los pensamientos, la compacidad y el peso.
- 2) Continencia: para mantener juntos los pensamientos.
- 3) Constancia: para establecer una barrera de representaciones que protege al espíritu del desbordamiento.
- 4) Significación: para fijar las ideas a través de los signos que permiten diferenciarlas, transcribirlas y comunicarlas.
- 5) Concordancia: para establecer sistemas de coherencia entre los juicios.
- 6) Individuación: para reflexionar los razonamientos personales, que emergen y resaltan sobre un fondo común.
- 7) Energetización: para liberar la fuerza necesaria para discurrir.
- 8) Sexualización: para concebir y entender la erotización.

Cada una de las funciones puede ser considerada como una huella dejada por el espíritu a lo largo de la prehistoria de la especie humana: la conquista del equilibrio sobre los dos pies; la desnudez de la piel por pérdida de velocidad; el desarrollo de la aprehensión manual que lleva consigo la adquisición de esquemas de transformación; la invención de códigos de comunicación, el consenso que proporciona la unión de clan [...] ¹⁸⁰

La doctrina de la arbitrariedad del signo, atribuida a Saussure, ha conservado su influencia más allá de la lingüística. La conexión entre la forma de una palabra y su significado ha sido considerada una de las propiedades fundamentales del lenguaje. Estas formas simbólicas, que ya no están restringidas a la necesidad física de referentes, son las que permiten hoy en día hablar desde un punto de vista en el cual las formas icónicas son ilimitadas y sus significados pueden manifestarse de diversas maneras sofisticadas o abstractas, que rompen las barreras de la imitación y el mimetismo entre otras causas, gracias a los procesos de transferencias culturales, que algunos autores denominan de transculturación.

Aquí la piel como superficie simbólica representa la pieza clave del proceso de transculturación, elemento esencial de conexión, relieve único que constituye el cuerpo y sus constelaciones; es decir, zona erógena, de contacto físico y ritual donde se producen múltiples metamorfosis [...] somos conscientes de que introducirse en las profundidades de la piel es

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 29.

llegar al cuerpo, por lo tanto, conceptos como cuerpo y piel estarán a menudo simbólicamente enlazados.

Al mismo tiempo, el enfoque propone la representación del cuerpo desde una perspectiva social, como la percepción corporal varía en las diversas esferas de la sociedad y de qué manera esta variación se refleja en las representaciones artísticas contemporáneas.¹⁸¹

Un importante descubrimiento en el reconocimiento y desarrollo del lenguaje corporal es la identificación de signos que combinan metáfora e iconicidad. La metáfora conceptual es la aplicación constante y consistente de un área conceptual básica para describir otra, tal vez menos evidente; múltiples conceptos abstractos como las emociones, ideas, interacciones personales, etc., se incorporan a la imagen corporal en una actividad o manifestación concreta. El coraje se puede manifestar como una sensación de fuego en el abdomen o como explosiones internas; el afecto puede ser mostrado como la cercanía de las articulaciones; la autoridad se demuestra con el peso de alguno de los miembros del cuerpo, por nombrar algunos de los ejemplos de Taub.¹⁸²

La iconicidad y la metáfora integran una geografía del cuerpo que es posible describir a través de cartas mentales. Los modelos cognitivos del lenguaje son particularmente aptos para describir las redes del lenguaje social de la piel y del cuerpo, fuertemente sustentados por las propiedades universales del conocimiento humano; la capacidad de establecer conceptos y asociarlos con imágenes visuales y kinéticas, muchas de ellas universales, simplifica en ocasiones las determinantes de este lenguaje social y las ubica en partes y movimientos específicos del cuerpo para codificarlos. Todo ello es parte del tipo de cerebro, cuerpo y experiencias que tenemos por nuestra condición humana.

[...] la mayoría de los seres humanos no tienen plena conciencia de su cuerpo, excepto cuando este les molesta [...] no es casual que adolezcan de inexpresividad corporal [...] que manifiesten rigidez como consecuencia de un encadenamiento de hábitos fijados [...] no queremos significar que esas personas sean incapaces de sentir [...] se hallan coartadas en su actitud para manifestarlo corporalmente [...]¹⁸³

¹⁸¹ Sandra Martínez Rossi: *La piel como superficie simbólica*, pp. 35-36.

¹⁸² Sara F. Taub: *op. cit.*, p. 4.

¹⁸³ Patricia Stoke y Alexander Schachter: *La expresión corporal*, p. 15.

Los argumentos de la lingüística, los recursos de los mapas conceptuales, el escenario de la semántica como teoría prototipo y la retórica gestual permiten representar los tipos de imaginaria icónica y nociones análogas que se asocian a las imágenes visual, espacial y kinestésicamente, en una dinámica que, según Hyvernaud, parece en ocasiones destrozar la existencia, aunque no sea así porque empezamos de nuevo.

[...] Reconozco el olor del cuero y del paño [...] tengo de nuevo la mano húmeda sobre mi carne. Vuelvo a ser aquel hombre desnudo, con la ropa a sus pies, un hombre que tiene frío, que tiene vergüenza de su vientre hinchado y sus piernas miserables [...] hacia mi piel, hacia todas esas pieles color ladrillo, color tabaco, color ensalada, hacia todo lo que hay en las pieles, hacia toda la sangre que fluye bajo las pieles, hacia las pieles inútiles, hacia las pieles que no tienen otro uso y otra justificación que la de asegurar la triunfante permanencia en el mundo [...]¹⁸⁴

La iconicidad, uno de los fundamentos de los lenguajes sociales del cuerpo y de la piel, está asociada a la capacidad de relacionar imágenes sensoriales y perceptuales con conceptos, simplificarlas y crear otros análogos utilizando los mismos recursos de otros lenguajes, que igualmente se edifican con base en los vínculos entre dominios abstractos y concretos para cimentar su léxico metafórico e icónico.

Capturar el paso de una forma a otra, fijar el momento en que se produce una metamorfosis, una recreación, es impúdico. Declarar un secreto es destruirlo. El resultado es el emblema, la hierofanía que el artista nos permite ver al finalizar el proceso creativo.

Recrear, volver a crear a partir de elementos ya existentes, es una de las posibilidades del arte y este proceso está ligado a la hibridación, el polimorfismo, la transmutación y la síntesis.

La forma cambiante del hibridismo y del polimorfismo «cualidad húmeda inherente al mundo de las divinidades marinas¹⁸⁵» permite que lo diferente, dispar, incongruente o aparentemente incompatible, se aúne y se nos presente de forma creíble bajo una nueva realidad.

¹⁸⁴ Georges Hyvernaud: *La piel y los huesos*, pp. 24 y 137.

¹⁸⁵ Françoise Frontisi-Ducroux: *El hombre-ciervo y la mujer-araña*.

Podemos encontrar en el trabajo de algunos artistas, recreaciones icónicas del cuerpo a modo de fragmentos de un supuesto cuerpo, construidas con fragmentos insinuantes de anatomías. Sirva como ejemplo Bernardo Tejada y sus fotografías de vítreos reflejos rojos. Adivinanzas de hombres, especie de miradas elegidas, donde todo es lo que se ve y nada lo que parece.

Alquimista del cuerpo masculino, recompone los hermosos pedazos separados y previamente desmembrados en un supuesto éxtasis bacante —ritual de furia gozosa, arrebato y dolor físico— que la creación exige.

La piel, lo que está arriba, aquello tan íntimo que llevamos por fuera que decía Paul Valery, se nos presenta insinuada, metamorfoseada. Apolo reclamaría la piel del sátiro Marsias al vencerlo con la lira y el rey Astiages en Armenia, la de San Bartolomé. Ambas versiones, tan similares en sus representaciones durante el barroco, quizá se refieren a arcanos ritos del fértil renacer o tal vez, como sugieren Marsilio Ficino, Pico de la Mirandolla y los humanistas florentinos del XV, sean símbolos del despojo, purificaciones conseguidas mediante la eliminación del yo exterior conducentes al encuentro gnóstico con el amor perfecto.

Pura o no, la piel es la cobertura de nuestro todo, lo que nos protege, lo que nos separa de los demás y, al mismo tiempo, el soporte de nuestra belleza. Belleza que todo lo transforma, pues no tenemos la capacidad de penetrar en el interior del cuerpo con la mirada, como se creía que poseían los lince.¹⁸⁶ Bernardo Tejada se recrea en la piel, la manipula, la transforma y nos la enseña, pero nos obliga a realizar un amplio trabajo imaginativo, a suponer lo que vemos, a presumir el resto, mas no nos da ninguna certeza y, siguiendo las normas de la enigmística, sus obras se convierten en enigmas.

La luz del oro es la luz de la gracia de lo divino. Santos y bienaventurados disfrutaban de hermosas aureolas doradas. El oro: *zahab* (amarillo brillante) que la cabalística sitúa en el quinto *Sefphiroth*: el *Geburah*, según la Cábala. La Creación es el mayor de los misterios que el ser humano está llamado a descifrar porque, si bien es cierto que él mismo es parte integrante de ella, tiene la posibilidad de superarla, ya que su origen proviene de Aquel o Aquello que se mantiene tras el velo de la existencia.¹⁸⁷

¹⁸⁶ La visión penetrante del lince que traspasa cualquier muro, por grueso que sea, como si de vidrio se tratara, era proverbial en la Edad Media, aunque posiblemente, sea una confusión entre el finísimo oído felino y la vista.

¹⁸⁷ Eliphaz Levy: *A chave dos grandes misterios*, s/p.

Por ello, según Raquel Hernández Pumarejo,¹⁸⁸ desde los cánones de Vitruvio hasta las estructuras de Le Corbusier y su famoso módulo, la constante ha sido la comprensión de los lenguajes del cuerpo que, en realidad, se traducen socialmente en un despliegue de metáforas cotidianas. Esta retórica corpórea se expresa desde los cambios morfológicos entre la niñez, la juventud y la vejez.

El cuerpo padece modificaciones que alteran, desde el fondo del conjunto orgánico, la fisiología y la apariencia; así, cada persona es descrita a partir de sus características anatómicas, su *soma*, y una de las singularidades que más inciden en la psique radican en la ectomorfia y la mesomorfia, es decir, en la delgadez y la obsesidad, esta última, causa de marginación de los individuos. Jean Baudrillard comenta en el texto *Las estrategias fatales* que esta condición se ha convertido en un carácter social tan saturado como vacío, en el que se pierde el panorama de lo social y lo corporal integrando elementos externos al cuerpo como ajenos recubrimientos: son las capas de cebolla de la virtualidad en la realidad del ser.

[...] estas mujeres, cuyo torso queda así reducido al estado de soporte, están hechas de una superposición de no sé cuántas capas de seda o algodón, y si las despojaran de sus vestidos, sólo quedaría de ellas, como en las muñecas, una varilla ridículamente desproporcionada [...]¹⁸⁹

En los lenguajes sociales de la corporeidad se encuentran estas condiciones de la piel magra o la piel desbordada, cuyo imaginario está mediatizado por campos semánticos que trascienden lo corporal y han generado la industria de la nutrición especializada, sumada a un fenómeno que los psicólogos de la alimentación Herman y Polivy han denominado «restricción cognitiva», referida al permanente control de la comida y la persistente observación de los deseos.

[...] se trata de una enfermedad de la civilización, de un nuevo «ideal ascético», de un culto mágico. Ya no se come, se hace magia; ya no se atiende a los apetitos, se equilibran los lípidos; ya no se cocina, se hace

¹⁸⁸ Raquel Hernández Pumarejo: *Algunos aspectos de la fragilidad del cuerpo en su experiencia social*, p. 25.

¹⁸⁹ Junichiro Tanizaki: *El elogio de la sombra*, p. 68.

química, alimentarse se ha convertido en una especie de maldición, la culpabilidad es permanente [...] ¹⁹⁰

Los individuos se ven enfrentados a los fenómenos, que podríamos llamar causados por su reflejo en el espejo, y a las presiones sociales sobre la apariencia que transforman constantemente el semblante y la expresión corporal, la sensibilidad y el punto de vista de los sentidos; el dominio y el ritmo del cuerpo se ven alterados de tal forma que llegan a disociarse las imágenes internas o representaciones mentales del sí mismo y las imágenes visuales, es decir, las representaciones registradas por la visión.

Yo sueño con una carne nueva. Los átomos de esa carne se adoran [...] Como es insensible ante los espejos en esa carne no late ningún virus. Cumple a la perfección reacciones de síntesis entre cerebro y huesos, carne y piel.

Cuando recuperamos el esplendor de la piel, festejamos las noches y los días [...]

Esta enfermedad es degenerativa. Consiste en destruir los tejidos comunicativos: en contraer la piel (se pierde sensibilidad a las caricias), en reducir el foco visual (se limita el espacio del libro que leemos) [...] ¹⁹¹

Las metáforas conllevan la metamorfosis; ¹⁹² ambas corrientes desarrollan una serie de figuras de identidad simbólica como los mitos, «historias que se cuentan como si hubieran sucedido,» ¹⁹³ pero en realidad ocultan la identidad física, expresan los aspectos vulnerables de la sensibilidad ante lo corpóreo y su permanente lucha con los códigos sociales.

A la antigua solidez del principio de identidad puede oponérsele hoy la dúctil naturaleza de un nuevo principio: el de la fragilidad [...] consciente

¹⁹⁰ Frédéric Joignot: «Bourre, Jean-Marie. Los gurús de las dietas han criminalizado el placer de comer», s/p.

¹⁹¹ Miren Agur Meabe: *El código de la piel*, pp. 18-51.

¹⁹² «Entiendo metamorfosis como una modificación o como una transfiguración de una cosa, animal o persona en otra diferente que plantea transformaciones de la identidad particularmente en los personajes, como consecuencia de la transgresión de normas sociales.» M. Antonieta Gómez Goyeneche. *Norma, transgresión y cambios de identidad*, pp. 2-27.

¹⁹³ Françoise Frontisi-Ducroix: *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*, p. 16.

de la fragilidad base que tiene la identidad personal, como también lo somos de la debilidad que es consustancial a las identidades colectivas.¹⁹⁴

Estas tendencias generan, sobre todo en las sociedades occidentales bajo los términos de la civilización, la búsqueda de nuevas formas de sintaxis corporal, en las cuales el individuo se fragmenta de tal manera que anula la totalidad y el acercamiento a su propio cuerpo y al de los otros, se convierte en una suerte de ficción en la cual la piel juega un papel determinante como elemento de información; en este proceso se mutilan y desaparecen los contornos, se buscan artificios para las texturas y se alteran incluso los colores.

Las variables de la piel se convierten así en una suerte de efectos extremos que evocan estados emocionales y generan una respuesta social. Los fragmentos logran el reduccionismo de la forma y la resignificación del cuerpo, la piel se torna algo parecido aunque convincente, rompiendo la estructura para presentar públicamente pedazos desarticulados.

Los surmas¹⁹⁵ son los decoradores del cuerpo humano más prodigiosos que se pueden encontrar [...] además disfrutan a fondo esta lenta metamorfosis de su cuerpo convirtiéndose en obra de arte. Pintarse la piel constituye para ellos la ocupación más seria, más transitoria y más necesaria [...] los trazos de color expresan sobre la piel los misterios más esenciales de la evolución: el lenguaje, el enigma entre la relación de los seres humanos [...] obedece a un sistema de comunicación. Los surmas nos recuerdan la cultura de la naturaleza en el sentido de misterio y nos muestran cuán idénticos somos con otras especies y a la vez cuán diferentes [...].¹⁹⁶

Esto se realiza dentro de las posibilidades de cada estrato y se llega a la ficción total en las figuras públicas, que se presentan en los medios masivos perfectamente retocadas con software especializado perdiendo peso, arrugas, deformaciones y adquiriendo tersura, juventud y credibilidad pública *seguimos teniendo necesidad de ser, podemos marcar nuestra piel pero no deseamos quedar marcados por ella, nos dirá Nietzsche refiriéndose en concreto a la juventud.*¹⁹⁷

¹⁹⁴ Domingo Fernández Agis: *Una piel y mil metáforas. Paradojas de la identidad*, p. 250.

¹⁹⁵ Los surma, o suri, son una tribu africana, cuyos integrantes se calcula que son alrededor de unos 45.000. Residen principalmente al sudoeste de Etiopía y en un pequeño reducto en la llanura al Sur de Sudán.

¹⁹⁶ Yves Paccalet: *op. cit.*, pp. 199-200.

¹⁹⁷ Domingo Fernández Agis: *op. cit.*, p. 263.

4.2. Pecaminosidad del cuerpo

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española nos indica que censurar es *corregir, reprobado o notar por mala una cosa*. En los pueblos antiguos, la idea de lo pecaminoso se reducía a la omisión, es decir, al descuido sobre alguna obligación contraída, pero paulatinamente, el concepto comenzó a ser relacionado con el culto a las divinidades y sus mitos, con los ritos mágicos, las transgresiones tabú y, sobre todo, con el ámbito del poder; en resumen la transgresión de los principios establecidos por las colectividades o sociedades.

La vida divina, encarnada en un cuerpo material y mortal, está sujeta a mancillarse y corromperse por la debilidad del frágil instrumento en el que está temporalmente enclaustrada; y si ha de salvarse del creciente debilitamiento del que debe participar en su encarnación humana [...] deberá ser separada antes de que la persona muestre signos de decadencia [...]¹⁹⁸

Los griegos denominaban el pecado *hamartia* y lo entendían como un fallo, implicaba la evidencia del error, aunque no se le atribuían vínculos con la consciencia. Según Walter F. Otto, el hombre griego no realiza introspecciones sobre su culpabilidad u origen de sus actuaciones,

donde nosotros hablamos de actitud íntima y voluntad, él encuentra las realidades vivas de los dioses [...] quien yerra, no lo hace por mala voluntad. Ésta no existe para el griego, quien ni siquiera tiene una palabra para lo que nosotros llamamos 'voluntad' [...] Nuestra ética, que todo lo reduce a la voluntad y su presunta libertad, opina que quien actúa equivocadamente no quiere ver lo bueno, y busca la razón en su actitud

¹⁹⁸ James Georges Frazer: *La rama dorada. Magia y religión*, p. 350.

íntima. Para el griego, eso también está previsto por los dioses y es señal de que no quieren bien a ese humano, hacen errar al malhechor de modo que una acción irreflexiva lo precipita al desastre.¹⁹⁹

Numerosas historias de la mitología y las alegorías como metáforas continuadas hacen referencia a experiencias en las que se vivían momentos marginales, fuera de lo esencial. Es así, por ejemplo Zeus se transforma en cisne para seducir a Leda²⁰⁰, como una forma de desaparición u ocultamiento de la falta. Sin embargo, de algún modo, la mayoría de dioses y mortales tarde o temprano recibían algún tipo de expiación, salvo aquellos que eran más poderosos como el mismo Zeus, Hera o Atenea, por mencionar algunos.

Las figuras del mito viven muchas vidas y muchas muertes, a diferencia de los personajes de la novela, vinculada en cada ocasión a un único gesto. Pero en cada una de estas vidas y de estas muertes están presentes todas las demás y resuenan. Podemos decir que hemos cruzado el umbral del mito sólo cuando advertimos una repentina coherencia entre incompatibles.²⁰¹

Es importante advertir que la carga negativa-privativa, que inicialmente significaba la acción realizada por el magistrado romano llamado *Censor*, evoluciona y toma la acepción más peyorativa de esta acción. En ella queda manifiesto que el hecho de someter al juicio de la autoridad, sea la que sea, no deja de ser una privación de la libertad individual y, como tal privación, esta autorización conlleva intrínsecamente la aceptación de la tenencia de un criterio superior al personal por parte de otro conciudadano, en materia artística o moral.

Históricamente se han atribuido a las dictaduras e iglesias ejercer la concesión del *nihil obstat* en defensa de sus intereses, acción que a su vez ha generado el desarrollo de discursos alternativos para burlarla, pero que fundamentalmente ha potenciado la peor de todas las censuras: la autocensura.

Ahora, en los inicios del siglo XXI, y desde las sociedades económica y socialmente desarrolladas del mal llamado primer mundo, la censura, siempre relacionada con la mirada y los sentidos en general, instituida como tal ha

¹⁹⁹ Walter F. Otto: *Teofanía, El espíritu de la antigua religión griega*, pp. 55-57.

²⁰⁰ Clark Kenneth: *El desnudo*, p. 121.

²⁰¹ Roberto Calasso: *Las bodas de Cadmio y Harmonía*, p. 28.

desaparecido, pero no ha muerto: se ha disfrazado para continuar al servicio de los miedos y temores del poder.

[...] la mirada padece la pasión de lo que ignora. El deseo de ver es lo desconocido [...] los versos 103 del libro II de *Las Tristes*: «¿Por qué vi algo? (*Cur aliquid vidi?*) ¿Por qué hice culpables a mis ojos? ¿Por qué sólo después de haber cometido la imprudencia comprendí mi culpa (*culpa mihi?*)?» Olvido mismo propone la comparación con Acteón (*insciens Actaon*). «La divinidad no perdona la ofensa involuntaria» [...] ²⁰²

En la Iglesia católica se considera el pecado como una ofensa moral contra Dios e implica la transgresión consciente de la normatividad y de los preceptos de la Iglesia. En la medida en que sus preceptos o estatutos se han tornado complejos, se han generado múltiples formas de pecado y su realización conlleva diferentes penitencias para lograr el perdón.

Es en la tradición judeo-cristiana donde encontramos la tipología y caracterización de los pecados, que se definen como una acción en contra de las leyes divinas; aunque sea una falta menor, transgrede los mandatos dictados por Dios. La esencia de lo pecaminoso radica en una condición de rebeldía deliberada y voluntaria. Así tenemos:

- Pecado original, propiciado por la desobediencia de Adán y Eva.

La desnudez en nuestra cultura es inseparable de una signatura teológica. Adán y Eva, después del pecado se percatan por primera vez de que están desnudos [...] la desnudez se da por así decirlo, sólo negativamente [...] a través del pecado se hace visible un cuerpo sin gloria: el desnudo de la pura corporeidad [...] un cuerpo al que le falta toda nobleza [...] ²⁰³

Margo Glantz, ²⁰⁴ coincidiendo con esta idea, menciona que el estado esencial adánico del hombre es rechazado por él mismo o por Dios; así, Adán y Eva, expulsados del paraíso, cubren su vergüenza con una hoja de parra. Según este punto de vista a partir del pecado empieza la historia del vestido y, con ella, la civilización.

²⁰² Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, pp. 192-193.

²⁰³ Giorgio Agamben: *Desnudez*, pp. 84-85.

²⁰⁴ Margo Glantz: *La desnudez como naufragio*, p. 67.

- Pecado venial, vinculado a faltas menores, que no atentan contra los mandamientos.
- Pecado mortal, que implica graves faltas como la privación de la vida, la sodomía, el abuso de viudas, la explotación de huérfanos y trabajadores.
- Pecado capital, identificado con debilidades humanas llevadas a los excesos y clasificado en calificativos determinantes: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza. Estos fueron dictados por el Papa Gregorio I hace 1.500 años y descritos posteriormente por Dante Alighieri en *La Divina Comedia*.
- Pecado imperdonable, que es el que se comete en contra del Espíritu Santo: *Por eso, os digo, todo pecado y toda blasfemia será perdonada a los hombres, pero la blasfemia contra el Espíritu Santo, no será perdonada. Y si alguno habla contra el Hijo del Hombre, esto le será perdonado; pero al que hablare contra el Espíritu Santo, no le será perdonado ni en este siglo ni en el venidero.*²⁰⁵
- Pecados sociales, dados a conocer por la Santa Sede en el año 2008: *se considera como social todo pecado cometido contra la justicia en las relaciones entre persona y persona, entre la persona y la comunidad, y entre la comunidad y la persona. Es social todo pecado contra los derechos de la persona humana, comenzando por el derecho a la vida, o contra la integridad física de alguien; todo pecado contra la libertad de los demás, especialmente contra la libertad de creer en Dios y adorarlo; todo pecado contra la dignidad y el honor del prójimo. Es social todo pecado contra el bien común y contra sus exigencias, en toda la amplia esfera de los derechos y deberes de los ciudadanos. En fin, es social el pecado que se refiere a las relaciones entre las distintas comunidades humanas.*²⁰⁶

Entre las restricciones cuya violación se considera un pecado social están aquellas que atentan contra las relaciones entre seres humanos, entre individuo y comunidad, y entre la comunidad y la persona: las manipulaciones genéticas, los experimentos con seres humanos, la alteración de embriones, las acciones que degradan, contaminan y dañan el medio ambiente, la injusticia social, coadyuvar a la pobreza, el enriquecimiento a partir de la explotación del otro, por mal ejercicio del poder y que llegue a límites con-

²⁰⁵ Biblia, Mateo 12: 31-32.

²⁰⁶ Compendio de Doctrina Social de la Iglesia n°118.

siderados obscenos, el tráfico o consumo de drogas y los llamados trastornos psicosexuales.²⁰⁷

En otras religiones, también encontramos lo pecaminoso, descrito en los preceptos, y los castigos se imponen respecto a las creencias, los cuales abarcan desde expiaciones corporales hasta mutilaciones, por ejemplo cortar las manos a quien ha robado o ha matado a un semejante.

Cuando la religión es asunto de Estado, las penas se convierten o denominan multas, arrestos, o condenas a muerte, dependiendo de las leyes de cada lugar. Julio Basso decía: *actuamos con mayor seguridad cuando no vemos lo que hacemos. Y por grande que sea la atrocidad del acto [...] nuestro espanto no será menos grande.*²⁰⁸

En una sociedad donde ya no existen súbditos sino ciudadanos y donde supuestamente la laicidad del Estado impide la existencia de la inquisición, nos encontramos con la aparición de las formas más sofisticadas para rechazar las imágenes, las creaciones y las acciones estéticas diferentes, etc.

Los instrumentos han cambiado, pero el objetivo es el mismo: controlar, eliminar y desactivar «lo incómodo», bien sean creaciones o creadores. Ya no es cuestión de luchar contra herejes, anarquistas o comunistas; ningún gobierno democrático se atrevería a reconocer que influye o supervisa la producción artística, pero la censura existe. Paul Valéry reflexionaba:

[...] la clase de dolor que siente un pensamiento por una causa aparente cultiva el pensamiento mismo y de ese modo se engendra, se eterniza, se refuerza a sí mismo [...] es conveniente romper el círculo de los males imaginarios y el ritmo del entendimiento [...] avanzar entre el desorden perfecto, de sus formas de ruptura y de sus caprichosos equilibrios [...] no existen las ideas fijas [...] la característica general de nuestros actos se impone a nuestro pensamiento [...] prefiero no llegar a nada conscientemente que no llegar a nada... sin sospecharlo.²⁰⁹

²⁰⁷ Acciones que en realidad no son contemporáneas; sirva de ejemplo el caso de feminización del Abad de Choisy quien vivió desde niño oscilando entre dos aspectos, en sus palabras: «yo he vivido tres o cuatro vidas diferentes: hombre, mujer y siempre en los extremos.» Cfr. Francois De Clermont Tonnere. *Aventures de L'Abbe de Choisy Habillé en Femme*, s/p. Consultar Anexo: *Trastornos psicosexuales*.

²⁰⁸ P. Quignard: *op. cit.*, p. 193.

²⁰⁹ Paul Valéry: *La idea fija*, pp. 17-41.

El mecanismo de eliminación del monstruo²¹⁰ ha sido semánticamente fácil: se ha eliminado y negado el nombre, no hay censura, se nos dice. A pesar de esta declaración de principios, ¿creemos que realmente no hay censura en el arte?, ¿creemos que podemos expresarnos sin límite?, y si hay un límite ¿cuál es, quién lo ha fijado y por qué?

No es necesario poner ejemplos aquí para apreciar que en estas sociedades permisivas, abiertas y hasta cierto punto relajadas, nos encontramos con una doble moral, la pública y la privada. Uno puede ser gay en casa, pero no serlo públicamente en el ejército americano, por ejemplo; uno es libre de consumir drogas en casa, pero no puede comprarlas en España.

El calvinismo, absurdo y puritano, estético es igual: puedes beber alcohol pero, tiene que estar dentro de un cartucho de papel que oculte la botella; se puede exponer a Mapplethorpe, pero las fotos con penes has de verlas en un cuarto reservado. Ahora existe «lo políticamente correcto», y esta capa todo lo tapa.

La principal limitación a la increíble libertad en que supuestamente se mueve el arte actual es sin duda la capacidad económica del artista para la producción de sus obras y el Estado, en aras de esta supuesta corrección, se aprovecha de instrumentos del poder para limitar y excluir a los artistas incómodos; así, con una censura económica sutil, creada mediante una política de concesión de subvenciones económicas a la producción sólo para artistas adecuados, el resto o no produce o no expone.

Esto corresponde con la angustia fáustica que se expresa también como el deseo de conquistar espiritualmente el universo, de vencer y diluir fronteras humanas y barreras naturales. Lo que Fausto desea para sí mismo es un proceso dinámico de conocimiento que incluye toda suerte de experiencias humanas, aunque éstas sean consideradas aberrantes o pecaminosas. Roger Shattuck establece paralelos entre la leyenda de Fausto, el romance de Frankenstein o el Prometeo moderno.²¹¹

²¹⁰ Consultar Anexo: *Monstruosidades humanas*.

²¹¹ En la mitología, Prometeo, robando a los dioses el fuego sagrado, posibilita que los hombres construyan sus moradas, regulen sus vidas, aprendan matemáticas o el alfabeto, el arte de navegar por los océanos, la medicina y las artes... Existe otro personaje para el entendimiento del mundo de las técnicas: se trata de Fausto, figura legendaria de la literatura occidental, que trae consigo la visión sublime de las técnicas. Priscila Arantes. *Corpo e vigilância na sociedade de controle*, pp. 1-4.

Otra de las limitaciones será la exclusión de imágenes violentas bajo la acusación de pervertir a la juventud, sin ni siquiera considerar la posibilidad de que sean una denuncia pública de una realidad cruel; o tal vez sea por ello mismo, por el hecho de ser lo que son: documentos de esta realidad que se desea mantener oculta para no perturbar a la sociedad, para continuar dando la imagen, propiciada por el poder, de una sociedad dulce y casi perfecta.

De este modo observamos que en esta aldea global, donde la información circula a velocidades de vértigo y donde el control se escapa como el agua entre los dedos, los Estados hacen cuanto pueden para controlar la difusión de imágenes, y esta intervención/censura no es tan sutil ni delicada sobre la información gráfica.

[...] la fragmentación y multiplicidad del sujeto destruye las dicotomías binarias entre interior y exterior, entre represión y catarsis [...] a cambio, surge la ansiedad [...] la dicotomía entre lo virtual y lo real, reflejada en un sujeto multiplicado espacial y temporalmente [que] incorpora a sus reservas iconográficas y estéticas todos los márgenes de la subcultura [...] ²¹²

La fotografía es mirada con lupa: es incómodo mostrar imágenes de la represión policial o de las matanzas y torturas. No ha de extrañarnos que en EUA controlaran abiertamente toda difusión de imágenes de los heridos y muertos en los atentados de las Torres Gemelas, o de la matanza de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas en México; recordemos hasta dónde puede llegar el absurdo proteccionismo del bienestar desde la concepción de lo «políticamente correcto» que eliminó las torres gemelas del film de *Spiderman*, para no recordar a los espectadores malos momentos recientes.

Otro elemento de censura brutal es el referido al sexo, al sexo explícito, o las imágenes de cuerpos desnudos. Nunca como ahora nos habíamos percatado del peligro que conlleva la imagen de un pene duro o una vagina abierta.

No voy a decir ahora que el cuerpo sea una cosa absolutamente detestable, da muchas satisfacciones [...] pero uno intuye que la verdadera sabiduría consistiría en ver sin mirar, sentir sin tocar, paladear sin masticar

²¹² Patricia Márquez: *Cuerpo y arte en la posmodernidad...*, p. 124.

[...] entre uno mismo y la realidad se interponen multitud de impurezas: la más grave de ellas es, sin duda, el cuerpo.²¹³

Da igual que nuestra opción sea heterosexual o no: el sexo o los discursos sobre el sexo, sus manifestaciones, las diferencias entre géneros, las diferentes opciones sexuales, las incursiones en el campo del sadomasoquismo, son siempre miradas con recelo y temor y, por tanto, la respuesta va a ser arbitraria, va a depender del político de turno, quien amparándose en el anonimato corporativo del poder va a decidir la oportunidad pública de unas fotografías, imágenes o instalaciones.

El estremecimiento que produce una imagen terrible en nuestro cuerpo nos aproxima a la sensación instintiva del miedo, me refiero al arte [...] Esta forma de la experiencia estética puede repelernos, atraernos e incluso excitarnos; y se manifiesta físicamente a través del sacudimiento, la sudoración, la náusea, el llanto, la expectación, la ansiedad. Los efectos posteriores a la impresión producida por la experiencia estética se modifican de acuerdo a la racionalización y a la carga cultural del espectador, dichos efectos se polarizan entre la sensibilización y la condena, la persuasión y el deleite masivo, la angustia y la interiorización reflexiva. Lo sublime y lo abyecto suelen deleitar al ser humano tanto en la realidad como en la obra artística.²¹⁴

Este poder, sutil e impalpable, oprime como puño de hierro la libertad de la acción artística. No sabemos desde qué departamento del poder nos va a caer el palo, hoy es un ministerio, mañana será una secretaría, pasado un juzgado quien cautelarmente suspenderá un acto ante una denuncia intolerante y sectaria. La censura establecida ha desaparecido como institución, y esto la hace más temible y poderosa: ahora no sabemos a quién eludir ni de qué manera, no existe el censor romano al que engañar, no existe un departamento específico, son todos, y actúan de manera arbitraria generalmente.

[...] un cirujano francés ha logrado el milagro de injertar el rostro de un muerto en la cara de una señora [además de los riesgos que corre, de ahora en adelante su experiencia será] ver a un desconocido en el espejo [...] como advirtió Paul Valéry, parafraseando a Nietzsche, lo más pro-

²¹³ Juan Josep Millás: «Cuerpo y prótesis» en *El Paseante...*, p. 34.

²¹⁴ José Diego: «Breve apunte sobre la violencia y el arte», p. 13.

fundo es la piel. Por eso el milagro de triplicar el tamaño de los pechos o de corregir una nariz produce una extraña mezcla de atracción y repugnancia [...]²¹⁵

Asistimos a una nueva forma, la intervención: no es censura, pero ¿realmente no lo es? Se carga subliminalmente sobre nuestras conciencias la responsabilidad de ser adecuados a la sociedad; ¿qué pretenden? Llegará el día, como decía un crítico, en que nosotros mismos nos cortaremos las manos y la lengua, nos coseremos los ojos, y el poder será feliz.

²¹⁵ David Torres: *Trasplante de rostro*, p. 1.

4.3. Monstruosidades humanas y marginación

La palabra monstruo en el contexto físico²¹⁶ indica, para la gente común, un ser al cual, desde el momento de nacer, se le observa un defecto de conformación que se percibe a primera vista y cuya visión suscita en sí algo extraordinario o espantoso.

Pitágoras asocia la belleza a la armonía y la proporción, si bien la percepción de la belleza es siempre subjetiva, ya que lo que es bello para una persona no tiene por qué serlo para otra; el equilibrio, la simetría, el aspecto joven y sano son las características que la sociedad considera como atractivas, deseables y bonitas. Estudios etológicos y antropológicos confirman que, tanto en los animales como en nuestra especie, la simetría, la proporción, el aspecto saludable, la agresividad en el caso animal o la virilidad manifiesta en el humano, son factores determinantes en la formación de las parejas.

Las variaciones de la norma, obesos, poseedores de miembros desproporcionados o con malformaciones físicas, serán motivo de burla y marginación, sutil o específica, según el grado de fealdad, término que en sí, al igual que el de belleza, entra en el ámbito de la subjetividad. Muchos de éstos serán considerados monstruos

Desde el punto de vista físico y para un especialista, la palabra monstruo es un término genérico con el cual se designa a todo ser organizado que llega al mundo con un defecto cualquiera en una o en diferentes partes del cuerpo, producidas desde que es concebido o siendo un feto. Las condiciones comunes varían para todos los de su especie, ya que ésta es una situación

²¹⁶ También son calificados de monstruo o monstruosas las personas y acciones cuya perversidad, desde el punto de vista moral, parece exceder y sobrepasar de manera extraordinaria lo que, en términos relativos, sería llamado malvado o maligno. Como también en su acepción de exageración positiva se han llamado monstruos o prodigios aquellas personas cuyas cualidades o inteligencia son superiores, v.g.: Lope de Vega, llamado Fénix de los ingenios y monstruo de la naturaleza.

en la que participan diversos órganos en sucesivas transformaciones y, por tanto, se producen diferentes tipos de organización del cuerpo en cuestión.

Un monstruo es, pues, rigurosamente hablando, un ser estructurado cuya conformación, distribución o número de alguna de sus partes no sigue la regla ordinaria.

De acuerdo con esta definición, las más simples anomalías que vulgarmente se conocen con el nombre de variedades entran en la clasificación de monstruos; sin embargo, basta reflexionar un poco para convencernos de que no es posible establecer límites bien definidos al respecto.

Actualmente los fisiologistas, prescindiendo de las antiguas creencias sobre la generación de deformidades, atribuyen las monstruosidades a las alteraciones accidentales que un feto sufre en alguna época de su vida intrauterina; algunas de ellas se consideran influencias mecánicas y otras mórbidas.

Respecto al tamaño, desarrollar extensamente la cuestión de los llamados gigantes o enanos nos alejaría demasiado de nuestro objeto alargando innecesariamente el texto, por las connotaciones morales positivas y negativas que la calificación comporta. En la actualidad no se admite la existencia de gigantes como raza o como variedades de la especie humana. Respecto a su altura, podrían ser considerados como tales los extintos indios patagónicos o Tehuelches, cuya estatura media sobrepasaba, cuando fueron contactados, la altura media europea en más de treinta y cinco centímetros²¹⁷.

El termino «gigante», objetivamente, califica a los individuos de estatura extraordinaria, cuya talla alcanza medidas muy por encima de la media, por ejemplo los tres metros de altura. El mismo razonamiento se ha de aplicar a los enanos, con exclusión de esquimales y pigmeos²¹⁸. De igual manera que en los gigantes, el calificativo se aplicará a los individuos que, por circuns-

²¹⁷ Las referencias nos vienen dadas por Antonio Pigaffeta, cronista de la expedición de Fernando Magallanes, quien en 1520 contactó con estas tribus australes cuya elevada altura les impresionó. Según las crónicas, los hombres podían medir más de dos metros, y fueron bautizados como patagones en relación con el gigante Pathoagón de la novela de caballería *Primaleón*. Expediciones posteriores como la Expedición Científica Austral Argentina dirigida por el italiano Giacomo Bove en 1881, constataron que la altura media de los patagones o tehuelches era de 1,81 cm., superior a la media europea en la época, y evidentemente mucho más elevada que la de los europeos de la expedición de Magallanes.

²¹⁸ Ambos pueblos, tienen alturas inferiores a 1,60/150 cm de altura. Como curiosidad, el Padre Jerónimo Feijóo, en su interés educativo y lucha personal contra la superstición y la falta de rigor científico, asegura en el *Teatro crítico universal*, Tomo II, discurso 2º, «Historia Natural», I-6, que no existen, que son una patraña de Plinio [...] *ya se sabe que en ninguna parte de la Tierra hay Pigmeos, ni Ojancos, ni Hipogrifos, ni hombres con cabezas caninas, ni otros con los ojos en el pecho, ni aquellos de pie tan grande, que con él hacen sombra a todo el cuerpo, u otras monstruosidades semejantes.*

tancias físicas o fisiológicas²¹⁹, su estatura es inferior en relación a la media de la especie, como v.g. los casos de personas que miden cuarenta y un centímetros de estatura.

Las lesiones congénitas, que se desarrollan durante la vida intrauterina, son alteraciones que debiéramos denominar anomalías. Aunque el término es vago, se aplica a todas las particularidades y excepciones que se podrían manifestar en un individuo.

Cuando las anomalías de un individuo son de poca importancia, se llaman variedades; si son más graves y determinan una forma de disposición o transformaciones notables podemos denominarlas deformidades y, cuando el exterior de un individuo tiene un aspecto más o menos repugnante, se califican como monstruosidades.

Las anomalías se han dividido en cuatro clases:

- anomalías simples, que se refieren al volumen, forma y disposición de los órganos.
- anomalías complejas, que presentan individuos con dos sexos en alguno de sus caracteres.
- anomalías complejas, en las cuales están involucrados los individuos.
- anomalías complejas y graves, que vuelven imposible el ejercicio de las funciones y determinan grandes deformidades.

También se han clasificado las anomalías en los monstruos por exceso o por defecto incluyendo a los endriagos formados por la reunión de dos o tres individuos en uno solo.

Se pueden mencionar entre los ejemplos:

- individuos que presentan múltiples órganos: tres laringes, tres esófagos, dos corazones, dos pares de pulmones, un solo estómago pero dos intestinos delegados, duplicidad de mamas, riñones, etc.
- individuos que presentan un gemelo unido por alguna parte del cuerpo; se conocen los llamados siameses por unión cefálica, frontal, torácica, abdominal, supra e infra umbilical, pelviana, cefalotorácica, torácico cervical, torácico abdominal, entre otras.

²¹⁹ Suele considerarse enano el hombre que mide menos de 140 cm. y menos de 130 cm. en la mujer. El cretinismo y la acondroplasia suelen ser las causas más comunes de la pequeña talla. Existen muchas clasificaciones médicas: Enano Brisaud, diastrófico, de Silver, asexual, ateliótico, hipofisario, tanatofórico, focomélico, etc.

- individuos cuyos órganos genitales presentan una conformación irregular tal que es difícil definir el sexo al que pertenecen (hermafrodita), individuos con la falta completa de órganos genitales propios de cualquier sexo (neutros).
- individuos cuyas carencias presentan lesiones congénitas que acreditan monstruosidades que, en muchos casos, impiden la supervivencia, v.g.: paracéfalos, otocéfalos, cidocéfalos, acéfalos, hidrocéfalos, etc. Estas monstruosidades impiden completamente la prolongación de la vida y, en la mayoría de los casos, su breve existencia es apenas de algunos minutos.

En las clasificaciones y ejemplos que anteriormente hemos enumerado merece consideración aparte aquella referida a la existencia de los dos sexos o la falta de diferenciación sexual en la misma persona. Esta monstruosidad, conforme a la terminología usada, cuenta con una carga histórica y mitológica que la convierte en excepcional e intrigante, especialmente dado que su existencia, por decirlo en términos de pervivencia, no les impide tener una larga vida; por ello, históricamente, se le concedió una justificación mitológica y un nombre específico: hermafroditismo.

La ambigüedad sexual, desde la antigüedad, ha incomodado socialmente, ya que dificulta el establecimiento de roles y, en cuanto que existe realmente, pone en duda el sistema establecido de una forma tan inquietante que necesita ser explicado.

Recordemos los versos de Rosaura en *La vida es sueño*:

[...] la tercera es hoy, que siendo
monstruo de una especie y otra,
entre galas de mujer,
armas de varón me adornan.²²⁰

Los barrocos versos de Calderón de la Barca se refieren específicamente al hecho de vestirse con ropas definitivamente identificadas con el sexo opuesto, en este caso, el masculino. Pero el hecho de que en el siglo XVII tuviese unas connotaciones mucho más escandalosas, incluso peligrosas para la persona que osaba transgredir las pautas establecidas, no significa que la sorpresa,

²²⁰ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, verso 2724 y siguientes.

repulsión o aversión que su visión causa, a pesar del avance en la mentalidad, haya cambiado tanto²²¹.

Remarquemos tres aspectos que pueden relacionarse al respecto: los problemas de identificación de sexo²²², los biológicos y los travestita²²³. La dotación genética y el medio hormonal prenatal determinarían en gran medida

²²¹ Nuevos discursos como el *Manifiesto contrasexual* de Beatriz Preciado, en un ataque a lo «naturalmente establecido en sexo» propone la creación de una nueva naturaleza, o *el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros*. En este nuevo marco, *los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes, y reconocen a los otros como cuerpos hablantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente renuncian no sólo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente [...]*, p. 13.

²²² Trastornos en los que el individuo se identifica, de un modo intenso y persistente, con el otro sexo junto con malestar persistente por el propio sexo anatómico o posee un sentimiento de inadecuación en el papel de su sexo (v. Anexo).

La identidad de género nuclear es el sentimiento subjetivo de saber a qué sexo se pertenece, es decir, la conciencia de «yo soy un hombre» o «yo soy una mujer». La identidad de género es la sensación íntima de masculinidad o feminidad. El papel de género es la expresión objetiva y pública del hecho de ser hombre, mujer o andrógino; consiste en todo lo que el individuo dice y hace para indicar a los demás o a sí mismo el grado en que se es hombre o mujer. Para la mayoría de las personas la identidad y el papel de género son congruentes entre sí; en cambio, quienes presentan un trastorno de identidad de género experimentan una notable incongruencia entre su sexo anatómico y su identidad de género.

²²³ Observado también en hombres heterosexuales, que sienten excitación sexual al vestirse con ropas de mujer. Suele iniciarse en la infancia (v. Anexo). El fetichismo travestista o travestismo (*cross-dresser*, en inglés) sólo es problemático cuando las fantasías, los impulsos sexuales o el hecho de vestirse con ropa de mujer provocan malestar clínicamente importante o disfunción notable en cualquier ámbito. El propio travestido explica como motivaciones de esta conducta las propiedades reguladoras del estado de ánimo (antídoto para la ansiedad o la depresión), aunque en algunos casos puede llegar a ser una expresión del deseo de pertenecer al otro sexo (v. Anexo).

Vestirse con ropas del sexo opuesto no es en sí mismo un trastorno. El perfil de personalidad de los varones que lo practican habitualmente es similar al de sus iguales en edad y condición sociocultural. Esta práctica no siempre está asociada a deseos homosexuales; a veces existe complicidad por parte de la pareja y puede que el hombre mantenga relaciones sexuales con ella vestido total o parcialmente con ropas femeninas. Si la pareja no coopera, el travestido puede sentir ansiedad, depresión, culpa y vergüenza provocadas por el deseo de vestirse de mujer. Parece ser que los individuos que practican este travestismo, lo sufren recurrentemente. Pueden dejar de practicarlo durante un periodo, pero generalmente reanuda su práctica días o meses más tarde; de ahí la sentencia clínica: «Una vez travestido, siempre travestido».

La mayoría de los travestidos no solicitan tratamiento. Quienes lo hacen suelen estar presionados por una esposa disgustada, o bien son remitidos por un juez, o por miedo a ser detenidos y sufrir las consecuencias negativas desde el punto de vista social y profesional. En ocasiones la demanda de tratamiento se produce a causa de otro cuadro asociado, como disforia de género, consumo abusivo de sustancias estupefacientes o depresión. Cfr.: http://www.msdc.co.cr/assets/biblioteca/manual_merck/content_mmerck/MM_15_192.htm.

la identidad de género, pero tanto ésta como el papel del género se constituyen de forma estable por influencia de factores sociales.

Desde el punto de vista clínico tradicional, cuando la definición del sexo de asignación es confusa, el niño puede tener dudas sobre su identidad y papel de género; sin embargo, cuando aquélla es clara, incluso la existencia de genitales ambiguos no suele afectar a la identidad de género del niño. Desde el mismo punto, las personas transexuales por lo general han tenido problemas de identidad de género en la primera infancia, aunque la mayoría de los niños con conflictos de identidad de género no llegan a presentar de adultos un trastorno de identidad sexual. Así, un niño con dicho trastorno preferirá vestirse con ropa del otro sexo, insistirá en que pertenece a ese sexo y mostrará mucho interés por participar en los juegos habitualmente propios del sexo opuesto:

nací presa en un cuerpo que no era mío. Crecí sin entender bien por qué mis deseos eran tan diferentes de los de los niños y tan iguales a los de las niñas, sin poder expresarlos y disfrutar de ellos como cualquier niño normal, Nunca me gustó nada masculino, jugaba y me comportaba como una niña, mi madre cuenta que cuando tenía tres años cogía los vestidos de mis primas, me los ponía y salía corriendo, no me acuerdo de eso, creo que ya era una señal [...] Mi identificación con lo femenino continuaba presente, oscilando en matices de deseos que extrapolaban la sexualidad. Eran deseos naturales claramente femeninos, nunca me identifiqué con nada masculino, frecuentando lugares y conviviendo con homosexuales en la búsqueda de identificación y aceptación.²²⁴

Este tipo de declaración es el manifiesto de su incomodidad, incluso en algunos casos es posible que tengan sentimientos negativos hacia sus genitales. Por ejemplo, una niña pequeña puede insistir en que le va a crecer un pene y así será un niño y quizá se empeñe en orinar de pie. Igualmente, un niño se sentará para orinar y pretenderá deshacerse de su pene y sus testículos²²⁵.

²²⁴ Vid. Anexo: relato de la entrevista de Beatriz Brasil.

²²⁵ Las conductas propias del papel de género se sitúan dentro de un *continuum* de masculinidad o feminidad tradicionales. Desde una óptica clínica, la identificación de estos trastornos o conductas diferentes no incluyen los deseos basados en las supuestas ventajas culturales de pertenecer al sexo opuesto. Por ejemplo, un niño que dice que quiere ser niña para tener el mismo trato especial que su hermana menor no es probable que sufra un trastorno de identidad de género. Otro requisito es la presencia de malestar

Al hermafrodita se le representaba como una conjunción de Hermes y Afrodita, como un ser mixto que reunía los dos sexos, pero en el que no predominaba la virilidad.

El «Hermafrodito», descrito por Ovidio en sus *Metamorfosis*, es hijo de Mercurio y Venus, poseía una belleza maravillosa, y en un viaje a Caria, fatigado se detuvo en un lago para bañarse donde la Náyade Salmacis se enamoró de él, pidiendo a los dioses que uniesen de tal forma sus cuerpos que en el futuro formasen uno conservando los dos sexos; Hermafrodito, por su parte, suplicó y obtuvo de los dioses que todas las personas que se bañasen en aquella fuente experimentasen la misma transformación ocurrida en él.

No se entiende demasiado bien la petición de Hermafrodito, dado que más parece una maldición contra las aguas que lo transforman o una venganza indiscriminada con el resto de la humanidad, que una clara explicación de la existencia andrógina y la justificación de la aparición de nuevos seres similares.

La idea del hermafroditismo no es de origen griego; en Asia simbolizaba unidad mística con los dos sexos en una misma persona.²²⁶ Idea, que seguramente es el fundamento del mito que relata Aristófanes en *El banquete* de Platón, cuyo origen lo sitúa en una época muy anterior, cuando los humanos eran redondos y perfectos, con cuatro piernas, cuatro brazos y dos sexos, quienes después de su separación forzosa por castigo de Zeus sienten un deseo de reunirse nuevamente por la fuerza del amor.

La ambigüedad, la indefinición, aquello que por insólito resulta siniestro²²⁷, forma parte de la visión de una revelación que no esperaba sobre la identidad sexual, y esta maravilla lo aproxima al espanto y a lo monstruoso.

acusado o de evidente alteración del funcionamiento del individuo en las áreas social y laboral o en otros ámbitos importantes. No se considera un trastorno de identidad de género cuando una persona se limita a vestirse con ropa del otro sexo o realiza actividades propias del sexo opuesto sin malestar psicológico concomitante o afectación funcional, ni cuando la persona presenta un estado físico intersexual (v.g.: hiperplasia adrenal congénita, genitales ambiguos o síndrome de insensibilidad androgénica). Cfr.: http://www.msdc.co.cr/assets/biblioteca/manual_merck/content_mmerck/MM_15_192.htm.

²²⁶ *As monstruosidades humanas*, pp. 48-58. «Todos estos mitos de la androginia divina y del hombre primordial bisexuado representan modelos ejemplares para el comportamiento humano. Por consiguiente, la androginia es simbólicamente reactualizada mediante los ritos. Los fines de esta androginización ritual son múltiples, y su morfología es extremadamente compleja. No es cuestión de emprender aquí su estudio. Es suficiente recordar que, en numerosas poblaciones primitivas, la iniciación de la pubertad implica la androginización previa del neófito.» Mircea Eliade. *Mefistófeles el andrógino*, p. 109.

²²⁷ Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro*, pássim.

La monstruosidad nos adentra en el camino de la otredad, tema que trataremos más extensamente a partir de la fotografía; trataremos aquí la otredad monstruosa, —el otro en su diferencia física negativa— que, por aquella propiedad que hace encontrarse a los extremos, nos recuerda a Burke cuando especifica que *todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime*²²⁸; y a María Zambrano, especificando que *terror paralizante de la belleza sólo se produce a un determinado nivel de incapacidad de asumirlo, y desde el propio medio de visibilidad que lleva aparejado: el terror paralizante en verdad no puede relacionarse con la belleza sin más*²²⁹; tal sensación paralizante y aterrizante se produce también, en opuestas circunstancias, ante la visión de la fealdad.

Ante el monstruo humano, la reacción siempre ha sido adversa y contradictoria; en la mayoría de los casos, la familia se siente incómoda por su existencia, pues en cuanto que carne de su carne es una muestra vergonzosa de sus defectos o taras y procuran esconderlo y ocultarlo²³⁰ del resto de la sociedad, si no es que se deshacen de él reclusándolo en las instituciones adecuadas. En otros casos y épocas, especialmente en familias necesitadas o de bajo nivel económico, se aprovechaban de esta singularidad para venderlos o exhibirlos con lucro²³¹.

²²⁸ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas...*, p. 29.

²²⁹ María Zambrano, *Claros del bosque*, p.146.

²³⁰ Hasta hace relativamente poco tiempo, la locura y los trastornos psíquico-físicos eran considerados intervenciones o posesiones diabólicas. Será ya bien entrado el siglo XX, cuando se prohibirán los rituales de endemoniados en el Santuario de Balma, en Zorita del Maestrat en la península. *Masovers* (campesinos) de los aislados caseríos de montaña traían a hijos y familiares que tenían escondidos, incluso atados, en carros cerrados y entoldados hacia el santuario, quienes aterrados por la extrañeza del lugar, el ruido de la multitud, la música de los bailes de endemoniados, entraban en un paroxismo y recibían el exorcismo dentro de la minúscula iglesia en las entrañas de la roca. El mercedario Gilabert Jofré, compadecido del inhumano trato dado a los débiles mentales en la ciudad de Valencia quienes, apedreados y marginados, eran tildados de poseídos, consigue que en 1409 se funde el Hospital General de Valencia para recoger a los excluidos: «[...] *Car moltes pobres Innocents e Furiosos van per aquesta Ciutat, los quals passen grans desayres de fam, fret e injurries; per tal, com per sa innocencia i furor no saben guanyar ni demanar ço que han menester per sustentació de llur vida; e per ço dormen per les carrers e perexen de fam e de fret; e moltes malvades persones, no hauents Deu davant los ulls de sa consciencia los fan moltes injurries e enugs, e senyaladament lla on los troben adormits los nafran e matan alguns, e a algunes fembres innocents aonten*». Lugar que, en consecuencia, también fue el primer manicomio de occidente (Archivo de la Diputació de València. Sig. 0/1. Archivo Hospital. fol. 14). Ver también el cuadro de Joaquín Sorolla *El padre Jofré protegiendo a un inocente*.

²³¹ David J. Skal, en *Monster Show*, p. 31: «Las ferias y los circos han incluido encuentros cercanos con lo macabro prácticamente desde su concepción. El Sargento Mayor Philip Astley (nacido en 1742), inventor inglés del moderno circo de

Su visión produce sentimientos encontrados de lástima, repulsión y compasión en quien los mira. Seve Calleja recoge, en *Desdichados monstruos*, la perplejidad de la artista Leila Hyams, quien participó en el film *Freaks* (La parada de los monstruos) de Tod Browning en 1932, ante las reacciones de los grotescos personajes entre sí:

Cuando vi por primera vez la colección de monstruos reunida en el plató; me preguntaba si sería capaz de soportarlo. Mi primera reacción fue un sentimiento de intensa piedad [...] los monstruos no se compadecían de sí mismos en absoluto, puede que sintieran compasión por el otro tipo que tenía un defecto terrible, pero ninguno de ellos sentía piedad de sí mismo.²³²

Una reacción que no es de extrañar, sin verse a sí mismos, sin pensar en ellos como «otros»: se produce un distanciamiento de cada uno respecto al resto, *una cierta conmiseración por la mala suerte de esos desdichados semejantes con un alto grado de complacencia por la propia*.²³³ Nadie mejor que Frankenstein para explicarlo:

¡Cómo me horroricé al verme reflejado en el estanque transparente! En un principio salté hacia atrás aterrado, incapaz de creer que era mi propia imagen la que aquel espejo me devolvía. Cuando logré convencerme que era el monstruo que soy, me embargó la más profunda amargura y mortificación. [...] Cuando miraba a mi alrededor, ni veía, ni oía hablar de nadie que se pareciera a mí. ¿Era, pues, yo verdaderamente un monstruo, una mancha sobre la Tierra, de la que todos huían y a la que todos rechazaban?²³⁴

Frankenstein se queja amargamente de que está solo, *Satanás tenía al menos compañeros, otros demonios que lo admiraban y animaban, pero yo estoy solo y todos me desprecian*²³⁵; Mary Shelley se olvida de que nadie se reconoce

pistas, también reservó un espacio para la monstruosidad, presentando fenómenos tanto humanos como animales, entre otras exhibiciones extravagantes».

²³² Seve Calleja, *Desdichados monstruos: la imagen grotesca y deformada de «El otro»*, p. 18.

²³³ *Ibidem*, p. 18.

²³⁴ Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, pp. 88 y 94.

²³⁵ *Ibidem*, p. 102.

como monstruo a sí mismo, si no atrapado en un envoltorio horrible; son otros los que, con peor fortuna, serán auténticos monstruos.

Todo ello se relaciona con la visión, pues es precisamente la visión de estos seres feos y malditos, de estos monstruos la que incomoda. El monstruo solo puede ser percibido por su apariencia; y a esta fealdad física se le presupondrá una fealdad moral o espiritual —la cara, espejo del alma, según el prejuicio platónico—, un castigo divino. Para María Zambrano, *la vista percibe la belleza que brilla, mas no puede percibir la sabiduría*²³⁶, ni la monstruosidad interna, oculta como el retrato de Dorian Gray que, escondido de la vista de todos en el desván, manifiesta la edad y vicios del representado, siempre joven y hermoso.

Como consecuencia última, el destino del monstruo es la ocultación, la segregación social y la marginación, una de sus salidas será, en la medida de lo posible, la cirugía modificadora estética.

²³⁶ María Zambrano: *Filosofía y poesía*, p. 35.

4.4. Connotaciones éticas y morales

El *ethos* es la realidad última del *logos*, como el espacio del deber ser y la acción que determina la conducta, la verdad y el rumbo de la vida social e individual. En las artes, el recurso de la razón práctica es la instancia que guía la indeclinable responsabilidad de juzgar; la ética es la palabra que evalúa y adjudica un valor explicativo a las estimaciones que se hacen en el acto educativo.

Asimismo, el *ethos* es la verdad del artista quien encuentra en él el origen y fin del conocimiento, porque es el núcleo del saber, es la conciencia crítica que determina los fundamentos de la cultura. El orden ético sintetiza la voluntad, guía el comportamiento y verifica el sentido de la vida; *el ethos es la pureza de la razón.*²³⁷

Toda ética es una ética para la vida» afirman en diversos ámbitos, de ahí que una propuesta interdisciplinaria de este carácter suponga la conjunción de «principios básicos dentro del bien común [...]»²³⁸

En principio, una visión ética en las artes visuales ha de reconsiderar el concepto de valor, entendiendo por esto las cualidades, atributos y condiciones que son importantes y trascendentes; éstas deben ser coherentes con las nociones de verdad y justicia y con los principios y condiciones del individuo que lo hacen racionalmente responsable de sus actos y comprometido con sus consecuencias.

Esto no se ha consolidado por los denominados isomorfismos o mimetismos, que son las tendencias a copiar conductas, porque nos parecen las más apropiadas o aparentan ser las que conducen a circunstancias más propicias para el desarrollo de las artes, entre ellos están:

²³⁷ Eduardo Nicol: *Crítica de la razón simbólica*, p. 141.

²³⁸ Enrique Leff: *Ética, vida...*, p. 290.

- *isomorfismo coercitivo*, que surge cuando instituciones o grupos sociales presionan a un individuo o colectividad para que sea similar a ellos.
- *isomorfismo mimético*, cuando en situaciones de crisis o incertidumbre se prefiere copiar al otro.
- *isomorfismo normativo*, en el que profesionales o líderes de opinión, mediante la educación formal o no formal, la capacitación y las redes sociales, difunden modelos e incitan a que sean copiados por los individuos; éste tipo es el más común.

No es fácil entender el concepto de la ética profesional en un mundo globalizado, en el cual los intereses particulares por la mercancía y el utilitarismo están por encima del humanismo; y la indiferencia se ha vuelto parte de la condición de los seres humanos. El principio del dominio de la naturaleza ha perdido su equilibrio frente los fines que le dan sentido.

Aquí sólo se presenta un esbozo que obliga a profundizar en el asunto de la ética de las artes visuales. Se enuncian aquellos puntos en los que coincide la mayoría de los teóricos.

En las artes visuales se considera la ética para establecer un código de comportamiento social y político; tender a la liberación y el perfeccionamiento del individuo; reconocer la singularidad y especificidad de la cultura; satisfacer necesidades reales, dejando a un lado las modas o las necesidades impuestas por los mercados.

El sociólogo francés Guillaume Erner ha sido el primero en analizar las causas de que seamos «víctimas de la moda» en un libro que precisamente lleva ese título; en su opinión, *la moda ha sido a lo largo de la historia un elemento de marcaje social que identificaba a diversos grupos*. El aspecto externo tuvo la función de clasificar a colectivos diferenciados, en muchos casos a señalar la marginalidad: *a fuerza de buscar su singularidad, el individuo corre el riesgo de hacerse sólo inteligible para sí mismo, convirtiendo la sociedad en una reunión de soledades.*²³⁹

Ser responsables del acto estético, por sus repercusiones en los otros y en la naturaleza; tomar en cuenta los aspectos culturales, sociales, económicos y ambientales, que implica el proceso creativo, y lograr una comunicación que proponga el respeto a los derechos y la naturaleza como propiedad del género humano.

²³⁹ Guillaume Erner: *Víctimas de la moda*, pp. 21-25, 205.

A pesar de estos principios toda ética será vana, si no parte del profundo conocimiento de los límites y potenciales de la naturaleza, de una manera diferente de comprender el mundo; la ética *plantea la necesidad de reconciliación entre la razón y la moral, de manera que los ciudadanos alcancen un nuevo estadio de conciencia, orientada hacia una nueva visión del ser humano*, lo que supone modificar las estrategias de concepción, generación y enseñanza del conocimiento.

Apelar a la moralidad de los individuos supone sustituir la visión metodológica centrada en la funcionalidad por una visión antropológica y humanista.

El concepto de transgresión referido a la desobediencia de las leyes se amplió paulatinamente hasta integrar todo tipo de desviación de las conductas correctas o comunitariamente aceptadas; con el tiempo se expandió como cualquier quebranto de límites individuales o colectivos; de hecho, etimológicamente, transgredir indica «ir más allá», «pasar», si bien hay que establecer que sus connotaciones siempre han sido negativas: lo ilícito, lo prohibido y lo desordenado.²⁴⁰

Dentro de las implicaciones de la transgresión se comprenden cuatro sentidos primordiales: negación de verdades comprendidas como doctrinarias; violación de creencias, condiciones o situaciones censuradas o calificadas como tabúes; ofensas a los individuos en sus personas, haberes o deberes y exclusión de límites físicos o conceptuales; dentro de esta última se ha situado a las condiciones anárquicas, en su acepción política como en su condición de actitudes desconcertantes o incoherentes.

Paul Valéry, en su texto sobre los principios de la anarquía, reflexiona acerca de la pequeñez que un individuo puede alcanzar en la medida que se auto-aniquila como persona por la presión de reunirse y atarse a las necesidades, convenciones y obligaciones de la sociedad, generando para sí efectos de hipocresía, estupidez y rapiña en torno a las limitadas demostraciones de aceptación del pensamiento y expresión de la sensibilidad.

En el arte²⁴¹, el intelecto y sus vías abstractas no están exentos de los fenómenos mencionados y, opuestos a la sensibilidad, han procedido contrariamente a ella aportando el apoyo del pensamiento a las diversas estéticas que, considerando al arte como problema de conocimiento, han intentado reducirlo a modelos que radican en estereotipos y provienen de convencionalismos emanados de la institucionalidad, sufragando además propuestas vacías

²⁴⁰ Anthony Julius: *Transgresiones. El arte como provocación*, pp. 16-21.

²⁴¹ Paul Valéry: *Teoría, poética y estética*, pp. 199-200.

con los escasos fondos, que la cultura suele recibir en el nicho de los estilos cortesanos emanados de las ideologías neoliberales y pseudo-liberales.

Ya advertía Rilke²⁴² que en estos juegos, donde los seres humanos, que abusan ciegamente de lo visto rechazando por principio lo jamás vivido, se distraen entre las masas desarticulándolas, fragmentando y descontextualizando cualquier posibilidad de apertura al resultado de argumentos expresivos válidos, se oculta la capacidad de comprensión del espíritu creador que no elige ni desdeña cualquier cosa existente.

Entre los antiguos griegos, la *catharsis* tenía el sentido de la transformación interior suscitada por una experiencia vital profunda, que permitiera expulsar espontáneamente de la conciencia todo aquello que resultara nocivo. La explicación, que Jauss lleva a cabo desde la estética de la recepción de esta caracterización en el espectro de interacción que correspondería a las artes visuales, supone la reflexión de la conciencia perceptora y su liberación para lograr la acción individual.

Kandinsky²⁴³ reconoció que hacer a un lado las formas completamente rígidas, estrictas y cerradas sobre sí mismas permitía dar paso a la libertad del espíritu que se hace cargo de lo espontáneo e indeterminado; así, el artista enumera las direcciones que impiden el acceso a ese carácter íntimo de la praxis del arte: conformarse con la tosca presencia de las cosas, materializaciones previas de las ideas que ya están anquilosadas, depender de rutinas propias de la vida cotidiana, confundir lo cuantitativo con lo cualitativo, subordinarse a la eficacia y a la instrumentalización como dominios del hombre sobre la naturaleza: así se encuentra la trascendencia del espacio y el tiempo, materializando lo sensible; lo visible y lo no visible son, metafóricamente, espejos de identidades que fluyen formalmente y quedan fijados como apariencias y modos del conocimiento, en los que convergen experiencias expresivas personales y sociales.

La transgresión de los preceptos y los Cánones es un gesto diferente, una alternativa de participar en el juego contra el estereotipo, contra lo estático, contra lo que se considera definitivamente explicado. En su teoría de las inteligencias múltiples, Howard Gardner, director del Proyecto Cero de la Universidad de Harvard, sostiene que están totalmente identificadas al menos diez inteligencias, entre las que enumera: la espacial, la naturalista y la espiritualista; lo importante de sus proposiciones y su incidencia en propuestas pedagógicas contemporáneas radica en que se reconoce que no todos los

²⁴² Rainer M.^a Rilke: *Cartas sobre Cézanne*, pp. 45-52.

²⁴³ Jorge Juanes: *Kandinsky/Bacon*, pp. 14-17.

individuos tienen el mismo tipo de mente y la educación se fortalece y logra pensamientos y creaciones alternativas, si estas diferencias son tomadas en cuenta en vez de ser negadas o ignoradas.

Estas prácticas no son ajenas a la condición del ser humano que ha evolucionado a partir de las relaciones de transgresión sobre la naturaleza encontrándose a sí mismo en cada acto de pérdida o de ruptura.

El canon, la prescripción, encuadra y domina la transgresión bajo los diversos signos del error. El espíritu transgresor no ataca las reglas, simplemente sigue por un camino diferente, el que le es propio, y este lo considera desde una argumentación marginal que le sustente. El proceso es de alejamiento, porque expande la cosmovisión rebasando otros procesos tales como el agotamiento de las formas o la ampliación de la visión técnica, que tienden a transformar al artista en académico o solamente uno más, estandarizado e indiferenciado. El alejamiento se manifiesta como enfrentamiento con la imaginación, las formas y el medio.

Cuando los significados no se renuevan, se petrifican, se alejan de su sentido primigenio y se generalizan anulando las huellas que los hacían extraordinarios. Epicteto de Frigia defendía que la libertad se establece en la capacidad de controlar las propias pasiones para no sucumbir a los infortunios de la vida, proponiendo el autocontrol y el autosometimiento, consiguiendo así la *apatía* o impasibilidad; todo indica que la esclavitud motivó en Epicteto el estoicismo como una forma de alivio y, a la vez, de conformismo.²⁴⁴

²⁴⁴ Debo morir. Pero ¿he de morir lamentándome? Debo estar encarcelado. Pero ¿tengo que gemir también? Es menester que sufra el destierro. ¿Puede alguien impedirme entonces que vaya con una sonrisa y con buen ánimo y en paz? «Dime el secreto». Me niego a decirlo, porque eso está en mi poder. «Pues te encadenaré.» ¿Qué hablas compañero?, ¿Encadenarme? Mi pierna encadenarás, sí, pero mi voluntad no; ni siquiera Zeus puede conquistar esta. «Te meteré en prisión. Mi parte corporal, querrás decir. «Te degollaré». ¿Y qué? ¿Cuándo te declaré jamás que yo era el único hombre en el mundo que no podía ser degollado? Estos son los pensamientos que los que buscan la filosofía debieran ponderar, estas son las lecciones que debieran escribir día a día, en estas tendrían que ejercitarse.» Si comprendemos que la virtud es el único verdadero bien, veremos que ningún mal real puede sobrevenirnos. Piensa que te has de conducir en tu vida como en un convite. ¿Sabes qué has de hacer allí? ¿Te llega a ti algo de lo que se reparte? Extiende la mano y tómallo modestamente. ¿Pasó de largo? No quieras arrebatarlo. ¿Aún no ha llegado? No excites el apetito desde lejos con ansia baja; aguarda que llegue a ti. Así concúctete con los hijos; así con la mujer; así con los magistrados; así con las riquezas. Y así te harás digno de ser comensal de los dioses. Pero si aún a lo que se te concede y ofrece no echas mano, sino que lo dejas generosamente pasar, entonces no sólo serás comensal de los dioses, sino colega y participe de su reino. Porque Diógenes y Hércules y otros semejantes obraron así fueron como dioses y por tales se les tenía. Epicteto. Javier Echegoyen Olleta. *Historia de la Filosofía. Filosofía Griega*, s/p.

Cuando el sentido y la transgresión no vuelven a su primer estadio, corren el peligro de impasibilidad, de la adhesión a conductas establecidas sin comprensión y a la obediencia a un orden, sea cual sea. Hannah Arendt afirmaba que la única forma de combatir el conformismo y la indiferencia es a través del pensamiento que, emulando a Penélope, se teje y desteje hasta intervenir en el mundo.

El arte transgresor es crítico y reduce todas aquellas manifestaciones irreflexivas que pretenden denominarse de la misma manera. Todo pensamiento nace de la experiencia, pero esta sólo aglutina su sentido a través del pensamiento: al pensar se busca el sentido de las cosas a partir de la capacidad de apertura mental y se hace patente en la presencia y manifestación del mundo común; es una proyección y por lo tanto una previsión; por tanto, aquél que quiera comprender algo sobre el mundo para reinterpretarlo a través del arte tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él.

Las artes visuales; en particular, se transforman en alternativas de conocimiento y formas de razonamiento en las que predomina la transgresión como resultado del cuestionamiento y la refutación de reglas y convenciones comúnmente aceptadas; ya Gombrich lo ejemplifica relatando el caso de Thomas Gainsborough respecto a las fórmulas de Sir Joshua Reynolds, quien había enseñado a sus alumnos de la Royal Academy que nunca debía ponerse el color azul en primer plano: *El niño azul*, de 1770, fue una demostración de que dichos principios no tenían sustento ni validez académica.

La estilística ha demostrado la capacidad de transgresión entendida como el traspaso de los límites establecidos²⁴⁵, o en palabras de Kooning, *de vez en cuando un pintor tiene que destruir la pintura*, como Cézanne y Picasso lo hicieron. El arte muere para renacer. Pero eso no significa que todo sea posible y en todo momento, no se ha de confundir un límite con un horizonte.

Anthony Julius propone una taxonomía de las transgresiones, advirtiendo que ninguna de las categorías es purista, en realidad se dan variaciones a partir de la mezcla de los siguientes niveles de transgresión:

- innovadora, que es aquélla en la que se atraviesan límites de lo artístico proporcionando reglas diferentes; interrogativa, que es reflexiva y surge de la curiosidad, planteando y respondiendo preguntas, jugando con las reglas.

²⁴⁵ Anthony Julius: *op. cit.*, pp. 100-185.

- subversiva, que añade premisas, redefine categorías y cualidades y, en lugar de obras, propone intervenciones perturbadoras.
- detractora, que infringe o quebranta prohibiciones o tabúes.
- alteradora, que interrumpe o viola el estado natural de las cosas.
- asociativa, que muestra los vínculos entre lo artístico y lo político.
- antiartística o autodestructiva, integrada por todas las posturas que buscan la aniquilación del arte mismo.
- irónica, originada en las reflexiones sobre la diferencia entre arte y no arte.
- efímera, que condena la comercialización y mercantilización del arte en la realización de obras no objetuales y pasajeras.
- aversiva, que se impone sobre formas sociales preservadas en las esferas de lo íntimo, lo identitario y lo escrupuloso.

A esta taxonomía habría que añadir otra categoría: la estrategia cultural abierta, en la que se sustituyen las convenciones por la búsqueda de lo posible, en el abandono de las reglas y cánones academicistas. Por ello se alude al dibujo artístico como la transgresión más importante, dado que quebranta, filtra y depura las leyes de la naturaleza a partir de transiciones fenomenológicas. Rafael, Tintoretto y Rembrandt son algunos ejemplos transgresores de los cánones de la perspectiva.

Para la historia de las ideas, el dibujo significa la primera acción transgresora porque re-presenta la naturaleza e interviene en su concepción, como prueba determinante de la capacidad del ser humano de liberarse a pesar de cualquier vicisitud. Antes de que se expresara en forma escrita, el ser humano lo hizo a través del dibujo, la escultura y la música. Evolutivamente, las partes del cerebro donde se localizan las sensaciones y las emociones se desarrollaron con anterioridad a la zona de las funciones racionales. Las sensaciones y emociones carecen de estructura proposicional interna, por lo que son capaces de extralimitarse. Esta transgresión primigenia es liberadora, porque no ofende ni implica hostilidad, no es causa de desprecio, sólo constituye un conjunto de rastros de estados de ánimos, de maneras de estar, de voluntades por la forma y de extravíos en el tiempo. Se interpreta como una praxis provocadora en momentos en que había necesidades más importantes que resolver y, en lugar de ello, se da paso al irresistible impulso de traspasar los límites de las prácticas sociales indispensables, se camina más allá del abrigo, el alimento, la protección y la sobrevivencia.

Las artes visuales, como estrategia cultural abierta, determinan la convivencia de distintos significados cuyos límites no se encuentran impuestos ni

predispuestos, son modos de expresión del hombre situado en el mundo utilizando elementos como signos para dar la noción de totalidad, *esa instantaneidad constituye su más alta peculiaridad al ofrecernos una condensación del tiempo y el espacio*²⁴⁶; por ello se muestra como una interpretación del mundo en la que se configura un modo de proyección del ser hacia los otros, como afirmaba Kandinsky, se crean mundos dando lugar a lo que todavía no es, se revela aquello que estaba reservado traspasando las convenciones establecidas con expresiones que no se pueden explicar con palabras, porque se logra la convergencia de tres estados circunstanciales: lo propio del ser, lo propio del contexto y lo propio de las artes visuales.

²⁴⁶ Aldo Pellegrini: *Para contribuir a la confusión general*, p. 14.

5 | SISTEMAS SIMBÓLICOS DE LA PIEL

5.1. Cánones tradicionales

El aprendizaje de las artes y con ello el contacto con el cuerpo desnudo ha estado históricamente determinado por grandes *paradigmas pedagógicos*, que han trascendido como modelos claramente identificados, que suelen ser aplicados con planteamientos personales o adaptaciones programáticas en eclecticismos que, en muchos casos pretenden, la innovación cuando en realidad se trata de modismos didácticos.

El proceso empírico-espontáneo de conocimiento del dibujo es susceptible de ser realizado por un académico en tanto que es la posibilidad de desarrollar actividades a partir de aquellos recursos con los cuales se tiene contacto en la práctica, donde los instrumentos de trabajo y las técnicas son el sustento del proceso de enseñanza-aprendizaje.

El racionalismo occidental, a pesar de las diferencias entabladas por las distintas corrientes filosóficas, atribuyó durante décadas como cualidades esenciales del conocimiento la objetividad, la sistematización, la demostración y la comprobación lógica o empírica. Thomas Kuhn sostuvo la improbabilidad de verificaciones definitivas considerando que el conocimiento se identifica con aquella investigación basada en una o más realizaciones precedentes, que cierta comunidad disciplinaria reconoce durante cierto tiempo como fundamento para su práctica posterior; el estudio de los *paradigmas* es lo que sustenta al aprendiz para formar parte de una comunidad particular; la transición sucesiva de un paradigma a otro por medio de una transformación es el patrón usual de desarrollo de una disciplina.

El paradigma kuhniano es entendido como el conjunto de creencias, valores, técnicas, etc., que comparten los miembros de una comunidad dada. Las transiciones epistemológicas, inevitables para el progreso del saber, parten del rechazo del paradigma con la consiguiente transformación de la imaginación. La asimilación del cambio requiere la reconstrucción de la teoría anterior y la reevaluación de sus prácticas. Estas consideraciones destacan la necesidad de rechazar la rigidez académica y la pretensión de un saber

definitivo, alentando todo aquello que permita crear nuevas concepciones y cumplir las expectativas de renovación del conocimiento.

En la visión de Ricardo Marín²⁴⁷, los criterios para reconocer un paradigma en la enseñanza de las artes visuales son: estructurar los conocimientos de tal forma que integren un sistema completo de formación artística; fundamentar el conocimiento determinando sus elementos básicos y las condiciones para organizarlos, concluyendo así en la propuesta de un proceso didáctico; coincidir como la integración de voluntades en las que participan artistas, escuelas, tendencias pedagógicas y prácticas artísticas educativas y demostrar en una práctica continua su aplicación generalizada como modelo de enseñanza artística.

Conforme a estas consideraciones, hay ejercicios de enseñanza de las artes visuales que no se consideran dominios metodológicos, sino aplicaciones paralelas de ideas individuales para transmitir el ejercicio de la disciplina.

Canon viene del griego *kanon* que significa «reglas» o «preceptos» y se trata de una norma concreta que establece las proporciones ideales del cuerpo humano en vistas a su reproducción artística [...] esta regla que «establece la justa relación», por utilizar una expresión de Leonardo, tiene un carácter funcional de cara a establecer referencias modélicas como procedimientos de estructuración representativa de la figura.²⁴⁸

Los primeros Cánones se reconocen en los egipcios, con su división del cuerpo en partes iguales, la relación entre tamaño e importancia o la mezcla entre perfil y frente de las figuras; y posteriormente en los griegos una de cuyas obras, la escultura del *Doríforo* de Policeto, a pesar de conservar algunos rasgos de arcaísmo, puede ser considerada el primer canon clásico occidental de representación del cuerpo humano, por sus proporciones basadas en el canon de belleza de las siete cabezas que ya usaba Fidias, al que seguirá el canon de Lisipo de las ocho cabezas, es decir : la altura del cuerpo corresponderá a siete u ocho cabezas, según el canon que empleemos.²⁴⁹

Así se podrían enumerar los siguientes paradigmas tradicionales:

El antiguo «aprendizaje de taller» estaba basado en la observación y supone la dependencia de la tutela de un maestro profesional. El que aprende,

²⁴⁷ Ricardo Marín Viadel: *Investigación en educación artística*, pp. 56-73.

²⁴⁸ Carlos Plasencia Climent y Manuel Martínez Lance: *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*, p. 18.

²⁴⁹ *Ibidem*.

el aprendiz, se comporta de hecho como un ayudante que repite instrucciones y prácticas hasta que, si el maestro lo considera pertinente, participa en tareas más complejas, aunque hay que aclarar que, en lo que a dibujo se refiere, el aprendizaje comienza con la copia de los *exempla* en el taller del maestro, posteriormente los modelos se ampliaban quedando recogidos en los *taccuini* personales.

En este tipo de práctica, fundamental para la formación artística de pintores y escultores en gremios y talleres de la Edad Media, de hecho no hay un modelo de enseñanza, sino experiencias mecánicas, técnicas e instrumentales orientadas hacia una actividad completamente pragmática, en las que subyace un vínculo laboral, dado que se percibe un sueldo por el desempeño de un oficio manual.

Proyectado como modelo de comportamiento sobre el entramado de la enseñanza, fue durante años el ritual desde el que el aprendiz se disfrazaba de artista maldito, repitiendo una forma iniciática de apropiación de la realidad que le hacía partícipe de la idea de un concepto de formación que aparecía como un proyecto indefinido de realización personal.²⁵⁰

Lo interesante de esta práctica es que, todavía en las escuelas de arte y en muchos talleres particulares, los maestros crean dependencias con los estudiantes, quienes trabajan durante años o toda su vida en calidad de aprendices o ayudantes beneficiándose del uso de los recursos del taller. Esta experiencia se puede entender como una acción enloquecedora en tanto el individuo resuelve los problemas del maestro, memoriza sus temas, estilos y materiales convirtiéndose en una especie de sombra.

Se conservan cartillas y tratados que se editaron tras la invención de la imprenta en las modalidades de *exempla* y *bottega*,²⁵¹ muestras de los métodos medievales que evolucionaron desde una iconografía indiscriminada a la organización de elementos figurativos plasmados en cuadernos, que extendían el magisterio fuera de los talleres.

Esta acción mimética prevalecería hasta el siglo XIX, si bien es importante aclarar que el repertorio de los *exempla* medievales se ve reducido en el Renacimiento a la figura humana, que se disecciona y fragmenta en elementos particulares con la pretensión de obtener modelos idóneos para ejercicios sencillos, además del seguimiento del canon romano de Vitruvio, llamado

²⁵⁰ Juan José Gómez Molina: *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, p. 61.

²⁵¹ Juan Bordes: *Historia de las teorías de la figura humana*, pp. 20-21.

así en honor de su compilador. Por tanto, la denominación de *cartilla de dibujo* incluye los métodos para aprender basados en la copia de estampas, fundamentados en la idea de copiar la *maniera* del maestro.

Las «academias» tienen su origen conceptual en los tratados que escribieron, a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Alberti (quien estableció un canon basado en estudios del natural), Piero della Francesca, Leonardo da Vinci (con su famoso *cuadrado de los antiguos*, construido siguiendo las normas de Vitruvio) y Alberto Durero (quien plasmó sus estudios de las proporciones en los llamados *Cuadernos de Dresde*); pero fue en 1563 cuando Giorgio Vasari fundó la primera academia de dibujo en Florencia iniciando así la escolarización formal de las artes plásticas.

Con un modelo estricto, el proceso de enseñanza-aprendizaje tenía como bases la teoría —fundamentada en el dominio de la geometría, la perspectiva, la anatomía y principios de proporción, color, etc.— y la práctica del dibujo como el gran principio sustentador de la pintura y la escultura.

En las enseñanzas impartidas en las academias se consideraba que el dibujo debía ser la representación de un objeto natural, cuya aspiración era la perfección y la exactitud en la imitación la mimesis; este principio, se convertiría en ley. Durero, al igual que en la disputa entre Zeusis y Parraxio respecto a mimesis o la representación de la realidad comentada por Plinio el Viejo, consideraba que la mejor obra sería aquella que reprodujera las cosas *como son*.

Los modelos académicos del dibujo son representaciones que se sitúan como puente dialéctico entre la interioridad y los estereotipos culturales de la profesión. Difíciles de modificar, sobreviven a los cambios de la personalidad y a los movimientos culturales en los que se adscriben [...] en el mundo plural de aprendizaje abierto y reflexivo de la primera academia, donde el dibujo se estableció como idea de proyecto (Bernini), su cristalización creó los estereotipos de las enseñanzas decimonónicas.

Durante el largo tiempo de formalización del código de ‘Bellas Artes’, las Academias aparecen como imágenes autónomas de sentido, elementos autorreferentes de valor profesional en el entorno de las instituciones. Estudios de ropajes, la figura humana, los bocetos y las composiciones fueron el entramado fundamental de la enseñanza encaminada a la formulación del modelo siempre ‘desmentido de la belleza’.²⁵²

²⁵² Juan José Gómez Molina: «Los dibujos del dibujo» en J.J. Gómez Molina. *Las lecciones...*, pp. 189-192.

El modelo de enseñanza de las academias de Bellas Artes de Europa y América procedió de la doctrina que integraron tomándola de las academias italianas del siglo XVI y de la academia francesa del siglo XVII; en el programa de estas Academias, los capítulos se llamaban *Aulas* que se denominaban como las disciplinas de la formación básica del artista identificada con el aprendizaje del dibujo: *Principios del Dibujo, Proporción y simetría, Anatomía, Del Antiguo, Natural Desnudo, Estudio de pliegues, Geometría, Perspectiva y Arquitectura, e Invención y composición*; éste sería el denominador común hasta el siglo XX, manifestando *los vaivenes y desgastes propios de aquellas tradiciones que pueden llegar a justificarse por su arraigo histórico [...] el dibujo del cuerpo humano llegó a perder su contacto con la realidad*, bajo los argumentos de la búsqueda de la belleza y la hermosura, que radicaban en manejos determinados de la luz, el contraste y la apariencia.

Las cartillas de dibujo fueron sustituidas por tratados, cuya estampación también recorrió diversas técnicas: xilografía, grabado calcográfico y litografía. El período xilográfico por excelencia abarca del siglo XV al XVII.

A finales del XVII se inventa la *manière noire*²⁵³, que construye un dibujo de luces bruñendo sobre una plancha previamente graneada hasta conseguir un negro uniforme.

La *manière du crayon* es la forma calcográfica que logra, en el siglo XVII, ajustar el trazo y la textura del dibujo original; a finales del XVIII otra técnica calcográfica, el *aguatinta*, logra reproducir el tono de la aguada. La litografía habría de resolver la producción masiva sin precedentes en la enseñanza del dibujo.

La *Anatomía artística*, reconocida con dicho nombre surge durante el siglo XX en las modernas escuelas de arte, ya integradas algunas en los ámbitos universitarios, aunque sus antecedentes se encuentren en las cartillas de dibujo de la figura humana del siglo XVII, cuyo proceso se basaba en tratamientos fisiognómicos o simbólicos de los elementos del cuerpo humano como casos no habituales. A partir este enfoque se reafirma el academicismo basado en los fundamentos de la biomecánica de la figura humana cuidadosamente interpretada, teniendo en cuenta como conceptos básicos: enfoque de la percepción, proceso creativo, criterios personales, conocimientos científicos y procedimientos del dibujo artístico. El proceso, descrito por

²⁵³ Juan Bordes: *Historia de las teorías de la figura humana*, p. 38.

algunos especialistas,²⁵⁴ abarca cuatro Cánones: el primero, basado en la representación esquemática de la figura humana de un varón, adulto, atlético, teniendo en cuenta su complejidad morfológica; el segundo realza la estructura arquitectónica de la figura humana a partir de los huesos, articulaciones y músculos en condiciones de simetría y equilibrio estático; el tercero establece ya el canon del dibujo; y el último se refiere a la totalidad, considerando la idea del desollado. El canon utilizado es el de ocho cabezas a lo largo de la altura y tiene en cuenta las ideas de Schlemmer, Lolli, Mauro Zocchetta y Renzo Peretti, consiguiendo así la suma de las academias y los principios positivistas.

El pensamiento *romántico* se basa fundamentalmente en los conceptos de originalidad y libertad, a partir del genio creador, y señala los peligros de la copia y la rutina en el aprendizaje precedentes, denominándolas preceptos mecánicos; sugiere además, como es el caso de Goya²⁵⁵, el riesgo de amarrar la pintura y la escultura.

La tesis fundamental de este paradigma se basa precisamente que en arte no hay normas, reglas, convenciones, teorías ni conceptualizaciones y, en consecuencia, toda versión organizada de la enseñanza, el aprendizaje o el conocimiento de las disciplinas artísticas se rechaza en pro de que cada individuo, siguiendo su muy particular vocación, debe desarrollar un carácter propio a partir de sus emociones más íntimas.

Una de las doctrinas pedagógicas de la enseñanza de las artes plásticas, que se puede considerar precursora de tener una actitud contraria a los estudios basados en las Academias, será la de Horace Lecoq de Boisbaudran, prominente profesor francés del siglo XIX, entre cuyos estudiantes podemos encontrar a Augusto Rodin, Henri Fantin-Latour y Alfonso Legros. Lecoq es recordado por sus afanes de trabajar la memoria de los estudiantes. Creía que la memoria, mal ejercitada, podía anular sus capacidades y consideraba que la memoria más peligrosa de todas es la que incluye los recuerdos acerca de las *maneras* de otros artistas.

Lecoq introdujo, entre los principios de su modalidad de enseñanza, el de evitar toda colaboración de sus estudiantes, se negaba también a corregir los trabajos de dibujo y prohibía a los alumnos ver sus propias obras hasta haber terminado los estudios de su carrera como pintor. Su última medida, la que se considera la más radical de su doctrina y que Lecoq justificó diseñando

²⁵⁴ José Mayor Ivorra y Francisca Pérez Sancho: *Representación de movimientos básicos de la figura humana*, pp. 1-12.

²⁵⁵ Ricardo Marín Viadel: *op. cit.*, p. 67.

una moderna caracterización entre el maestro y el alumno, fue la de defender ambos roles como mutuamente exclusivos.

En el siglo XX, Lowenfeld sostuvo que para desarrollar la capacidad creadora sólo hay un camino: *crear*.²⁵⁶ Y para crear no es necesario ningún tipo de conocimiento previo. Hay que lanzarse a la creación desde el primer momento. Es considerado uno de los teóricos de la educación artística más sobresalientes, si bien hay que señalar que sus experiencias docentes proceden de la enseñanza a niños invidentes, lo que explica sus propuestas sobre el dibujo táctil o desligado de la vista, también vinculado al dibujo de memoria de Catterson-Smith.

En esta forma de enseñanza no es necesaria la escolarización formal: la mejor preparación es la práctica y la creación, por lo que tampoco desenvuelve una organización secuenciada de conocimientos o habilidades que se deban desarrollar. El proceso y la evolución es responsabilidad del individuo.

El modernismo se caracterizó por su tríada creatividad-medio-invencción. Las rupturas tuvieron que ver más con la flexibilidad acerca del espacio, la luz y las alteraciones de los estereotipos. Los modelos podían estar o no desnudos, inmóviles o en movimiento, posar por poco tiempo o permanecer durante varias horas; se trasciende la imitación de la realidad para dar paso a la expresividad y la experimentación.

La *anti-academia* tiene en la Bauhaus (1919-1933) la propuesta de programas de enseñanza basados *en la reducción de las prácticas artísticas a los elementos primarios de una sintaxis inmanente al medio*²⁵⁷ o fundamentos espaciales, temporales y conceptuales. Sus manifiestos pedagógicos son fijados por Kandinsky, Johannes Itten, Frantisek Kupka, Malévitch y Mondrian, entre otros, resolviendo la organización de un sistema de enseñanza basado en teorías interdisciplinarias de la forma, el color, la textura, la composición y sus aplicaciones en el dibujo, la pintura, la escultura, la gráfica, el diseño, la arquitectura, la escenografía o la fotografía, por mencionar algunas de las áreas que utilizaron como referencias disciplinarias.

De este modelo surgen las consideraciones acerca del lenguaje de las artes plásticas, exponiendo sus normas sintácticas e instaurando las bases cognitivas para el desarrollo de todos los profesionales pertenecientes a ese dominio epistemológico. La Bauhaus sistematizó la escolarización formal por niveles de aprendizaje y complejidad tanto teórica como práctica.

²⁵⁶ W Lambert Brittain y Viktor Lowenfeld: *Desarrollo de la capacidad creadora*, pp. 65-84.

²⁵⁷ *Actas del Congreso Nacional El Dibujo del fin del milenio*, s/p.

Dentro de los paradigmas mencionados hay ramificaciones metodológicas en las que los múltiples modelos proponen precisiones o particularidades como otros modos de alcanzar el mismo fin. No todas las propuestas responden al pensamiento cartesiano como referencia de una lógica de pensamiento sistematizado: el método se referirá siempre a las formas del conocimiento, a los elementos del proceso, a la organización del saber, mientras que las estrategias tratarán acerca de los conocimientos que no son preceptivos, dado que atañen aspectos subjetivos e intersubjetivos y, por tanto, son inciertos.

En cada paradigma se ve de manera diferente el mundo y, como afirma Mauricio Beuchot recordando a Kuhn, *uno está determinado a ver lo que le permite su paradigma, pero no hasta el punto de que no pueda salir de él, porque cada innovador es un revolucionario que cambia de mundo o cambia el mundo.*²⁵⁸

La experiencia artística se inicia con la percepción de lo que hay en el mundo, de sus relaciones y transformaciones, condicionada por horizontes espaciales y temporales. El mundo sensible nos vincula con seres y cosas, el significado que éstas adquieren por sus posibles relaciones con la condición humana y las traduce, a través del pensamiento, en interpretaciones que se convierten en representaciones.

Brentano enunció el origen empírico de nuestros conceptos por la certeza de algunas percepciones²⁵⁹ y Husserl afirmó que la percepción no es un contemplar desinteresado, *sino el acto de una conciencia inmersa en el mundo-de-la-vida, que toma conocimiento de las cosas [...] en el seno de una praxis [...]*²⁶⁰, donde se toma conciencia de ellas, lo cual supone tanto una imagen como el significado de las mismas, y todo ello nos conduce a una explicación de su existencia.

Todavía múltiples modelos se ajustan a un determinismo que se define a partir de claras relaciones con la representación convencional, aquellas que definen *el orden, la disciplina, el rigor, el análisis, la sujeción a los valores más tradicionales, para luego reclamar «la soltura», el «gesto» individual, «la introspección*. No deja de ser paradójico *que esa inducción a la diferencia, a lo rabiosamente individual, produzca una unificación gráfica y estilística*

²⁵⁸ Mauricio Beuchot: *Tratado de hermenéutica analógica*, p. 49.

²⁵⁹ «Sólo se da la posibilidad del conocimiento inmediatamente evidente de la existencia de algo meramente fáctico allí donde la cosa en cuestión o es idéntica con el cognoscente, o es *conditio sine qua non* del conocimiento». Franz Brentano. *Breve esbozo de una teoría general del conocimiento*, p. 33.

²⁶⁰ Javier Bengoa Ruiz de Azúa: *De Heidegger a Habermas*, p. 48.

*considerable*²⁶¹; esta visión de Juan José Gómez Molina expresa una de las importantes paradojas que se identifican en el ámbito de las artes visuales.

La explicación de los paradigmas y Cánones tradicionales supone entendimiento y comprensión y estos constituyen uno de los parámetros desde los cuales los individuos se remiten al pasado, refieren el presente y proyectan el futuro. La comprensión establece márgenes a la finitud, a las limitaciones y a los ámbitos de reflexión filosófica relacionando aspectos históricos, psicológicos, sociológicos, antropológicos y estéticos en un esfuerzo por contrastar los esquemas tautológicos auto-referidos.

El posmodernismo es un modelo marcado por el vertiginoso desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación; por los fenómenos migratorios que han modificado los conceptos de identidad y de relación con el territorio; por el concepto de globalización y su acusada tendencia hacia la monocultura en contraste con movimientos, que intentan defender la multiculturalidad y el alejamiento de la noción de que las artes visuales tratan sobre experiencias retinianas, incorporando elementos formales y discursivos que escapan del campo de acción de la superficie del ojo, también en contraste con lo que Sarat Maharaj²⁶² denomina la retinización de la sociedad contemporánea, cuyas prácticas culturales más extendidas (publicidad, televisión, etc.) tienen una fuerte carga visual.

En esta línea, son más importantes las experiencias híbridas, azarosas y pseudolúdicas, en las que la escultura se comprende como una reconstrucción en la que se pierde siempre el referente original y se incorporan elementos que crean una nueva realidad convirtiéndose en una de las denominadas *penumbras de lo intraducible*, un saber nebuloso e inestable.

²⁶¹ J. J. Gómez Molina: *Los nombres...*, p. 30.

²⁶² Comisario de Documenta XI de Kassel, Alemania, 2002.

5.2. Marcas corporales intencionadas

Las marcas corporales intencionadas tienen por objeto la identidad: la personal, que incluye las realidades del ser, del conocer, del transcurrir hacia algo y del valorar, y la identidad colectiva como un proceso social incluso permanentemente. Ambas perspectivas incluyen la autoconciencia del individuo, creencias, dogmas, conocimientos y actitudes.

En los *Diálogos*, Platón realiza una presentación detallada y profunda de la *mayéutica* como método que, en boca de Sócrates, despliega fragmentos conceptuales en una estructura de pensamiento que interroga, escucha respuestas varias, y emite su propia reflexión sobre cada uno de los asuntos que se proponen.

Platón es el creador del lenguaje filosófico; por ello, la filosofía está encerrada en sus diálogos; así pues la filosofía posterior será hermenéutica de los diálogos de Platón; así el ser es el lenguaje, el lenguaje filosófico, platónico/universal.²⁶³

Según Aristóteles, el carácter intencional del conocimiento se revela primariamente en el lenguaje, en la evidencia irreductible de que nuestras palabras significan algo, y resalta la importancia de que quien escucha las palabras dichas comprenda su significado. Tanto decir como pensar deben ser acciones comprensibles, de lo contrario no hay posibilidad para el ejercicio de la razón para otros o para sí mismo: *no sólo se encontraría ante la imposibilidad pragmática de dialogar, sino que se hallaría ante la imposibilidad semántica de saber algo y decirlo.*²⁶⁴

Brentano dedicó parte de sus estudios a profundizar en la noción de intencionalidad —*intentionalitas* en la epistemología aristotélica— y resolvió

²⁶³ Antonio Alegre Gorri: «Platón» en *Diccionario de Hermenéutica*, p. 607.

²⁶⁴ Alejandro Llano: *El enigma de la representación*, p. 107.

la ambigüedad con que dicho término se había utilizado, ya que *algunas veces la palabra se refería a la relación entre el concepto y el objeto, y otras veces denotaba un cierto modo de existencia [...] en 1874 [...] Brentano la colocó nuevamente del lado del sujeto*²⁶⁵, definiendo los fenómenos mentales como aquellos que contienen en sí mismos, intencionalmente, un objeto.

[...] un ser no pensado es tan impensable como un color que no se ve. Los términos ente, cosa, objeto son sinónimos, y a propósito del último es como se manifiesta con toda claridad su carácter relativo. Ser objeto supone a alguien que, pensándolo, lo tiene por objeto. Del mismo modo que, a la inversa, es imposible un pensamiento sin un objeto de pensamiento. Ambos se hallan ligados entre sí.²⁶⁶

Es así como el lenguaje²⁶⁷ remite al pensamiento, al pensamiento de algo; en el caso que nos ocupa, el lenguaje visual es el vehículo del pensamiento visual, además de ser el recurso más importante del diseño gráfico; su importancia se declara en las expresiones de lo diseñado y en la generación de conocimiento sobre el fenómeno de la visualidad. Aquí, el diálogo — cuya estructura pregunta/respuesta remite hasta Platón— es fundamental, es condición de posibilidad de la comprensión, porque permite a partir de la formulación de preguntas y de la comprensión de las respuestas: acercarse a la esencia de un hecho comunicativo, a una serie de acontecimientos que constituyen el proceso proyectual y los objetos diseñados, condicionado todo ello por el contexto y el momento.

[...] toda pregunta marca el sentido en que la respuesta adecuada debe moverse [...] tiene implícitamente los datos para la respuesta adecuada [...] detrás de cada pregunta [se encuentra] un querer saber. Se presupone, pues, un saber que no sabe que fundamenta la orientación o sentido

²⁶⁵ Marthe Massa: «El sujeto y la intencionalidad: Brentano» en Mariflor Aguilar. *Crítica del sujeto*, p. 69.

²⁶⁶ Franz Brentano: *Breve esbozo de una teoría general del conocimiento*, p. 21.

²⁶⁷ En respuesta a la pregunta sobre qué tipo de entidad es el lenguaje, Vicente Muñiz hace las siguientes referencias: para Dilthey, el lenguaje es un bien cultural; para Cassirer, es una capacidad simbolizadora humana, que centra su pensamiento filosófico en el diálogo; y para Nicol, la palabra es considerada como la expresión fundamental del ser. Vicente Muñiz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje*, p. 22.

de la pregunta. En la interpretación se trata de conversar, de dialogar con un texto, cuyo sentido es relativo a la pregunta para la cual es respuesta²⁶⁸

El acercamiento podría ser hermenéutico *porque jamás puede atribuirse una verdad, definitiva e intemporal*²⁶⁹, a cualquiera de los fenómenos que se suscitan en los procesos de formación de conciencia.

Entendidas, por tanto, las marcas corporales intencionadas como una forma de lenguaje, podemos hacer una clasificación de las mismas en tres grandes grupos:

1) *Culturales*, vinculadas a usos, costumbres y tradiciones de individuos en colectividades específicas. Entre los ejemplos más sobresalientes se encuentran:

Tatuajes, marcas realizadas en la piel de manera fortuita o permanente. Se han practicado desde tiempos remotos y su significación ha variado: religiosidad, rito de iniciación, rito de pasaje, distintivo de un grupo, indicio de virilidad, señal de realización, modo de seducción, amuleto contra malos espíritus, rito funerario, identificación del estado social, muestra de afecto, marca de esclavitud o criminalidad.²⁷⁰

El hombre se ha de haber juzgado como el animal con menos encanto de la creación cuando se vio sin pelo frente a la belleza de otros animales. Cuantos dibujos diferentes que tenían estos sobre la piel: ¡rayas, círculos y puntos! Pelos largos y sedosos protegiéndoles el cuerpo. Cuernos y picos surgían imponentes. Y el hombre, pobrecito, con la piel sin dibujos, la cara sin pico, el pelo sin adornos [...] Miró su cuerpo y deseó ser diferente. Se fregó la piel con polvo de madreperla para dejarla más brillante, mezcló urucú con grasa para hacer pintura roja, y con un pincel hecho con una astilla de madera creó lindos dibujos en todo su cuerpo.

Mas temiendo que el dibujo se emborronara, descubrió una técnica más osada: con una espina de pescado bien afilada introdujo la pintura debajo de la piel. Sintió un dolor profundo. Sin embargo, el efecto duraría para siempre.²⁷¹

²⁶⁸ Vicente Muñiz Rodríguez: *Introducción a la filosofía del lenguaje*, p. 68.

²⁶⁹ Ramón Rodríguez: *Hermenéutica y subjetividad*, p. 23.

²⁷⁰ Natalia Hernández Jiménez: *Reflexiones sobre marcas en la piel*, p. 39.

²⁷¹ Leusa Araujo: *Tatuagem*, Cosacnaify, São Paulo 2005, p. 11. Traducción libre del autor.

Durante ciertas épocas, los tatuajes han sido distintivos de sociedades secretas y grupos marginales o marginados: mujeres infieles, mercenarios, marineros, condenados a muerte y personas en el exilio; aún hoy en día es una manera de «ratificar la exclusión social»²⁷², como sucede con las bandas urbanas o marginados y agresivos como el grupo «mara salvatrucha» en Centroamérica (se tatúan una lágrima por cada familiar o amigo asesinado y tres puntos por cada persona asesinada por ellos)²⁷³, *es la superficie que nos conecta con este mundo en el placer y el dolor.*²⁷⁴

Es importante considerar que hay un tatuaje considerado artístico, por su intencionalidad, carácter plástico y estético. El mismo Tàpies realizó una analogía del dibujo y sus soportes con el tatuaje y el cuerpo: *el tatuaje es inseparable de la piel, al igual que el dibujo no deja de ser una incisión en la materia y por lo tanto, es indisociable de ella.*²⁷⁵

El cuerpo marcado, pintado, tatuado, es solamente un cuerpo con historia. Con una historia que cuenta para el que la quiere leer, para el que la puede entender. Como toda literatura cuida tanto la forma como el contenido y cuida, también, quien lo va a leer. No es lo mismo un tatuaje oculto que uno a la vista. Tampoco es lo mismo un cuerpo tatuado profusamente que una pequeña flor en el hombro [...] para hablar de tatuajes, de cuerpos marcados, nos tendremos que acercar más a la literatura y a las artes plásticas.²⁷⁶

Existen registros desde el final del neolítico de estas prácticas, como por ejemplo, los más de cincuenta tatuajes en forma de rayas paralelas y cruces que se han encontrado en la momia de Ötzi, el hombre encontrado en el glaciar de Tisenjoch, en Austria, cuya datación se remonta a hace 3300 a. C.

Pintura corporal. Tiene el mismo sentido originario que el tatuaje: los grupos indígenas o autóctonos de diversos países, como los Yanomami, Sateré-Mawé, Kayapo, etc, en la cuenca del Amazonas, Maoríes en Nueva

²⁷² Más sobre el tema consultar: Carlos Jiménez. «El tatuaje y sus leyendas», s/p y Rosa Olivares «Escrito sobre la piel», s/p.

²⁷³ Lola Huete Machado: Isabel Muñoz. *Maras. La cultura de la violencia*, p. 155.

²⁷⁴ Alberto García-Alix: «Para entrar al cielo deberás estar tatuado», s/p.

²⁷⁵ Antoni Tàpies: *El tatuaje y el cuerpo*, p. 61.

²⁷⁶ Rosa Olivares: «Lo eterno y lo efímero: historias del cuerpo», s/p.

Zelanda, Guaraníes en Paraguay, Nubas en África o Koipai (Cucapas) en México, por mencionar sólo algunos, pintan su cuerpo con considerables códigos simbólicos que, en su mayoría, tienen fuertes connotaciones mágicas, rituales, alegóricas o jerárquicas.

Piercing resultado de realizar perforaciones en diferentes partes del cuerpo, que tienen como propósito la inserción de objetos metálicos como argollas, aretes, picos, pendientes, etcétera. El término es un anglicismo que se deriva del verbo *to pierce* (agujerar, atravesar o perforar), conjugado en gerundio. El *piercing*, afirma Russ Torne,²⁷⁷ ha sido un ornamento de guerreros, reyes, campesinos y sacerdotes; vemos que el mismo William Shakespeare aparece en el retrato Chandos²⁷⁸ (1660) usando un *piercing* o un aro de oro como el resto de poetas de su época. Esta práctica venía siendo utilizada desde la Edad de Bronce. Se han encontrado pendientes que datan de 2500 a.C. en la ciudad sumeria de Ur; de hecho se menciona tanto en la Biblia como en los escritos de los Vedas. Se ha determinado que existen motivos religiosos, míticos, sociales y políticos para su práctica, como se deduce de que existan valores que relacionan el arrojo, la gallardía, el valor o la autoridad con la ornamentación. Las asociaciones de su uso con el erotismo, la inconformidad y la identidad pueden ser consideradas también como manifestación de cultura, subcultura, contracultura e infracultura.

Entre los tipos de *piercing*, el más común en el mundo occidental, es el practicado en las orejas y, durante siglos, fue usado preferentemente en el ámbito femenino; actualmente, quienes los usan, se perforan en la cabeza, además de los lóbulos, cejas, nariz, ojos, labios y lengua, principalmente.

En el resto del cuerpo son también comunes en manos, pies, pezones, ombligo y zonas genitales. Los objetos insertados son en la actualidad de manera preferente de metal antialérgico en los países más desarrollados, aunque históricamente se han utilizado todo tipo de elementos como conchas, huesos, semillas, madera tallada, plumas, joyas, piedras preciosas, etc. y aún sigue siendo usual en ciertas comunidades.

Escarificaciones, cicatrices creadas deliberadamente mediante un proceso de cortado, marcado o quemado de la piel con incisiones más profundas que los tatuajes, con la idea de que se formen queloides, es decir, huellas claras que presentan un cierto volumen. Hay ejemplos de escarificación en momias

²⁷⁷ Russ Thorne: *Body Piercing. The body art manual*, pp. 11- 160.

²⁷⁸ James Brydges Primer duque de Chandos. Propietario.

egipcias del año 2000 a. C.; sin embargo, se considera que esta práctica es mucho más antigua que los tatuajes y las perforaciones, según testimonios orales de algunos grupos como los Mursi o Masai en África.

Hay varios tipos de escarificaciones según la causa que los produce. Todas ellas pretenden crear una cicatriz de curación tórpida, tardía, queloidea, «artística». Está cerca de la mutilación, pues es una agresión tremenda a los tejidos dérmicos con mantenimiento de las causas que producen este tipo de cicatrices anómalas tan temidas por los cirujanos plásticos.

El queloide que se forma es normalmente siempre mayor cuando más pigmentada es la piel, pues se atribuye a los melanocitos, es decir, a las células pigmentarias una importante participación en la generación del mismo. *Branding*: escarificación por calor. Es una quemadura «muy mal curada». Suelen hacerse varias rayas (*strikes*), normalmente paralelas, que finalmente cicatrizarán uniéndose en un extenso queloide. Pueden hacerse *strikes* «de recuerdo», para conseguir potenciar el efecto. Los elementos que se utilizan son varios, según la sensibilidad y posibilidades del «artista»: 1.-Cuchilla: caliente y a veces impregnada en pigmentos o productos irritantes, 2.- Cauterío: como los utilizados en medicina para cortar y coagular. No tan frecuente como el método anterior 3.- Láser: lo más delicado y de menor uso, pues la quemadura es demasiado «limpia». *Cutting*: Cortes con cuchillas afiladas. *Cold Branding*: Un método de escarificación más sofisticado que normalmente se puede hacer con puntas de cobre sumergidas en un elemento altamente refrigerante como el hielo más alcohol, o incluso con esprays de freón (como los de los dentistas). Es un procedimiento elegante, pero poco eficaz, la quemadura por este sistema es mucho menos agresiva. El proceso de escarificación lógicamente duele y mucho, al menos hasta que se destruyen las terminaciones nerviosas sensitivas superficiales (más fácilmente en el *branding* que en el *cutting*), mas los pacientes no lo describen como desagradable, tal vez a causa de la ilusión estética o ritual, incluso hay algunos que hasta se euforizan, haciéndose «adictos» al tratamiento. Esta adicción se ha atribuido a las endorfinas que se producen por la lesión, aunque personalmente lo considero una bobada y creo proviene más bien de la autosugestión a causa de las connotaciones mágicas o rituales que lleva todo este proceso.

Las lesiones en general tardarán en curar que es lo que se pretende, pasando, como toda agresión dérmica importante por distintas fases: primero parecerá una herida de abierta de horrible aspecto cuya permanencia durará desde varias semanas, hasta un mes, después será una cicatriz

roja elevada que lentamente palidecerá hacia un tono rosado o incluso más blanco que el resto de la piel. Este periodo durará entre 6 y 12 meses y en el incluso puede elevarse aún más la cicatriz inicial.

Según los artistas, los «cuidados» post-tratamiento de la escarificación son: bien dejar la herida que cure «a su aire» o incluso agredirla pellizcándola, rascándola con limaduras de acero, cepillos, exfoliantes químicos, etc. Los «clásicos» es decir, las tribus rurales primitivas, que no las urbanas, suelen poner apósitos naturales, como la ceniza o la arcilla, que pueden tanto ayudar a la curación como perjudicarla. Normalmente se infectan todas las lesiones, no importa, pues cuando peor cure, mejor que loide en perspectiva. Una vez estabilizado el que loide (pasado normalmente el año desde la escarificación) ya se mantendrá así de bonito, aunque hay culturas que aun lo «mejorarán» por medio de tatuajes o escarificaciones suplementarias. Estas llevarán lógicamente el mismo proceso de evolución, o incluso peor, por las características especiales del que loide, como tejido cicatricial anómalo.²⁷⁹

2) *Psicológicas*, relacionadas con las vivencias del propio cuerpo que convierten en:

[...] una discrepancia entre el ideal del propio yo y su realidad deformada [...] el llamado trastorno dismórfico corporal (o dismorfofobia), creencia inadecuada de tener un cuerpo defectuoso o feo, se asocia frecuentemente a la fobia social y al trastorno obsesivo-compulsivo [...] ²⁸⁰

Es así como se practican una serie de marcas corporales, algunas de ellas conseguidas a partir de las conductas de los individuos. Ejemplo de ello son:

- *Mutilaciones necesarias*, resultado de cirugías relacionadas con alguna patología o accidente, muy comunes las vinculadas al cáncer, siendo la mastectomía la más habitual. Sobre ellas, artistas como Gabriela Liffschitz han llevado a cabo registros y logrado secuencias plásticas que en su calidad de creaciones han expandido, a través de la exhibición, el

²⁷⁹ J. Antonio Mira: Notas para una conferencia sobre el uso de los queloides en la ornamentación física y su realización en cirugía plástica, Valencia, 2005, no publicada.

²⁸⁰ «Cirugía estética, implicaciones psicológicas», p. 4. Consultar también: Kyrenia Sánchez Rodríguez y Roidel Alessandrini González. «Reflexiones éticas necesarias en pacientes de cirugía plástica», pp. 22-26.

conocimiento de cómo *una mutación sustituye una mutilación, dejar de ser la herida para convertirse en su observación.*²⁸¹

[...] el cuerpo que se lleva y se trae del hospital, sometido a intervenciones dolorosas, suele anclar la obsesión en el órgano afectado, en sus señales de displacer cuando no de dolor intenso [...] sentirse deseable requiere visualizar la vida interior como figura poética. *Un año sin amor* de Pablo Pérez y *Convivir von virus* de Marta Dillon son obras de arte donde la enfermedad no es más que ocasión del desarrollo estético.²⁸²

- *Cirugías plásticas*,²⁸³ que tienen la intención de recrear en el propio cuerpo los estándares y estereotipos de belleza difundidos a través de las revistas, las pasarelas o desfiles de moda y los medios masivos de comunicación. Estos se convierten en Cánones o parámetros ideales.²⁸⁴ Las obsesiones llegan a extremos como el caso de Hang Mioku, cuya adicción a las cirugías plásticas²⁸⁵ y la obsesión por su aspecto la condujeron a inyectarse aceite de cocina en la cara quedando desfigurada, y el de personajes públicos conocidos que se han deformado por el exceso de cirugías como Michael Jackson, Joselyn Wildenstein (conocida como «la novia de Frankenstein» por las deformaciones que ha sufrido su cuerpo tras treinta intervenciones), Michaela Romanini, quien terminó internada en un centro psiquiátrico para rehabilitarse de su trastorno, o Donatella Versace, quien ha perdido toda expresión en el rostro a causa de las modificaciones practicadas, por mencionar sólo algunos nombres, ya que en realidad hay innumerables casos anónimos de personas que han sufrido transformaciones no deseadas, quedando a veces mutiladas o, en el escenario más trágico, que han perdido la vida en sus afanes de alcanzar la belleza de su rostro o cuerpo.
- *Cirugías y tatuajes zoofílicos*, que se realizan personas que quieren parecerse a los animales; entre las personas más conocidas por este tipo de

²⁸¹ Soledad Vallejos: *El cuerpo en los 90: chicas, intervenidas*, p. 6.

²⁸² María Moreno: *El fin del sexo y otras mentiras*, pp. 179-180.

²⁸³ [...] *la cirugía estética es una de las más antiguas prácticas de cirugía; hay estudios que demuestran que los antiguos egipcios ya realizaban este tipo de operaciones [...] en la India, alrededor del año 2,500 a. C. ya se habla de técnicas de reconstrucción de la nariz [...].* María Blanco. «Cirugía plástica (o cómo crear tu propio monstruo)», s/p.

²⁸⁴ Luz Carine y Espitia Cruz: «El cuidado de enfermería en el contexto de la cirugía plástica estética...», p. 9.

²⁸⁵ «El término cirugía estética o plástica proviene de la palabra griega *plastikos* que significa reconstruir, moldear, modelar o crear.» Iris Luna Montaña. *Cirugía estética e imagen corporal*, p. 3.

intervenciones se encuentra Dennis Avner, conocido como el hombre gato; Eric Sprague, el hombre lagarto y numerosos individuos conocidos como los hombre o mujeres víboras, porque se mutilan la lengua para transformarla en bífida.

- *Intervenciones y alteraciones por similitud o parangones*, llevadas a cabo por el deseo de lograr la igualdad física con algún modelo, que en ocasiones es un objeto. Aquí, los casos más radicales son la modelo rusa Valeria Lukyanova y la adolescente de 16 años Dakota Rose (Kota Koti), cuyo fanatismo por la Barbie la ha llevado a someterse a diferentes tratamientos para verse idéntica a la célebre muñeca.
- *Alteraciones físicas por la teoría del espejo o el síndrome de Alicia en el País de las Maravillas*,²⁸⁶ relacionadas con severas enfermedades causadas por la imagen que un individuo tiene de sí mismo, muy diferente a la realidad y a la imagen que los otros perciben de él. Aquí se incluyen, como crueles problemas de salud pública, la anorexia, la bulimia y la vigorexia, que también han costado la vida a infinidad de personas. En su versión más extrema existe la prosopagnosia, caracterizada por la incapacidad de reconocer los rostros, empezando por el propio. Oliver Sacks nos relata noveladamente el drama de un paciente aquejado de este mal: *No miraba, si aquello era «mirar», la portada sino el vacío, y confabulaba rasgos inexistentes, como si la ausencia de rasgos diferenciados en la fotografía real le hubiese empujado a imaginar el río y la terraza y las sombrillas de colores.*²⁸⁷ El caso resulta más interesante en cuanto que el paciente pinta y es músico.
- *Modificaciones de género*, llevadas a cabo tanto por homosexuales o heterosexuales, que focalizan su deseo de transformación en las características físicas del sexo. Según Galeno, *volved hacia afuera las partes de la mujer, volved y replegad hacia adentro las del hombre y las encontraréis enteramente semejantes unas y otras*. Las diferencias fundamentales residen en los humores [...] ²⁸⁸

²⁸⁶ Según Deleuze «la potencia de la paradoja no consiste en absoluto en seguir otra dirección, sino en mostrar que el sentido toma siempre dos sentidos a la vez, las dos direcciones a la vez [...] Alicia no crece sin empequeñecer y a la inversa [...] la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez.» Gilles Deleuze. «Body Painting: el arte de decorar el cuerpo», s/p.

²⁸⁷ Oliver Sacks: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Ed. Anagrama, 2006, p. 30.

²⁸⁸ Pilar Pedraza: *Venus barbuda y el eslabón perdido*, p. 30.

Amanda Lepore se considera el transexual más conocido del mundo por las innumerables cirugías y los tratamientos a los que se ha sometido para cambiar de sexo, desde los 15 años de edad.

- *Artísticas*, cuya intencionalidad está sustentada en categorías estéticas, que además son validadas por las comunidades y los complejos del mercado del arte; suelen estar vinculadas al *happening*, el *action-art* y el *performance*.²⁸⁹ *La investigación estética a través de estos medios se dirige a rescatar los componentes más profundos de nuestro inconsciente colectivo*.²⁹⁰ Entre los movimientos más importantes destacan:
- *Body Art*, término que integra todos los procesos artísticos y comunicativos en los cuales los artistas utilizan el cuerpo como objeto, vehículo o instrumento; se considera además un sistema sígnico, un área psicológica y un hecho real.²⁹¹ *El arte centrado en el cuerpo del artista pretende su rematerialización expresando a través de él las problemáticas*.²⁹²
- *Body-Painting*, manifestación en la cual el cuerpo es soporte de lo pictórico.
- *Cutting Art*, consistente en provocarse autolesiones o cortes con cuchillas o navajas.²⁹³
- *Bio-Art*, concepto que combina robótica, genética, tecnología digital e intervenciones corporales. Sirva como ejemplo el artista norteamericano Eduardo Kac, quien fue la primera persona en el mundo en implan-

²⁸⁹ «Un *happening* implica un conjunto de instrucciones, una ubicación y concepto dramático abierto [en las acciones] la secuencia de eventos es esencialmente abierta, tienen lugar en un espacio público abierto donde los encuentros no planificados con el mundo cotidiano son inevitables [...] *performance* se aproxima a la tradicional puesta en escena, lo que requiere una clara delimitación entre actores y público [...] sigue un patrón conceptual identificable [...]» Toni Simó Mulet y Jesús Segura. «Video arte y *performance*: género, cuerpo y emancipación», p. 2.

²⁹⁰ Inés María Balza Quintero: *Diego Barboza y el discurso del cuerpo*, s/p.

²⁹¹ Vicente Aguilera Cerni: *Diccionario de L'Art Modern*, p. 39. Consultar también: Margarita Rocha. «Apuntes sobre un cuerpo tecno-artístico», s/p.

²⁹² Teresa Aguilar García: «Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo», s/p.

²⁹³ Esta práctica de reciente adopción por parte de los artistas en Estados Unidos y Europa, surge de los ritos comunes en grupos como los góticos que suelen autolesionarse con cualquier objeto que dañe el cuerpo y, aunque se afirma que no existe relación con masoquismo o impulsos suicidas, ha sido objeto de duras críticas que ponen en duda su carácter estético. «La virtualización del cuerpo a través del *Cutting*...», pp. 2-4. Consultar también a Natalia Hernández Jiménez. *Reflexiones sobre marcas en la piel*, pp. 38-39. El *cutting* es una práctica de auto-lesión que está relacionada con problemas psicológicos o psiquiátricos, no sólo con un grupo o ideología. Más información: <http://www.webmd.com/mental-health/features/cutting-self-harm-signs-treatment>.

tarse un microchip en el cuerpo como parte de su trabajo. Él mismo acuñó el término en 1997 cuando creó una cápsula del tiempo.²⁹⁴

- *Carnal Art*, denominado así por la artista francesa Orlan²⁹⁵ quien, sólo en su cara, ha desarrollado un collage de la *Gioconda* de Da Vinci, *Psiqué* de Gérôme, *Diana* de Fontainebleau, *Europa* de Boucher y la *Venus* de Boticelli. En esta misma corriente se encuentran Elizabeth Christiansen, quien ha hecho un esfuerzo por parecerse a Nefertiti, y Sterlac, quien se colocó el implante de una oreja en un pómulo.
- *Metacuerpo*, propuesta performativa que apela por el reconocimiento del hermafroditismo en todo ser humano y plantea la creación de un ser post-anatómico, asexual y amorfo.²⁹⁶
- *Cyborg Art*, proviene del campo semántico de la ciencia ficción, término del que se ha apropiado Donna Haraway; los *cyborgs* en arte son máquinas de guerra y el cuerpo cyborg *es siempre un cuerpo efecto y síntoma de la sociedad de información neoliberal [...] la fantasía cyborg feminista es esencialmente generada a través de la noción de que la resistencia es algo colocado en el cuerpo [...] desarrollo fundamental de un híbrido.*²⁹⁷

De esta idea se deriva el término de *cuerpo posthumano*, que intenta englobar *eso que aun nos obstinamos en llamar «nuestro cuerpo vivo»*, en alemán *Leib*, frente a los *Körper*, los cuerpos físicos presentes, «a la mano».²⁹⁸

²⁹⁴ En realidad esta es una práctica añeja. En el Museo *Cappella Sansevero* de Nápoles «se encuentran un hombre y una mujer en posición erecta, realizados por el médico de Palermo Giuseppe Salerno, bajo la dirección de Raimondo de Sangro. El sistema venoso y arterial están perfectamente conservados a dos siglos de distancia; no se sabe con qué procedimientos o con base en qué materiales se ha obtenido un resultado tan sorprendente. Un cronista del *Settecento* define los esqueletos como «máquinas anatómicas» [...] reflejan la polifacética personalidad de Raimondo de Sangro, el genio de su inventor, la vastedad de sus conocimientos y su capacidad como alquimista.» Fazio Macci. *Museo Cappella Sansevero*, p. 65. Consultar como ejemplos: <http://keseyoke.blogspot.mx/2011/04/el-chico-zombie.html> o <http://www.dogguie.com/hombre-calavera-en-tatuajes/>.

²⁹⁵ «Orlan manifiesta lo que Braidotti ha denominado la paradoja del cuerpo contemporáneo [añade Braidotti] lo último que necesitamos es recrear el viejo mito de la trascendencia como huida del cuerpo» Aranzazu Hernández Piñero, «¿Nuevas tecnologías, viejos dualismos?», p. 2 y 5.

²⁹⁶ «Leyes del cuerpo como aproximación al control social...», s/p.

²⁹⁷ Toni Simó Mulet y JesúsSegura: *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁹⁸ Félix Duque: *op. cit.*, p. 32.

- *Arte transgénico* o arte genético, basado en el *uso de las técnicas de ingeniería para transferir genes sintéticos a un organismo*²⁹⁹, como una relación de diálogo entre el artista, la obra de arte o creación, y los espectadores. El concepto surge de las prácticas de Luther Burbank y su trabajo de manipulación genética o las experiencias de Burnham, Joe Davis, Kukso, Adam Zaretsky, Brabdo Ballengué o Martha de Menezes.³⁰⁰

Las experiencias anteriormente descritas se enfocan hacia la identidad colectiva, referida a la integración del individuo en una colectividad cultural y, también por ello, los factores de su estudio están constituidos por la realidad de diversas sociedades, las relaciones *con* y *entre* sus individuos y la propia identidad; todo ello desde la particular definición que la semiótica hace de los planos de acercamiento a la realidad: semántico, sintáctico y pragmático.

Uno de los parámetros del estudio anteriormente mencionado, es la ubicación conceptual del modo de ser, minimizando su importancia como elemento único y culturalmente suficiente para definir a la colectividad, que ciertamente lo entendemos como un índice o señal teniendo ésta, para su materialización, una realidad caracterizada por la pluralidad racial y cultural en permanente transformación e inmersa en factores económicos, educativos, políticos y sociales.

Hay que añadir a lo anteriormente expuesto que el modo de ser incluye la concepción de las mentalidades colonizadas, que manifiestan un desequilibrio entre sensibilidad y mentalidad, con el ineludible efecto de la subestimación de la racionalidad y de la pérdida de la subjetividad o identidad del yo.

Esto abre las posibilidades a la hermenéutica, como ruta de pensamiento filosófico, para afirmar que es la lectura, y la interpretación de la misma, el factor decisivo para identificar, percibir, reconocer y conocer nuestras relaciones con la realidad a partir de nuestro modo colectivo de ser.

En la misma línea de contacto epistemológico retomamos el concepto de gusto, no como la cualidad privada y caprichosa del ser humano, sino en su amplitud filosófica original, una manera propia de conocer que no es posible argumentar mas que en términos de tradición, es decir, de historia, y del hecho de que siempre estemos seguros de la certeza de su juicio —el gusto no se discute—, sus valores que podemos considerar categorías estéticas,

²⁹⁹ «El arte transgénico», p. 2.

³⁰⁰ Federico Kukso: «¡Arte, arte, arte!», pp. 2-3 / Amy M. Youngs. *The Fine Art of Creating Life*, pp. 1-4.

son sensaciones y a la vez conocimientos; es todo ese conjunto de relaciones sensoriales que los seres humanos mantenemos con nuestro entorno que engendran elecciones estéticas fundamentales para la cultura cotidiana o estética, de acción diaria del hombre común.

La realidad es percibida a través de los signos que emiten la diversidad de nuestros códigos: el problema radica en juzgar el todo por estas partes, convirtiéndolas así en apariencias o prototipos y dando lugar a simulaciones irrealizables, a conocimientos fragmentados o simbolizaciones parciales que se reflejan, por ejemplo, en los juicios que los extranjeros formulan al percibir las expresiones de identidad de países ajenos a través de conocimientos limitados o de las manifestaciones a las que les interesa dar prioridad.

De los planos semióticos se retoma la sintaxis para examinar cuidadosamente las realidades colectivas a partir de sus componentes:

- Primero, el ontológico, entendido como el hecho inevitable o fatal de ser y pertenecer a un sitio, es decir, la pertenencia a un espacio con límites y fronteras, que incluye lo óptico, como el modo de ser, y lo propiamente ontológico o modo de ser una sustancia, que poseemos todos los seres humanos. Se menciona al ser religioso, hedonista, despreocupado, sentimental, sin proyectos colectivos.

En la época arcaica en Grecia se ignoraba la distinción entre alma y cuerpo. Lo corporal recogía cantidad de realidades orgánicas, actividades psíquicas o flujos divinos. Ante la imposibilidad de una sola palabra para este cúmulo de significaciones los griegos disponían de tres conceptos muy parecidos:

- a) *Soma*: se traduce por cuerpo, pero designa el cadáver, cuando el hombre ha quedado reducido a una efigie.
- b) *Demas*: designa la apariencia externa de los sujetos hechos de partes reunidas, el aspecto visible en porte.
- c) *Chrós*: sería la piel, la caducidad, la tesis, la superficie en concepto.³⁰¹

- El segundo elemento es el epistemológico, que implica el autoconocimiento o autoconciencia de ser o pertenecer a..., e incluye las deficiencias cualitativas y cuantitativas de nuestro proceso cognoscitivo, nuestra pobreza en la producción de conocimientos y la lentitud para adquirir

³⁰¹ José Miguel Cortés: *El cuerpo mutilado*, pp. 20 y 21.

los que se producen en otros países, sin olvidar que hemos adoptado conocimientos externos que determinan nuestras valoraciones, muchas veces en contra nuestra y de nuestro desarrollo.

La base epistemológica de la medicina descansa sobre un estudio riguroso del cuerpo, pero separándolo del hombre [...] la enfermedad es percibida como el defecto anónimo de una función o de un órgano [...] La medicina descuida la dimensión humana [...] su contexto relacional, su angustia [...] la reflexión ética es ajena [...] la medicina ha apostado por el cuerpo dividido en trozos [...] concebido in abstracto [...] ³⁰²

- El tercer componente es, el teleológico, las aspiraciones del querer ser, el querer pertenecer a un país o colectividad actualmente dominada por el consumismo y la occidentalización de nuestros usos y costumbres; resulta difícil distinguir las auténticas aspiraciones generales que, en algunas visiones, debieran partir de la integración multinacional.
- Se completa el esquema sintáctico con el componente axiológico, que incide en los valores y elecciones que condicionan todo modo de ser. Los valores que se identifican más con el ser actual son el pasado, lo occidental, el producto, la sensibilidad, la cultura estética, la diversidad y la macroeconomía entre otros. Es importante diferenciar los valores, basarlos en el conocimiento minucioso de las realidades concretas y el reconocimiento de la arbitrariedad que ha imperado en nuestras preferencias.

En el marco de la civilización occidental [...] hablar de cultura implica como mínimo hablar de secularización, globalización, mercado, tecnología y medios de comunicación [...] «cuerpo recuperado» significa hablar de feminismo [...] nuestros «cuerpos culturalmente mediados» son «cuerpos postmodernos» [y hay una revalorización que permite hablar de] cuerpos desacralizados, y resacralizados, globalizados, mercantilizados [...] hoy, más que nunca la identidad reside en la corporalidad [...] ³⁰³

La consideración sobre estos componentes obliga a volver al todo, al conglomerado de realidades y, con ello, a la explicación de la cultura con un criterio materialista, que retoma los conceptos de producción, distribución

³⁰² David Le Breton: *Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia*, p. 201.

³⁰³ María José Lucerga Pérez: «Cyborgs, forenses y la axila de sanex...», s/p.

y consumo y marca como hechos interdependientes nuestras culturas materiales y espirituales, de ello subrayamos que la dependencia cultural y los profundos desfases entre la cultura material o científica y la cultura espiritual o sensibilidad estética son nuestro mayor problema colectivo.

El panorama estético mundial adolece de la misma problemática que las culturas estéticas locales, ambas condicionadas por la retórica estética de los países poderosos a merced del gusto anglosajón: la industria cultural, los mensajes y el consumo masivo, la sacralización de los museos y la pobreza conceptual enfrentan a la vez a nuevas generaciones en actitud de búsqueda, que rechazan normas y principios tradicionales en un posmodernismo mal comprendido, con el consecuente sacrificio estético de las colectividades.

El punto esencial de este complejo, referido al ámbito cultural, es la creatividad entendida como la capacidad de generar innovaciones de utilidad colectiva y de naturaleza cultural, obstaculizada por las desfavorables condiciones sociales, la mentalidad neo-colonizada y la carencia de medios, cuya superación formaría parte del progreso de la creatividad.

Una de las posibles soluciones a este problema de la creatividad, estrechamente vinculada a la identidad, radica en la educación, considerada en toda su amplitud, como la tarea de cambiar las mentalidades mediante una educación conveniente, que necesitará el paso de varias generaciones. El cambio de mentalidad implica la transformación de la identidad colectiva y conlleva implícitos los conocimientos empíricos y sensitivos, intuitivos y científicos; sin embargo, el enfoque toral o principal reside en los conocimientos socio-estéticos de las múltiples culturas, con énfasis en el desarrollo de las llamadas ciencias del arte o estéticas, cuya tarea consiste en traducir las innovaciones plásticas en conceptos, producir conocimientos de dichas realidades estéticas, estudiar por igual las artes, artesanías y los diseños y establecer vínculos de las obras de arte entre sí y los de éstas con su realidad social.

La identidad en las marcas corporales intencionadas comprende, así, las directrices de autoconocimiento, autodefinición y autoconcientización estética y engloba las preguntas: ¿qué somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, ¿hasta qué punto hay que transformarse para seguir existiendo?; y todo ello desde nuestra identidad colectiva y del respeto crítico de la pluralidad, tal vez, desde el posmodernismo, el eclecticismo y el costumbrismo crítico.

5.3. Excedente de sentido: significados del cuerpo

Desde que las operaciones de cirugía estética ampliaron su oferta más allá de las simplemente reparadoras o conducentes a «mejorar» el aspecto de las personas desfiguradas por quemaduras, enfermedades o accidentes, el ámbito y la justificación básica de su existencia quedaron ampliados de manera automática. Con las nuevas posibilidades, el número de las personas que, gracias a estas intervenciones, consiguieron evitar el rechazo social, la exclusión o el abandono y las consecuencias psicológicas coligadas a estas deformaciones o malformaciones físicas, quedó ampliamente superado por aquellas que decidieron mejorar su aspecto o modificar las partes que consideraban feas.

Narices, párpados, labios y pechos cambiaron a voluntad, la grasa sobrante fue desapareciendo o se reutilizó para simular apolíneos contornos, los glúteos se redondearon y las cinturas se estrecharon. Cualquier posibilidad de modificación es explorada, cualquier avance de la cirugía es reaplicada con fines estéticos. La belleza se puede comprar.

No es sencillo ni fácil realizar una aproximación a esta cirugía sin caer en tópicos vulgares o lugares comunes; manipular el cuerpo es, a los ojos occidentales, tropezar, colisionar y contravenir un elevado número de tabúes sociales, religiosos y psicológicos que residen en las capas más profundas de nuestro inconsciente. Otros pueblos, otras culturas, se escarifican, liman sus dientes o modifican los labios, estiran sus cuellos y aplastan sus cráneos para remedar animales totémicos, a los supuestos ancestros primigenios o simplemente para entrar en los Cánones de belleza consensuada por su cultura. Nuestro referente es más abstracto: el cuerpo, además de ser el soporte vital, es la residencia del alma o el templo del espíritu, y esta concepción dual y maniquea conlleva consecuencias positivas y negativas. Pensar que la capacidad de crear ideas, la parte intelectual o cognoscitiva, también llama-

da espíritu o alma, es superior a la material, supone establecer una relación categórica; una de cuyas consecuencias negativas será el odio al cuerpo³⁰⁴.

Nada se construye sin precedentes, desde lo más profundo de nuestra *psyche*, surgiendo de improviso en todas las épocas y en el momento más inesperado, el canon clásico de la belleza corporal se nos manifiesta para recordarnos que nunca se fue del todo.

Si, para otras culturas, parecerse a un caimán o a una serpiente es conseguir la protección del dios, o sentirse identificados con el animal totémico del clan, para nosotros el tótem que nuestros ancestros nos inculcaron desde la noche de los tiempos es la juventud y la hermosura, que no por ser conceptual deja de ser menos poderoso. Estos dos pilares indisolubles de nuestro imaginario —belleza y juventud— producen una esclavitud estética de la que es difícil liberarse: *juventud y vejez nada pueden la una sin la otra, pero que la mayor fuerza reside en la unión y mezcla de lo defectuoso, lo medio y lo realmente perfecto* [la juventud].³⁰⁵

Hesíodo cuenta que, en las bodas de Cadmo y Harmonía, las Musas y las Gracias compusieron aquel verso aciago:

El que es bello es amado, el que no es bello no es amado.

Por si no quedó claro, en el oráculo de Delfos el bello dios Apolo, por boca de la Pythia, sentenciaba:

Lo más justo es lo más bello.

Y la pobre Sibila de Cumas, bella como pocas, por no acceder a los rijosos deseos del dios y obtener la eterna juventud, se consumía hasta desaparecer en la nada, sin otro deseo que la llegada de la muerte³⁰⁶.

³⁰⁴ Para comprender el desprecio al cuerpo en nuestra cultura, debemos entender que los significados culturales de nuestro canon de belleza, vergüenza, deseo y repulsión, están sin duda formados por dos grandes concepciones culturales enlazadas histórica y paulatinamente: la greco-romana, primero, y la judeo-cristiana, posteriormente.

³⁰⁵ Tucídides: *La expedición a Sicilia*, p. 36.

³⁰⁶ «Se me pasó pedir jóvenes también en adelante esos años: estos con todo él me los daba, y la eterna juventud, si su Venus padecía. Despreciado el regalo de Febo célibe permanezco. Pero ya la más feliz edad sus espaldas me ha dado, y con tembloroso paso viene la enferma vejez, que de sufrir largo tiempo he. Pues ya, aunque para mí siete siglos han pasado, aun así resta, para que los números del polvo iguale, trescientas mieses, trescientos mostos ver. Un tiempo habrá cuando, de tan gran cuerpo, a mí pequeña el largo día me hará, y mis miembros consumidos por la vejez se reduzcan a una mínima carga, y ni amada haber sido pareceré por un dios, ni

Rebelarse contra el destino inevitable de la vejez y la decadencia física tiene su precio; y es caro. Este difícil arte de mantenerse eternamente joven y bello es considerado por los fundamentalistas un gran pecado, una perturbación del orden natural establecido, una monstruosidad de la naturaleza,³⁰⁷ y ello sin contar con otros pecados asociados como la soberbia o la mentira.

Un grupo animado de jóvenes de Pola, probablemente dependientes de comercio, que se habían juntado para hacer una escapada a Italia [...] hablaban y reían por los codos, satisfechos de sus propias gracias [...] Uno del grupo, que llevaba un vestido de verano amarillo claro pasado de moda, una corbata roja y un panamá de alas ondulantes, se distinguía en medio del jaleo [...] Pero, al mirarlo con atención Aschembach se dio cuenta con asco que aquel joven era falso. Era un viejo, no había duda. Tenía los ojos y la boca rodeados de arrugas. El carmín de la cara era afeitó.³⁰⁸

En la novela *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, observamos como el Profesor Aschembach percibe esto. Asco es, según Kant, el final, la ruptura del efecto estético:

Sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, la que despierta asco, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella.³⁰⁹

Rainer María Rilke definía lo bello como: *el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar*, en simétrica relación con la definición de siniestro propuesta por Friedrich Schelling como: *aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado*. Es en este punto, sugerido por el relato de Thomas

haberle complacido: Febo también quizás, él mismo, o no me conocerá o que me amó negará, hasta tal punto mutada se me llevará y para nadie visible, por mi voz, aun así, se me conocerá. La voz a mí los hados me dejarán.» Publio Ovidio Nasón. *Metamorfosis*. Libro IV, 139-153.

³⁰⁷ Consultar Anexo: *Monstruosidades humanas*.

³⁰⁸ Thomas Mann: *La mort a Venècia*, p. 64-65. Traducción libre del autor.

³⁰⁹ Immanuel Kant: *Crítica del juicio*, p. 239.

Mann, donde encontramos la relación que se establece entre lo bello y lo siniestro y lo fácil que resulta pasar la frontera entre ambos. Esta sensación de asco, o mejor dicho, siniestra, es una de las reacciones que la percepción clara de la falsa juventud nos produce, quizás la más desagradable y desazonadora. Omiso explicar ahora la reacción espontánea de hilaridad o carcajada que, a modo de escudo mágico protector, usamos para defendernos de lo que nos incomoda o repugna³¹⁰, para adentrarnos más en las causas que convierten la visión de la *falsa juventud* en siniestra.

Entre las varias asociaciones que Freud propone respecto al sentimiento siniestro, quizás la que más se aviene al caso sea *la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado*; asociación explicada en palabras de Eugenio Trías:

Figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco y misterioso, entre la familiaridad y la belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo.³¹¹

Al ser la belleza física uno de los valores efímeros más apreciados por la sociedad contemporánea, y a pesar de la fugaz duración de las modas, el soporte, el cuerpo, continúa manteniéndose inamovible en el canon clásico de belleza y juventud en el imaginario común de la sociedad³¹²; y a partir

³¹⁰ Para el profesor Eugenio Trías, «la risotada, la carcajada imposible de reprimir: nada tan cómico, en efecto, como asistir a la irrupción inofensiva (para el sujeto y para el testigo) del horror bajo la forma de repugnancia en el ser ajeno; he aquí una de las vetas primeras y primitivas de todo humorismo, quintaesencia del profundo egoísmo defensivo que subyace a éste, el más humano de los sentimientos». Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*, p. 28.

³¹¹ Eugenio Trías: *Lo bello y lo siniestro*, p. 46.

³¹² Excluimos de esta mayoría a aquellos grupos o tribus urbanas cuya estética física se fundamenta en un rechazo consciente del canon de belleza occidental o en

del supuesto/premisa que nadie, en condiciones normales, quiere morir o envejecer, nos vemos sometidos por la televisión y el resto de los medios de comunicación a los más altos niveles de violencia simbólica que nunca anteriormente hayamos sufrido.

Contemplé tanto la belleza,
que mi visión le pertenece.
Líneas del cuerpo. Labios rojos. Sensuales miembros.
Cabellos como copiados de las estatuas griegas;
hermosos siempre, incluso despeinados,
y caídos apenas, sobre las blancas sienas.³¹³

La sociedad actual ha transformado el cuerpo en el receptor por excelencia de la identidad personal y, consecuentemente, la apariencia se ha transformado en una medida de valor del individuo.

Con la promoción permanente de ideales estéticos a través del bombardeo continuo de la publicidad, se ha construido un parámetro social de lo que es deseable, que a su vez se ha convertido en un indicador moral de lo correcto: *estar* deseables es un imperativo moral. Este imperativo se transforma en una tiranía que obliga a hombres y mujeres a estar en continua vigilancia de su cuerpo y a obedecer a un ideal de imagen, que excluye la diversidad de tipos de cuerpo, fijando un único patrón tiránico de belleza, que obliga a una estricta disciplina y control permanente sobre el cuerpo exigiendo dietas, cremas, ejercicios, depilaciones, ingestas controladas de calorías etc., para mantener la forma deseada y propuesta por los gurús de la moda y la belleza. El extremo de todo esto conlleva graves enfermedades, como la anorexia y la bulimia.

Estos patrones, a menudo inalcanzables, conciben lo humano como imperfecto y nos impulsan a un estado permanente de superación de las supuestas imperfecciones corporales. Esta ofensiva continua de mensajes, directos y subliminales, sobre la correcta belleza y juventud —verdadera cruzada contra los síntomas del paso del tiempo, contra la fealdad y la caducidad—, se formula en una lucha en presente continuo sin fin. Al carecer de una justificación convincente que nos permita aceptar con normalidad el finalmente inevitable paso de los años y la decadencia física, se están produciendo des-

desfiguraciones corporales, aunque en muchos casos simplemente son una exaltación extrema de alguno de los componentes de los ideales estéticos clásicos.

³¹³ Kostandinos Kavafis: *Poesías completas*, p. 87. «Contemple tanto».

equilibrios psicológicos importantes como el aumento del síndrome de Peter Pan o la negativa enfermiza a envejecer; el DDF o Desorden Dismórfico Funcional, en el que el paciente sufre una preocupación desmedida por un defecto imaginario de la apariencia física, que intenta resolver con operaciones quirúrgicas, convirtiéndose en un adicto a ellas, sin que nunca se sienta satisfecho, así como otras afecciones mentales graves producidas por la falta de confianza en la propia imagen.

En tiempos pasados no tan lejanos, cuando ni la investigación médica, ni los avances cosméticos o la cirugía eran capaces de lograr cambiar el aspecto físico, las señales del envejecimiento eran aceptadas con una normalidad no punitiva, llegando incluso a representar valores positivos. Estas señales eran tomadas como certificaciones de una gran experiencia, del saber vivir y perdurar, como garantía de un espíritu rico, sabio, experimentado y, en muchos casos, como indicio de riqueza, en la deducción de tratarse una persona poseedora de amplios bienes materiales, acumulados en el devenir de tantos años.

Pensar que la cirugía estética es un mero intento de vencer a la muerte en unos seres que, desde el nacimiento, nos precipitamos en los abismos de nuestra destrucción, no es el principal argumento de quienes desean alguna cirugía modificadora o reparadora de tipo estético. Todos tenemos la certeza de que vamos a morir algún día, todos sabemos que nuestro tiempo es finito, pero entonces ¿por qué no gritar con más fuerza: *Carpe diem?*, ¿por qué no sentirse deseado, admirado, joven y bello?

Los investigadores nos aseguran que la felicidad, como un estado continuado de la existencia, no es posible; apenas conseguimos momentos álgidos o felices en nuestro gris peregrinar en el devenir de nuestra historia. Evitar los momentos adversos y tener alegría de vivir es quizás el único remedio para soportar el paso del tiempo y la decadencia del cuerpo.

Esta emulación narcisista de la juventud y la belleza como única clave del éxito produce tristeza y depresión al constatar cómo el tren de la vida pasa por nosotros abandonándonos en un apeadero del camino, dejándonos fuera de la marcha y alejándonos del amor y el deseo para sumirnos en esa despreciada vejez de cuerpo y alma, que tanta amargura producía en Kavafis:

En sus viejos cuerpos ya gastados / moran las almas de los viejos.³¹⁴

³¹⁴ K. Kavafis: *op. cit.*, p. 21.

Aschembach, que tanta repulsión sintió al descubrir al joven falso, embelesado en la contemplación de la belleza de su amado, se niega a aceptar su decadencia y, desde una butaca del Lido, sigue los ágiles movimientos del muchacho retozando en la orilla de la playa, mientras solo y enfermo, con la cara maquillada con polvos de arroz, arrebol y un brillo de carmín en los labios, se muere lentamente y el tinte negro de sus cabellos canos chorrea sobre sus mejillas.

El artista prepara la realidad, la entrena y la ensaya; cayeron ya aquellos mitos sobre las obras como realidad congelada en una capsula bidimensional del tiempo, reflejo de la realidad sin mistificaciones³¹⁵: la imagen es subjetiva, el enfoque es personal y, por tanto, parcial; la realidad es construida o reconstruida y, no por eso, deja de ser realidad, una nueva realidad.

Ahora es la idea, la concepción del trabajo artístico el que importa, y es evidente que el valor de la imagen se mide por el proceso mental que se desarrolla en la cabeza de quien piensa la imagen y no por la calidad técnica o la precisión de la toma o el revelado.³¹⁶

Cada mirada difiere del resto de las otras, cada enfoque es como una vasija llena de líquido extraído del río fluyente de la vida y esta imagen vital, como el agua, se acomoda a la forma de la vasija-mirada del artista.

Estas extensiones o planos con excedente de sentido, entre las cuales destacan las fotografías, se refieren normalmente a algún acto u objeto situado en la realidad, en el espacio y el tiempo y donde los objetos representados se relacionan de forma significativa. Son símbolos que nos detraen a supuestas

³¹⁵ Recordemos la polémica surgida en torno a la fotografía de Robert Capa «Muerte de un miliciano», y la supuesta o real preparación de dicha escena, así como la repetición de entradas de los marines estadounidenses en diversos poblados para adecuarse a la imagen ofrecida en los noticieros televisivos o los pájaros, manchados a propósito de fuel, en Kuwait. En cualquier caso, e independientemente de su veracidad ¿dónde reside el fraude, en la construcción de la nueva realidad o en el hecho de que esta no se presente como un acta notarial de lo ocurrido?, ¿acaso el ángulo elegido por el fotógrafo no es en sí una visión parcial de los hechos? Que la fotografía pueda ser intervenida no implica que la realidad presentada no exista, ni desvirtúa el hecho artístico de la creación, sin embargo parece que existe un lugar común en entender como flagrante mentira la preparación de una escena, con la consecuente descalificación moral del autor y el menosprecio a la creación artística resultante. John Berger opinaba que *no hay fotografías que puedan ser negadas. Todas las fotografías poseen categoría de realidad. Lo que ha de examinarse es de qué modo la fotografía puede o no dar significado a los hechos.* John Berger y Jean Mohr. *Otra manera de contar*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 99.

³¹⁶ Rosa Olivares: *Cazadores de sombras*, p. 17.

realidades concretas pero que, a su vez, se han convertido en otra realidad autónoma ya liberada de su origen concreto y, aunque basada en hechos reales, es re-conformada por el autor y reconvertida en un mundo paralelo y no por ello irreal. La realidad no es unívoca ni inamovible.

Los hechos dejan de ser necesarios y las imágenes pasan a sustentarse por ellas mismas y entonces pierden su sentido original, no necesitan ya adecuarse a la experiencia inmediata del mundo y esa realidad se abandona.³¹⁷

Cuando nos auto-contamos aquello que estamos viendo, aquello que miramos para poder entenderlo, para digerirlo, hemos de interpretar la superficie que se nos presenta y leerla de modo que la podamos decodificar. La digestión y racionalización de la mirada, la comprensión de la imagen y su consiguiente verbalización, sólo la conseguiremos mediante un proceso idéntico al de la lectura de la escritura³¹⁸, pero en este caso, con la libertad de elegir la dirección focal de nuestra mirada, es decir, sin tener que seguir las rígidas normas que la lectura lineal de los símbolos de la escritura nos impone «mirar de derecha a izquierda y de arriba abajo en el caso occidental» para que esta pueda ser comprendida. En la fotografía somos libres para dirigir nuestra mirada donde buenamente deseemos, podemos comenzar por donde queramos y, al final, unir toda la información colectada de manera aleatoria y dar un significado a lo visto.

Sin esta comprensión no podríamos explicar los sentimientos que la visión nos suscita. La imagen en sí misma no emana emociones y para interpretar el resultado que producen en nuestra retina los rayos coloridos, que la descomposición de la luz nos imprime al rebotar sobre la superficie del objeto necesitamos encontrar las claves, las llaves que nos abran las cerraduras de los significados, puesto que las cerraduras de cada cultura son diferentes.

³¹⁷ Vilém Flusser: *O mundo codificado, Linha e superfície*, p. 116.

³¹⁸ Vilém Flusser: *Una filosofía de la fotografía*, p. 11.

5.4. La importancia del cuerpo en la construcción de un imaginario nacional: el indígena del Brasil

Transcribir una imagen mental es una tarea difícil, si se cuenta sólo con el lenguaje o la escritura. La comunicación verbal, a pesar de ser el más sofisticado medio de comunicación que los humanos poseemos, ostenta también un elevado margen de indefinición que el lector ha de completar por su cuenta aportando su imaginación; y ésta, fruto de la información y documentación del lector, es tan variada y desigual que una misma descripción es interpretada de tan diferentes maneras como personas puedan leerla u oírla.

Etimológicamente, «palabra» proviene del latín *parábola*, tomada a su vez del griego, y tiene un significado aproximado a *establecer un paralelo entre*, o lo que es lo mismo *comparar*. En el fondo, cada palabra se conforma como una pequeña definición en relación con otras antónimas y sinónimas, de aquí el amplio margen de vaguedad que toda descripción posee.

Desde tiempos muy antiguos se ha intentado reducir o paliar este amplio margen de indefinición de las descripciones verbales incluyendo imágenes que las completen, lo que produce un delicioso bucle histórico que nos retrotrae al nacimiento de la escritura; la imagen o la representación gráfica de un objeto se convierte a través de innúmeros esquematismos en ideograma y éste, a su vez, a base de reducciones, en letra. No es verdad que una imagen valga más que mil palabras, pero sí que es cierto que una imagen las evoca y hete aquí, de nuevo, la fuente de distorsión de la realidad.

La imagen, el complemento gráfico asociado al lenguaje escrito, se convirtió en instrumento fundamental de toda expedición científica; los objetos de estudio y la recreación de los ambientes, donde estos fueron observados o encontrados, serán el origen de la fotografía científica. Dibujos, aguadas, óleos y acuarelas restituyen el color perdido a las orquídeas y flores secas de los herbarios científicos, nos presentan las combinaciones de *urucúm* y

*jenipapo*³¹⁹ de las pinturas corporales, identifican las plumas de las coronas ceremoniales y, siempre que el artista no lo interprete por su cuenta, nos ayudarán con sus testimonios a descubrir los valores estéticos y la concepción de la belleza de estas lejanas culturas.

Para entender un mundo desconocido en un nuevo escenario geográfico, el colonizador lleva consigo todo su sistema cultural de comprensión de la realidad, su cosmología y escala de valores tanto físicos como referidos a los llamados morales. Aceptar a «los otros» como «diferentes» es difícil y complejo, afrontar la otredad es admitir nuestras limitaciones, constatar la posibilidad de la existencia de una escala de valores diferentes, y no siempre se es consciente de que la verdad nadie la posee de forma absoluta.

Dos son, los pilares que soportan la construcción del imaginario indígena de Brasil: el verbo y la imagen. Relatos, noticias, grabados y pinturas conforman una extensa producción cuyos protagonistas serán estos habitantes del nuevo mundo, los mal llamados indios.

Un primero de mayo de 1500, Pero Vaz de Caminha termina la carta que enviará al rey Don Manuel de Portugal³²⁰. La carta tiene un especial interés por ser la primera descripción conocida de los habitantes de Brasil.

El portugués, en un intento narrativo sin artificio ni metáfora, realiza un ejercicio de verosimilitud, aparentemente sin juicio cultural ni prejuicios raciales, sobre este primer encuentro; el propio autor se adelanta a declarar: *no he de poner aquí más que lo que vi y me pareció, ni para hermosear ni para afear*³²¹; sin embargo, no será una imagen tan aséptica. Sin caer en descripciones fabulosas y fantásticas, y a pesar de parecer ceñirse a la realidad palmaria de la visión narrando sin artificios y con toda minuciosidad los detalles más baladíes, a pesar del pragmatismo sobre lo visto, otras ideas anteriores, arraigadas en lo más profundo de su inconsciente, actuarán como un molde preconcebido dirigiendo la mirada de hombres en quienes la tradición primaba sobre la invención y la credulidad sobre la imaginación³²².

³¹⁹ *Urucúm*: Sustancia tintórea que se obtiene del fruto de la Bixa Orellana, el término proviene de la lengua Tupí y significa rojo. *Jenipapo*: fruto de la Genica Americana, en Guaraní significa fruta que sirve para pintar; con ella se consigue un color azul oscuro o pardo, llegando al negro al añadirle polvo de carbón.

³²⁰ Pero Vaz de Caminha: *Carta ao Rei Dom Manuel*.

³²¹ Pero Vaz de Caminha: *op. cit.*, p.11.

³²² Muy clarificadora es la propuesta de Sergio Buarque de Holanda: «La posibilidad siempre inminente de algún prodigio que aún perseguía a los hombres de aquel tiempo, andando por mundos apartados del suyo, lejos de las costumbres que habían adquirido en el diario vivir, no dejará de afectarlos [...] es posible que para muchos fuesen ciertos los partos de la fantasía,

Los navegantes portugueses, dueños de las rutas comerciales marítimas más importantes del mundo de su época, estaban acostumbrados a novedades y rarezas. Con el comercio de las especias, escondidos entre los sacos de pimienta, vainilla, café y la seda traídos de remotos países atravesando interminables e inhumanos desiertos, se escondían relatos fantásticos de genios y *efrits*, se describían exuberantes jardines cuajados de perlas, carbunclos y esmeraldas, bellísimas princesas encantadas que se transformaban en serpientes por la noche, y hombres esciápodos a la sombra de su único y gigantesco pie.

Es plausible asegurar que Vaz de Caminha, escribano de una corte renacentista, conociera, además de los bestiarios fantásticos y aventuras de caballería medievales, los relatos de Marco Polo, bien de primera mano o a través de otros, por lo que podemos pensar que de una forma u otra, en un siglo de milagros, maravillas y descubrimientos, esperaba algún portento, cualquier manifestación de lo inverosímil o extravagancia, en una tierra más allá de la mar oceánica. Sin embargo, la carta no nos trasmite ninguna sensación de desmedido asombro ante la visión de estas nuevas tierras. Vaz se esfuerza en describir un territorio supuestamente en estado de primigenia inocencia, una tierra habitada por seres a los que hay que hablarles suavemente para que no se asusten, nos ofrece una visión beata de un territorio ubérrimo y de clima suave. Es la naturalidad con que los indígenas deambulan completamente desnudos lo que le causa estupor y estupefacción; se sorprende, diríamos que gratamente, y reiteradas veces insiste en el relato sobre este hecho.

Eran pardos, estaban todos desnudos, sin que nada les cubriese las vergüenzas [...] Uno de ellos le dio un sombrero de plumas de ave, largas, con un copete de plumas rojas y oscuras como de papagayo [...] sin buscar cubrir sus vergüenzas, que no estaban circuncidadas; y las cabelleras de ellas estaban bien cortadas y concertadas [...] muchos de ellos, o la mayor parte de los que allí andaban, traían aquellas puntas de hueso en los labios. Y algunos que no las traían, tenían los labios horadados y en los agujeros unos espejos de palo que parecían espejos de goma; otros traían tres de aquellas puntas, a saber: uno en el medio y dos en los lados. Otros andaban pintados de colores por partes, a saber, la mitad de tinte negro que parecía azulada; y otros divididos en ajedrez. Entre ellos andaban

casi tan fidedignos como los simples espectáculos naturales. Pero era de la fantasía de los otros no de la propia. Mal podría esperarse cosa diferente de hombres en quienes la tradición primaba sobre la invención y la credulidad sobre la imaginación». *Visión del Paraíso*, p. 25.

tres o cuatro mozas, bien mozas y gentiles, con los cabellos muy negros, largos por la espalda [...] este que los iba apartando traía su arco y flechas y andaba pintado de tintura roja por los pechos, espaldas, caderas, muslos y piernas asta abajo pero los huecos con la barriga y el estomago eran de su propio color. El tinte era así de color rojo que el agua no la comía ni deshacía.

[...] Allí los vierais galantes, pintados de negro y rojo, ajedrezados tanto en los cuerpos como en las piernas que ciertamente lucían bien. También andaban, entre ellos, cuatro o cinco mujeres mozas, desnudas, como ellos, que no tenían mal aspecto. Entre ellas andaba una con un muslo, desde la rodilla a la cadera y la nalga, toda tinta de aquella tintura negra y el resto todo de su propio color. Otra traía las rodillas con sus corvas así pintadas y también los tobillos.³²³

Las referencias a los cuerpos completamente desnudos, cuidadosamente limpios y pintados, la belleza de los miembros, su armoniosa proporción, la falta de pudor, la pintura corporal o los adornos labiales y plumarios, se suceden en la descripción.

Vaz de Caminha está tan desconcertado ante la manifestación explícita del cuerpo sexuado en su esplendor natural y encuentra tan extraño no sentir vergüenza de mirar al no existir malicia en el mostrar, que no puede menos que describirlo

[...] y sus vergüenzas tan altas, tan cerradas y tan limpias de cabellos que, por más que las miramos bien, no teníamos ninguna vergüenza [...] traía sus vergüenzas tan desnudas y con tanta inocencia descubiertas, que no daba ninguna vergüenza [...] y a pesar de todo andan muy bien aseados y muy limpios». El desconcierto le impulsa a emitir juicios morales, a comparar: «una de aquellas mozas estaba toda tintada, de encima a abajo de aquella tintura y ciertamente estaba tan bien hecha, tan conseguida y su vergüenza (que ella no tenía) tan graciosa, que muchas de las mujeres de nuestra tierra pasarían vergüenza por no tenerla como ella.³²⁴

Valoración cuya conclusión es bastante desfavorable para sus paisanas. No obstante, nuestro prosista necesita encontrar una explicación plausible, *esto me parece más que son como las aves o las alimañas monteses, para las cuales*

³²³ Pero Vaz de Caminha: *op. cit.*, p. 14-34.

³²⁴ Pero Vaz de Caminha: *op. cit.*, p. 26.

el aire les hace tener mejores plumas y mejor pelaje que las mansas, porque sus cuerpos son tan limpios, tan gordos y tan hermosos a más no poder.

No hay mayor alabanza que la admiración, que llega a ser elogio en boca del sabio porque supone excesos de perfección, señala Gracián.³²⁵ Excesos que, en el imaginario mental de Vaz, sólo son posibles en el Paraíso Terrenal donde Adán y Eva vivían en una desnudez inocente; la *sana nuditas* anterior a la percepción de vergüenza o sentimiento de saberse desnudos por culpa del pecado original³²⁶. Esta falta de vergüenza y asilvestramiento de los naturales son para él una prueba irrefutable de encontrarse en el paraíso. Tan fuerte impresión le causa, que los ecos de los textos religiosos son perceptibles en su relato:

[...] no aran, ni crían. No hay aquí ni buey, ni vaca, ni cabra, ni oveja, ni gallina, ni cualquier otra alimaña que esté acostumbrada a vivir con los hombres [...] No comen otra cosa que el ñame, que aquí hay mucho y de las semillas y frutos que caen de los árboles, con solo esto andan tan erguidos y de piel tan lustrosa que nosotros no lo somos tanto a pesar del trigo y legumbres que comemos»³²⁷, que incluso el ritmo de la descripción nos recuerda, en este caso, al evangelio de Lucas «mirad los cuervos, que ni siembran, ni siegan, ni tienen despensa ni granero y Dios los alimenta [...] mirad los lirios, cómo crecen ni trabajan ni hilan; pero os digo que ni Salomón en toda su gloria se vistió como uno de ellos.»³²⁸

Inicialmente, este fascinante relato influyó muy poco en la construcción del imaginario sobre los indios de Brasil (se publicó en 1817), pero formará parte sustancial en la conformación romántica nacional del nuevo Brasil independiente de Portugal. Mucha más fortuna e influencia consiguieron a nivel internacional el relato de Hans Staden, publicado en 1557; el del capuchino André Thévet, publicado en 1575, después de su viaje a la France Antarctique;³²⁹ el del pastor calvinista Jean de Léry, publicado en 1578, considerado el primer relato antropológico de los indios y en el que combate el

³²⁵ Baltasar Gracián: *El criticón*, p. 33.

³²⁶ Agustín de Hipona. *Sobre el matrimonio y la concupiscencia*, II, 22: «Nos avergonzamos de aquello mismo que hacía avergonzarse a los primeros hombres, cuando cubrieron sus lomos. Es el castigo del pecado; es la llaga y la marca del pecado.»

³²⁷ Pero Vaz de Caminha: *op. cit.*, p. 46.

³²⁸ Evangelio de Lucas, 12, 22.

³²⁹ Henri II de Valois intentó fundar la Francia Antártica en un emplazamiento de la bahía de Guanabara, próximo al actual Río de Janeiro en Brasil.

relato de su compatriota fraile —no existe peor enemistad que la religiosa— tildándolo de cúmulo de mentiras; el de Anthony Knivet, abandonado en las costas por el pirata inglés Thomas Cavendish, publicado en 1625; o las cartas e informes de los padres Manoel de Nóbrega y José de Anchieta, miembros de la primera misión jesuítica en la colonia portuguesa.

En todos estos relatos, testimonios de hechos acontecidos, Brasil se convierte ante sus ojos en un lugar de naturaleza exuberante, habitado por pueblos salvajes e inocentes, pueblos, a fin de cuentas, incapaces de sacarle el provecho conveniente a este presente divino. Relatos que, finalmente, realizan un balance de las riquezas de la tierra y las posibilidades de explotación.

La geografía ubérrima y las descripciones de los adornos plumarios y pinturas corporales no diferirán mucho de las realizadas por Vaz de Caminha, pero el descubrimiento de sus comportamientos y hábitos desconcertará a los europeos. De todas las costumbres, la antropofagia les causará un estu- por insuperable. Escandalizarse de la poligamia o idolatría a pocos años de la expulsión de los árabes de la Península y con un comercio intenso en las costas africanas, para un pueblo como el portugués, es un simple recurso retórico que justifica una obligación: la salvación de sus almas a cualquier coste y la implantación del catolicismo.

La visión de un acto de antropofagia es, para un occidental, un acto de brutalidad insuperable, el más grande de los tabúes de nuestra cultura y no admite excepciones³³⁰; de hecho cualquier excepción supone la posibilidad de ser devorado.

El horror caníbal hace reaccionar de manera diferente a los autores en sus descripciones. Staden o Léry, por ejemplo, enfatizan el aspecto heroico y ejemplarizante de estos rituales: *huir era una ignominia impensable [...] para la víctima, aquel era un momento glorioso ya que los indios brasileños consideraban el estómago del enemigo la sepultura ideal*, cuenta Staden al que las indias llamaban «comida que salta»³³¹. Léry, por su parte, deduce: *el principal interés es causar temor a los vivos*. Evidentemente, ambas afirmaciones, de algún modo, encierran una justificación redentora. Sin embargo, este tono conciliador contrasta con el acento macabro del relato del Padre Anchieta

³³⁰ Marvin Harris: *Bueno para comer*, p. 245.

³³¹ Prisionero y con las piernas atadas, Hans Staden se desplazaba por el poblado indio a saltos y las mujeres tupinambá decían: «por ahí viene nuestra comida saltando».

[...] finalmente lo llevaron fuera y le quebraron la cabeza y junto con él mataron a otro enemigo suyo, a los que enseguida despedazaron con gran regocijo, especialmente las mujeres, que andaban cantando y bailando: unas espetaban los miembros cortados con palos agudos, otras se untaban las manos con la grasa de ellos e iban untando las caras y bocas del resto, había quien recogía la sangre con las manos y se la lamía, era un espectáculo abominable.³³²

El jesuita, que también ha estado en riesgo de ser comido, ha venido al Nuevo Mundo a evangelizar por orden de su Rey y el descubrimiento de este hábito repugnante sólo tiene una salida: extirparlo a cualquier precio. Hay que indicar también que tanto Nóbrega como Anchieta coincidirán en muchas ideas con fray Bartolomé de las Casas, a quien seguro tenían leído, y en cierto modo se convirtieron en los más importantes defensores de los indios interponiéndose muchas veces entre los intereses de los conquistadores y las poblaciones indígenas.

Al hablar de los otros, de los que no son de los nuestros, principalmente cuando se trata de culturas y apariencias tan diferentes de las propias, les aplicamos categorías y valores absolutos tan particulares, tan parciales, que nos impiden ver realidades simétricas o defectos similares. Detentar la verdad y estar en la posesión de lo óptimo permite categorizar al resto la humanidad y considerar al diferente como inferior. Extranjero, bárbaro, salvaje, es como históricamente se ha llamado a los habitantes de fuera, de las márgenes, de lo desconocido; y sabido es que en lo desconocido siempre viven fantasmas y monstruos, porque los territorios inexplorados son inseguros y dudosos.

Juzgamos sin querer ser juzgados desde nuestra posición de verdad y poder. Las costumbres de las «fieras que hablan», como les denominaron algunos de sus conquistadores, suministraron a sus nuevos dueños la coartada moral que precisaban para poner en orden estos degenerados lugares.

Todas estas descripciones serán leídas ávidamente en Europa, los relatos serán reeditados y los tópicos se difundirán. De alguna manera, el límite entre el testimonio biográfico, el relato de viaje y las leyendas fantásticas se diluirá, y las descripciones geográficas exóticas y depravados festines caníbales estimularán la curiosidad morbosa del lector. El horror, en sus múltiples manifestaciones, puede también convertirse en otra forma más del sentimiento estético de aquello que entendemos vagamente por bello o por hermoso. El

³³² *Catálogo Indios no Brasil*, citado por Lucia Bettencourt, p. 44.

estereotipo está servido para muchos años: indio caribe o brasileño y caníbal se convertirán en sinónimos.

Sin embargo, no todos aceptarán este lugar común. En 1550, un grupo de indios tupinambá, emplumados, y pintados, son exhibidos en Rouen al Rey de Francia y Montaigne, que desconfía completamente de las generalidades, juicios absolutos³³³ y descripciones de viajeros omnisapientes, como lo indica en su mismo ensayo sobre los caníbales,

[...] mas las gentes que han estado en Palestina³³⁴, por ejemplo, juzgan por ello poder disfrutar del privilegio de darnos noticia del resto del mundo. Yo quisiera que cada cual escribiese sobre aquello que conoce bien, no precisamente en materia de viajes, sino en toda suerte de cosas; pues tal puede hallarse que posea particular ciencia o experiencia de la naturaleza de un río o una fuente y que en lo demás sea lego en absoluto. Sin embargo, si le viene a las mientes escribir sobre el río o la fuente, englobará con ello toda la ciencia física.³³⁵

Ávido de curiosidad, se entrevista con los indios y detecta rápidamente lo común e interesado del discurso establecido que circula sobre los caníbales. Adelantándose a Rousseau casi doscientos años, nos presenta en su ensayo el paradigma del buen salvaje a través de estos indios e intenta dar una explicación racional: *es un pueblo en el cual no existe ninguna especie de tráfico, ningún conocimiento de las letras, ningún conocimiento de la ciencia de los números, ningún nombre de magistrado ni de otra suerte [...] tampoco hay ricos ni pobres, ni contratos, ni sucesiones, ni particiones, ni más profesiones que las ociosas, ni más relaciones de parentesco que las comunes*. Así, desde la relatividad de la verdad y la parcialidad del juicio occidental —es difícil ver la viga en el propio ojo—, nos introduce en esta humanidad desde la diferencia:

³³³ Montaigne, poco antes, ya había escrito en el ensayo *Locura* sobre los que pretenden distinguir lo verdadero de lo falso con la aplicación de su exclusiva capacidad: «... No deja por ello de ser una presunción torpe la de condenar como falso todo lo que no se nos antoja verosímil» Michel de Montaigne. *Ensayos*, Tomo Iº cap. XXVI, p. 135.

³³⁴ Montaigne se refiere mordazmente al relato sobre los indios de André Thébet. El capuchino, después de realizar un largo viaje de exploración por Palestina y Egipto, publicó en 1554 *Sobre la Cosmografía del Levante*, y gracias a esto acompañó al vicealmirante Nicolás Durand de Villegaignon (1510-1571) en el intento de establecer una colonia francesa (France Antarctique) en Brasil.

³³⁵ Michel de Montaigne: *op. cit.*, p. 158.

Cada cual llama barbarie a lo que es ajeno a sus costumbres [...] son salvajes de la misma manera que nosotros llamamos salvajes a los frutos que la naturaleza, por ella misma y por su natural desarrollo ha producido [...] me desplace que no hubieran sido conocidas antes, en los tiempos en que había hombres que hubieran podido juzgarlos mejor que nosotros.³³⁶

Su ensayo no justifica el canibalismo, apenas nos recuerda la parcialidad del juicio y el diferente color de la lente con que juzgamos a los demás y a nosotros, preguntándose si los inhumanos actos de tortura y suplicio en los que asan, cortan, desgarran los cuerpos de los nuestros y los dan a comer a cerdos y perros en nombre de la piedad y la religión, son acaso diferentes. La importancia de su autor en el pensamiento occidental y de su ensayo en la construcción de este imaginario indígena nos ha legado una de las más hermosas y poéticas prosas antropofágicas en boca de un caníbal prisionero:

Que vengan prontamente, que se junten para comer mi carne y comerán la de sus padres y de sus abuelos. Estos músculos, esta carne y estas venas, son las vuestras, pobres locos; no reconocéis que la sustancia de la carne de vuestros antepasados aun se mantiene; saboreadlos bien, encontrareis el gusto de vuestra propia carne.³³⁷

Brasil, como otras naciones, necesita construir su imaginario nacional, incorporar diferencias y excepciones para singularizarse y autoafirmarse.

¿Cómo admitir que bárbaros, tal como nos pintan a los indígenas, brutos y caníbales, antes fieras que hombres, fuesen susceptibles de esos bríos nativos que realzan la dignidad del rey de la creación? Los historiadores, cronistas y viajeros de la primera época, incluso de todo el periodo colonial, deben de ser leídos a la luz de una crítica severa. Es indispensable separar los hechos comprobados de las fábulas que se les atribuyen y de las apreciaciones a que los sujetan espíritus estrechos y, por demás, imbuidos de una ríspida intolerancia.³³⁸

El mismo indio caníbal, tan denostado y combatido, será idealizado y convertido en el indio noble, totémico y ancestral que habita el imaginario actual.

³³⁶ Michel de Montaigne: *op. cit.*, p. 159.

³³⁷ Michel de Montaigne. *op. cit.*, p. 165.

³³⁸ José Alencar: *Ubirajara*, p. 7 (advertencia introductoria, traducción libre del portugués).

Si canibalismo es comer humanos o sus partes y la cultura, en cuanto creación o emanación, es una parte de la humanidad, al alimentarnos con las culturas ajenas nos convertimos en antropófagos, nos unimos al alimento en el mayor acto de amor posible: lo incorporamos a nuestra propia carne, a nuestro ser.

Al grito de ‘solamente la antropofagia nos une’, Oswald de Andrade publicará en 1928 el *Manifiesto Antropofágico*; y con su propuesta de deglutir críticamente los dos mundos, el salvaje y el occidental, iniciará uno de los movimientos artísticos fundamentales en la historia del arte en Brasil.

El otro gran pilar que conforma este imaginario estará constituido por las imágenes visuales que, o bien acompañan las publicaciones, o son fruto de un interés informativo. De una forma simple, podríamos dividir en tres grandes grupos a sus creadores: los artistas que ejecutan sus obras *in situ* o con conocimiento directo del referente, como por ejemplo la miniatura de la entrada de Henri II de Valois en Rouen acompañada de indios tupinambá desnudos y emplumados realizada en 1550, las pinturas del holandés Albert Eckhout o los paisajes de Frans Post en Brasil por encargo del Príncipe de Nassau, Johan Maurits van Nassau-Siegen, Gobernador del Brasil Holandés de alrededor de 1644, los dibujos del príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied en 1815, o las acuarelas del francés Aimé-Adrien Taunay en 1827; un segundo grupo, formado por los artistas que trabajaron con las descripciones y los protagonistas o testigos presenciales, como los grabados de Theodore de Bry de su edición de *Americae, tertia pars memorabile provinciae Brasiliae* en 1592; y el tercero, en el que incluiríamos el resto de imágenes referidas a Brasil o a los indios, como xilograbados, pinturas, alegorías y cartones para tapicerías. Sirva como paradigma de este último tipo de imágenes, el cuadro *Adoración de los Reyes Magos* de Vasco Fernádes en la catedral de Viseu 1501-1506, donde uno de los reyes es un indio del Brasil, ataviado como rey-indio, portando presentes, o la representación del Príncipe de los Infiernos a la manera del Bosco en la tabla del Museu de Arte Antiga de Lisboa, de 1530.

La dificultad de enfrentarse a la construcción de una imagen desde la ausencia de referentes complica extremadamente el trabajo del artista, y estas imágenes nos remiten a toda una acumulación de miradas vinculadas, de composiciones ya vistas, cuyo resultado participa de la realidad; pero, del mismo modo que ocurre en las descripciones verbales, el autor encaja la realidad ajena en sus propios estereotipos³³⁹.

³³⁹ En la historia del arte veremos que estas descripciones e imágenes suministradas a artistas que carecen de un conocimiento inmediato de los objetos, animales o fauna

No todos tuvieron la posibilidad de ver a los indios; de hecho, la influencia literaria, las descripciones anteriores, los grabados y pinturas de otros, sumados a los Cánones estéticos occidentales, conforman una imagen previa en el pensamiento del pintor o grabador. Al describir Brasil y a sus pobladores nativos, los artistas buscan elementos comparativos en el ámbito de su realidad y de este modo plasman cuadros de un mundo preconcebido más que de la realidad observada. En estas creaciones visuales se combinan lo exótico, lo pintoresco y la narración histórica, mezclados con los conocimientos botánicos, zoológicos, geológicos y etnológicos, que sólo la fotografía confirmará o rechazará muy posteriormente.

descritos o pintados, han dado pie a extrañas obras, resultado de haberlas elaborado a partir de las informaciones descriptivas; sirva como referencia el denominado arte tequitqui en México. El artista local obtiene la información a partir de descripciones, estampas y objetos heterogéneos de diferentes periodos y formas, que los misioneros le suministran o muestran. En el ámbito de la literatura descriptiva de la geografía y culturas del mundo se han producido grandes curiosidades, realizadas como en el arte tequitqui, a partir de la fusión de descripciones recogidas por diversas fuentes, unidas y finalmente interpretadas moralmente, como la señora Favell Lee Mortimer quien, a mediados de 1800, describió en varios tomos el mundo con su costumbres y culturas y todo ello sin salir de su pueblecito inglés.

6 | EL CUERPO EN LA
FOTOGRAFÍA DE
ISABEL MUÑOZ,
RODRIGO PETRELLA
Y RICARDO MARUJO

6.1. La luz, sustento del testimonio fotográfico

La luz es el término con el que designamos la radiación electromagnética que puede ser percibida por el ojo humano. Los rayos de luz, al rebotar sobre las superficies, alcanzan nuestros ojos y nos permiten interpretar nuestro entorno. La luz, además de permitirnos ver, es el fundamento del color.

Los cuerpos se hacen evidentes en la luz también por el hecho de que en ellos mismos se forman sombras [...] sin embargo, con su ayuda percibimos cuerpos en su extensión [la luz es uno de] los medios naturales de la mirada [...] las superficies de la proyección también pueden abogar en contra del cuerpo.³⁴⁰

Sin el paso de la luz por el objetivo de la cámara y su acción sobre el cliché no podría existir la fotografía. Escribir con luz, eso es lo que significa fotografiar.

Se parte de las nuevas posibilidades expresivas que la tecnología de la imagen ofrece para construir estas representaciones visuales o especie de pinturas. La fotografía en blanco y negro sólo puede mostrarnos variaciones y gradaciones realizadas en una escala determinada de grises elegidos por el artista, pero ninguna de sus imágenes responderá a la realidad objetiva o natural *per se*; la imagen, la fotografía, goza de una proximidad demasiado cercana, valga la redundancia, a la mimesis natural que tan procurada ha sido desde Zeuxis o Parrasios hasta el siglo XIX; pero, al comparar el trabajo realizado con el modelo, constatamos que el resultado, la proximidad con éste, no se diferencia mucho de la distancia existente entre la pintura figurativa y el objeto representado; en palabras de Gombrich: *cuando decimos que una imagen se parece exactamente a su prototipo, queremos significar usualmente*

³⁴⁰ H. Belting: *op. cit.*, pp. 32-33.

que los dos objetos no se distinguirían si los viéramos uno al lado del otro en la misma luz³⁴¹. Esta proximidad o lejanía, la semejanza con la realidad «natural» en las imágenes en color y a pesar de que «el parecido» sea infinitamente superior al conseguido con el blanco y negro, dependerá también del interés y grado de intervención del artista.

La fotografía digital, libre de las limitaciones analógicas, permite al artista retomar un camino, abandonado tras el «pictorialismo», con técnicas y recursos más cómodos y manejables. La posibilidad de imitar la composición clásica interviniendo en el archivo digitalizado de la imagen permite al artista manipularla desde los supuestos de la pintura³⁴².

La calidad de la imagen estribará en la eficacia de los equipos técnicos usados, de los sensores que traducen y digitalizan la información recibida a través del diafragma, pero finalmente será el artista quien aplique *a posteriori* el tratamiento informático, que desea o considera más acorde con su proyecto sobre la imagen elegida. Quizás modifique la intensidad de luz o la saturación cromática, tal vez realice algunos enfoques forzados o use cualquier otra técnica fruto de su experiencia: lo que realmente nos interesa es que será el autor quien, en un acto de creación, intervendrá sobre la imagen preexistente, como si de un cuadro de caballete se tratara, para volver a decodificarla a través de los pigmentos elegidos para su impresión.

En todas las fotos elegidas para el propósito de este estudio, el modelo, consciente de ser retratado, posa para que nosotros lo veamos: unas veces excepcionalmente acicalado y pintado, otras desposeído de aquellos adornos, que a su parecer le son ajenos culturalmente, y en otras —sólo aparentemente— es fotografiado al descuido en medio de una acción. Pero en todas sabe que estamos observándole y él se nos transforma delante de la cámara para que nosotros podamos admirarle. Esta *Imago lucis opera expressa* o reveladas por la acción de la luz³⁴³ pertenece indudablemente a un mundo completamente sensible al mito, cuyas lenguas definen la acción de foto-

³⁴¹ E. H. Gombrich: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, p. 33.

³⁴² El archivo digital no produce copias, produce originales idénticos y esta propiedad es una diferencia substancial respecto a las imágenes analógicas. «Con la digitalización se vuelven irrelevantes el ajuste a una forma originaria y la unicidad de esa primera forma [...] con la copia idéntica se modifica la calidad de las relaciones establecidas entre original, copia y serie [...] la copia digital corrige y desplaza el principio de la diferenciación». Mercedes Bunz, *La utopía de la copia*. p. 17. Para Roland Barthes, «el ‘pictorialismo’ no es más que una exageración de lo que la foto piensa de si misma.» Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 64.

³⁴³ Roland Barthes: *op. cit.*, p. 127

grafiar como «capturar fantasmas», y así, parafraseando a Roland Barthes, podemos considerar estos trabajos *como emanaciones de lo real* en forma de monumentos u homenajes de un presente que ya es pasado.³⁴⁴

Elijamos el modo que deseemos para acercarnos a la imagen, con más información o sin ella, los habitantes etiopicos del río Omo, del alto Xingú, de Trocantins o de Salvador —poco importa— se nos presentan como certificaciones de presencias, que están en algún lugar ajeno a nosotros y, gracias a la capacidad petrificante que la fotografía posee, diríase que nos miran como aquellos cuadros que, desde la pared, nos observan con ojos fijos y penetrantes, aferrándose a la realidad para negarse a desaparecer, para recordarnos su existencia.

El poder de las imágenes de estas fotografías les confiere aquella capacidad de comunicar, de anunciar un mensaje y, como poéticamente sucedía en el cuadro del relato de Walpole,³⁴⁵ donde la figura del antepasado dejaba el marco y descendía al suelo con aire grave y melancólico, en estas fotografías como en la novela gótica, los personajes abandonan el papel y nos manifiestan la sombría realidad, que nuestro mundo occidental depara sobre el futuro a las sociedades no occidentalizadas, minoritarias, a los excluidos e indefensos. En las fotografías de Isabel Muñoz y Rodrigo Petrella podemos intuir el fin, el fatídico destino que les espera en cuanto que son ellos que no nosotros. Si bien y, como señala Susan Sontang, *el registro de la cámara incrimina [...] los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas*.³⁴⁶ Tomemos la parte positiva de la capacidad que posee la foto para convertirse en prueba incriminatoria, es decir, el hecho de ser considerada un documento irrefutable, ya que, de algún modo ninguna foto puede escapar de ser fotoperiodismo, se cumple otro de los grandes fines de la fotografía: convertir estos retazos de la realidad en documentos sociales en *pro* de los representados.

En el otro grupo elegido, el cuerpo abierto y troceado, a modo de *pars pro toto*, nos muestra desde la carne en sí, desde la obscena visión del cuerpo rajado, la capacidad humana para modificar su propia imagen y también,

³⁴⁴ *Ibidem: op. cit.*, p. 127.

³⁴⁵ Horace Walpole: *El castillo de Otranto*.

³⁴⁶ Susan Sontang: *Sobre la fotografía*, DEBOLSILLO, Barcelona, 2008, p. 15.

Por otra parte, el control social y policial del estado está fundamentado en la fotografía del ciudadano; pasportes, documentos de identidad, informes de espionaje de organizaciones y partidos, legales o ilegales, etc., necesitan de sus correspondientes apoyos en la fotografía.

como no podría ser de otra manera, el precio o sacrificio a pagar en el occidente tecnológico por tener la capacidad de autoconstrucción de nuestra imagen personal, en función de unos parámetros estéticos sociales. Precio que, por otra parte y con otros elementos —quizás no tan agresivos— se realizan en otras culturas para modificar el aspecto físico externo.

6.2. La otredad a través de la visión fotográfica

¡Ay, ay, ay!
Uno nunca puede escapar
De tantos vecinos.
¡Ay, ay, ay!
De tantos vecinos y su diversidad.³⁴⁷

Encarar a alguien es poner nuestro rostro enfrente de él y mirarle a los ojos. El rostro desnudo reclama nuestra atención y, si los ojos del otro se encuentran con los nuestros directamente, se establece una comunicación muda entre el yo-te-miro-te-veo y tu (el otro) me-miras-me-ves. Poéticamente se dice que es en el rostro donde el alma se expresa de manera más diáfana, y los ojos son las ventanas que nos permiten asomarnos a su interior.

Mirar directamente a los ojos del otro, asomarnos a su interior, es un acto que requiere cierta intimidad y permiso; de otro modo, el observado se siente incómodo o se irrita. Las pasiones asoman al rostro por los ojos, nuestra intimidad se refleja en ellos y, según sea la intensidad de la mirada que nos observa, podemos tener la sensación de ser desnudados o acariciados: ojos extraños, ojos amorosos, ojos lánguidos, ojos pícaros, ojos vivos y perspicaces, ojos tristes y llorosos. Descartes pensaba que las emociones envían muchos vapores a los ojos, en donde se condensan y se convierten en lágrimas. Los ojos son también espejos donde nos reflejamos.

El niño aprende a sonreír; reconoce su sonrisa en la sonrisa materna; experimenta que ha comprendido el signo al experimentar que lo ha devuelto. Hay algo inexplicable en este encuentro, o más bien en esta conformación, que es fisiológica; lo cierto es que encuentro la propia forma de mi signo

³⁴⁷ «Los vecinos», poesía anónima Bantú en *Poesía anónima africana*, p. 69.

en ese mismo signo que corresponde a él; el imitado es el modelo, y yo no veo al otro tal como él me ve o, mejor dicho, le veo viéndome tal como me ve. Tal es sin duda la primera y más antigua imagen de mi mismo, el primer espejo si queréis.³⁴⁸

Encontrar unos ojos mirándonos, nos sitúa en el plano de la realidad de la existencia; si nos observan, es que hemos dejado de ser invisibles y esta sencilla forma de convertirnos en reales, de quebrar el descuido y de develar lo oculto, ha sido usada por la naturaleza para proteger la fragilidad y conjurar el peligro.

Tal es el poder de estos órganos de la mirada, que unas pequeñas manchas redondeadas, círculos dentro de círculos, situadas de forma simétrica en una aparente cara —los ocelos o falsos ojos— de las alas de las mariposas y del cuerpo de los artrópodos, se convierten en trampantojo creado para engañar y disuadir al predador o atacante que se acerca emboscado, a traición, y producen la sensación de sentirnos observados.

Este efecto óptico, causado por los falsos ojos de los animales, es inferior en intensidad a la que nos causará una fotografía —sombra de la persona retratada— impresa a tamaño natural o superior. En cierto modo la aprensión de algunos pueblos primitivos a ser fotografiados, por miedo a que parte de sus almas queden atrapadas en la fotografía, queda justificada al ser la foto una emanación del referente, de un cuerpo real que se encontraba allí,³⁴⁹ en el lugar donde ahora su mirada petrificada nos encara. De hecho los indios Kayapós, presentes en la selección fotográfica de Rodrigo Petrella, denominan a las fotografías en mebengokré, su lengua, *mekaron*, cuyo significado está relacionado con capturar o fijar la persona-fantasma.

Mirar es un acto bidireccional; el campo de acción de la formación de la imagen en nuestra mente se alarga hasta el objeto y éste, origen de la sensación, nos devuelve la mirada.

El ojo que ves no es
Ojo por que tú le veas,
Es ojo porque te ve.³⁵⁰

³⁴⁸ Alain (Émile-Auguste Chartier): *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, en *Les Arts et les Dieux*, p. 498.

³⁴⁹ Roland Barthes: *La cámara lúcida*, p. 126.

³⁵⁰ Antonio Machado: *Proverbios y cantares*, CLXI.

Los rostros de las fotografías nos miran y, de una manera sutil, inician el protocolo que acompaña a la comunicación y así, conectados con la imagen, se convierten en llamadas mudas con las que establecemos una conversación igualmente muda, un nexo que nos aproxima al interlocutor icónico; consideramos que el concepto de proximidad es una noción espacial indeterminada que sitúa la distancia en que se encuentran dos personas u objetos respecto de nosotros o en relación a un tercero y, aplicado a las personas, supone cierto grado de intimidad.

Próximos, prójimos, vecinos, limítrofes, colindantes, continuos, son diferentes matices semánticos de la otredad de la existencia de otros seres que nos rodean, que nos complementan, que pueblan nuestro paisaje, nuestro país y nuestro mundo,

[...] dado que el yo y el tú existen única y exclusivamente en relación mutua, no hay un yo absoluto sin un tú, como tampoco sería pensable un tú sin un yo.³⁵¹

Todos somos la misma carne, valga como ejemplo literario nuevamente, el anteriormente citado y recogido por Michel de Montaigne sobre el verso recitado por un indio tupinanbá traído a Rouen.

Mostrar el distinto color de la lente, con que juzgamos a los demás y a nosotros, nos señala la relatividad de la verdad y la parcialidad del juicio occidental —es difícil ver la viga en el propio ojo y ríspida es la vara con que medimos al «otro»—; esta constatación permite preguntarse si nuestros inhumanos actos de tortura, crueldad y muerte en nombre de la piedad, la religión, el fanatismo o por razones de estado, son acaso diferentes de los actos calificados de barbarie que realizan los indios.

El desconocimiento y la falta de información nos impide entender otras formas de la existencia, otras maneras de ver el mundo; y esta actitud ha sido históricamente una de las causas que más violencia ha generado. No poseemos la verdad absoluta, no somos la medida de todas las culturas, nuestros objetivos vitales y conceptos de transcendencia son los propios, como nuestro y diferente a tantas otras culturas orientales es nuestro concepto de belleza.

La construcción de la concepción estética que asumimos no ha sido un proceso fácil: miles de años llenos de aciertos y errores, de tabúes, guerras

³⁵¹ Martin Buber: *Yo y Tú*, Ed. Caparrós, Madrid, 1993, p. 88.

territoriales y religiosas, de descubrimientos, conquistas técnicas y mestizajes, nos preceden. No somos impermeables, no podemos dejar de absorber información, como tampoco podemos evitar realimentar nuestras creaciones estéticas y culturales con los nuevos conocimientos adquiridos.

Sin un espíritu abierto de miras es difícil comprender otras culturas basadas en principios y valores estéticos o morales opuestos a los nuestros por razones religiosas, climáticas o geográficas. No es un problema de tolerancia; tolerancia es una fea palabra que indica la existencia de una parte dominante o autoritaria, que nos permite aceptar, es un problema de libertad e igualdad.

Esta realidad mostrada, tan alejada de la nuestra, nos incumbe desde el primero hasta el último, en palabras de Levinas, pues nuestra relación con el «otro» como prójimo da sentido a nuestras relaciones con todos los demás.

Crear en una existencia maniquea, donde lo nuestro es lo bueno y el resto es malo o inferior, supone militar activa y violentamente contra cualquier otra propuesta y, como anteriormente hemos referido, es la base de los desencuentros entre pueblos y entre personas. Aplicar juicios de valor prefijados o preconcebidos y considerar lo nuestro como la única forma de entender, comprender y existir en el mundo es el fundamento de la xenofobia. Parafraseando a Alain (Émile-Auguste Chartier) podemos decir: toma mis ojos para que me mires, me verás con «otros ojos» y déjame los tuyos para corresponderte.

Realmente no importa la ubicación geográfica concreta de cada fotografía, ni importa saber a quién pertenecen los cuerpos en ellas representados. Las imágenes de estos cuerpos son un todo complejo que, desde una perspectiva figurativa y una composición formal, se convierten en relato a modo de cuadro impresionista, donde los colores, las imágenes y los fragmentos de cuerpos se fundirán en nuestro interior para construir la historia completa. Relato del conjunto de la humanidad toda a través de las fotografías con una voz única en lenguas diferentes.

El políglota es un nómada lingüístico. El políglota es un especialista en la naturaleza engañosa de la lengua, de cualquier lengua. Las palabras tienen una manera de no permanecer inmóviles, de seguir sus propias sendas. Van y vienen persiguiendo estelas semánticas preestablecidas, dejando tras de sí huellas acústicas, gráficas o inconscientes [...] lo que importa al definir la significación de las palabras es quién [...] ³⁵²

³⁵² Rosi Braidotti: *Sujetos nómadas*, p. 37.

Goethe pensaba que el último y más sublime fruto de la naturaleza eran los cuerpos bellos, pero esta belleza sólo era perdurable en la producción de la obra de arte: *mientras el hombre se sitúa en la cúspide de la naturaleza, vuelve a verse de nuevo como una naturaleza integral que ha de producir en sí misma una cúspide*. A tal fin elevase él penetrándose de todas las perfecciones y virtudes, potenciando selección, orden, armonía e importancia y sublimándose finalmente hasta la producción de la obra artística

[...] pues desarrollándose espiritualmente de todas las energías aunadas, absorbe en sí y eleva todo lo magnífico, digno de respeto y amor, y animando la humana figura encumbra al hombre por sobre sí mismo.³⁵³

Tanto Isabel Muñoz, como Rodrigo Petrella o Ricardo Marujo, nos presentan su personal aproximación a esta poética definición goethiana desde un intento de acercamiento a la belleza humana, convirtiendo la cotidianidad de estas gentes en un tributo a la hermosura y un canto a la humanidad toda, en toda su diversidad u otredad.

Esta otra manera de contar la existencia de estos pueblos y culturas, incluida la nuestra, a través del aspecto físico, a partir del arte, a partir de la visión que el fotógrafo, alejándose en lo posible de cualquier pretensión antropológica,³⁵⁴ ha construido durante su trabajo: es su única forma de narrar el universo humano que le rodea.

³⁵³ J. W Goethe: «Winckelmann» en *Historia del arte en la Antigüedad*, p. 51.

³⁵⁴ El crítico Rufo Caballero reflexiona en el artículo «Huele a peligro antropológico» sobre el hecho de aplicar el calificativo de «antropológico» desde la crítica especializada a «cualquier producción artística que trate sobre mulatos, negros, indios, chicanos, especialmente si estos trabajos han sido producidos *in situ* o por ellos mismos. Cuando se ocupa sobremedida de los negros, de los mulatos, de la salacidad de la calle, es ‘antropológico’; yo me pregunto y ¿por qué no es antropológico cuando se ocupa de las fiestas de los blanquitos en las mansiones de los repartos residenciales o en las barriadas de cierta alcurnia: ahí no existe, también, un sensible afán de ‘observación cultural’ y de discernimiento etnoestético?» El artista se plantea si la calificación de arte antropológico dignifica o, por el contrario, incurre en otra exclusión, en otro tipo de racismo o segregación.

6.3. Cuerpo, piel y movimiento en la obra de Isabel Muñoz

Lo cierto es que el cuerpo
habla, y habla mucho...
Intento atrapar el cuerpo
porque así atrapas a la
persona, sus sentimientos,
qué habrán vivido esos
ojos. También habla de su
civilización.³⁵⁵

Cuando se hace referencia a la fuerza de la mirada personal, la fotógrafa Isabel Muñoz, poseedora de aquel preciado don de conmoverse ante la belleza de la especie, es capaz de encontrar enfoques y retratos singulares con los que *nos invita a tocar con los ojos y con los dedos las increíbles suavidades de sus imágenes*,³⁵⁶ ella suele presentar minuciosos trabajos, realizados en diversos ámbitos geográficos, como el africano, donde, con anterioridad, sólo una fotógrafa tan singular como ella y dotada también de esa genial mirada preciosista, sentido de la plástica y composición de la imagen, la cineasta alemana Leni Riefenstahl, realizó un trabajo singular al mostrarnos los esbeltos cuerpos pintados y escarificados de nubas, dinkas o shilluk.

Leni, nos cuenta que después de leer *Las Verdes Colinas de África* de Ernst Hemingway,³⁵⁷ quedó fascinada por el continente africano en el que, desde su especial don para la fotografía y perspicacia, ya demostrada en sus filmes al servicio de los nazis, para captar grupos y masas en movimiento, realizará un extenso testimonio gráfico. Sus retratos y fotografías de multitudes, sin

³⁵⁵ Isabel Muñoz: *Obras maestras*, La Fabrica Editorial, Madrid, 2010, p. 29.

³⁵⁶ Christian Caujolle: «Introducción» en *Isabel Muñoz. Fotografías*, pp. 9 y 10.

³⁵⁷ Leni Riefenstahl: *África*, s/p.

perder un ápice de fuerza artística, e independientemente de cualquier otro valor, se han convertido en bellas obras de arte.

Isabel construye sus fotografías como si tuviese la posibilidad de elegir uno a uno los píxeles de cada uno de sus archivos. Concienzudamente minuciosa parece estar aplicando una técnica personal en cada foto, como si tuviese la capacidad del pintor o del dibujante para construir de manera no mecánica cada composición.

Las obras, desde esta singular mirada, carecen de las características del sustrato documental y surgen más bien del interés por la belleza y plástica del cuerpo humano. Está especialmente interesada por las capacidades plásticas del cuerpo y la piel, consigue captar la tensión del movimiento cuando se refiere a la danza, la lucha o el arrebató místico.

La mirada de la artista, a partir de estas características, establece unas relaciones únicas y personales con los sujetos y objetos observados. Las sensaciones resultantes muestran representaciones, en las que los modelos parecen posar en exclusiva para esa mirada, para ella en especial. Fotografiar es un acto íntimo y los espectadores tenemos la extraña impresión de que la artista está prestándonos sus ojos, de que existe una íntima connivencia entre el modelo y ella y, evidentemente, este especial efecto modifica las coordenadas espacio-temporales de la representación.

El ojo intencionado no es un testigo aséptico de la realidad; su testimonio, distorsionado por la desbordante vitalidad y sensualidad, nos remite y crea una memoria intencionadamente bella, al parecer de Isabel Muñoz, y consigue que lo que es meramente agradable o aparentemente feo se transforme en una obra de arte, pero no por ello puede evitar ser un ojo testigo ya que, a partir de sus intereses plásticos, amplía la carga semántica de sus trabajos al hacer coincidir estas fuentes de inspiración con realidades ligadas a problemáticas concretas que le conmueven. Consciente del poder de la fotografía cuando esta es difundida, ha trabajado temáticas ligadas a la trata de niños, a las minas antipersona, a la marginación y exclusión social, pero siempre desde sus intereses estéticos. Ella es una artista; el fotoperiodismo, si aparece, es apenas un matiz, un valor añadido a sus trabajos.

Isabel construye sus obras alrededor de dos grandes bloques fundamentales, relacionados siempre con el cuerpo humano, aunque sea desde su ausencia: uno es la piel —su envoltura— y las posibilidades expresivas del cuerpo en movimiento, para adentrarse a partir de ambas en matices más complicados y sutiles, cuyo fundamento se origina en ellos mismos.

La piel, frontera del cuerpo con el exterior, contenedor del yo, es tratada como objeto en si misma con todas sus diferentes texturas y como soporte de tantas manifestaciones artísticas o decorativas, bien sea por medio del

tatuaje, la escarificación o la pintura corporal. Esta piel, ya asimilada por su ojo fotográfico, le permite adentrarse en los ámbitos significantes más sofisticados de la misma y de sus posibilidades de representación gráfica. Gracias a su depurada técnica, explora otros matices que la piel, en tanto que *pars pro toto*, conlleva: la sexualidad, la sensualidad, el dolor o el arrebató místico.

El otro gran bloque es el de las posibilidades del movimiento corporal, que la conducirán a adentrarse en el mundo de la danza, del éxtasis religioso o de la lucha deportiva.

La temática se complica conforme discurre su carrera y sus trabajos alrededor del mundo —nada le es ajeno— aumentan las interrelaciones de estas temáticas entre sí, impulsando a la artista en la búsqueda y consecución de conceptos más sofisticados en sus fotografías, pero siempre relacionados con el cuerpo. Isabel no es indiferente al mundo que le rodea y tratará temáticas complicadas como las *maras*, su violencia y marginación, las tribus del ribereñas del Omo con sus problemas tribales y fronterizos en Etiopía, las amputaciones físicas de las minas antipersona, la trata de niños etc. Pero Isabel no es una fotoperiodista, no realiza reportajes ni acompaña conflictos: los reconoce y los traduce en imágenes que, posteriormente, nos los presenta para que decidamos nuestra postura ante ellos.

Los juegos de luces y sombras, el blanco y negro, la dosificación muy pensada del color según la temática y unas técnicas concretas de acabado e impresión son el gran secreto de su maestría.

Publio Córdón asegura refiriéndose al extenso trabajo realizado con la *mara* salvadoreña, peligrosa mafia asesina, que *hay veces en que un artista no elige sus temas, sino que son ellos los que le eligen a él*.³⁵⁸

Las casualidades no existen y mucho menos ante el educado ojo técnico de Isabel, que cuidadosamente elige cada fotografía, cada temática, cada encuadre, sin que ello excluya las posibilidades sobrevenidas en el transcurso de la materialización de sus proyectos. Isabel es una pintora fotográfica, que afronta cada proyecto detalladamente, estudia el territorio, el emplazamiento, en sus cuadernos de trabajo, anota minuciosos bocetos de las fotografías a realizar. La situación de los objetos, las posturas corporales y la luz necesaria son registradas. En muchos casos, estos estudios se complementan y apoyan con tomas instantáneas *polaroid*.

Entender la piel, entender esas capas que, como pieles de cebolla signifi-
cante, se superponen sobre la epidermis convirtiendo los cuerpos en libros
ilustrados, conlleva la búsqueda interesada de estas bibliotecas epiteliales.

³⁵⁸ Publio Córdón: *Isabel Muñoz maras*, «Isabel Muñoz en el corazón de la mara», p. 36.

Sirva como paradigma de sus enfoques temáticos su trabajo sobre *la mara* salvadoreña.

La serie fotográfica podría haberse realizado igualmente con la temida *yakuza* japonesa, pero ella preferirá esta organización criminal nacida en un país subdesarrollado, Salvador, donde las inmensas desigualdades sociales, la arbitraria concentración de la riqueza y las carencias en sanidad, educación y cultura, propias de las sociedades no igualitarias, propiciaron el nacimiento de estas organizaciones y estructuras criminales pseudo-paternalistas de origen mafioso.

Por otra parte, el conocimiento de esta cultura, por poseer los mismos referentes culturales e idiomáticos, favorecerá el trabajo de la artista permitiéndole realzar aquellos aspectos que estime más relevantes en función de su significado aparente y los mecanismos de acceso.

Isabel se conmueve fácilmente, ella misma percibe la falta de futuro de estos tatuados, la inmediatez de su existencia y la falta de objetivo vital, por no decir que son totalmente conscientes de la posible próxima y violenta muerte: *Viven rodeados de la muerte, dicen que lo único seguro es la muerte, y Dios mío, para eso es mejor no vivir.*³⁵⁹

En esta serie, el *punctum* al que se refiere R. Barthes³⁶⁰ lo encontraremos en el tatuaje con sus complicados entramados simbólicos en el interior de la organización, que también son reconocidos por la sociedad civil que les rodea. El estudio detallado de cada significado no es relevante para nosotros: la visión de los tatuajes en los retratos hablarán por ellos mismos.

La sociedad occidental siempre ha relacionado el tatuaje corporal con la marginación y la transgresión³⁶¹ y la artista, consciente de ello, nos ofrece

³⁵⁹ Isabel Muñoz: *Obras maestras*, p. 181.

³⁶⁰ El *punctum* de una fotografía —señala Barthes— «es ese azar que en ella [en la foto] me despunta». «Surge de la escena como una flecha que viene a clavarse». El *punctum* «puede llenar toda la foto» [...] aunque «muy a menudo sólo es un detalle». Barthes, Roland: *La cámara lúcida*, p. 58-60.

³⁶¹ Michel Tournier: «Cuando la piel habla» en *Exotic Nudes-Tahiti Tattoos*. El autor nos sugiere una interesante reflexión sobre las diferencias en el embellecimiento corporal, y la concepción del tatuaje de los nativos de la melanesia, frente a la tradición occidental, vigente hasta hace bien pocos años, de disimular o solamente dejar entrever el tatuaje. El europeo, a causa de las connotaciones que lo relacionan con los ambientes carcelarios, marineros y sórdidos, cuya existencia evoca en la mayoría de las veces aventuras sentimentales privadas, declaraciones de amor, o de odio y venganza, y, por qué no, sufrimiento, prefiere ocultarlo. El melanesio, por contra, lo usa como lenguaje social, como engalanamiento lujoso; se tatúa la cara y las manos, ya que no lo considera un estigma, no necesita esconderlo. El occidental se desnuda para mostrarse como tatuado, y su exhibición es

una clara visión de los mismos en esta serie. La calidad y nitidez con que los hace aparecer en los portadores apela directamente a nuestro imaginario, con toda la atracción y repulsión que conllevan, y a conectar con nuestro subconsciente y la carga moral preconcebida al respecto.

Por otra parte, nada es fortuito: el interés de su visión se incrementa y su fuerza escópica aumenta al encontramos en un momento de auge de esta manifestación de la decoración corporal, especialmente entre la población masculina.

Tal fenómeno se explica precisamente a través de la conexión más peyorativa de su significado social; en palabras de Edward Lucie-Smith:

El hombre tatuado enfatiza su virilidad, y en general, le permite atraer las miradas masculinas sin poner en entredicho su virilidad, captar la atención no sólo hacia el cuerpo en general, sino también hacia zonas específicamente sexuales, a la vez que estos tatuajes resaltan características que refuerzan el aura de masculinidad: anchos pectorales o grandes bíceps, sugieren que el portador es alguien que ha superado alguna prueba o rito iniciático, y finalmente, insinúan, bien por medio de la metáfora del «buen salvaje» o, a través de la comparación con el marginal o el presidiario, que quien lo lleva está dispuesto a desafiar las normas que la sociedad pretende imponer.³⁶²

Tanto los miembros de *la mara* como *la yakuza* se tatúan por similares razones: la mayoría empieza con un pequeño tatuaje, que va aumentando hasta cubrir grandes partes del cuerpo, estos tatuajes; pueden significar, en la mayoría de casos, la posición del portador en la estructura de la organización, la familia a que pertenece, el tótem del clan; algunos incluyen su expediente delictivo mediante claves, indicando los muertos habidos o producidos en su historial; los *yakuza* hacen referencias a su genealogía samurai si la poseen. El tatuaje es uno de los rasgos físicos más característicos de ambas organizaciones. Para Pasolini,³⁶³ forman parte de la memoria de propia de una población dada, en este caso de las clases populares marginadas. De hecho, se ha internacionalizado su uso como elemento distintivo de las bandas urbanas y organizaciones criminales y violentas.

una revelación personal que, de hecho, conlleva muchas veces un grado de intimidad casi sexual. La mayoría de los tatuajes occidentales se encuentran en la esfera de lo privado.

³⁶² Edward Lucie-Smith: *Adán*, p. 111.

³⁶³ Georges Didi-Huberman: *Supervivencia de las luciérnagas*, p. 25.

Dentro del ámbito de la decoración epitelial, merece reseñar las series en que aparecen la pintura corporal y la escarificación, especialmente en las series dedicadas a los *surmas* y *nyangatom* de las orillas del río Omo en Etiopía. Obviamente, en la piel negra o muy oscura, el tatuaje queda muy apagado o simplemente invisible, especialmente si consideramos que hasta muy recientemente no se consiguió colorearlos vivamente. Precisamente, para que la decoración pudiera percibirse a simple vista, los pueblos de piel profundamente oscura, prefirieron usar las pinturas corporales contrastantes y las escarificaciones, al comprobar que las heridas mal curadas cerraban en queloides abultados o relieves que seguían el diseño de la herida.

La escarificación, del latín *scarificatio*, ligera incisión, es un sistema mucho más doloroso que el del tatuaje colorido, pero, por contra, aporta un volumen y una textura que modificará completamente la piel del tatuado, abriendo a su vez todo un nuevo abanico de posibilidades decorativas y mágicas. Frazer, en sus estudios sobre el totemismo, asegura que la intención del tatuado es la de asimilarse a su tótem o animal-objeto protector como talismán y símbolo de veneración;³⁶⁴ es por tanto en esta modalidad, donde tal asimilación podrá ser mucho más completa y así, en los hombres-cocodrilo de las fotografías, sus cuerpos semejarán tener la piel abultada de su tótem. Pero el hecho de que todas estas decoraciones puedan tener, en la mayoría de los casos, una serie de funciones sociales determinadas totémicas, no excluye las de origen mágico-antropopaico o profilácticas, de distinción o clase social, guerreras, sexuales y de identidad individual y gusto estético. La marca es, posiblemente, el símbolo externo de identidad o de pertenencia a un grupo determinado más importante que existe y es sobre todo un símbolo de humanización. *Las imágenes son un sistema semiótico compuesto por signos que tienen una alta capacidad de sustitución; en ocasiones, la imagen sustituye al objeto.*³⁶⁵ Isabel, que trabaja estos motivos fundamentalmente en blanco y negro³⁶⁶, extrae todas las capacidades expresivas de sus encuadres y fotografías complementando su elección con la impresión en platinotipia que la aproxima, a través del tiempo, a aquellos fotógrafos artesanos de los daguerrotipos; para Alain Mingam «es una de las raras depositarias de este

³⁶⁴ J. G. Frazer: *El totemismo*, Editorial Eyras, Madrid, 1987. «Cuando procura el hombre asimilarse de una manera tan absoluta a su tótem, es porque sin duda confía en su protección y en su amparo. Es a ese fin que se tatúa con la imagen del tótem».

³⁶⁵ González Castro, Vicente: *Información subliminal, las trampas de los sentidos*. Pablo de la Torriente Editorial, la Habana, Cuba, 2000, p. 22.

³⁶⁶ Para Roland Barthes, «el color es una capa fijada ulteriormente sobre la verdad original del blanco y negro, *La cámara lúcida*, p. 128.

arte de impresión fotográfica llevado a la perfección por el americano Weston, fotógrafo de los años veinte. Es el que se lo transmitió a su descendiente, Tina Modotti [...] que a su vez lo habría donado al mexicano Felipe Álvarez-Bravo. De este último lo ha tomado Isabel Muñoz». ³⁶⁷ Inevitablemente, la fuerza visual de los detalles corporales así retratados toman tal protagonismo, que en muchos casos el dibujo o el relieve de la escarificación anularán la presencia del portador.

En contraposición a la pintura corporal, tatuaje y escarificación, occidente optó exclusivamente por la decoración perecedera, efímera, circunstancial y variable, es decir, el maquillaje.

Esta decoración tiene un carácter marcadamente individual y su uso, a diferencia que en otras culturas, no indica especialmente la pertenencia a ninguna etnia, clan o nación. Se busca la originalidad y el realce personal exclusivo, siendo apenas y en todos los países occidentales un indicador social de la pujanza y poder del usuario. El maquillaje no conforma diseños y dibujos definidos: es una sombra, un matiz, un realce del rostro que lo porta; su exageración será considerada una grave falta de clase y gusto o dará a entender otras connotaciones peyorativas relacionadas directamente con el comercio sexual. La inviolabilidad de la *domus animae* condiciona en todo momento la exhibición pública.

El origen de su uso podemos rastrearlo en la aprensión que los greco-romanos sentían en marcar el cuerpo —signo de esclavitud o imperfección— y la búsqueda de otros medios alternativos no permanentes como los cosméticos, pelucas, aditamentos y afeites para realzar su belleza. En la Roma imperial se divulgaron formularios de tratados médicos griegos que no han pervivido y que Ovidio utilizó seguramente para componer su *Medicamina faciei*. En sus dísticos urge a las jovencitas a que defiendan su belleza corporal en una civilización ya altamente sofisticada, donde el aspecto corporal, la belleza física, tenía una importancia muy relevante, ofreciéndoles un completo recetario de cremas, afeites, lociones, coloretes y perfumes. Con cosméticos, y no con conjuros mágicos, es como se tenían que realzar la belleza, apremiándolas encarecidamente a estar muy atentas en esta lucha *visto que vuestra época tiene unos hombres tan bien arreglados. Vuestros maridos se han apoderado de las costumbres femeninas y con bastante trabajo puede una mujer añadir algo a su lujo.* ³⁶⁸ El uso de maquillaje por parte de las matronas y jóvenes patricias romanas pervivió hasta nuestros días a pesar del cambio

³⁶⁷ Isabel Muñoz: *Obras maestras*, La Fabrica Editorial, Madrid, 2010 p. 160.

³⁶⁸ Publi Ovidi Maro: *Cosmètics per a la cara*, p. 82. Traducción libre del autor.

moral imperial y, por más que los predicadores medievales asegurasen a sus usufructuarias un palco privilegiado en el infierno de la lujuria, esta moda, no se ciñó exclusivamente a las mujeres durante el imperio: pervivió a través de los siglos y debió de ser muy apreciada también por el sexo masculino, como ya señalaba Ovidio, y su número de usuarios tan elevado, que a finales del siglo XIV el franciscano Frances Eximenis amonestará duramente su uso:

Es una gran fealdad que los hombres legos y seglares se pongan pinturas en la cara, y en aquella parte que en especial hace la diferencia aparente entre hombre y mujer; parece que quieren renunciar a ser machos y prefieran ser hembras.³⁶⁹

Como consecuencia de ello, difícilmente percibiremos en estos trabajos la existencia del maquillaje, aún conociendo que, en el ballet, los bailarines van completamente maquillados.

Retomando las no tan sutiles invectivas acerca de la ambigüedad sexual que tanto Ovidio como Eximenis manifiestan sobre los que usan maquillaje, observamos que existen en la obra de la artista varios trabajos exclusivamente dedicados a la ambigüedad sexual, bien sea en las series africanas, donde sólo percibiremos el sexo de unos adolescentes cuando estos se nos muestren desnudos en la correspondiente fotografía-espejo en la misma pose y lugar, bien en las series dedicadas a travestís, o bien en aquellas fotografías donde un elemento, sea una mano o un pie o la propia postura del cuerpo, se sitúa de tal forma o en tal lugar que las carga de significado erótico explícito:

En la fotografía, donde la ubicación de un objeto (signo visual) en el plano, establece reglas para la percepción de sus cualidades. Un elemento situado en el centro de atención visual del plano se vuelve inmediatamente texto y el resto pasa a ser contexto, es decir el mismo elemento visual puede ser el punto focal de la narración o deviene cualidades del elemento narrado.³⁷⁰

³⁶⁹ Francesc Eximenis: *Lo Crestià*, p. 157:...«Açò és en sí una fort gran lletgea que los hòmens llecs e seglars se posen quaix pintures en la cara e en la part aquella que en especial fa diferència aparente entre hom e fembra; apar que vullen renunciar a ésser mascles e que vullen esser fembre».

³⁷⁰ Vicente González Castro: *Información subliminal, las trampas de los sentidos*. Editorial Pablo de la Torre, La Habana, Cuba, 2000, p.32.

Estos puntos eróticos son apenas la manifestación gráfica del interés de la artista por la sensualidad, que a su vez conlleva cierta dosis de ambigüedad. Mantener los límites difusos de la sexualidad, fomentar los sobreentendidos, los dobles sentidos, casi-mostrar, es mucho más excitante y erótico que la visión de la imagen pornográfica cruda o representación expresa del sexo desnudo y erecto o la visión del acto sexual. Para Román Gubern,³⁷¹ la pornografía no deja de ser un género documental del apareamiento de la especie. Insinuar es dejar incompleto el sentido de lo mostrado o descrito: en la insinuación se le permite al interlocutor, al espectador, completar este amplio margen de información de la forma que le sea más placentera.

Ambigüedad icónica y límites sexuales difusos³⁷² que le permiten adentrarse en el mundo *queer*, *drag* o *cross dresser*, por usar algunos calificativos de la terminología sajona. El mito del andrógino aparece desde las primeras fotos en Cuenca con Antonio, hasta los travestís de Río de Janeiro o Sao Paulo en Brasil, de una exuberante manifestación explícita de la sexualidad ambigua. En Isabel el ser esférico del *Banquete* de Platón no necesita tener cuatro brazos, cuatro piernas, ni siquiera los dos sexos, parece que la *coincidentia oppositorum*, que Mircea Eliade rastrea en los más antiguos mitos y rituales de la humanidad, la suma perfección del regreso al uno-todo: *Cuando los dos se hagan uno, lo de dentro igual a lo de fuera y el varón con la hembra ni varón ni hembra*,³⁷³ se explica en sus trabajos fotográficos a partir del varón travestido, como las representaciones helenísticas de Dionisio³⁷⁴ —dios bisexuado por excelencia— o Afroditos, una Afrodita barbuda adorada en Chipre, o la supuesta Venus Calva romana³⁷⁵. Estas representaciones, forma de manifestar esta bisexualidad como atributo de la divinidad, son una especie de fotografías inmanentistas.

³⁷¹ Roman Gubern: «El cine pornográfico es fundamentalmente un género documental y, más precisamente, un documental fisiológico sobre la felación, el cunilingus, el coito, la sodomización y la eyaculación». En: *Patologías de la imagen*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2004, p. 242.

³⁷² Ampliar información v. anexo.

³⁷³ Segunda epístola de Clemente, citada por J. Doresse, en Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, Ed. Kairós, Barcelona, 2001, p. 104.

³⁷⁴ En el fragmento 61 de Esquilo alguien dice cuando ve al dios: «¿de donde vienes tú, hombre mujer, y cuál es tu patria? ¿qué clase de vestido es el tuyo?»

³⁷⁵ Pilar Pedraza, en su libro *Venus Barbuda y el eslabón Perdido*, duda de la existencia de esta venus romana, cuyo templo se suponía erigido por el Rey Anco Marcio. Ed. Siruela, Madrid, 2009, p. 21. Por otra parte podemos ver representaciones escultóricas v.g.: herma de hermaphroditos Anasyromenos de s.V-VI a. C., del museo de Estocolmo, donde un busto con rostro de mujer, levantándose la vestimenta, nos enseña su sexo masculino.

Queda finalmente el otro gran bloque que nos permite la lectura de su obra: el referido al cuerpo en movimiento. La danza o el baile será en este caso el hilo conductor que nos guiará a través de toda su obra. Como las Musas inspiradoras de todo arte. *Musas Heliconíadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón, donde entorno a su sombría fuente y al altar del muy poderoso Cronión con sus delicados pies danzan.*³⁷⁶

Desde el toreo hasta los derviches giróvagos o el Ballet, Isabel encuentra el nexo que los coliga, reconociendo los ritmos del tango del flamenco o de la danza oriental.

Desde la más remota antigüedad, las artes marciales orientales y occidentales componen una especie de danzas con un ritmo y posturas determinadas para fijar sus movimientos, sean ofensivos o defensivos, en la mente del practicante. En el folclore podemos encontrar un sinnúmero de danzas guerreras, donde estos ballets mnemotécnicos se han fosilizado desde su origen guerrero y se han convertido en homenajes populares o manifestaciones festivas. Desde el ballet tauromáquico de los toreros, las geometrías angulosas del tango, los cuerpos desnudos bailando capoeira, los monjes Shaolin en movimientos de artes marciales, o los *Gran jetés* de ballet clásico tomados en el malecón de la Habana, a los derviches giróvagos de Rumí Mewlana, Isabel nos ofrece un largo itinerario de destellos de luciérnaga alrededor del mundo, por retomar la alegoría de Denis Roche: *los fotógrafos son, ante todo, viajeros; son como insectos [luciérnagas] en desplazamiento, con sus grandes ojos sensibles a la luz.*³⁷⁷

En el diálogo de *La Danza*, Luciano nos explica por boca de Lycinus la importancia de la danza para la belleza del alma y del cuerpo:

¿Quieres que te demuestre como nos forma, lo que nos enseña, de que modo su ritmo arregla el alma de los que la ven, la ejercita con agradables espectáculos y la ocupa con excelentes conciertos, descubriéndonos además las relaciones que existen entre la belleza del alma y la del cuerpo? [...] Tiene, además, gran afinidad con la pintura y la escultura, de las que parece imitar el aplomo y las bellas actitudes; en este aspecto, ni Fidias ni Apeles le son superiores [...] El objeto principal de la danza es la imi-

³⁷⁶ Hesíodo: *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*, p. 29.

³⁷⁷ Denis Roche: *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1982, en, Georges Didi-Hubberman, p. 35.

tación, el arte de demostrar, de enunciar los pensamientos y de exponer con claridad las cosas más oscuras.³⁷⁸

Subrayemos dos ideas fundamentales de este diálogo, o ensayo *avant la leerte*, para el caso que nos ocupa: la afinidad de la danza con la pintura y la escultura y su capacidad para hablar sin palabras. Ambas cualidades pueden aplicarse directamente a la fotografía, las bellas actitudes que imprimen en cuerpo como pose corporal estatuaria o pictórica, y el potencial narrativo de la imagen misma o capacidad que tiene la fotografía para sugerir historias.

Por último cabe remarcar la pasión con que Isabel fotografía y se apropia de sus personajes; todas las series anteriormente referidas están llenas de retratos singulares, la artista se confiesa enamorada de ellos y, así, a través de los lazos sentimentales que sólo la pasión amorosa genera, los rostros de sus fotografías que nos miran, se convierten en geniales. En palabras de Maurizio Bettini, *el retrato es un estrecho punto de pasaje entre la luz y la oscuridad. Como un velo de papel, bastará empujarlo en un sentido o en otro y esa imagen representada, podrá llamarnos hacia la vida o hacia la muerte. Aquello que tortura es el objeto que consuela*³⁷⁹, es decir la visión de lo amado nos consuela y su ausencia a pesar del permanente recuerdo que de ella tenemos a través de la imagen, nos tortura.

³⁷⁸ Luciano de Samosata: *Los amores, El Banquete, Subasta de Filósofos, La danza*, pp. 137, 153 y 154.

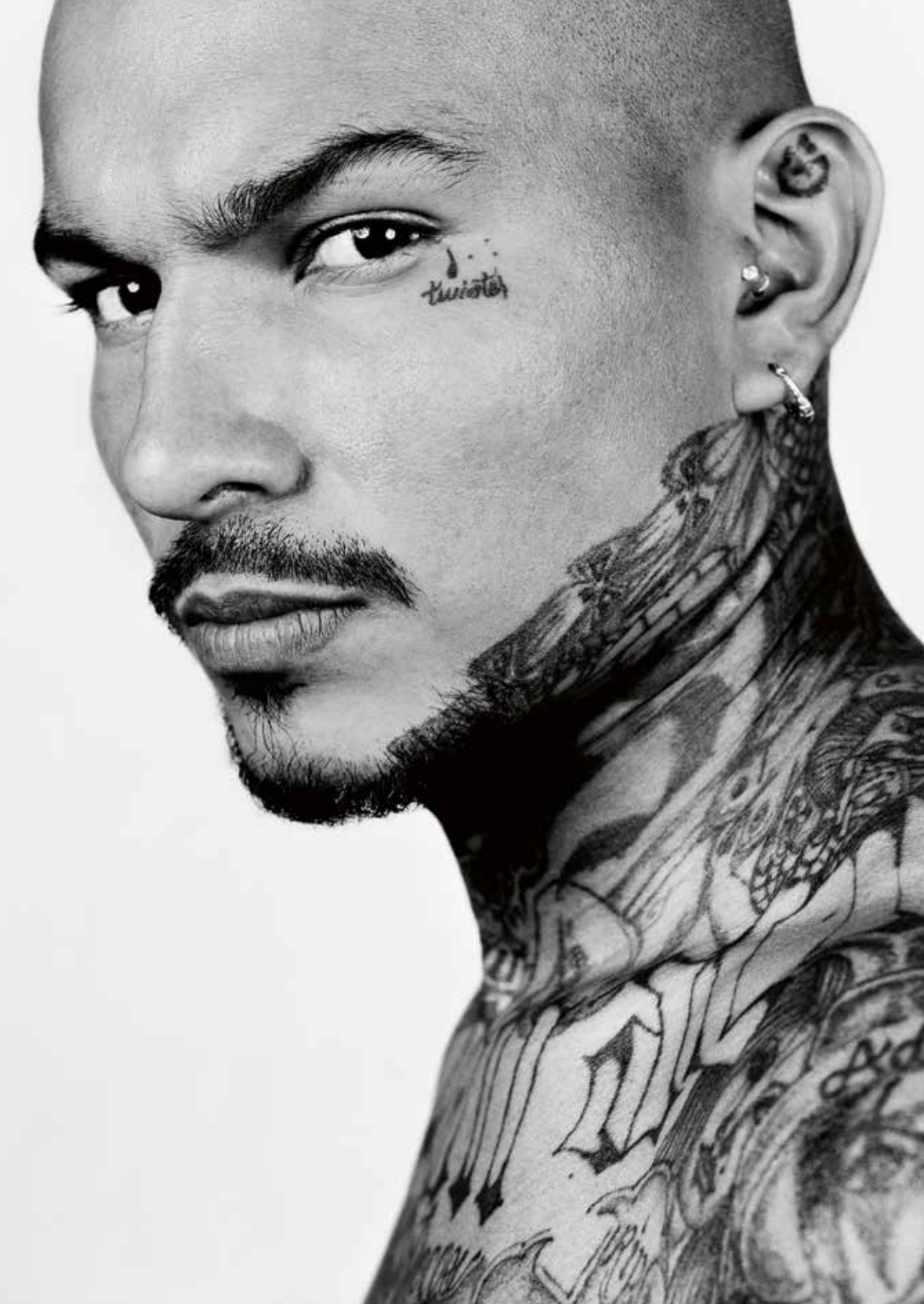
³⁷⁹ Maurizio Bettini: *Il ritratto dell'amante*, p. 8.

Serie El amor y el éxtasis, 2008-2010
Irisprint, 150 x 110 cm



S. z. (Serie mara), 2006
Platinotipia sobre papel algodón, 150 x 110 cm





twisted

S. t. (Serie mara), 2006

Platinotipia sobre papel algodón, 150 x 110 cm

Las caimanas, 1992
Baritado color, 100 x 90 cm









Antonio, 2002
Baritado b/n, 125 x 125 cm

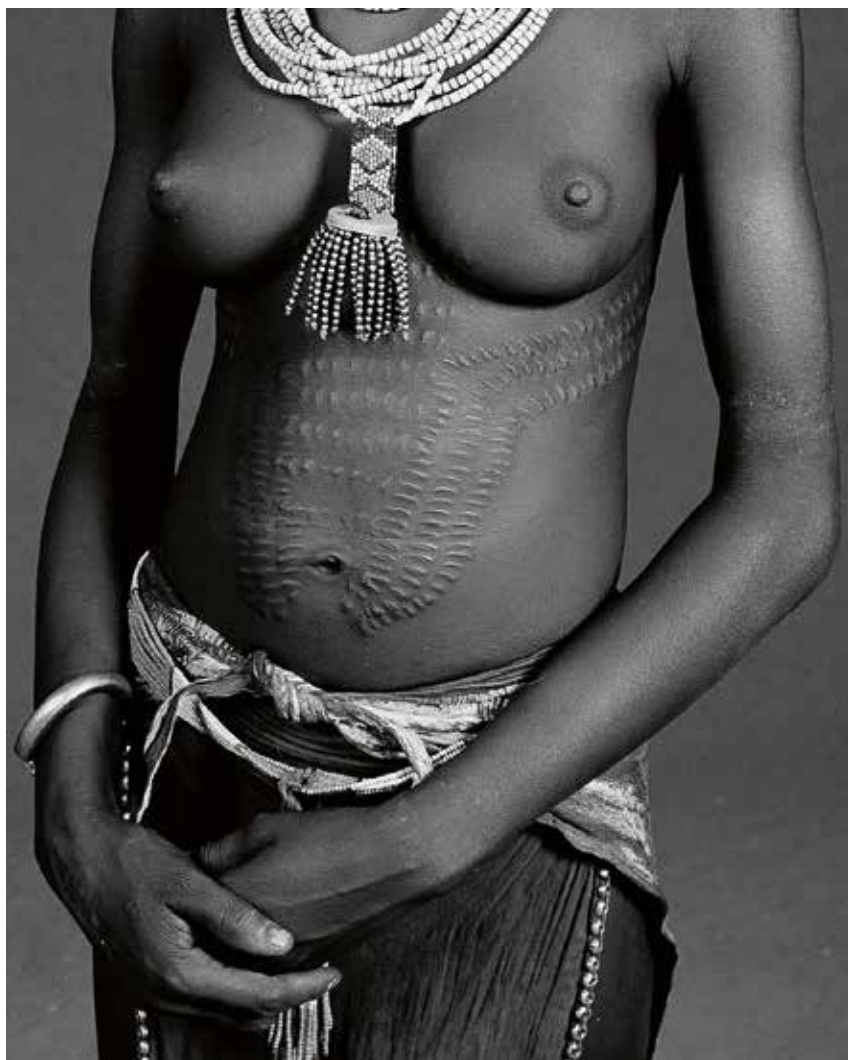


Danza cubana, 2001
Baritado b/n, 110 x 110 cm



Danza cubana, 2001
Baritado b/n, 110 x 110 cm





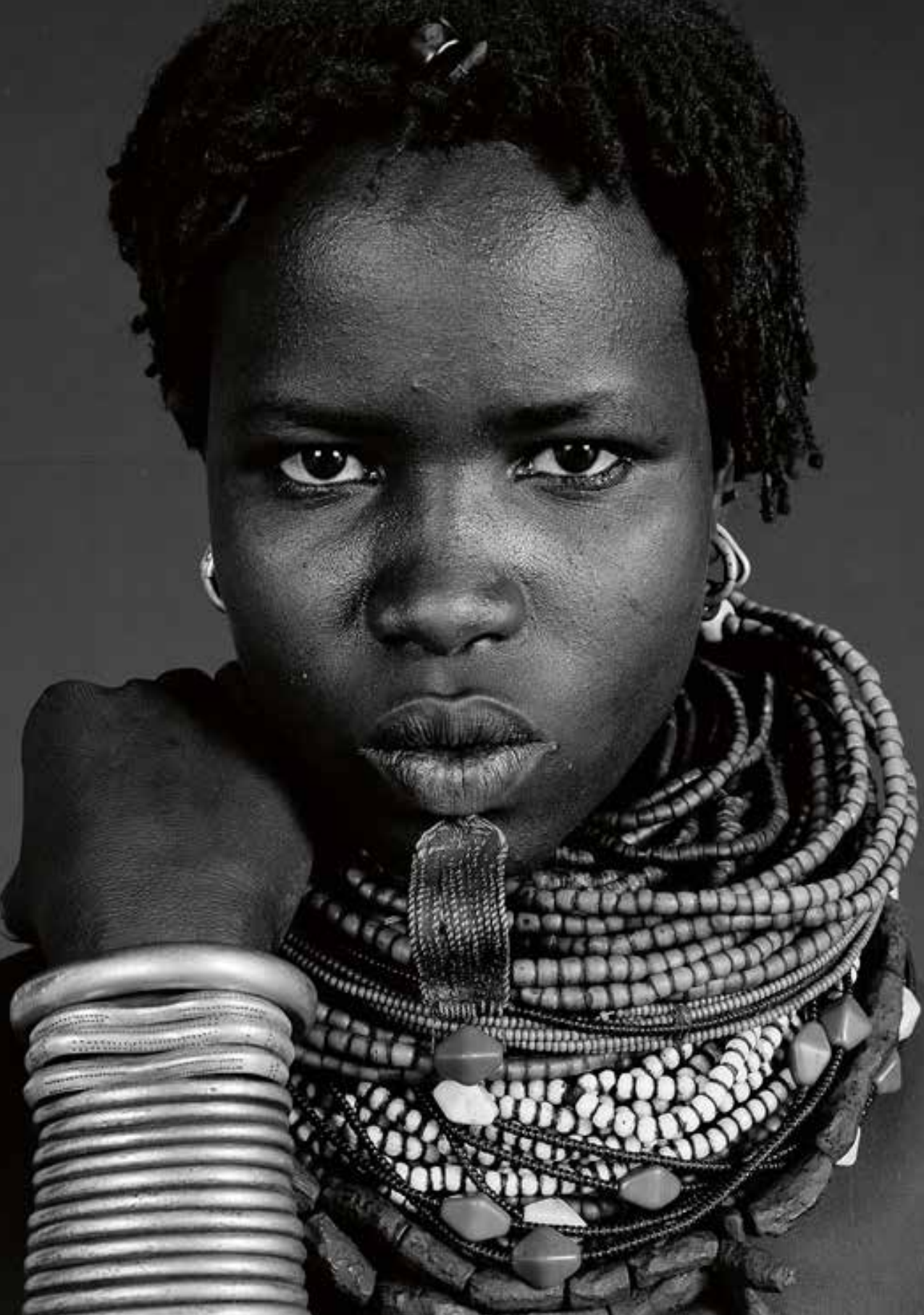
S. t., tribu Nyangaton (Serie Omo River), Etiopía 2005
Lambda sobre papel baritado, 150 x 110 cm

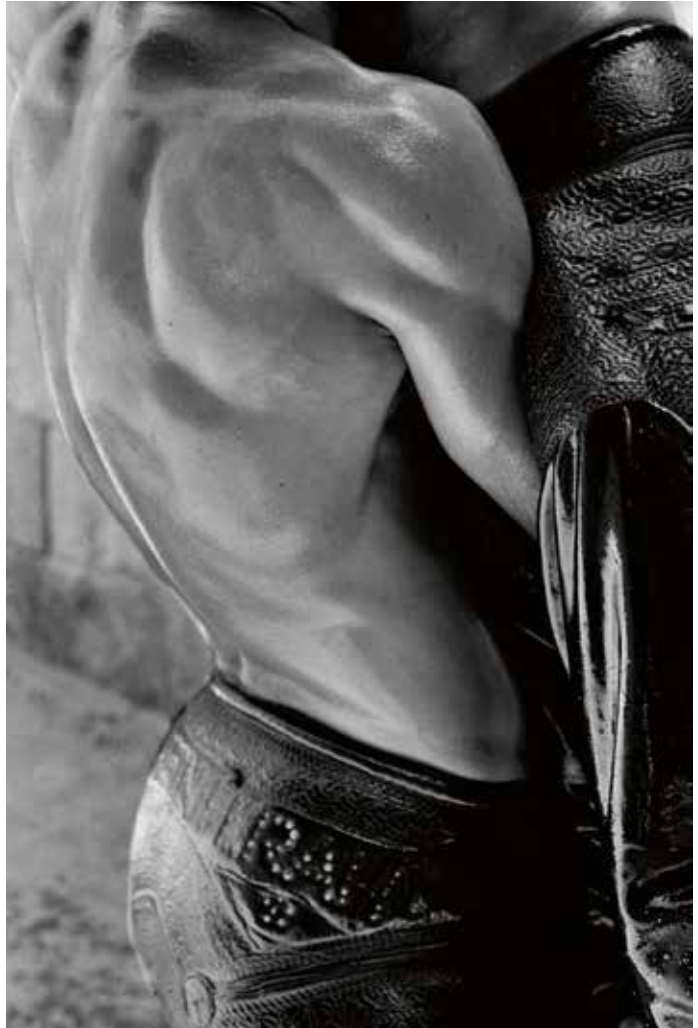
S. t., tribu Nyangaton (Serie Omo River), Etiopía 2005
Platinotipia sobre papel algodón, 150 x 110 cm





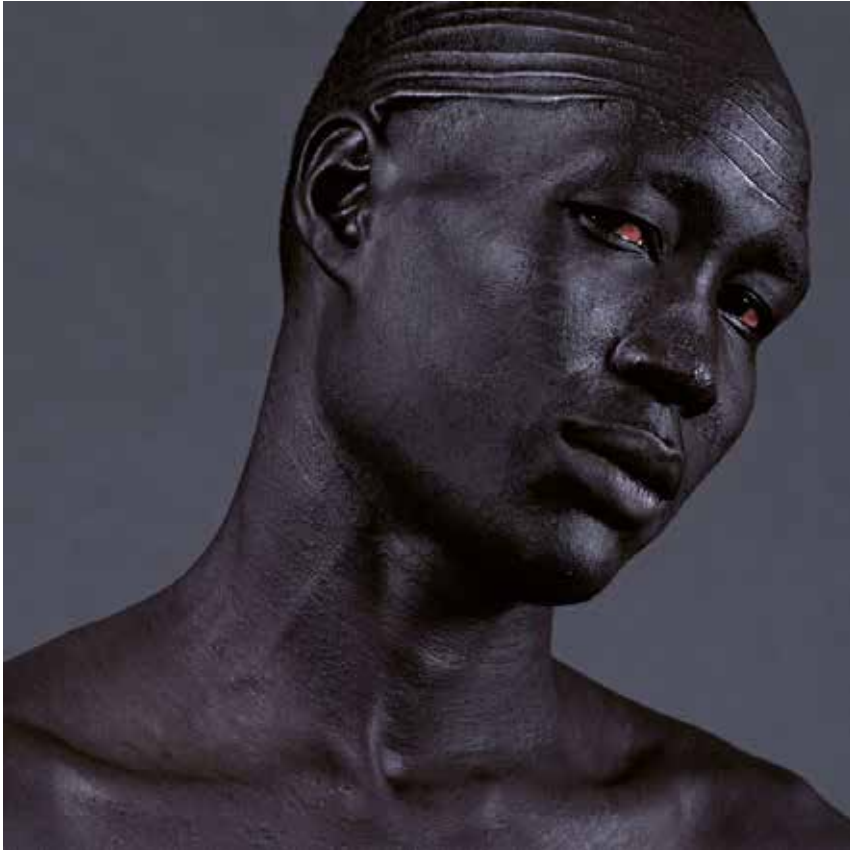
S. t., tribu Surma (Serie Surma), Etiopía 2003
Lambda sobre papel baritado, 150 x 110 cm





S. t. (Serie Lucha turca), Turquía 1996
Baritado, 225 x 150 cm

S. t., tribu Nyangaton (Serie Omo River), Etiopía 2005
Platinotipia sobre papel algodón, 150 x 110 cm



S. t., tribu Nuer (Serie Omo River), Etiopía 2004
Lambda sobre poliéster alto brillo color, 100 x 100 cm

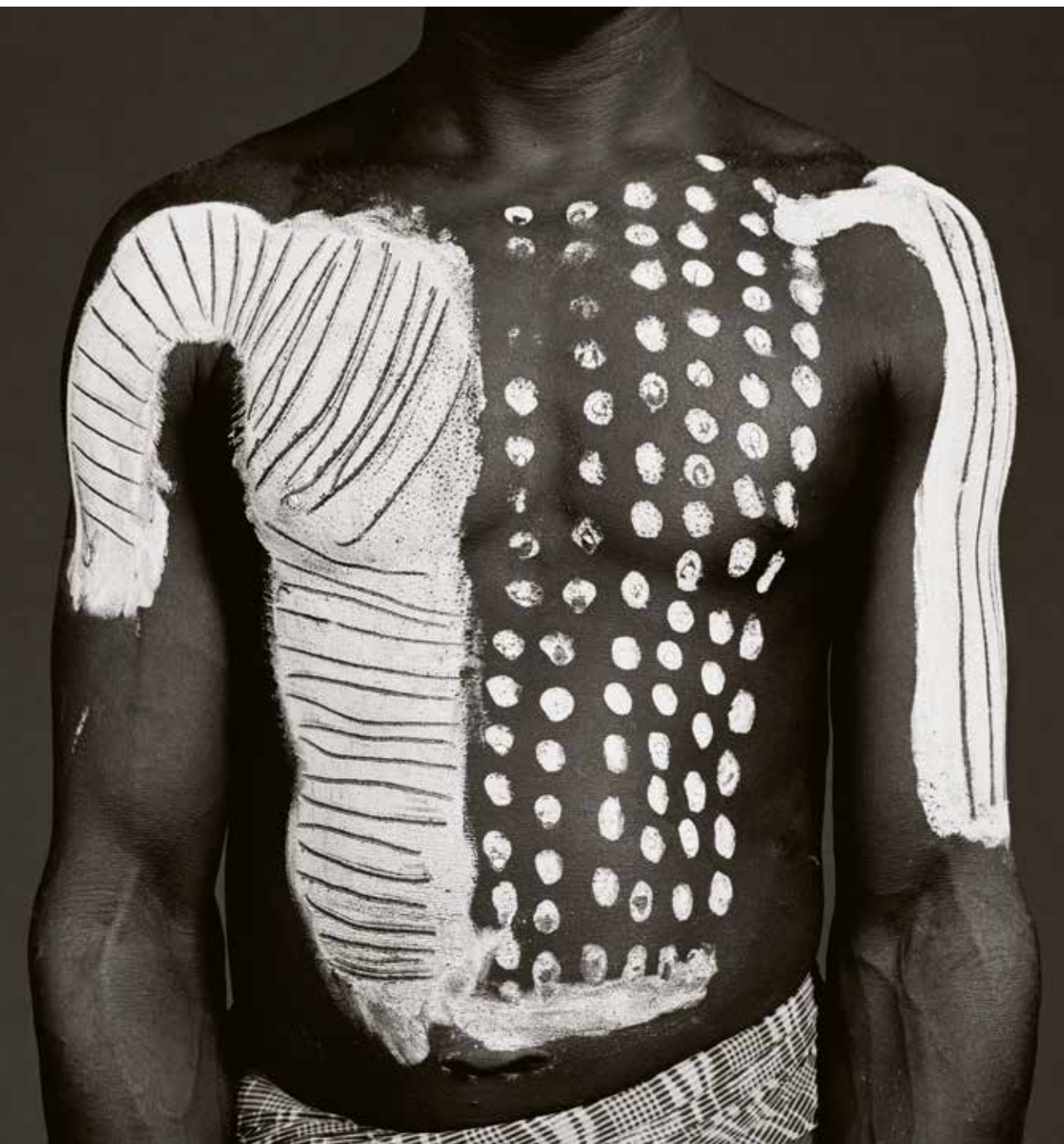
S. t., tribu Nyangaton (Serie Omo River), Etiopía 2005
Platinotipia sobre pigmento de color, 150 x 110 cm



S. t., tribu Surma (Serie Surma), Etiopía 2003
Lambda sobre papel baritado, 150 x 110 cm









S. t., tribu Nyangaton (Serie Omo River), Etiopía 2005
Platinotipia sobre papel algodón, 150 x 110 cm

S. t., tribu Nyangaton (Serie Omo River), Etiopía 2005
Lambda sobre papel baritado, 100 x 100 cm





Guerreros donga, tribu Surma (Serie Surma), Etiopía 2003
Lambda sobre papel baritado, 150 x 110 cm

6.4. El indígena de Brasil en la fotografía de Rodrigo Petrella

Sabemos por la antropología histórica que, desde el origen de la humanidad, los hombres han interactuado con su cuerpo para construir su propia imagen individual en un contexto social. Esta imagen responderá a diferentes intereses culturales, su concepción de lo sagrado y lo profano comportará ceremonias que tendrán como escenario el cuerpo, *el lugar del rito: la escena misma donde comienza el tiempo sin tiempo*³⁸⁰; pero queda fuera de este ensayo intentar una explicación de la conexión entre los diversos ritos o acciones relacionadas con la pintura o engalanamiento corporal y las culturas indígenas: nos interesa más el resultado como expresión artística.

Estas obras de arte efímero y cambiante —los cuerpos individuales— no solamente manifiestan la identidad grupal e individual; no siempre estas creaciones siguen patrones o convenciones estrictas, pues conceden un margen a la creación personal, a la autoconstrucción de la imagen y a la pericia factual. Ciertamente, es imposible obviar los significados anexos que estas creaciones conllevan como parte del *yo-piel social*. La pintura y adornos corporales aportan una gran información referida al estatus social del portante: el luto o la disponibilidad sexual, su pertenencia a un clan totémico o tribu determinada y también otros significados sagrados:

[...] el indígena se recrea, se dibuja a si mismo: elige de nuevo los colores y las texturas de su propia carne y traza en ellas el mapa de la tribu y de los dioses [...] cambiando de piel el indígena puede acceder al espacio ajeno como accede, mudando el color del pellejo, al lugar sagrado y al recinto guerrero [...] ofrece más información un tatuaje, un cuerpo pintado para

³⁸⁰ Ticio Escobar: *La belleza de los otros*, p. 99.

el resto de su congéneres, que la ropa actualmente en Occidente, cumple los mismos fines sociales que ésta tiene para nosotros³⁸¹

Pero ahora nos interesa más la creación del atavío y la interacción en el cuerpo como producción artística, aquello que, desde una contemporaneidad paralela, los acerca más a nosotros. Retomemos la carta de Vaz:

[...] estaban llenos de unos granos rojos pequeños que, aplastándolos entre los dedos, producían una tintura muy roja de la que ellos se pintaban. Cuanto más se mojaban, tanto más rojos se ponían [...] Todos estaban rapados asta encima de las orejas, y del mismo modo cejas y pestañas [...] Traen todos las cabezas, de frente a frente tintas de pintura negra, que parece una cinta negra de dos dedos de ancho [...] capuchas de plumas verdes y un paño de plumas de muchos colores, tejido de un modo bien hermoso [...] ya tenía cierta edad y andaba con elegancia todo vestido de plumas, pegadas al cuerpo que parecía asaetado como San Sebastián. [...] Otros traían capuces de plumas amarillas; otros, rojas; y otros verdes.³⁸²

La descripción relata, con quinientos años de diferencia, un universo que parece no haber variado y que reconoceremos en las fotografías de Rodrigo, pero esta semejanza no debe de engañarnos; esta primera descripción, que poseemos de los elementos usados por los indígenas para elaborar sus obras-cuerpos-imágenes: pintura, plumas, huesos, fibras vegetales etc., sólo nos sitúa en su mundo antes de interactuar con ellos y nos esboza *grosso modo* los elementos objeto con que fabrican su belleza.

Los significados finales de estas elaboraciones de pintura corporal o arte plumario posiblemente se nos escapen en su totalidad. Si miramos, por ejemplo, el cuadro de *San Bruno* de Francisco Ribalta, con su dedo apuntando a sus labios, y desconocemos el significado del gesto, el origen del vestido y el valor que los colores tenían para el público para el que estaba fabricada la pintura, poco más podremos deducir más allá de que se trata de

³⁸¹ Ticio Escobar: pp. 100-113. «La pintura corporal es la piel social; es el signo con que hombres y mujeres anuncian su infancia, su adolescencia o su madurez, su soltería o viudez, su disponibilidad erótica [...] El indígena se recrea, se dibuja a sí mismo: elige de nuevo los colores y las texturas de su propia carne y traza en ella el mapa de la tribu y de los dioses [...] cada tribu tiene su propia escena y exige un cambio de piel [...] Cambiando de piel el indígena puede acceder al espacio ajeno como accede, mudando el color del pellejo, al lugar sagrado y al recinto guerrero».

³⁸² Pero Vaz de Caminha: *op. cit.*, p. 46.

un hombre vestido con ropa talar blanca, que realiza un gesto tal vez de duda, de silencio, o que quizás va a chuparse un dedo. Superpuestas hay realidades significantes que, como pieles de cebolla, envuelven las obras de arte; y del mismo modo, en las fotografías de Rodrigo Petrella, estas capas se superponen en un complicado juego de espejos. Por una parte, veremos la imagen del indio como obra de arte autoproducida; por otra, la fotografía en sí misma como suma de todo y creación autónoma.

Los indios representados en las fotografías de Petrella han hecho de su cotidianidad un acto de creación, un paradigma de la importancia que para ellos tiene lo bello por lo bello, sin otra utilidad que la de gustarse y gustar; y esta acción, esta *performance* contemporánea, redime a las imágenes de la clasificación, en cierta manera excluyente y parcialmente despectiva, de ser consideradas como arte antropológico: ¿acaso no es antropológica toda manifestación humana?

Muchos intentos de huir de la visión eurocentrista y folclorista por parte de ciertos fotógrafos e inclusive de los propios indios, quienes en un esfuerzo de reencuentro de sí mismos se imaginan cómo debían ser «antes», han producido resultados extraños —el sueño de la razón produce monstruos, dijo Goya—; y es un hecho que muchos de los artistas que acompañaron exploraciones y viajeros que pintaron a los indios intentando reflejar lo ‘auténtico’ cayeron en anacronismos y pastiches³⁸³. Seguramente la fotografía nos dirá la verdad o, al menos, su verdad, pero no siempre conseguirá corregir este estereotipo tan arraigado, ni paliará la aculturación que padecen. Estas fotografías nos muestran a los indígenas amazónicos a través de la creación artística contemporánea, en un universo paralelo al nuestro: al mirarlas obtendremos el placer que toda obra de arte proporciona así, sin más, a nuestro modo, pero en el de ellos.

Los trabajos de Rodrigo Petrella nos remiten a un imaginario icónico que no nos resulta extraño: quinientos años de imágenes, lecturas y referencias sobre los indios, y toda la iconología occidental han contaminado, distorsionado o enriquecido —según se mire— su visión. La formación e información visual, que ha acumulado en el transcurso de su vida, pasará inevitablemente a sus creaciones: así, la fotografía de las dos mujeres indíge-

³⁸³ Respecto a las acuarelas y esbozos realizados por Taunay, que hoy pertenecen a los fondos de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo, María de Fátima Costa informa: «en 1975, la antropóloga Thekla Hartmann observó que los Bororo de Taunay se presentan desprovistos de los adornos considerados peculiares de aquellos indios, y comentó también que tales adornos existían, pero que el pintor no los pudo ver en uso». «Literatura de viaje en la historiografía brasileña.» s/p.

nas desnudas, pintadas y con los pechos al aire, en que una acaricia el rostro de la otra, quizás nos evoque el cuadro de *Gabrielle d'Estrées y su hermana en la sala del baño*,³⁸⁴ en una reinterpretación del sensual y cómplice gesto de acariciar una mujer el pezón de la otra. Tal vez el fotógrafo no lo ha pensado de manera consciente pero, inevitablemente, esta composición es parte de su archivo inconsciente, que le acecha desde la profundidad de su mente.

Con las imágenes en color³⁸⁵ de los actuales indios Kayapó —posiblemente emparentados o descendientes de aquellos ya desaparecidos Tupinambá de los grabados sobre los indios caníbales— y las del resto de tribus en blanco y negro, el artista rinde sutiles homenajes y tributos a los grabados de Theodore de Bry, a los cuadros de Eckhout (que volvieron a visitar Brasil más de 350 años después), a las acuarelas de Taunay, al indio François Carypyra que murió en Francia antes de ser bautizado y a todos aquellos cuadros y fotografías que, una vez vistos, se han fijado en su memoria para poder construir las y mostrárnoslas.

La progresiva destrucción del ecosistema amazónico, momentánea salvaguarda de este frágil mundo que puede desaparecer en un solo incendio, no puede dejarnos indiferentes ni debemos abandonarlo a su suerte confiando en la sabia madre naturaleza, como se ha convenido en llamarla desde no se sabe qué romántico lugar común³⁸⁶.

Hace dos mil quinientos años, Cebes³⁸⁷ comienza su diálogo así: «había a la entrada del templo un cuadro que representaba unas fábulas muy extrañas y cuyo dibujo nos era desconocido. Jamás pudimos comprender su

³⁸⁴ *Gabrielle d'Estrées y su hermana en la sala del baño*, óleo sobre madera, anónimo, 1594, Escuela de Fontainebleau, Museo del Louvre, París.

³⁸⁵ La introducción del color en las «series de indios» por parte del artista, se inicia de manera pensada especialmente para el trabajo realizado con los indios Kayapó. Sin el color, difícilmente pueden entenderse completamente los dibujos geométricos de la pintura corporal o la variedad de coronas plumarias o «cocares», sean estos ceremoniales o no. Con el riesgo asumido de que estas imágenes sean consideradas más banales o más decorativas. Roland Barthes ya advierte en su obra *Mitologías*, (página 169 ed. Siglo XXI, México, 2010) que «colorear el mundo siempre es una manera de negarlo».

³⁸⁶ Para la biología, la naturaleza ni es sabia ni le importan las vidas de los animales ni de las personas: los hechos naturales son una acumulación de eventualidades, de reacciones y resistencias. Todo es acción y reacción. Si una especie carnívora pudiera comerse todos los herbívoros que por casualidad existiesen en ese lugar, lo haría sin pensarlo. Así comienza una cadena donde una especie va matando a las especies dependientes, hasta que finalmente perece la que ha iniciado el desastre. Todo es un azar en la mayor parte de las causas.

³⁸⁷ Cebes, filósofo Tebano de finales del s. V a. C., aparece en el Fedón de Platón. Se le atribuye la *Cebetis Tabula*, cuadro de Cebes. Incluido en *Pensamientos de Marco Aurelio*, p. 291.

significación ni de dónde provenía el asunto. Este cuadro no representaba propiamente ni un pueblo ni un campo. Era algo así como un cerco conteniendo dentro de él otros»; desvela a continuación su fin: este enigma (el del cuadro) se parece en algo a aquel que proponía la Esfinge: el que lo comprendía estaba fuera de peligro, pero al que no lo adivinaba, la misma Esfinge lo mataba.

Utopía y profecía están emparentadas de alguna manera a través de su no existencia presente y la posibilidad de que se cumplan algún día. José Vasconcelos, en 1925, profetizó la venida de «una raza cósmica que llenará el planeta con los triunfos de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica». Vasconcelos, que postula el mestizaje total y absoluto, opina curiosamente que

Brasil será la potencia mundial del futuro. Todos los signos son favorables y ojala que así sea. Verán entonces los hombres el primer caso de una gran civilización que no se ha fundado en la conquista y la sangre sino en la fraternidad, el trabajo y la luz.³⁸⁸

Estos certificados de presencia de una realidad, que es en este momento concreto, son las visiones de los indios del Brasil que el fotógrafo Rodrigo Petrella nos presenta.

Formado en Nueva York como ayudante de Michel Comte, rinde pequeños tributos a sus fotógrafos norteamericanos preferidos: Edward Weston o Richard Avedon, cuya influencia se percibe en el uso del contraste entre negros y blancos marcados y en el primer plano que hace resaltar los detalles sobre un ambiente más difuso, dramatizando la composiciones formalmente clásicas.

El color, su color, se ha usado única y exclusivamente en las fotografías realizadas recientemente con la tribu Kayapó. Son el resultado de un acuerdo entre la comunidad indígena —el pueblo del agujero en medio de las aguas, como se autodenominan— y el fotógrafo.

En estas fotografías los indígenas se nos presentan como ellos se imaginan y, a modo de espejo dentro de un espejo, se despojan ante nosotros de todo aquello que, a su entender o en su imaginario colectivo, creen que ha adulterado su verdadera imagen —complicado juego de imaginarios sobre

³⁸⁸ José Vasconcelos: *La raza cósmica*. pp. 52 y 142. Filósofo, pensador e importante político mexicano que impuso a la Universidad Nacional de México el lema: *Por mi raza hablará el espíritu*.

lo auténtico, cuya explicación excede el objetivo de este trabajo y se adentra en el ámbito de la antropología—, para exhibir su belleza a través de esos cuerpos-lienzo de complicadas tracerías realizadas a mano alzada.

El resto de las fotografías, las tomadas en blanco y negro, son el resumen de un trabajo de campo realizado con su máquina analógica réflex, cuyos negativos han sido digitalizados posteriormente. En estas creaciones, que abarcan un extenso ámbito geográfico de más de veintidós tribus, los indígenas son captados en su cotidianeidad más inmediata, sin más pretensiones, sin preocuparse que porten reloj, chancletas o los harapos y restos de vestuario con los que la civilización occidental les obsequia. Seguramente, la contaminación cultural es inevitable y, de hecho, podremos ver algún reloj «quizás un simple adorno», inmerso en una indumentaria que en nada desdice de la de su comunidad. El anacronismo, como si de una falta de *script* se tratara, incita nuestra curiosidad por saber cuál es el interés por conocer la hora en un mundo regido por el Sol y la Luna, en un mundo donde esta forma de medir el paso del tiempo no significa nada para el resto de los suyos.

Estas imágenes nos acercan también, de manera colateral, al territorio, al espacio del ritual icónico. Próximas a nuestros ojos, parece que han sido tomadas en el patio trasero de una *hacienda* o en la proximidad de la ciudad. Sin embargo, la localización geográfica es remota y en muchos casos se precisa más de una semana de viaje para encontrar estas poblaciones. Viaje penoso a través de difíciles y escasas vías de comunicación, que nos remiten a aquellas exploraciones del siglo XIX, ávidas por conocer y saber, por incorporar territorios a los mapas geográficos y humanos, envueltas en leyendas románticas de misteriosos peligros.

La visión del sujeto de estas fotografías —los pueblos de la cuenca amazónica—, presentados en gran formato y a todo color en ese momento suspenso que la foto nos trasmite de su cotidianeidad, puede ocasionar en el espectador una distorsión de significado o una falsa interpretación. La imagen del inocente buen salvaje y, el paraíso perdido no han abandonado el imaginario occidental; y si bien no es relevante para la construcción de una composición artística formal y técnicamente correcta la localización exacta, el nombre de la tribu o la lengua que hablan, existe el peligro que Rolan Barthes señala respecto a las «bellas imágenes» exóticas presentadas por la mirada europea o neo-europea:

el exotismo revela su justificación profunda, que consiste en negar cualquier intento de situar la historia. Al mostrar la realidad oriental con algunos signos indígenas, se la vacuna eficazmente contra todo contenido

responsable. Un poco de «situación», la más superficial posible, facilita la coartada necesaria y dispensa de una situación más profunda. Frente a lo extranjero el orden sólo conoce dos conductas, ambas mutilantes: o considerarlo como ficción o desmontarlo como puro reflejo de Occidente. De cualquier modo, lo esencial es suprimir su historia.³⁸⁹

Existen diferentes formas de encarar la existencia y la occidental no tiene por qué ser la única, ni nuestro concepto del confort ser universal. Son muchos para los que el concepto vital de la existencia no pasa por el cúmulo incesante de riquezas, ni por la previsión permanente del incierto futuro, son muchos los que piensan de otra manera y no distinguen el mundo mágico del científico. No todo en esta vida, ni para todas las personas, es una lucha continuada y feroz por consumir, tener más y estar a la última moda. Otros valores, quizás más relacionados con la realización personal, el placer de existir y la alegría de vivir les son suficientes.

Posiblemente, en comparación con nuestra tecnología y complejidad cultural, estas sociedades se encuentran en un estado alejado pero, desde el punto de la realización personal, nadie puede asegurar si este estado alcanzado de saber les garantiza una mayor o mejor felicidad, caso de que esta exista.

En el fondo todo es cuestión de escala y de velocidad. Katja Diefenbach propone retomar el *spleen* del s. XIX y *sacar a pasear una tortuga con correa para demostrar —frente a la laboriosidad burguesa— qué velocidad se está dispuesto a tener en la vida*,³⁹⁰ qué vida se desea construir y qué ocupaciones vitales y personales justifican la existencia. Aparentemente, de forma natural, estos habitantes de la cuenca del Amazonas se reservan aquel tiempo para el crecimiento personal que reclamaba Paul Valéry, el inmenso *tiempo perdido* que precisa nuestro espíritu, y rehúyen las esclavitudes de la producción y crecimiento exponencial del mundo occidental. Esta es una libertad conseguida a un alto precio, que evidentemente están dispuestos a pagar y, como premonitoriamente sentenciaba André Breton, *maldito sea todo cautiverio, aunque sea en nombre de la utilidad universal*.³⁹¹

Conocer más de los pueblos que habitan estas tierras, del indígena asociado y coligado con este paisaje por un pacto de conveniencia y subsistencia en

³⁸⁹ Roland Barthes: *Mitologías*, p. 111.

³⁹⁰ Katja Diefenbach: *Leistung ruinieren. Über die Ökonomie von Stress und sentimentalität hinaus*, <http://www.republicart.net/disc/precariat/diefenbacho3_de.pdf>.

³⁹¹ André Breton: *L'Amour fou*, p. 38.

el complejo y frágil ecosistema, que tanto ha cambiado desde la llegada del europeo, hace más de cinco siglos —quinientos años de confrontación, convivencia y mestizaje humano y cultural—, ha de permitirnos acrecentar los elementos de juicio a la hora de observar estos trabajos; pero, en cualquier caso, también podemos acercarnos a estas fotografías sin más bagaje que la mera acción de mirar y admirar los elementos formales o compositivos, contemplarlas como una naturaleza muerta o un paisaje. Lo visual es siempre asombroso y la memoria basada en lo visual, más libre que la razón,³⁹² nos permitirá asociarlas aleatoriamente a nuestras experiencias particulares.

Recordemos el valor narrativo y formador de las imágenes y el uso religioso de las mismas en tiempos en que la mayoría de las personas no sabían leer; uso que también ahora, en un mundo saturado de información visual y abandono de la palabra escrita, ejercen sobre sus espectadores, y tengamos esperanza en un cambio de actitud a pesar de que Thorstein Veblen estaba convencido de que *cualquier cambio en las opiniones de los hombres acerca de lo que es bueno y justo en la vida humana sólo se abre camino de manera tardía, y eso en el mejor de los casos*.³⁹³

El artista, comprometido con las comunidades que fotografía, desea que estos trabajos no solamente generen un valor añadido en su curriculum y consideración artística; su proyecto incluye el retorno de parte de este valor a las comunidades protagonistas, bien aportando mayor visibilidad a su existencia, bien suscitando un cambio de mentalidad en los espectadores. Subyace en esta acción cierta pretensión protectora: el deseo de que las mismas se conviertan en elementos «*antropopáicos*», como en el retrato de Dorian Grey, y sean ellas las que sufran los daños, la aculturación, los desmontes y deforestación, en vez del territorio real y las tribus indígenas que en ellas aparecen.

Cuando Ansel Adams profirió aquella desafortunada frase: *no todo el mundo confía en la pintura, pero la gente cree en las fotografías*, estoy seguro que la formuló sin ser consciente de los mecanismos por los que durante tanto tiempo se creyó en el indisoluble binomio entre fotografía y verdad; por el contrario Helmut Gernsheim, afirmaba en 1962:

La fotografía es la única lengua entendida por el mundo entero que, al aproximar todas las naciones y culturas, une entre sí la familia humana. Independientemente de la influencia política «allí donde los pueblos son

³⁹² John Berger y Jean Mohr: *Otra manera de contar*, p. 133.

³⁹³ Thorstein Veblen: *Teoría de la clase ociosa*, p. 204.

libres», refleja con veracidad la vida y sus acontecimientos, nos permite compartir las esperanzas y angustias de otros, e ilustra las condiciones políticas y sociales. Con ella nos convertimos en testigos presenciales de la humanidad del género humano.³⁹⁴

Estas heroicas y románticas esperanzas depositadas en el poder de la fotografía, con anterioridad a su fácil manipulación digital actual, quizás sea un ítem más de la plusvalía que el propio fotógrafo desea para sus creaciones.

³⁹⁴ Susan Sontag: *Sobre la fotografía*, p. 187.



Pele Kayapó, tibo Kriny, 2010
Pigmento mineral sobre papel algodón, 150 x 110



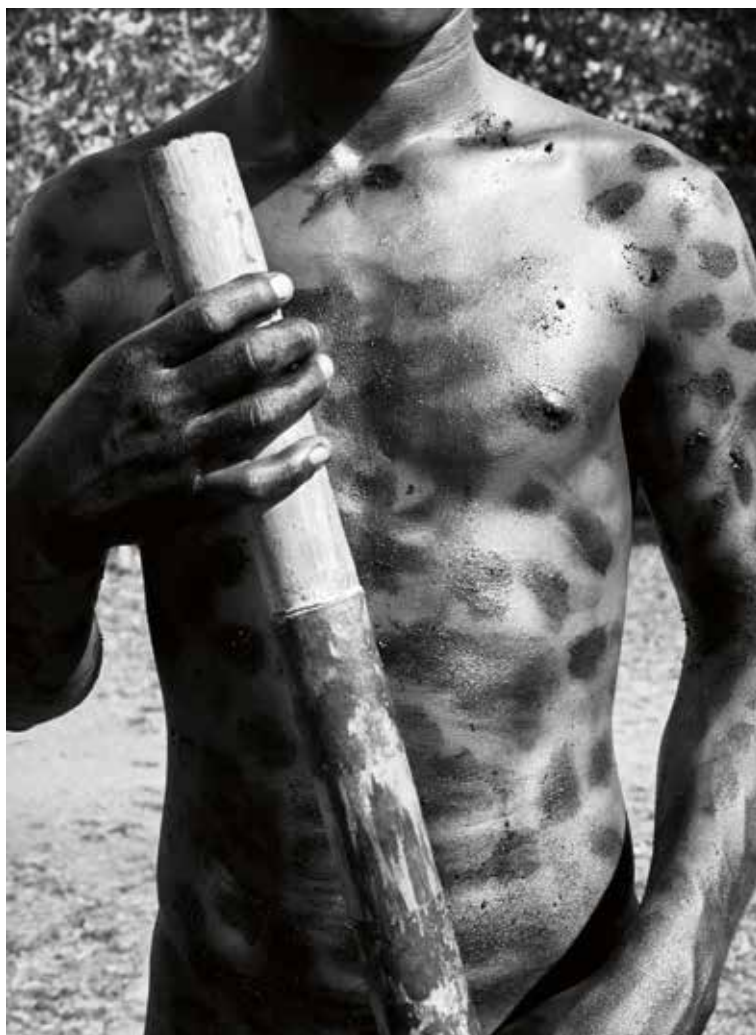
Pele Kayapó, tibo Kriny, 2010
Pigmento mineral sobre papel algodón, 150 x 110

Guerrero Kuikuro, Xingú M.T.
Brasil, 2004-2006
Pigmento mineral sobre
papel algodón, 110 x 110 cm









Pele masculina, Tribo Tewhaaim, Madeira, AM, Brasil, 2004-2006
Pigmento mineral sobre papel algodón, 150 x 110 cm

Mulher e bananas, Kayapó. Tribo Kriny, 2010
Pigmento mineral sobre papel algodón, 150 x 110 cm





Mulheres Kuikuro, Tribo Kuikuro,
Xingú, MT, Brasil, 2004-2006
Pigmento mineral sobre
papel algodón, 150 x 110 cm



Mulheres Kayapó, Tribo Kriny, 2010
Pigmento mineral sobre papel algodón, 150 x 110 cm

Guerrero Kayapó, Tribo Kriny, 2010
Pigmento mineral sobre papel algodón, 150 x 110 cm







Páginas anteriores: *Kuarup, Alto Xingú, M.T., Brasil, 2006*
Pigmento mineral sobre papel algodón, 110 x 150 cm

Guerrero Kayapó, Lori-lori, Tribo Kriny, 2010
Pigmento mineral sobre papel algodón, 150 x 110 cm







Pele Kashinawa, Alto Envira,
Acre, Brasil, 2004-2006
Pigmento mineral sobre
papel algodón, 110 x 110 cm

Guerrero Yanomami, serie retratos, T.I.Y., Roraima, Brasil, 2009
Pigmento mineral sobre papel algodón, 110 x 110 cm

Páginas siguientes: *Mulheres Kayapó*, Tribo Kriny, 2008
Pigmento mineral sobre papel algodón, 110 x 150 cm







6.5. El cuerpo abierto de Ricardo Marujo

El cuerpo se abre ante nosotros en un obscuro acto de desnudez suprema, donde la materia portante de nuestra humanidad, separada momentáneamente o a la espera de ser reintegrada de nuevo en otras partes diferentes del cuerpo, se nos muestra ajena al individuo.

No es cualquier carne, es carne humana, nuestra carne, y esta materia genérica de grasa, sangre, nervios, músculos y pelos, disociados del cuerpo o mostrándose desde su interior, nos recuerdan nuestra insignificancia: *pulvis et umbra sumus*. Metáfora de las manipulaciones de la cirugía plástica, de la genética o la cibernética, son brillantemente mostradas por el fotógrafo desde un lenguaje pictórico, que nos desvela lo físico de aquella parte oscura del alma humana escondida detrás del simulacro de la perfección.

Ricardo Marujo, cirujano plástico, ha trascendido la necesidad de documentación que se requiere durante el proceso de realización de la cirugía³⁹⁵—acto constructivo, creador y recreador de la figura—, conjugando el registro visual técnico con las características que requiere la creación fotográfica desde la óptica del artista.

³⁹⁵ La fotografía es un instrumento necesario del cirujano plástico, no solamente en función de la documentación médica y archivo visual del proceso de recuperación y evolución, sino especialmente por su utilidad durante la misma operación. La apertura del cuerpo puede mostrar enfermedades ocultas o situaciones inesperadas, por lo que estas fotografías se convertirán en el fedatario de las decisiones médicas, que la aparición de tales imprevistos impongan. Baudelaire, a pesar de haber permitido ser fotografiado por grandes fotógrafos, consideraba la industria fotográfica como refugio de todos los pintores fracasados y castigo de todos los defensores de la natural a ultranza en la pintura; sólo la redime en cuanto auxiliar de las bellas artes o documento de la ciencia: «Es preciso, pues, que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que es ser la sirvienta de las ciencias y las artes, pero la muy humilde sirvienta [...] que sea, por último, el secretario y el fedatario de cualquiera que necesita en su profesión de una absoluta exactitud material». Charles Baudelaire, *Curiosidades estéticas*, Salón de 1859, en Marc Fumaroli, *París-Nueva York-París*, p. 13.

Este cuero cabelludo, que vemos fragmentado y apilado ordenadamente en las fotografías, nos remite, en tanto que *pars pro toto*, a aquel San Bartolomé que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina llevando su propia piel en la mano, o al grabado del desollado de Juan Valverde de Hamusco. Es la visión terrible del vestido de carne, profecía velada de las posibilidades que el futuro —ya presente— concede a nuestra envoltura convertida en vestido de piel viva, en atuendo confeccionado a medida por los creadores de alta costura humana o cirujanos plásticos. La piel, nuestra piel, está ahí, ordenada, apilada por tamaño, y esperando ser recolocada en el lugar adecuado.

Metáfora del rejuvenecimiento y de la confección indumentaria, como el vestido que los sacerdotes de Xipe-Totec se ceñían en el México prehispánico, obtenido con la piel desollada del sacrificado, llamado vestidura dorada, por estar pintada de amarillo y cuyo significado, además de representar el renacimiento del sacrificado, era por extensión la piel nueva del mundo y, muy especialmente de este mundo donde todo ha de ser joven.

Por otra parte, esta visión del cuerpo abierto parece una paráfrasis del cuadro *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, donde el médico no aparece en las fotografías, por ser al mismo tiempo el propio Tulp y el pintor. Si en el cuadro de Rembrandt la imagen es apenas el testimonio de un momento exacto de la enseñanza *ex cátedra*, estas fotos podrían ser una suma de esos mismos momentos y nosotros el grupo de asistentes a la lección.

En la crudeza de estas imágenes carnales, el bisturí del cirujano, además de cortar el cuerpo humano, ha rasgado el velo de la belleza, aquella belleza que Eugenio Trías define como

[...] una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza ³⁹⁶

Este es el abismo sin fondo de nuestro cuerpo, que así mostrado —he aquí la nueva lección del Dr. Tulp— se convierte en una *vanitas*. *La fotografía literal introduce al escándalo del horror, no al horror mismo.*³⁹⁷

Someterse a una operación de cirugía estética, pasar por el quirófano, no deja de ser la materialización de una proyección de la visión que deseamos de nuestro cuerpo —creada en función de la visión que los otros tienen de

³⁹⁶ Eugenio Trías: *op. cit.*, p. 79.

³⁹⁷ Roland Barthes: *Mitologías*, p. 111.

nosotros— y la solución a la angustia que nos produce el *de* y *por* su juicio, el del otro, sobre nuestra apariencia y nuestra existencia. No existe el yo sin tú,

[...] lo cierto es que encuentro la propia forma de mi signo en ese mismo signo que corresponde a él; el imitado es el modelo, y yo no veo al otro tal como el me ve, o mejor dicho, le veo viéndome tal como me ve.³⁹⁸

Las intervenciones realizadas en el rostro son las más numerosas y comunes. La importancia de tal hecho no es baladí. Realmente, en términos expresivos, somos todo faz³⁹⁹, y necesitamos que ésta esté al descubierto. Hay teorías causalistas que consideran que perdimos el pelo corporal en función de nuestra adaptación a ambientes calurosos y por la necesidad de exudar a través de las glándulas exocrinas⁴⁰⁰ «todos fuimos africanos en el origen», y muy especialmente perdimos el pelo de la cara, ya que el rostro es el espejo inmediato de nuestros sentimientos, el espejo del alma que decían los clásicos. Somos el «mono desnudo», el más expresivo de los primates, y a tal punto que, con solo mirar la cara de nuestro interlocutor, notamos si este está triste, cansado, agitado, contento, con miedo, aterrorizado etc. Incluso somos capaces de apreciar matices y emociones más sutiles, como el brillo de los ojos envidiosos o lúbricos. ¿Qué son las máscaras teatrales sino rostros petrificados y materializaciones hieráticas de la expresión?, y ¿cuántas veces hemos utilizado la frase de «ir a cara descubierta» para significar que no teníamos nada que ocultar?

En virtud de su desgaste, de los surcos que lo atraviesan, el rostro se me escapa y al mismo tiempo me manda que no lo deje solo. Presencia precaria y como roída por una ausencia, el prójimo no está todo entero en lo que veo de él: las arrugas lo excluyen de la mirada que lo capta. Las arrugas lo retiran y apartan de mi vida. Y, precisamente porque se marcha, el rostro se impone. Piel con arrugas, me reclama y me abandona, me conmina y me hace a un lado. La vejez es devastación del rostro. Lévinas dice implícitamente que, cualquiera que sea su edad civil, el rostro es viejo. La vejez no es lo que lo desfigura, es lo que lo define. Un imperceptible

³⁹⁸ Alain (Émile-Auguste Chartier): *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, p. 498.

³⁹⁹ Michel de Montaigne relata que, «preguntado un mendigo cómo podía vivir con tan ligero vestido, contestó: usted, señor, respondió el interpelado, tiene la faz descubierta; pues bien, suponga que yo soy todo faz» en: *Ensayos*, «De la costumbre de vestirse», p. 176.

⁴⁰⁰ Marvin Harris: *Nuestra Especie*, p. 56.

desfallecimiento esfuma la plenitud o la gracia de las fisonomías más juveniles. Las arrugas que echan a perder la belleza del rostro lo constituyen al mismo tiempo como esa realidad evasiva e imperativa cuya responsabilidad me incumbe. Piel con arrugas, el otro no es el adversario de mi yo, sino la carga que me está confiada.⁴⁰¹

Por otra parte la visión de lo que está aconteciéndole a otro, visto desde la orilla, desde fuera, de algún modo, es la visión de nosotros mismos tal como señala Hans Blumenberg:

Schopenhauer recurre a la configuración de naufragio con espectador: para éste la identidad del sujeto humano se descifra plenamente en ambas posiciones, la del que naufraga y la del que contempla. Para tal fin sirve el marco de su sistema, con su peculiar concepto de razón como representación de una representación, y por tanto como instrumento para distanciarse de la inmediatez de la vida. Es la razón la que puede hacer del hombre el espectador de aquello que él mismo experimenta. Llegando a la pura contemplación de los enredos en que se encuentra con la realidad, le permite *contemplar desde todas partes la vida en su conjunto*.⁴⁰²

Esta visión, que le permite al espectador tomar distancia de la inmediatez, en este caso las operaciones de cirugía fotografiadas y presentadas a nuestros ojos y, a la vez, ser el paciente de aquello mismo que, como naufragio de una apariencia —metáfora de la decadencia, de la exclusión y tantos otros abismos de la tiranía del aspecto físico en nuestra sociedad occidental—, ha conducido al fotografiado a tomar la decisión de someterse a una intervención quirúrgica modificadora.

Concluamos en palabras de J. Agullol: *tenemos incorporada para siempre en nuestra retina, una imagen magnífica de ese hombre blandiendo el bisturí —el cincel, el pincel— contra la burla de la eternidad. Lo vemos viejo, cansado, luchando con desesperada alegría entre aludes de angustia y orgullo. Y lo reconocemos como nuestro prototipo de artista porque al ser el más ambicioso y el más terrible, encarna al habitante ideal de este tiempo quebrado por el deseo y la nostalgia*.⁴⁰³

⁴⁰¹ Carlos Díaz: «La intencionalidad:Tú-Y-Yo», NOUS: Boletín de Logoterapia y Análisis Existencial. (5), pp. 77-99.

⁴⁰² Hans Blumenberg: *Naufragio con espectador*, p. 73.

⁴⁰³ Rafael Argullol: *El fin del mundo como obra de arte*, p. 51.



Grampos
C-Print, 74 x 112 cm



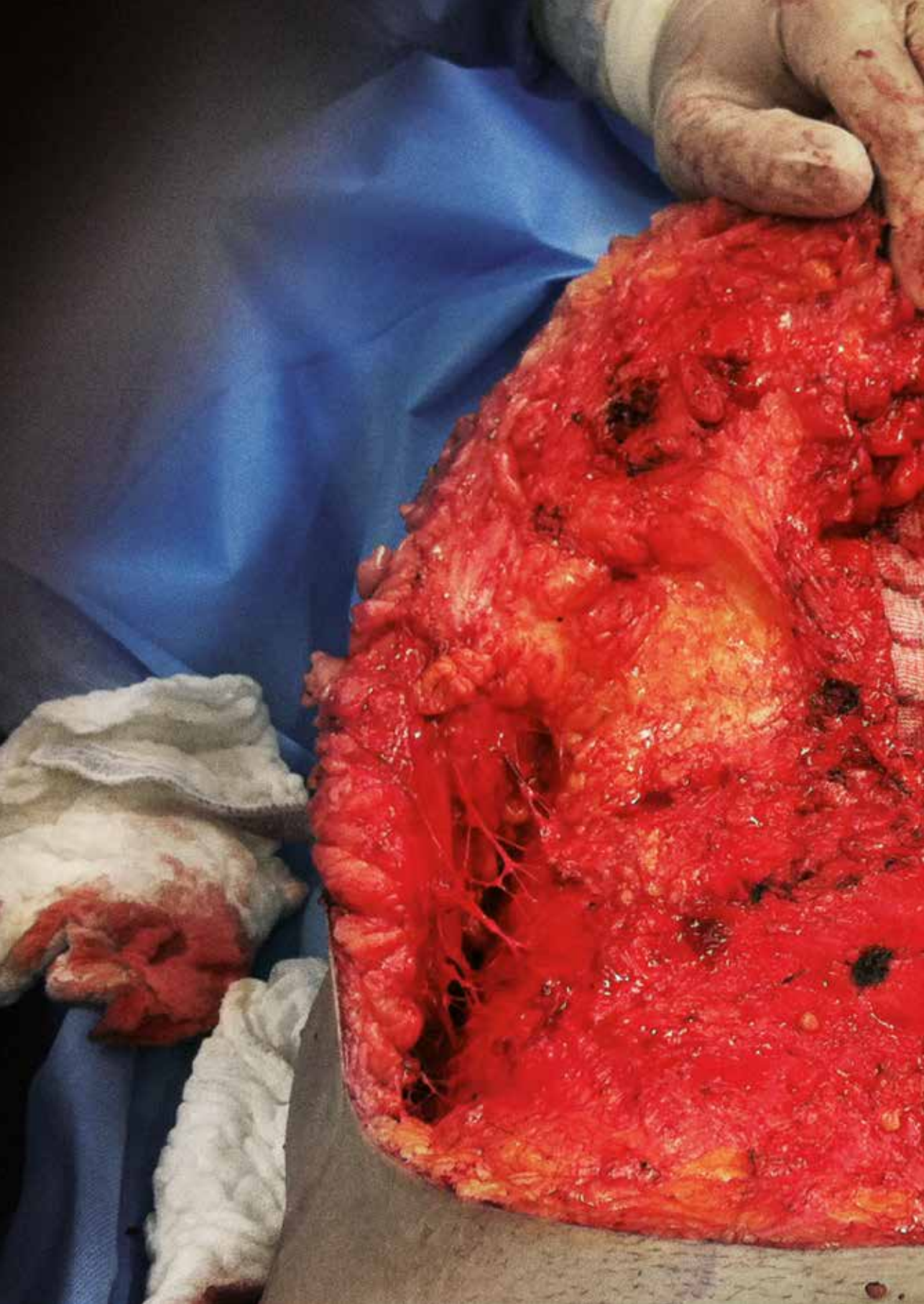




Página anterior: *Zig-zag*
C-Print, 74 x 112 cm



Face-lifting I, II, III
C-Print, 74 x 112 cm

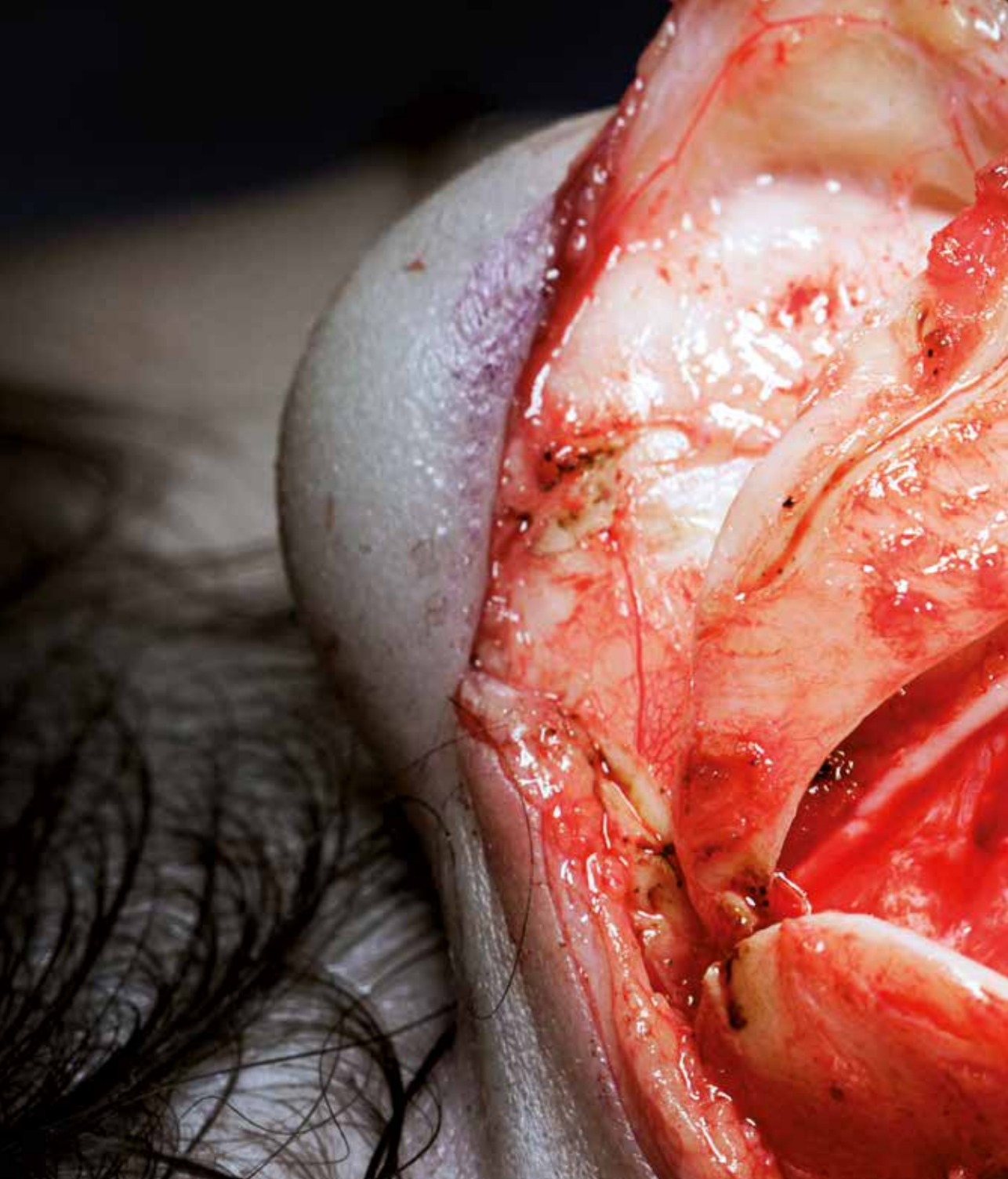


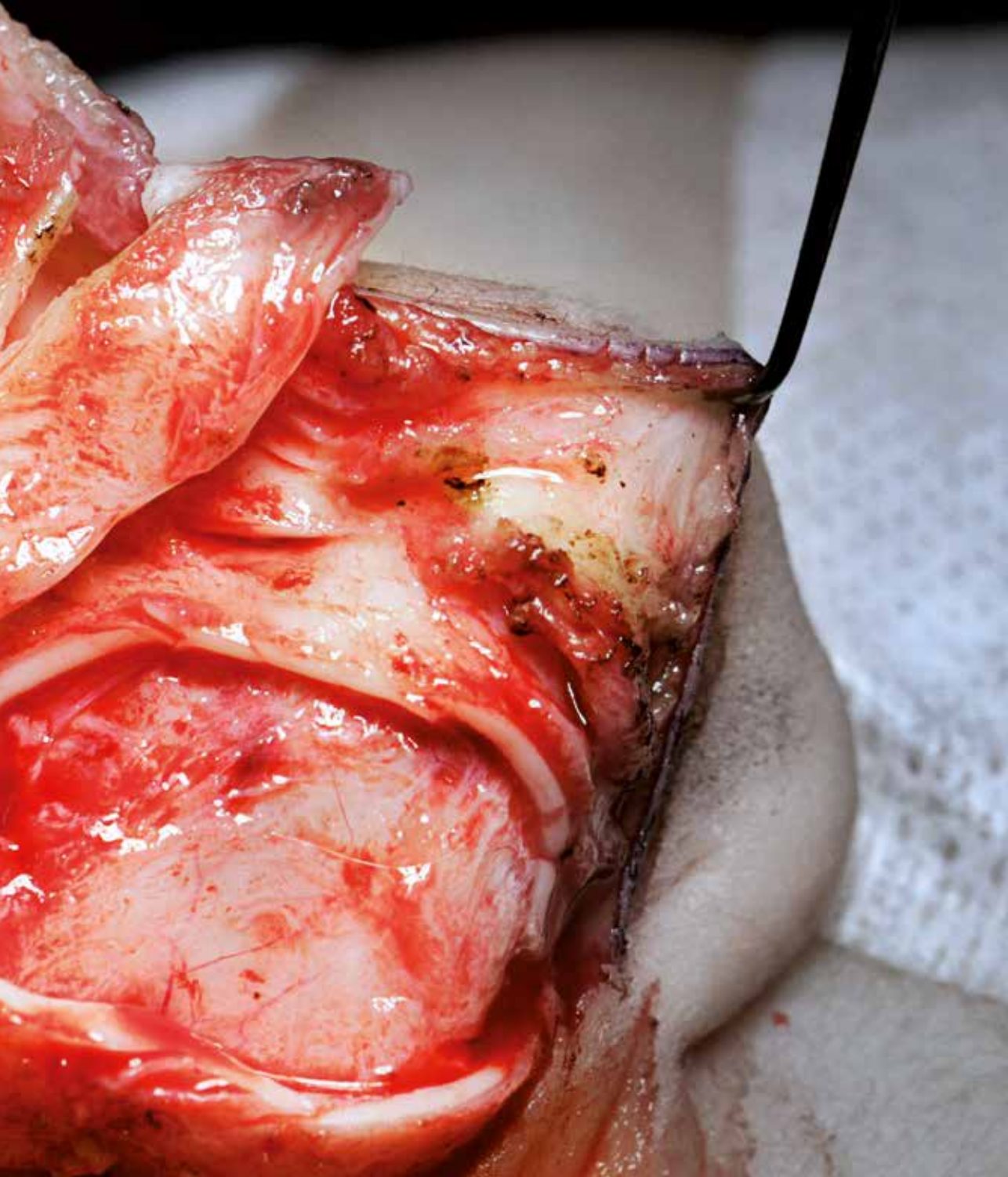


Página anterior: *Abdomen*
C-Print, 74 x 112 cm

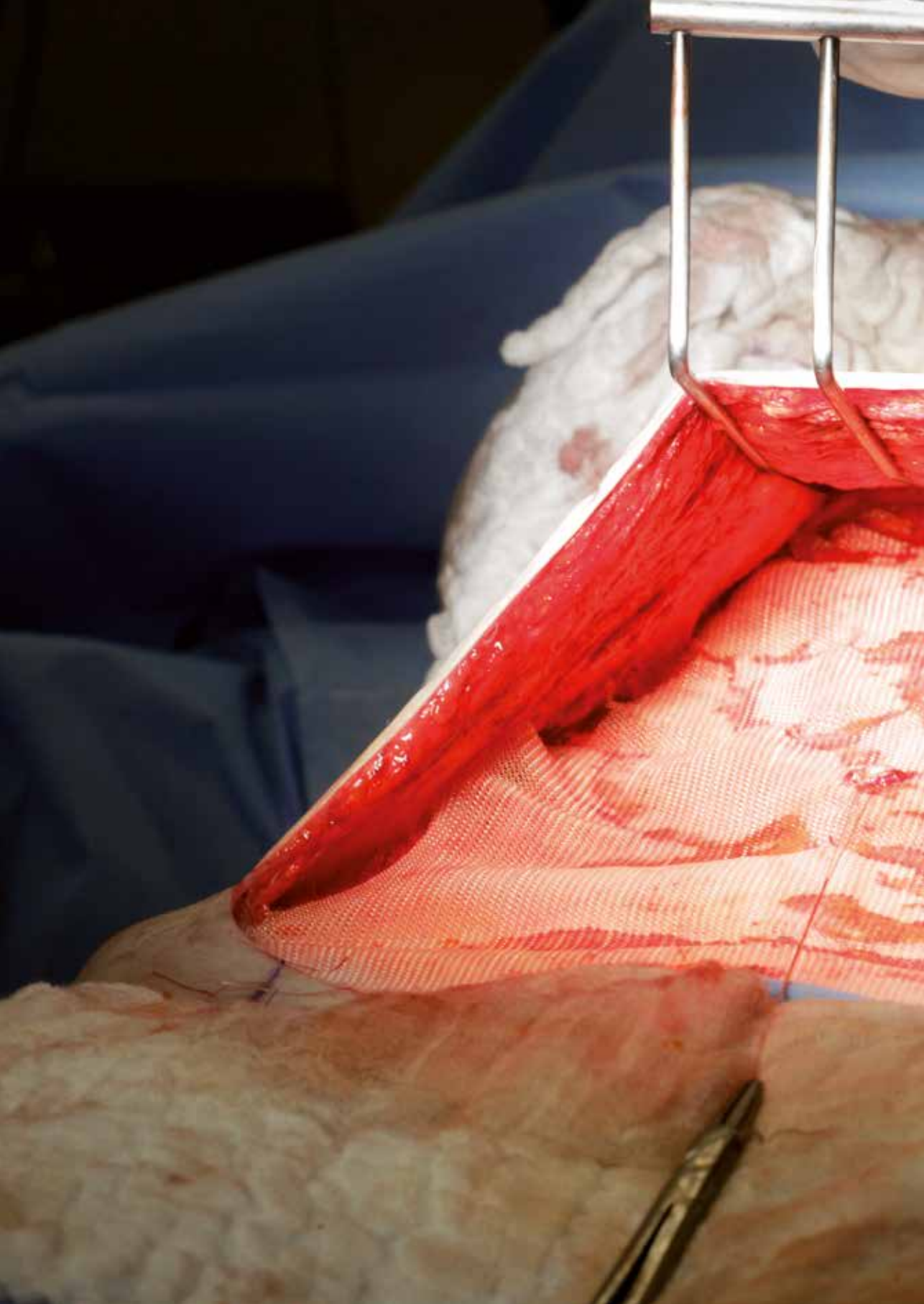


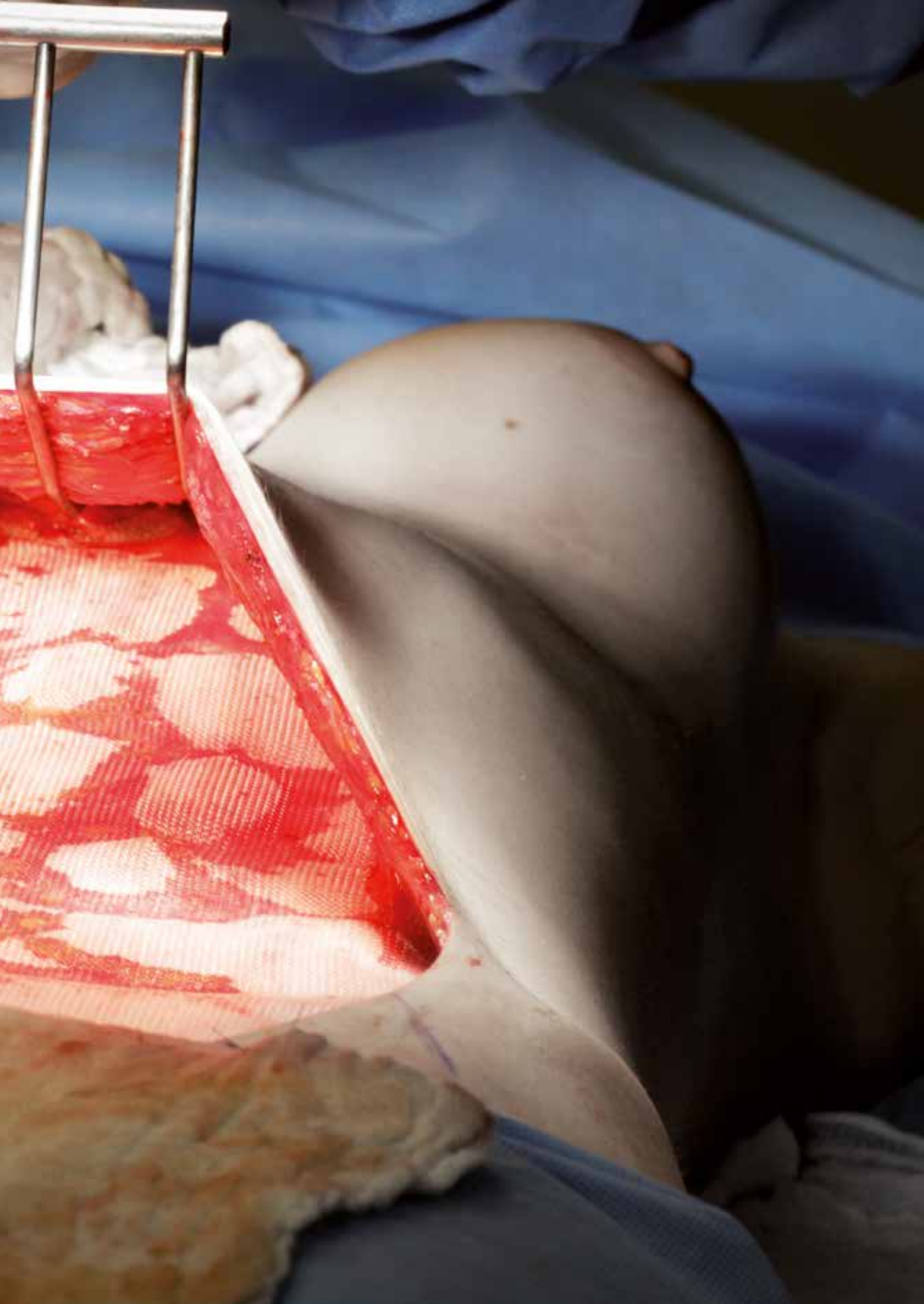
Fatia pele I
C-Print, 74 x 112 cm





Orelha
Fotografia sobre papel, 74 x 112 cm







Página anterior: *Abdomen e mao*
C-Print, 74 x 112 cm



Pele - Pilha
C-Print, 74 x 112 cm

| Conclusiones

Podemos afirmar que los individuos contemporáneos nos encontramos sumidos en lo que Lyotard denomina condición posmoderna. Con todo, nuestra cultura, la cultura posmoderna, queda constituida desde una pluralidad de subculturas correspondientes a los diversos grupos sociales, que se autolegitiman y coexisten con otras subculturas con igual o similar reconocimiento social. Si esto es así, es verdad que aunque se diversifican también se anulan los puntos de referencia, ya que se destruyen los sentidos únicos dando un amplio margen a cada sujeto para diseñar su estrategia de actuación. Lipovetski lo enuncia en los siguientes términos: *la cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, materialista [...], porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; el futuro no tendrá que escoger una de estas tendencias, sino que, por el contrario, desarrollará las lógicas duales, la correspondencia flexible de las antinomias*⁴⁰⁴.

Así, sometidos a dos polos contradictorios, y en el seno de esta problemática, nos encontramos con uno de los primeros retos que en esta investigación se plantea: reunir y analizar una obra fotográfica de tres artistas, que reivindican una proyección de simbólicos colectivos que ejercen una mediación y plantean una apertura a la esfera cultural y artística de «lo otro».

Entendemos que la fotografía irrumpe en el universo visual y crea un nuevo territorio de percepción y expresión, donde las categorías establecidas por la teoría del arte han de cambiar necesariamente. Así lo expresa Rosalind Krauss, autora fundamental de la historia y de la crítica del arte modernas, que nos adentra en una teoría sobre el devenir de la fotografía como disciplina independiente y ajena al resto de lenguajes artísticos. Ella habla de una teoría «a partir de» la fotografía y no «sobre» la fotografía. Esta puntualización coloca su trabajo en un lugar desde el que buscar el acceso reflexivo al medio, analizando «lo fotográfico». Este universo particular se desenvuelve a partir una técnica específica, con un lenguaje y expresividad,

⁴⁰⁴ Lipovetski: *El Imperio de lo efímero*. Ed. Anagrama, Barcelona 1998, p. 27.

absolutamente nuevos; y así han de tratarse. Hay, pues, que interrogar a este soporte de imagen para definir los criterios críticos que le son propios.

Si revisamos sus orígenes observamos que las primeras fotografías, a partir de la realizada por Joseph-Nicéphore Niépce en 1826 y los daguerrotipos, fueron consideradas un milagro; las cosas aparecían tal y como supuestamente eran y, aunque esta imagen no fuera en color, eran pequeñas cápsulas de memoria que preservaban el aspecto de las cosas. Lo representado tenía la apariencia de las cosas y los objetos, de los paisajes, de las personas; suscitaban sensaciones, emociones y recuerdos al espectador. Fue en este momento cuando los artistas se dedicaron a investigar las posibilidades expresivas y compositivas de esta nueva invención, a la vez que intentaron rentabilizar al máximo las capacidades técnicas de sus aparatos para que el resultado se ajustara más a la supuesta realidad y a los deseos del artista.

Muchas fueron las virtudes y potenciales de la fotografía que se previeron en pos de la verdad, del testimonio, de la comunicación y de la información en beneficio de la humanidad: la fotografía contribuiría a hacernos más libres y sabios. Estos documentos bidimensionales poseen el poder de la difusión icónica y ayudan a que la obscuridad y la falta de información no sea un arma contra lo oculto, contra lo indefenso; valgan como ejemplo las fotografías de Rodrigo Petrella y la contribución a la lucha contra el grave problema de la desaparición del más extenso ecosistema mundial, de la selva inexplorada y de la mayor reserva de agua dulce planetaria, el Amazonas.

Sin embargo, esta misma visibilidad es un arma de doble filo ya que puede servir precisamente para todo lo contrario: puede señalar los puntos estratégicos, la situación de los recursos naturales, la existencia de fauna y flora deseada por el comercio sin escrúpulos, o simplemente atraer la atención del turismo de masas con todos los problemas de creación de infraestructuras comerciales de soporte, o un excesivo contacto aculturante con las comunidades indígenas.

Todas las fotografías son ambiguas, nos dice Berger, todo es y no es lo que aparece en ellas. Las cámaras son captoras de apariencias y desde su invención se encuentran en un continuo proceso de sofisticación imparable. A pesar de la inmensa evolución de los soportes y los registros de memoria, no ha variado el principio básico según el cual un cuerpo es fotografiado al inferir su luz sobre una superficie sensible al paso por un agujero durante un determinado tiempo.

Hasta hace relativamente poco el fotógrafo, además de elegir el encuadre, se preocupaba de la abertura del diafragma en función de la luz, de la sensibilidad que debía de poseer la película y del tiempo de exposición. Ahora, sofisticados miniordenadores acoplados a las cámaras, que con sus presta-

ciones liberan de cálculos y parte de las operaciones técnicas al autor, ya ni siquiera hacen necesaria la película, e incluso regulan la cantidad de luz que el objeto enviará a través de la lente en un proceso posterior de rectificación y retoque.

Lejos quedan ya aquellos fotógrafos, reporteros idealistas de los años veinte, que esperaban descubrir la verdad del mundo. ¿Qué verdad?:

En sí misma la fotografía no puede mentir, pero, por la misma razón, no puede decir la verdad; o mejor dicho, la verdad que puede defender por sí misma es limitada [...] La cámara no miente ni siquiera cuando es utilizada para citar una mentira. Y así, eso hace que la mentira parezca más veraz⁴⁰⁵.

Dado que las fotografías no traducen las apariencias, apenas las señalan como ya indicábamos al inicio del texto, existe actualmente una nueva apreciación o crítica fotográfica donde la consideración de la fotografía como documento notarial, como testigo indiscutible de la realidad es secundaria: nos interesa más su faceta compositiva, poética, y técnica.⁴⁰⁶

Las imágenes referidas al cuerpo humano, son completamente autónomas y significantes en sí mismas y su realidad se sustenta en el propio resultado estético; el origen, el mensaje oculto, es apenas un plus más, un reto, un juego entre el espectador, el artista y el personaje representado. Queda para cada espectador entender la magia de la simbología de cada fotografía con el inesperado resultado de vernos reflejados en ellas, al mirarlas. El espejo refleja la virtud de quien se mira, abre una puerta hacia una realidad paralela visitable como el *País de las Maravillas* de Alicia, o tal vez nos muestra nuestra propia realidad invertida, donde lo bueno es malo y viceversa y donde nos podemos ver tal como somos y no como creemos imaginarnos.

¿Cuál es el nexa creador, el desencadenante profundo de su manera de presentar la realidad? ¿Podemos tener la seguridad de que todos estos sím-

⁴⁰⁵ John Berger y Jean Mohr: *Otra manera de contar*, pp. 96-97.

⁴⁰⁶ Vilém Flusser: *Una filosofía de la fotografía*, p. 98 «Desgraciadamente lo que escriben los críticos de la fotografía no da la impresión de que estos estén a la altura de su misión. La mayoría nos hace creer que la foto no encierra más que la intención del fotógrafo [...] para el fotógrafo es muy halagüeño que se le tenga por el único responsable de la foto [...] pues su intención se dirige tanto contra su cámara (procura generar fotos no previstas en el programa de la cámara) como contra su medio (procura forzarlo a distribuir fotos no previstas en su programa). La mayoría de los críticos silencian esta lucha entre la intención humana contra la intención programada, por lo que pierden lo esencial de la foto».

bolos y significados no se encuentran en el inconsciente del autor como fotógrafo o del modelo fotografiado como auto-constructor de su propia imagen?

La creación fotográfica ha entrado en el universo virtual y nos ha permitido prescindir de los soportes físicos materiales. El eterno dragón *Ouroboros* se muerde la cola renaciendo rejuvenecido al mismo tiempo que se consume; la *sincronicidad*⁴⁰⁷ oriental impera sobre la causalidad científica occidental. Las matemáticas continúan sosteniendo la armonía del mundo, como pensaba Jamnitzer; pero, ya no son las matemáticas euclidianas, ni la física copernicana o la mecánica newtoniana los pilares fundamentales de la ciencia. Las leyes científicas tal y como se conocen clásicamente se tambalean con las nuevas investigaciones en física cuántica, empezamos a entender que la realidad que observamos no tiene fronteras. Esta realidad virtual abre nuevos caminos expresivos a la visión y apreciación del cuerpo-piel como escultura viviente a través de los nuevos registros visuales.

Cada época recibe su propia dosis de libertad artística que no puede transponer, según Kandinsky: Isabel Muñoz, Rodrigo Petrella y Ricardo Marujo exploran los límites de la misma con una estética y técnica propia de su tiempo. En la obra del brasileño Rodrigo Petrella, un indio amazónico alejado del estereotipo del buen salvaje decimonónico nos obliga a encarar la existencia cotidiana indígena en la encrucijada en la que se encuentra, en esta irrealidad atrapada entre dos mundos. El mismo ejemplo puede aplicarse a los habitantes del río Omo en Etiopía y su problemática específica, especialmente a las mil formas de aculturación y destrucción de patrones estéticos basados en la piel, que el desarrollo aculturador produce.

La visión de estos cuerpos impide negar la existencia y los lazos que unen a los moradores con su territorio específico. Frente las fotografías de estas realidades aumenta el campo de la responsabilidad; no se puede hablar únicamente en términos conservacionistas de sostenibilidad, de explotación respetuosa de los recursos naturales, combustibles fósiles o minerales sin calcular el impacto cultural que se produce en las sociedades que ancestralmente las habitan.

Una visibilidad inesperada de estas comunidades aisladas, inmersas en un desgraciado drama de la existencia, del que la mayoría de sus habitantes no

⁴⁰⁷ Según Jung, la sincronicidad considera que la coincidencia de los hechos en el espacio y en el tiempo significa algo más que un mero azar, vale decir, una peculiar interdependencia de hechos objetivos, tanto entre sí, como entre ellos y los estados subjetivos del observador o los observadores. Cfr. C.G. Jung y otros. *Hombre y sentido*, pp. 10-25.

son conscientes, ni siquiera del peligro que les rodea, tiene también su parte negativa: aquélla que la difusión universal comporta. La imagen/difusión, aparentemente neutra en sí misma y ligada a la veracidad, es un arma de doble filo, pues si el desconocimiento y la obscuridad permiten todo tipo de atropellos y abusos, la excesiva publicidad puede producir la muerte por éxito.

La concienciación ecológica, la necesidad del respeto a la naturaleza o la explotación de recursos de manera responsable, se han convertido en una especie de religión finalista y lugar común de la bondad y verdad universal que, por una parte, beneficia a minorías indefensas o frágiles ecosistemas y, por otra, las señala como lugar a explotar con industrias ecológicas o destino de visita turística, produciendo los mismos efectos destructivos y aculturantes que se pretendía evitar.

Crear estas fotografías en color o en blanco y negro «paradigma de las pocas elecciones que el destino depara a estas pequeñas culturas» nos ofrece una visibilidad de cuerpos ocultos y lejanos elevándolos a la categoría de reales y existentes, en una perspectiva similar a la de Mapplethorpe en su intento de romper fronteras entre la pintura, la escultura y la fotografía. *Mapplethorpe* «no estaba interesado en la imitación exacta de la realidad, él siempre quería algo escultural; por ello evitaba que la tecnología lo envolviera; él, considerándose a sí mismo como un artista, evadía la técnica y realmente se centraba en la mirada. Afirmaba: yo realmente miro a las personas como esculturas»⁴⁰⁸.

Por el contrario, Isabel Muñoz dice: «El cuerpo es un pretexto para hablar del ser humano»⁴⁰⁹; sus fotografías muestran una pasión desmesurada por la belleza, por la estética que encierran cuerpos, culturas y movimiento. Su trabajo ha capturado, desde el estudio de los bailes y danzas de cada país, la forma en que algunas tribus se expresan a través de la piel o la denuncia de las injusticias sociales sobre los más desfavorecidos.

Como hemos mencionado, las casualidades no existen y mucho menos ante el educado ojo técnico de Isabel, que cuidadosamente elige cada fotografía, cada temática, cada encuadre, sin que ello excluya las posibilidades sobrevenidas en el transcurso de la materialización de sus proyectos.

Isabel Muñoz es una pintora fotográfica, que afronta cada proyecto detalladamente: estudia el territorio, el emplazamiento, en sus cuadernos de

⁴⁰⁸ Dimitri Levas: *Robert Mapplethorpe*, s/p.

⁴⁰⁹ Yolanda Gándara: <http://www.jotdown.es/2013/03/isabel-munoz-el-cuerpo-es-un-pretexto-para-hablar-del-ser-humano> (consultado: 2-04-2013).

trabajo anota minuciosos bocetos de las fotografías a realizar. La situación de los objetos, las posturas corporales y la luz necesaria son registradas. En muchos casos, estos estudios se complementan y apoyan con tomas instantáneas *polaroid*. Su trabajo sensible extrae lo mejor de cada grupo social o personas que fotografía, crea confianza en el entorno, de manera que las poses corporales aparecen no forzadas, naturales, mirando a cámara.

La piel, frontera del cuerpo con el exterior, contenedor del yo, es tratada como objeto en si misma con todas sus diferentes texturas y como soporte de tantas manifestaciones artísticas o decorativas, bien sea por medio del tatuaje, la escarificación o la pintura corporal. Esta piel, ya asimilada por su ojo fotográfico, le permite adentrarse en los ámbitos significantes más sofisticados de la misma y de sus posibilidades de representación gráfica. Gracias a su depurada técnica explora otros matices que la piel conlleva: la sexualidad, la sensualidad, el dolor o el arrebató místico.

Por otro lado, la visión del cuerpo abierto en pleno proceso de modificación, la fijación visual del acto quirúrgico —acto performativo privado— son paradigmas de la civilización actual. Para José Ignacio Benito,

[...] la cirugía [plástica] representa actualmente la obsesión de la sociedad contemporánea, ya que se vuelve una solución rápida a los problemas inexorables del ser, que necesitan de más tiempo para ser superados o corregidos. Los conflictos de identidad requieren a menudo de un largo proceso terapéutico, que no todo el mundo está dispuesto a transitar.⁴¹⁰

Ahora, como nunca anteriormente, la cirugía estética corrige los estragos de la enfermedad, las deformaciones físicas innatas o sobrevenidas, construye la imagen personal a la carta y permite también modificar el sexo y adecuarse al género, adentrándose en caminos que exceden la curación y cuyas consecuencias pueden tener efectos psicológicos irreversibles.

Ricardo Marujo genera una obra de planteamientos contrapuestos y coincidentes con Orlan, que es la primera artista en utilizar la cirugía plástica para hacer su propio autorretrato. Él crea composiciones carnales de excedentes del cuerpo que mutila para embellecerlo, es el brazo ejecutor de la operación y de la creación fotográfica. Nos muestra un cuerpo abierto y vulnerable que no deja indiferente a nadie: cabello, piel, pecho, cabeza, nariz, boca, tronco, abdomen...: nos deja ver aquello que la piel oculta, un

⁴¹⁰ José Ignacio Benito Climent: *El arte carnal en Orlan*, p. 117.

tiempo congelado, un intervalo de tiempo en el que el cuerpo permanece quieto mientras lo transforma.

Por el contrario, Orlán es el sujeto operado, ella deconstruye imágenes mitológicas de mujeres y las recombina en su rostro para crearse a sí misma, bajo una subjetividad y concepto de belleza diferente. Cada nueva operación es un paso más hacia su transformación, donde intenta unir arte y vida en su trabajo performativo.

En *Omnipresence* (NY 1993) la operación es transmitida vía satélite en tiempo real. Mientras una enfermera le limpia la sangre que chorrea, a Orlán el cirujano le introduce el bisturí en la herida abierta: asistimos a la escena de la oreja colgando y la paciente, maquillada como para una fiesta, sonríe a la cámara y contesta preguntas que el público le formula en directo desde Toronto⁴¹¹.

Ambos plantean su obra como un arte carnal que visibiliza lo que somos y las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo ayer y hoy en día. Creen caduca la noción de cuerpo que tenemos y proponen un uso de la tecnología aplicada a la vida humana, donde todo pueda ser intercambiable y renovable. Ambos tratan el cuerpo propio y el ajeno como si fuera un material cualquiera, que un artista puede manipular a su antojo.

⁴¹¹ Corrine Sacca-Abadi: *Orlan, La caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena*. http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875 (consultado: 22-05-2013).

BIBLIOGRAFÍA

- ABLEMAN, Paul. *Anatomía de la desnudez*. México, Editorial Planeta, 1984. (Colección Documento, 127).
- AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Madrid, Anagrama, 2011.
- AGUILERA CERNI, Vicente. *Diccionari de l'Art Modern*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- AGUR MEABE, Miren. *El código de la piel*. Alava, España. Ediciones Bassarai, 2000.
- AKISKAL, Hagop S. y otros. «Trastornos sexuales y psicosexuales» en *Manual Merck*. Capítulo 87. Madrid, Merck Sharp & Dohme, 2005, http://www.msd.es/publicaciones/mmerck_hogar/seccion_07/seccion_07_087.html.
- ALAIN (Émile-Auguste Chartier). *Vingnt leçons sur les Beaux-Arts, en Les Arts et les Dieux*, Paris, Ed. Gallimard, Pléiade, 1958.
- ALENCAR, José. *Ubirajara*. Edições Melhoramentos, São Paulo, 19--?,
- ÁLVAREZ REINARES, Cristina. *La piel como frontera: tocar, sentir, ser*. Editorial Yalde, SL, 1997.
- ANZIEU, Didier. *El Pensar del Yo-piel al Yo-pensante*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1995.
- ARGULLOL, Rafael y David Chacobo. *El Quattrocento: arte y cultura en el renacimiento Italiano*. Barcelona, 2ª edición. Barcelona, Editorial Montesinos, 1998.
- ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*, «cuerpos ya no humanos», Barcelona, Ed. Acantilado, 2007.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Tomo I. Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.
- . *Orlando Furioso*. Tomo II. Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.
- ARISTÓFANES. *Les Bromes*, Comedies Vol. II, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1970.
- As monstruosidades humanas*. Portugal. Empresa Litteraria Universal, 1910 ca.
- AZPEITIA, M. et al. *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona, Icaria, 2001.
- BAKHTIN, M. *L'Opera de Rabelais e la cultura popolare*. Turín, Einaudi, 1979.
- BARLEY, Nigel. *El antropólogo inocente*. Barcelona, Anagrama, 1989.
- BARTRA, Roger. *El salvaje europeo*. Barcelona. Bancaja/CCCB/Diputació Barcelona, 2004.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989.
- . *Mitologías*, México, Ed. Siglo XXI, 2010,
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. 2ª ed. México, Tusquets, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. Madrid, Amorrortu Editores, 2006.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. 2a reimp. Buenos Aires, Katz Editores, 2010. (Conocimiento, 3032).
- BENITO CLIMENT, José Ignacio, *El arte carnal en Orlan. hacia una estética del sacrificio*. Salamanca, Ed.: Devenir, 2013.

- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- BERGER, John y Jean MOHR. *Otra manera de contar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. «Espacio expresivo y cuerpo extremo: una experiencia del límite» en *Pérdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*. Madrid, Huerga y Fierro, 1999.
- BETTINI, Maurizio. *Il ritratto dell'amante*, Torino, Italia, Einaudi, 2008.
- BIRDWHISTELL, Ray L. *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.
- BOUTS, Paulo y Camilo BOUTS. *A Psicognomia*. Brasil, Editora Vera Cruz Ltda., 1943.
- BOYES, Carolyn. *El lenguaje del cuerpo*. Buenos Aires, Editorial Albatros, 2007.
- BRAIDOTTI, R. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, Barcelona, 2004.
- . *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal, Madrid, 2005.
- . *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 2000. (Género y cultura, 6)
- BRETON, André. *L'Amour fou*, París, Ed. Gallimard, 2008 (Folio).
- BROWN, Peter: *Historia de la vida privada*, Tomo I, Madrid, Editorial Taurus, 1988.
- BUBER, Martin. *Yo y Tú*. Madrid, Editorial Caparrós, 1993.
- BUNZ, Mercedes. *La utopía de la copia, el pop como irritación*. Buenos Aires, Argentina, Interzona, 2007.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Editorial Tecnos, 1987.
- CALASSO, Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonia*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- CADERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*, Madrid, Editorial Cátedra, 2004.
- CALLEJA, Seve. *Desdichados monstruos: la imagen grotesca y deformada de «El otro»*, Madrid, Editorial de la Torre, 2005.
- CALMELS Daniel. *Del Sostén a la Transgresión el cuerpo en la cría*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2009.
- CARO BAROJA, Julio. *La cara, espejo del alma. Historia de la Fisiognómica*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 1993.
- CARRIT, E. F. *Introducción a la Estética*. México, FCE, 1981 (Col. Breviarios, 39).
- CITRO, Silvia *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2009.
- CITRO, Silvia (coord.). *Cuerpos Plurales, antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Editorial Biblos, Culturalia, 2010.
- CLARK, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid, Alianza Editorial, 2006. (Alianza Forma, 18).
- COMBALÍA, Victoria. *El cuerpo revelado. El desnudo en la fotografía francesa de los años treinta*. Barcelona, Manuel Barbié. Galería de Arte.
- CORTÉS, Elena (coord.) *Catálogo Isabel Muñoz*. Fotografías. Madrid, Ainsa Ediciones, 1993.

- CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- CYRULNIK, Boris. *De cuerpo y alma*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2007.
- DANTO, Arthur C. *El cuerpo / El problema del cuerpo*. Madrid, Editorial Síntesis, 1999. (El espíritu y la letra, 13).
- DE BALZAC, Honoré. *La obra desconocida o el fracaso del arte*. Madrid, Casimiro, 2011.
- DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- DE CLERMONT-TONNERRE, Francois, Abbé de Choisy. *Aventures de L'Abbé de Choisy Habillé en Femme*. Genève, Éditiona de Crémille, 1969.
- DE LA CALLE, Román. «El dibujo entre el arte y la ciencia» en *El cuerpo humano*. Crisóstomo Martínez. Valencia, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MUVIM), 2006.
- DE SEVILLA, Isidoro. *Etimologías*. Edición y traducción de Mariano Arnal, s/datos.
- DÍAZ OROZCO, Carmen (comp.). *Mirar las grietas, diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea*. Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, 2005.
- Diccionario de la Lengua Española*. 20^a ed. Madrid, Real Academia Española, 1986.
- Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. <http://dicciomed.eusal.es>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- . *Supervivencia de las Luciérnagas*. Madrid, Ed. Abada, 2012.
- . *Venus Rajada*. Madrid, Losada, 2005.
- DILTHEY, Wilhelm. «The Scientific Study of the Natural Articulation of both the Human Race and the Particular Peoples» en *Introduction to the Human Sciences*. USA, Princeton University Press, 1989, pp. 91-93.
- DOMÍNGUEZ, Juan, Marta Galán y Fernando Renjifo. *Éticas del cuerpo*, Madrid, Editorial Fundamentos / ARTEA, 2008.
- DUARTE, Ignasi y Roger Bernat. *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia, Centro Párraga / CENDEAC / Eléctrica Producciones, 1980.
- DURAND, Gilbert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. México, FCE, 2004.
- ECHEGOYEN OLLETA, Javier. *Historia de la Filosofía. Volumen I: Filosofía Griega*, Madrid, Edinumen, 1995.
- ECHEVERRI C., Ana María. *Arte y Cuerpo. El cuerpo como objeto del arte contemporáneo*. México, Porrúa, 2003.
- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2004.
- . *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen, 2007.
- ELIADÉ, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Editorial Kairós, 2001.
- ELIAS, Norbert. *El proceso de civilización*. Madrid, FCE, 1988
- ERNER, Guillaume. *Víctimas de la moda*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2005.

- ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros*. Asunción, RP ediciones, 1993.
- ESTRADA, Gerardo. *Las transgresiones al cuerpo*. México, INBA, 1997.
- EXIMENIS, Francesc. *Lo Crestià*, Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1983.
- FALLETI, Franca y Jonathan Nelson (Eds.). *Robert Mapplethorpe. La perfezione nella forma / Perfection in Form*. Italia. Te Neues Publishing Group, 2010.
- FEHER, Michel, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Parte Segunda. Madrid, Editorial Taurus, 1991. (Humanidades/Historia, 319) .
- FLUSSER, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001.
- . *O mundo codificado*. São Paulo, Brasil, Cosacnaify, 2007.
- FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas*. Barcelona, Fotografía y verdad, Gustavo Gili, 1997.
- FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, AH, 2008.
- FRAZER, James G. *La rama dorada*. 3ª ed. (en español). México, Fondo de Cultura Económica, 2011. (Colección Antropología).
- . *El Totemismo*, Madrid, Ed. Eyras, 1987.
- FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. (FotoGGrafía).
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de metamorfosis*. Madrid, Editorial Adaba, 2006. (Lecturas de Historia).
- FUMAROLI, Marc. *París -Nueva York-París*, Madrid, Ed Acantilado, 2010.
- GARCÍA SOTTILE, Eugenia y Bernabé GÓMEZ MORENO (eds.). *El cuerpo creado. Representación del cuerpo en la contemporaneidad*. España. Museo de la Universidad de Alicante, 2009.
- GIRALDO ESCOBAR. *Sol Astrid. Cuerpo de mujer: modelo para armar*. Colombia, Alcaldía de Medellín, 2010.
- GATENS, M. *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporality*. Londres, Routledge, 1996.
- GLANTZ, Margó. *La desnudez como naufragio: borrones y borradores*. Madrid, Iberoamericana, 2005.
- GOETHE, J. W. «Winckelmann», en *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid, Ed. Aguilar, 1955.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión*. Londres, Phaidon Press Limited, 2008.
- . *Historia del Arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- GONZÁLEZ CASTRO, Vicente. *Información subliminal, las trampas de los sentidos*. La Habana, Cuba, Editorial Pablo de la Torriente, 2000.
- GRINÓ ANDRÉS, Amador. «Tejer el tiempo. Vestirse de palabras» en *La piel de los hijos de Gea*. Isabel Muñoz. Maribel Domenech. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.
- . «La censura en el arte» en *Taller de Documentación Visual*. México, ENAP-UNAM, 2004.
- GUBERN, Roman. *Patologías de la imagen*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

- HARPUR, Patrick. *Realidad Daimónica*. Girona, Atalanta, 2007
- HARRIS, Marvin. *Nuestra Especie*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- HART, Carey y Chris Palmer. *Tatuado*. Alemania, Tandem Verlag GmbH, 2010.
- HEIDEGGER, Martín. *Del camino al habla*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1979.
- HELLÍN ORTUÑO, Pedro A. y otros (coord.). *Imágenes de la cultura // Cultura de las imágenes*. España, Ediciones de la Universidad de Murcia (editum), 2007.
- HESÍODO. *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*. Madrid, Alianza editorial, 2000.
- HILLMAN, James. *Pan y la pesadilla*. Girona, Atalanta, 2007.
- HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO. *La dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Ed. Trotta, 1994.
- HORACIO. *Ars poética y otros poemas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974 (Serie «La Granada Entreabierta», 4).
- HYVERNAUD, Georges. *La piel y los huesos*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Isabel Muñoz, obras maestras*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2010.
- KRAUSS, R. Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., col FotoGGrafía, 2002.
- KERÉNYI, Karl. *Hermes el conductor de almas* [II]. México, Editorial Sexto Piso, 2010.
- KUNDERA, Milan. *La inmortalidad*, Circulo de Lectores, Barcelona, 1991.
- JULIUS, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona, Ediciones Destino, 2002.
- JOIGNOT, Frederick. «Eloge du Gras. Un Entretien avec le Neurobiologiste Jean-Marie Bourrie» en *Le Monde* 09/01. Paris, Le Monde Interactif, samedi 2 septembre 2006, www.lemonde.fr/a-la-une/portfolio/2006/09/01/samedi-2-septembre-2006_808751_3208.html.
- JUNG, C.G. y otros. *Hombre y sentido*. Madrid, Ed. Anthropos / CRIM-UNAM, 2004. (Autores, textos y temas, Hermeneusis, 20).
- LAENNEC RTH. *Traité de l'auscultation médiate et des maladies des poumons et du coeur* París, Brosson & Chaudé, 1819.
- LARSSON, Christel. *De la percepción visual directa a la percepción intelectual indirecta*. Suecia, University of Gothenburg, 2009.
- LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002.
- LEDDICK, David. *The Male Nude*. Colonia, Taschen, 2001.
- LEVY, Eliphaz. *A chave dos grandes misterios*, Sao Paulo, Empresa editora O pensamento, 1945.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964. (Breviarios, 173).
- LOMBARDINI, Achille. *Manuale de Anatomia Pictorica*. Milano, Editore Librajó della Real Casa, 1886.
- LOPATE, Phillip. *Retrato de mi cuerpo*. México, Tumbona, 2010 (Colección Derivas).

- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (ed.), *Catálogo Isabel Muñoz. Maras la cultura de la violencia*. España, Obra Social CAJA DUERO, 2007.
- LOWENFELD, Viktor y W. Lambert Brittain. Desarrollo de la capacidad creadora. 2ª ed. Argentina, Editorial Kapelusz, 1980 (Serie Didáctica).
- LUCIANO DE SAMOSATA. *Los amores. El Banquete, Subasta de Filósofos, La danza*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Adán*, Singapur, Editorial Libros y Libros, 1998
- MACCI, Fazio. *La Cavea sotterranea- Le Macchine Anatomiche* en *Museo Capella San Severo*, Napoli, Alos, 2006.
- MAÏER, Michel. *L'Atalante Fugitive*, Francia, Jérôme Galler, 1618.
- MAPPLETHORPE. 2ª ed. Italia, Te Neues / Robert Mapplethorpe Foundation, 2007. (Ensayo de Arthur C. Danto).
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. México, Editorial Artemisa, 1986. (Obras maestras del Pensamiento Contemporáneo, 32).
- MARTÍN DE ARGILA, María (Coord.). *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados*. Madrid, Instituto de Cultura, Fundación MAPFRE, 2006.
- MARTÍNEZ ROSSI, Sandra. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid, FCE, 2011 (Col. Tezontle).
- MATOSO, Elina (comp.). *El cuerpo In-cierto (arte, cultura, sociedad)*. Buenos Aires, Editorial Letra Viva, 2006.
- MEJÍA, Iván. *El cuerpo posthumano*. México, ENAP-UNAM, 2005.
- MONTAIGNE, Michel de. «De los caníbales» en *Ensayos*. Tomo I, cap. XXX. Paris, Casa Editorial Garnier, 1912.
- MORENO, María. *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- MORRIS, Desmond. *La mujer desnuda*. Barcelona, Editorial Planeta, 2005.
- . *The naked man*. London, Jonathan Cape, 2008.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Cátedra, 2006.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés. *Libro de símbolos. Interpretación de imágenes*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2010.
- OVIDI NASÓ, Publi. *Metamorfosis*. Llibre IV, 385-388 (traducción de Adela Mª Trepal). Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1929.
- . *Cosmètics per a la cara*, Barcelona, Colecció Bernat Metge, 1979.
- OTTO, Walter F. *Teofanía, El espíritu de la antigua religión griega*, Madrid, Sexto piso, 2007.
- PACCALET, Yves. «Con el mundo en su cuerpo» en *Revista Panorama*. Bogotá, Institución Universitaria Politécnico Granacolombiano, octubre, 2006.
- PAIN, Sara. *La Génesis del Inconsciente. La Función de la Ignorancia II*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1985.
- PALLASMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. 4ª reimp. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.

- PEDRAZA, Pilar. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid, Ediciones Siruela, 2009. (Biblioteca Azul, serie mínima, 25).
- Pensamientos de Marco Aurelio*. París, Casa Editorial Garnier, ca. 1890
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos. *El cuerpo en venta*. Madrid, Cátedra, 2000. (Cuadernos Arte, 37).
- PIQUERAS, Norberto (coord.). *Mirades Limitades. Imatges des de la Presó*. Catálogo. Valencia. Universitat de Valencia, 2006.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Anagrama, 2011. (Colección Argumentos, 424).
- PLASENCIA Climent, Carlos. *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*. 2ª ed. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1993.
- PLASENCIA Climent, Carlos y Manuel MARTÍNEZ LANCE. *Las proporciones humanas y los Cánones artísticos*. Valencia, Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- PLATÓN. *República*. Madrid, Gredos, 1998.
- Poesía anónima africana*. La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1968 (selección y traducción de Rogerio Martínez Furé).
- PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal Ediciones, 2003. (Arte en contexto, 5).
- QUIGNARD, Pascal. *El sexo y el espanto*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2005.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ediciones Siruela, volumen 18, 2003.
- . *Edificios-Cuerpo*. Madrid, Ediciones Siruela, 2003.
- RECKITT, Helena y Peggy Phelan. *Art and Feminism*, London, 2002.
- REVILLA, Federico. *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Madrid, Cátedra, 2007. (Arte-Cátedra, 42).
- REYERO, Carlos. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza Editorial, 2009. (Forma, 159).
- RIEFENSTHAL, Leni. *África*. Colonia, Taschen, 2005.
- ROJAS, Enrique. *Los lenguajes del deseo*. Barcelona, Ediciones Temas de Hoy, 2006. (Booket, 4041)
- SAFO, *Obra completa*, Edicions 62, Barcelona, 1985.
- SAFRANSKI, Rudiger. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona, Tusquets Editores, 2005.
- SALCEDO AQUINO, Alejandro y otros (coords.). *Senderos Identitarios*. México, Casa Juan Pablos / FES Acatlán, UNAM, 2008.
- SÁNCHEZ, Carmen. *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- SÁNCHEZ, José Antonio (Dir.). «El pensamiento y la carne» en *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca, UCLM / ARTEA, 2006.

- SÁNCHEZ, José Antonio. «Teatros y artes del cuerpo» en *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. España. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha/ARTEA, 2006.
- SKAL, David J. *Monster Show, una historia cultural del horror*, Madrid, Editorial Valdemar, 2008.
- SCRIBANO, Adrián Oscar y Pedro Matías Lisdero (comps.). *Sensibilidades en juego: miradas múltiples desde los estudios sociales de los cuerpos y emociones*. Córdoba, CEA- CONICET, 2010.
- SEARLE, John. *El redescubrimiento de la mente*. Barcelona, Crítica, 1996.
- SENNET, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- SCHNAKE, Adriana. *Los diálogos del cuerpo*. 9ª reimp. Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial, 2010.
- SCHAMBER, Pablo y Guillermo Wilde (comp.) *Simbolismo, ritual y performance*, Buenos Aires: Editorial S/B. 2006.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*, LibrosEnRed, 2004.
- SIMMEL, Georg. *El rostro y el retrato*. Madrid, Casimiro, 2011.
- SJÖSTRÖM, Sörem. *From Vision to Cognition. A Study of Metaphor and Polysemy in Swedish*. Blackwells, Oxford, 1999.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara, 2006.
- STERN, Gustaf. *Meaning and Change of Meaning*. Bloomington, Indiana University Press, 1964.
- STOKE, Patricia y Alexander Schachter. *La expresión corporal*. 2ª. Ed. México, Paidós, 1991.
- STRAWSON, Peter F. *Análisis y metafísica: una introducción a la filosofía*. Barcelona, Paidós I.C.E./ U.A.B., 1997 (Pensamiento contemporáneo, 51).
- TADA, Michtaro. *Karada. El cuerpo en la cultura japonesa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010. (Colección el otro lado/ensayo)
- TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
- TÀPIES, Antoni. *El tatuaje y el cuerpo*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 2005 (Colección Mar Adentro, 6).
- TAUB, Sarah F. *Language from the Body: Iconicity and Metaphor in American Sign Language*. USA, Cambridge University Press, 2010.
- THORNE, Russ. *Body Piercing. The Body Art Manual*. USA, Chartwell Books, 2010.
- TOMAS, Facundo. *Escrito, Pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, Ed. A. Machado libros, 2005.
- TOURNIER, Michel, *Exotic Nudes, Tahiti Tattoos*, Köln, Taschen, 2003.
- TRESMONTANT, Claude. *Ciencias del universo y problemas metafísicos*. Barcelona, Herder, 1978.
- TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, DeBOLS!ILLO, 2006.

- TUCÍDIDES. La expedición a Sicilia. Historia de la guerra del Peloponeso. Madrid, Editorial Gredos, 2011.
- TUSQUETS, Blanca, Oscar. *Contra la desnudez*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2007. (Colección Argumentos, 368).
- VALÉRY, Paul. *La idea fija*. Madrid, Visor, 1988. (La balsa de Medusa, 4).
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. México, Espasa Calpe, 1999 (Austral).
- VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- VIDAL GUZMÁN, Gerardo. Retratos de la Antigüedad Griega. Madrid, Ediciones RIALP, 2006.
- VELASCO, Maíllo. Honorio M. *Cuerpo y espacio*. Madrid, Editorial Universitaria Centro de Estudios Ramón Areces, 2007 (Serie Antropología).
- VIGARELLO, Georges. *Lo limpio y lo sucio*. Madrid, Alianza, 1985.
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, México, FCE, 2005.
- . Claros del bosque, Madrid, Editorial Cátedra, 2010.
- WALPOLE, Horacio. *El Castillo de Otranto*, Canadá, elaleph.com, 2010.

HEMEROGRAFÍA Y URLGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel. «Censura y práctica censoria» en *Sistema*.
Número 22. Madrid, Fundación Sistema, enero de 1978.
- AGUILAR GARCÍA, Teresa. «Cuerpo y Tecnología en el arte contemporáneo» en *Nómadas*. Revista de Ciencias Sociales.
Número 17, Madrid, Universidad Complutense, 2008.
- ALABARCES, Pablo y José GARRIGA ZUCAL. «El aguante: una identidad corporal y popular» en *Intersecciones en Antropología*.
Número 9. Argentina, FCPS/UNCPBA, 2008.
- ALESSANDRINI GONZÁLEZ, Roidel y Kyrenia SÁNCHEZ RODRÍGUEZ. «Algunas consideraciones éticas sobre la cirugía plástica» en *Revista Cubana de Cirugía*.
Vol. 46, n. 4. La Habana, Cubana, Editorial Ciencias Médicas, 2007.
- ALTUNA LISAZO, María Belén. «Ética y estética del ‘bello sexo’...» en *Cuadernos Kóre*. Vol. 1, número 2. Madrid, Universidad Carlos III Madrid, 2010.
«Antología de Safo» en *Literatura: teoría, historia y crítica*. Número 11. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- ARANTES, Priscila. «Corpo e vigilância na sociedade de controle» en *404nOzFOund*. Año 4, Vol. 1, núm. 42. Portugal, Centro de Estudos e Pesquisas em Cibercultura, julio 2004.
- ARBOLEDA GÓMEZ, Rubiela. «La cultura corporal en los negros macondianos: reconfiguración de identidad y retórica de ciudadanía» en *Boletín de antropología*.
Vol. 22, N° 39. Medellín, Colombia, Universidad de Antioquia, 2008.
- ARDÉVOL, Elisenda. «Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales» en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares. Perspectivas en Antropología Visual*. Tomo 53, cuaderno 2. Madrid, ILLA / CSIC, 1998
- BALZA QUINTERO, Inés María. «Diego Barboza y el discurso del cuerpo» en *Memorias Congreso Internacional Imagen Apariencia*. España. Universidad de Murcia, 2009.
- BECKER, Benno. «El cuerpo y su implicancia en el área emocional» en *Lecturas*. Año 4, número 13. Argentina, Universidad de Buenos Aires, ADEF, marzo, 1999.
- BIRLANGA TRIGUEROS, José Gaspar y Begoña Sendino Echendia. «Spencer Tunick. La Fotografía del alma. Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad» en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. Número 31. España, Sociedad de Estudios Filosóficos, enero 2004.
- BLANCO, María. «Cirugía plástica (o cómo crear tu propio monstruo)», s/datos
«Body painting: el arte de decorar el cuerpo» en *La Revista*.
6-2, 31/12, 2008. www.octiototal.com.
- BOVER, Jorgelina. «El cuerpo: una travesía» en *Relaciones*. Vol. XIX, número 117. México, El Colegio de Michoacán, invierno 2009.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. «Cuerpos Divinos» en *El Paseante / El cuerpo y la fotografía*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.

- CACHORRO, Gabriel. «Cuerpo y subjetividad: rasgos, configuraciones y proyecciones» en *Memoria Académica. Jornadas de Cuerpo y Cultura*. Argentina, FAHCE, Universidad Nacional de la plata, 2008.
- CALMELS, Daniel. «Cuerpo y Saber» en *Lecturas*. N° 13, Año 4. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras /ADEF, marzo 1999.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica. «El arte y la fotografía, refugios tolerados para la deformación social de la imagen femenina» en *Arte, individuo y sociedad*. Volumen 13. Madrid, Didáctica de la expresión plástica, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- CARMONA ESCALERA, Carla. «Egon Schiele: El médico filósofo que se convirtió en sacerdote del cuerpo» en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Número 7. España, Facultad de Filosofía/Universidad de Sevilla, septiembre 2008.
- CASTRO PINZÓN, Eduardo y José Luís TRONCOSO. «La virtualización del cuerpo a través del «cutting» y *Body Art Performance*» en *Athenea Digital*. Número 7. España, Universidad Autónoma de Barcelona, primavera 2005.
- COPA ANTAY, Pedro Pablo. «Gabriel: el lenguaje de la piel y los nuevos modelos de relaciones entre los sexos» en *Sociológica*. N° 1. Perú, Colegio de Sociólogos del Perú, agosto de 2009.
- COEGO, José Manuel y Eugenia TRIGO. «La globalización del cuerpo» en *Kon-traste*. Galicia, Universidad de A. Coruña, 2004.
- CONDE-SALAZAR, Jaime. «Un cuerpo que no está allí» en *EXIT #42. El cuerpo como objeto*. Madrid, R. Olivares y Asociados, mayo- julio, 2011.
- CÓRDOBA, Marcelo. «El sentido de las cirugías plásticas» en *Memorias de las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Mendoza, UNCUIYO, 2007.
- CORTINA, Ruth Elena. «La hermenéutica del cuerpo, signficante y significado en el hombre posmoderno» en *Anuario*, N°6, Argentina, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de la Pampa, 2004.
- COSTA, Flavia. «El dispositivo *fitness* en la modernidad biológica. Democracia estética, *just-in-time*, crímenes de fealdad y contagio» en *Memoria Académica Jornadas de Cuerpo y Cultura*. Argentina, FaHCE/Universidad Nacional de la Plata, 2008.
- COSTA, María de Fátima. «Literatura de viaje en la historiografía brasileña.» Conferencia. Cátedra Historia del Brasil de la P. Universidad Católica de Chile, 8 de abril de 2010, s/p.
- CULLEN, Carlos. «Cuerpo y sujeto pedagógico: de malestares, simulaciones y desafíos» en *Lecturas*. Año 4. N° 13. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras/ADEF Universidad de Buenos Aires, marzo 1999.
- CUMPLIDO, José Ramón. «Ni Venus ni Marte, una propuesta de ruptura en la construcción del género» en *Revista a distancia*. Vol.23, número 4. España, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2008.
- DE AZÚA, Félix. «Las pasiones al servicio de la corona» en *El Paseante / El cuerpo y la fotografía*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.

- DE LA FUENTE**, Beatriz. «El cuerpo humano: gozo y transformación» en *Memorias*. Número 24. México, El Colegio Nacional, 2004.
- DÍAZ ESQUINCA**, María Elena y Elizabeth Laguna Gómez. «Mujer y Cuerpo. Imposición cultural sobre el cuerpo de la mujer» Tesina. México, Depto. Sociología/ UAM Iztapalapa, 2004.
- DOMÍNGUEZ NÚÑEZ**, Oscar y Elena María **BARCELLÓS MORANTE**. «La sublimación del cuerpo en la obra de Passolini y Almodóvar» en *Espectáculo*. Número 36. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- DUQUE**, Félix. «Del cuerpo crucificado a los cuerpos posthumanos» en *Eikasía*. Vol. II, N°8. Oviedo, España. Eikasía Ediciones, enero 2007.
- EIGUER**, Alberto. «El cuerpo en la intersubjetividad de los vínculos familiares» en *Psicoanálisis y intersubjetividad*. Número 3. Buenos Aires, E.A. Saroslavsky, junio de 2008.
- ELIZALDE**, Lydia. «Resignificar la piel» en *Inventio*. N°1. México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005.
- ESPITIA CRUZ**, Luz Carine. «El cuidado de enfermería en el contexto de la cirugía plástica estética: Una reflexión a partir de los patrones de conocimiento» en *UMBRAL*. N° 15. Colombia, UMB, diciembre 2009.
- FERNÁNDEZ**, Pablo. «205 Argumentos y observaciones a favor de la desnudez» en *Info-Nud*. España, Fundación GAIA/The Naturist Society, 2008, nudismo.org.es/safecreative.org/work/0801200388024.
- FERNÁNDEZ AGIS**, Domingo. «Una piel y mil metáforas. Paradojas de la identidad» en *Boletín Millares Carlo # 22*. España. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2005.
- GARCÍA HERNÁNDEZ**, Alfonso Miguel. «Cuerpo, cuidados, práctica artística y muerte» en *Revista Digital Universitaria (RDU)*. Vol. 7, número 8, México, DGSCA-UNAM, agosto 2006.
- GARCÍA-ALIX**, Alberto. «Para entrar en el cielo deberás estar tatuado» en *EXIT # 2. Sobre la piel*. Madrid, mayo-junio 2001.
- GARREAU**, Joel. «Science's Mything Links as the Boundaries of Reality Expand, our thinking seems to be going over the edge» en *Washington Post*. USA, 23 de julio de 2001.
- GERVILLA CASTILLO**, Enrique. «El cuerpo como el valor educativo: La postmodernidad frente al cristianismo» en *Teoría de la Educación*. Numero II. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- . «La tiranía de la belleza, un problema educativo hoy. La estética del cuerpo como valor y como problema» en *Teoría de la Educación*. Numero 14. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- GIORDANENGO**, Carina. «Cuestión de peso: El discurso dietético-estético en televisión» en *Memorias de las Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Número 11. Mendoza, Argentina, FCPS/UNCUYO, 2007.

- GÓMEZ GOYENECHÉ**, María Antonieta. «Norma, transgresión y cambio de identidad» en *Poligramas*, 26. Cali, Universidad del Valle, diciembre 2006.
- GÓMEZ SEGURA**, Eugenio. «Reflejos culturales de la percepción: vocabulario del tacto en Teócrito» en *Minerva. Revista de filología clásica*. Número 8. España, Universidad de Valladolid, 1994.
- GONZÁLEZ CRUSSÍ**, Francisco. «Una historia del cuerpo humano» en *Letras Libres*. México, Editorial Vuelta, enero 2003.
- GONZÁLEZ C. GUILLERMO A.** «Imagen corporal: cuerpo vivido, cuerpo escindido» en *Medigraphic Artemisa*. Volumen 15, número 2. México, Perinatol Reprod Hum, abril-junio 2001.
- GRANDES**, Almudena. «Flores Heladas» en *El Paseante / El cuerpo y la fotografía*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.
- GRINÓ**, Amador. «Ausencias que son presencias» en *Jesús Herrera. Orlas e Margens do Racional. Ausencia e Belleza Elusiva*. Sao Paulo, Brasil, Paralelo Gallery, septiembre de 2011.
- . «El cuerpo deseado. Belleza y juventud». Valencia, MuVIM, 2011.
- . «Escribir con luz» en *La Luce de la Selva Amazonica. Fotografías de Rodrigo Petrella*. Valencia, MuVIM, septiembre, 2011.
- . «Imagen y palabra. La construcción occidental del imaginario indígena de Brasil» en *La Luce de la Selva Amazonica. Fotografías de Rodrigo Petrella*. Valencia, MuVIM, septiembre, 2011.
- . «Death shall be the payment of the vanquished: the objectual enigmatist» Exposición *Cinderella Flash*, Performance Tete de Alencar, Londres, Reino Unido, 2008.
- GUARINO**, Juan Ignacio. «Shopenhauer y la fisiología trascendental de la percepción. Interpretación general, crítica y defensa» en *Eikasia*. Revista de Filosofía. Año IV, 26. España, *Eikasia* editores, julio de 2009.
- GUIMÓN**, José. «Cirugía estética: Implicaciones psicológicas» en *ASMR*. Volumen 7, número 3. Bilbao, España, Fundación OMIE/CORE Academic, agosto 2008.
- GUTIÉRREZ**, Menchu. «Sangre, sudor y lágrimas» en *El Paseante / El cuerpo y la fotografía*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.
- HAAHR**, Mads. «Creation and Creativity» en *Crossings: Journal of Art and Technology*. Volumen 2. Dublin, Irlanda, Department of Computer Science, marzo 2002.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ**, Natalia. «Reflexiones sobre marcas de la piel» en *Psicología Iberoamericana*. Vol. 18, N°1. México, Universidad Iberoamericana, enero-junio 2010.
- HERNÁNDEZ PIÑERO**, Aránzazu. «¿Nuevas tecnologías, viejos dualismos? Reflexiones sobre el cuerpo y la diferencia sexual en la tecnocultura» en *FILOTECH2006. 43 Congreso de Filósofos Jóvenes*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2006.

- HERNÁNDEZ PUMAREJO**, Rachel. «*Algunos aspectos de la fragilidad del cuerpo en su experiencia social*». Tesina. San Juan, Puerto Rico, Escuela de Artes Plásticas, 2008.
- HESÍODO**, *Teogonía, Trabajos y días*, Escudo, Certamen. Alianza editorial, Madrid, 2000.
- Historia de la filosofía. Filosofía Griega*. <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Filosofiahelenistica/Apatia.htm>
- JIMÉNEZ**, Carlos. «El tatuaje y sus leyendas» en *EXIT #2* sobre la piel, Madrid. Olivares y Asociados. Mayo-junio, 2001.
- JOIGNOT**, Frédéric. «Bourre, Jean-Marie. Los gurús de las dietas han criminalizado el placer de comer» en *Magazine XL Semanal*, 24 de septiembre de 2006.
- JOSÉ**, Diego. «Breve apunte sobre la violencia y el arte» en *En tiempo presente*. Año 20, número 80, México, Krea / Virginia Gurza, verano 2012.
- KAC**, Eduardo. «El arte transgénico» en *#Artnodes*. Cataluña, Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya (FUOC), noviembre de 2001.
- KAVAFIS**, Kostandinos. «Las almas de los viejos» en *Poesías completas*. 6ª ed., Madrid, Ed. Hiperión, 1983.
- KUKSO**, Federico. «¡Arte, arte, arte!» en *Página 12. Suplemento Futuro*. Argentina, sábado 14 de julio de 2007.
- LE BRETON**, David. «Lo imaginario del cuerpo en la tecnología» en *Reis*. Número 68. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1994.
- LEO**, Jana. «La piel seca» en *El Paseante / El cuerpo y la fotografía*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.
- LEVANTE-EL MERCANTIL VALENCIANO**. Noticia de la Redacción. «Demasiado bello para Arabia Saudí», 27 abril 2013, p. 63.
- LIZARAZO**, Diego. «La nostalgia de los signos. Destrucción y refiguración del sentido en la cultura contemporánea» en *Foro Social Mundial*. Caracas, Venezuela, 27 de enero de 2006.
- LOZANO JIMÉNEZ**, José Luis. «Leyes del cuerpo como aproximación al control social y a las normas de género, intimidación y sexualidad» en *AACA Digital*. N° 9. España, Asociación aragonesa de críticos de arte, 2009.
- LUCERGA PÉREZ**, María José. «Ciborgs, forenses y la axila de sanex. El cuerpo en la sociedad mediática» en *Tonos #7*. España, Universidad de Murcia, 2004.
- LUNA MONTAÑO**, Iris. «Cirugía estética e imagen corporal» en *Memorias Alcofl*. Colombia, Universidad Pontificia Boliviana, 2006.
- MAGRINYÀ**, Luis. «Algunos puntos oscuros en la biografía de Mystère» en *El Paseante / El cuerpo y la fotografía*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.
- MARCIAL**, Rogelio. «Cuerpo significante: emblemas identitarios a flor de piel. El movimiento fetichista en Guadalajara» en *Relaciones*. Vol. XIX, número 117. México, El Colegio de Michoacán, invierno, 2009.
- MARIACA**, Margot. Juan Caspar Lavater y la Frenología en *Apuntes Jurídicos*, 2010, <http://jorgemachicado.blogspot.mx/2010/04/lavater.html>.

- MARTÍNEZ ROSSI, Sandra.** *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo.* Tesis Doctoral. Granada, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Universidad de Granada, 2008.
- MÁRQUEZ, Patricia.** «Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres invisibles» en *Arte, Individuo y Sociedad*. Volumen 14. Madrid, Didáctica de la expresión plástica/Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- MARTÍN BRUEAU, Ramón.** «La Piel: el lienzo de la personalidad» en *DIGITUM*. España, Facultad de Psicología. Universidad de Murcia, 2009.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Luis Josué.** «Elogio de Narciso; un ejercicio hermenéutico para comprender la representación fotográfica contemporánea del cuerpo humano» en *Revista Semiosis*. 3ª época, número 6. México, IILL, Universidad Veracruzana, julio-diciembre, 2007.
- MARTÍNEZ ROSSI, Sandra.** *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo.* Tesis Doctoral. Granada, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Universidad de Granada, 2008.
- MATOSO, Elina.** «Cuerpo, escena y máscaras en la trampa pedagógica» en *Anales de la Educación Común*. Tercer siglo, año 3, número 6. Buenos Aires, Dirección general de Cultura y Educación, julio 2007.
- MAZZAFERRO, Alina.** «Cuerpo, iracundo y obscuro: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los '90» en *Verso e Reverso*. Vol.24, N°57, Año XXIV. Brasil, UNISINOS, 2010.
- MELLAR, Sylvia y Christine VERITT.** «El mundo a través de los ojos de un niño» en *Triunfo*. España, Agencia Zardoya, 1968.
- MIER, Raymundo.** «Hacia una percepción sin intensidades. La proximidad cotidiana de la imagen» en *Política y Cultura*. Primavera, número 004. México, UAM Xochimilco, 1995.
- MIHALIC, Susana.** «El Juicio a Calisto según Tiziano» en *XL Semanal 1275*, Madrid, Taller de Editores, 1 de abril de 2012.
- MILLÁS, Juan José.** «Cuerpo y Prótesis» en *El Paseante / El cuerpo y la fotografía*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.
- MIROCHNIK, Patricia.** «Los trastornos de piel y el esquema corporal» en *Dspace*. Argentina, UCES, 2011. <http://dspace.uces.edu.ar:8180/dspace/handle/123456789/1012>.
- OLIVARES, Rosa.** «Escrito sobre la piel» en *EXIT #2. Sobre la piel*. Madrid, R. Olivares y Asociados, mayo- junio, 2001.
- . «Lección de anatomía» en *EXIT #42. El cuerpo como objeto*. Madrid, R. Olivares y Asociados, mayo- julio, 2011.
- . «Lo eterno y lo efímero: historias del cuerpo» en *EXIT #2. Sobre la piel*. Madrid, R. Olivares y Asociados, mayo- junio, 2001.
- OSPINA, William.** «Cuando la piel es un hecho político» en *El Espectador.com*. Colombia, COMUNICAN, 9 de agosto de 2008. <http://>

- www.elespectador.com/opinion/columnistasdelimpreso/
william-ospina/columna-cuando-piel-un-hecho-politico.
- OVIEDO**, Gilberto Leonardo. «La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt» en *Dossier*. Número 18. Colombia, Universidad de los Andes, agosto de 2004.
- PACCALET**, Yves. «Con el mundo en su cuerpo» en *Razas/Le Figaro*, s/datos
- PLANELLA**, Jordi. «Pedagogía y Hermenéutica del cuerpo simbólico» en *Revista de Educación*. Número 336. Madrid, Instituto de Evaluación, Ministerio de Educación, 2005.
- PRECIADO SOLÍS**, Benjamín. «Cadáveres y cementerios en la iconografía tántrica» en *Estudios de Asia y África*. Vol. XXXV, número 002. México, El Colegio de México, mayo-agosto 2000.
- QUAGLIO**, Camila. «El cuerpo X. *Extreme makeover*, un *reality show* de cirugías estéticas» en *Questión*. Vol. 1, número 13. Buenos Aires, IICOM, Universidad Nacional de la Plata, 2007.
- ROCHA**, Margarita. «Apuntes sobre un cuerpo tecno-artístico» en *Revista DEF-GHI. Comunicación y Arte*. n° 2, Argentina, El Litoral, Santa Fe, 2009.
- RUBIO LUELMO**, Juan Manuel. «El tacto, los sentidos y el sentir» en Silvia Eick (dir.) *Monografía*. Barcelona, Escuela de biodanza, septiembre de 2007.
- RUIZ CALVENTE**, Martín. «Cuerpo, Realidad y Expresión» en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. Número 59. España, Sociedad de Estudios Filosóficos, septiembre, 2008.
- SACCA-ABADI**, Corrine . «Orlan, La caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena». http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875.
- SALAZAR MORA**, Zaida. «Imagen corporal femenina y publicidad en revistas» en *Revista Ciencias Sociales*. Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2007.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ**, José Alberto. «Cuerpo y tecnología. La virtualidad como espacio de acción contemporánea» en *Revista Argumentos*. Nueva época, año 23, número 62. México, UAM-Xochimilco, enero-abril, 2010.
- SAPIÉN LÓPEZ**, José Salvador y otros. «Significados del cuerpo femenino desnudo: dibujo y análisis colectivo» en *Revista electrónica de Psicología Iztacala*. Vol.13, No.1. México, FES Iztacala/UNAM, marzo 2010.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ**, Kyrenia y Roidel **ALESSANDRINI GÓNZALEZ**. «Reflexiones éticas necesarias en pacientes de cirugía plástica» en *Bioética*. Volumen 8, número 1. La Habana, Cuba. Centro de Bioética/FIBIP/UCLAP, enero-abril, 2008.
- SIMÓ MULET**, Toni y Jesús Segura Cabañero. «Video arte y performance: género, cuerpo y emancipación» en *Digitum. Biblioteca Universitaria*. España, Universidad de Murcia, 2011, <http://digitum.um.es>.
- SOTO ROLAND**, Fernando Jorge. «La limpieza en la historia» en *Monografías*. Ushuaia, Tierra del Fuego, Argentina, 2012. www.monografias.com/trabajos32/la-limpieza-historia.

- STOREY, Mark. «Social Nudity, Sexual Attractions and Respect» en *Nude & Natural*, 24.3, Spring. UK, The Naturist Society, 2005.
- THOMAS, Hans. «Aspectos de la cirugía plástica y reconstructiva» en *Cuadernos de Bioética*. Vol. XIX, número 065. Murcia España, s/año
- TORRES, David. «Trasplantes de rostro» en *ZOOM*. Murcia, COFRM, 2010, zoom.pdf.
- TUDORAS, Laura Eugenia. «El cuerpo: sueños, deseos y jardines orientales a flor de piel» en *Revista de Filología*. Volumen 24. Madrid, Filología / Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- UMASHANKAR, Pratibha. «All in the name of art» en *Khaleej Times* (Weekend magazine), Dubai, UAE, 30 November 2007.
- URIBE FLORES, Mónica. «Descartes y la percepción visual del espacio» en *ACTAS / II Coloquio de Doctorandos*. México, UNAM, 2008.
- VALE NIEVES, Otomic. «El cuerpo del delito/deleite» en *Teknokultura: Revista on-line*. Volumen 6. Puerto Rico, FCS/Universidad de Puerto Rico, 2006-2007.
- VALLEJOS, Soledad. «El cuerpo en los 90: chicas intervenidas» en *Lecturas*. Año 10, número 78. Buenos Aires, Ciencias de la Comunicación, UBA, noviembre 2004.
- VARTABEDIAN, Julieta. «El cuerpo como espejo de las construcciones de género. Una aproximación a la transexualidad femenina» en *Quaderns-e*. Volumen 10. Barcelona, Instituto Catalán de Antropología, 2007.
- VEDDA, Miguel. «Sublimidad estética y ascetismo burgués: a propósito de la ‘Analytik des Erhabenen’ » en *Pandaemonium germanicum*. Número 8. Brasil, FFLCH. /Universidade de São Paulo, 2004.
- VELA, Fernando. «Desde la ribera oscura» en *El arte al cubo y otros ensayos*. Madrid, La Lectura, 1927.
- VELASCO GUTIÉRREZ, Pablo. «El cuerpo desnudo y la semiosfera de la protesta en México» en *Entretextos*. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura, número 7. Granada, Mayo de 2006.
- VELASCO, Arnulfo Eduardo. «La problemática de la desnudez: Intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad» en *Sincronía*. México, CUCSH/Universidad de Guadalajara, verano 2000.
- . «El cuerpo y sus significados: La perspectiva renacentista» en *Sincronía*. México, CUCSH/Universidad de Guadalajara, otoño 2002.
- WALDER, Paul. «El cuerpo fragmentado» en *Pois*. Vol. 2, número 007. Santiago, Chile, Revista de la Universidad Bolivariana, 2004.
- WESTON THOMAS, Pauline y Guy Thomas. *Fashion-Era. Historia y significado de la moda*. www.fashion-era.com/sociology_semiotics.htm.
- XIRAU, Ramón. «El hombre: ¿Cuerpo y no-Cuerpo?» en *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXVII, número 74. USA, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, enero-marzo, 1971.
- YOUNGS, Amy M. «The fine Art of Creating Life» en *Leonardo*. Vol. 33, N° 5. USA, ISAST, 2000.

| Anexo

Entrevista realizada con Beatriz Brasil, travesti de São Paulo que trabaja en Porto Alegre en el estado de Río Grande do Sul. Declara 34 años.

El relato adjunto es la contestación enviada por correo electrónico, en respuesta a las siguientes preguntas:

- *¿por qué decidiste hacerte travesti?*
- *¿cómo fue el proceso?*
- *¿por qué no operarse totalmente?*
- *¿qué cambios experimentaste?*
- *¿mejoró tu sexualidad?*

«Sou Beatriz, nasci presa a um corpo que não era meu. Cresci sem entender bem porque minhas vontades eram tão diferentes dos meninos e tão igual as das meninas, sem poder expressa-las e usufruir de meus desejos como qualquer criança normal. Nunca gostei de nada masculino, naturalmente brincava e me comportava como menina, minha mãe conta que quando tinha tres anos pegava as roupas das minhas primas, as vestia e saía correndo, eu não lembro disso, mas acho que já era um sinal.

Sempre achei que era uma aberração, isso me massacrava como ser humano, meus trejeitos e atitudes denunciavam meus gostos e era repreendido; às vezes até violentamente, para não fazer e ser igual aos meninos, isso massacrava minha personalidade em formação durante meu crescimento, o que acabou com minha autoestima e outros estímulos que nunca saberei como são. Tornei-me uma criança retraída e sem atitudes, com medo de descobrir que eu não era como eles, então aprendi a me comportar e ser outra pessoa, como um ator, vivia um personagem dia após dia, o ideal de homem e mulher bíblicos.

Minha criação católica de família rígida negava minha própria alma trazendo seqüelas para o resto de minha vida.

O desconforto era grande, muita confusão, dúvidas e perguntas sem respostas, trazendo mais sofrimento e por enquanto a melhor saída era ser uma pessoa «normal» e me comportar como um homem.

A identificação com o feminino sempre foi presente, oscilando em nuances de vontades que extrapolavam o sexual. Eram desejos naturais que claramente eram femininos, nunca me identifiquei com nada masculino,

frequentando lugares e convivendo com homossexuais em busca de identificação e aceitação.

Esta identificação era tão grande que comecei como *cross dresser*, depois de muitos anos em conflito comigo mesma, num surto de reação e decisão, coragem e atitude, resolvi ser quem eu sempre quis ser, não me enquadrava com os homossexuais nem gostava de namorar ou me relacionar com mulheres ou gays, estava perdida em um limbo indefinido. havia um constrangimento corporal, meu corpo clamava por liberdade.

Minha alma não se adequava ao meu corpo, então a transexualização era a solução, começando pelo travestismo, não havendo vontade de extirpação de meu falo, sentia que ele fazia parte desse corpo também, não sendo necessário separá-lo de mim. Talvez a idéia de vagina fosse algo muito cedo para ser pensado ainda. mas hoje eu não faria essa cirurgia.

Depois de muitas pesquisas pela internet e de conversas com travestis resolvi começar pela harmonização e em um ano conseguia resultados notáveis, depois de algumas intervenções cirúrgicas como a diminuição do nariz, aumento dos seios e nádegas e a vontade de tatuar veio logo em seguida. A tatuagem é outra descoberta incrível sobre o corpo e a forma de nos expressarmos, dando uma satisfação tanto física quanto estética e espiritual.

Cada vez mais busco a feminização como forma de adequá-lo perfeitamente, sabendo que isso levará um tempo, onde o importante é eu poder me expressar e conseguir equilíbrio entre esses dois mundos tão diferentes mas tão parecidos.

Ser mulher é bem mais difícil que eu imaginava, vai muito além do simples aparente, e tudo que vir a agregar ao meu corpo me traria dificuldade com a adaptação, como os cabelos longos e os seios bem maiores, chegando a arranhá-los em portas e paredes até que tomasse compreensão real sobre o tamanho e a dimensão de meu corpo novo.

Ser mulher ou tentar ser, me fez mudar minha visão de vida obre muitas coisas, aprendi a ser mais calma, isso trouxe uma certa paz interior que buscava a muito tempo, estou me esforçando para ser mais cuidadosa com muitas coisas, inclusive com meu próprio corpo, pois acho que isso é uma prioridade feminina muito importante e como homem não me preocupava tanto, até na questão de saúde, pois não tinha o hábito de freqüentar médicos e depois de resolver me transformar tenho ido com freqüência. Roupas, cabelo, unhas, pés, pele são vistos de forma diferente e com mais cuidado por mim. meus trejeitos e maneira de falar com meu corpo mudaram também e acho que ainda estão em transformação, pois só fazem um ano e meio que resolvi me transformar com um longo caminho ainda que tenho que percorrer.

O mais engraçado é que cada vez mais que vou me afeminando e me tornando mulher fisicamente sou procurada pelos homens de uma forma que me surpreendeu enormemente. Sou acompanhante e como travesti sou procurada para fazer o papel contrário em uma relação que consideramos normal entre o *feminino* e o *masculino*. A maioria dos clientes héteros que me procuram querem fazer o papel feminino e pedem para ser passivos na relação.

Há uma inversão sexual surpreendente que contraria todas as expectativas sobre o gênero e o sexo que os envolve. Com aparência feminina o que eu esperava que fosse acontecer naturalmente no sexo foi exatamente o contrário, sendo que busco minha identidade também no sexo.

Sinto como se fosse uma febre que passou.»

«Soy Beatriz, nací presa en un cuerpo que no era mío. Crecí sin entender bien por qué mis deseos eran tan diferentes de los de los niños y tan iguales a los de las niñas, sin poder expresarlos y disfrutar de ellos como cualquier niño normal, Nunca me gustó nada masculino, jugaba y me comportaba como una niña, mi madre cuenta que cuando tenía tres años cogía los vestidos de mis primas, me los ponía y salía corriendo, no me acuerdo de eso, creo que ya era una señal.

Siempre pensé que yo era una aberración, lo que me laceraba como persona; mis gestos y actitudes denunciaban mis gustos y me reprendían, incluso violentamente, para que no lo hiciera y fuera igual que el resto de niños; eso masacró mi personalidad en formación durante mi crecimiento, lo que acabó con mi autoestima y con otros estímulos que ya nunca sabré cómo son. Me convertí en un niño retraído y sin carácter, con miedo de que descubrieran que no era como el resto; entonces comencé a comportarme como otra persona, como un actor que encarnaba un personaje día tras día, el ideal de hombre y mujer bíblico.

Fui criado como católico en una rígida familia. Negaba mi propia alma con secuelas para el resto de mi vida.

Era muy incómodo, muy confuso, lleno de dudas y preguntas sin respuesta que sólo me hacían sufrir más; sin embargo, por el momento, la mejor salida era ser una persona normal y comportarme como un «hombre».

Mi identificación con lo femenino continuaba presente, oscilando en matices de deseos que extrapolaban la sexualidad. Eran deseos naturales claramente femeninos, nunca me identifiqué con nada masculino, frecuentando lugares y conviviendo con homosexuales en la búsqueda de identificación y aceptación.

Esta identificación era tan grande que comencé como cross-dresser; después de muchos años en conflicto conmigo misma, en un arrebato de decisión, coraje

y carácter, decidí ser quien siempre quise ser: no me encuadraba con los homosexuales ni me gustaba enamorar o relacionarme con mujeres o gays, estaba perdida en un limbo indefinido, tenía un descontento corporal, mi cuerpo clamaba libertad.

Mi alma no se adecuaba a mi cuerpo, la solución era la transexualización, comenzando por el travestismo, pues no deseaba prescindir de mi falo: sentía que él también formaba parte de ese nuevo cuerpo y que no necesitaba separarlo de mí. Era demasiado pronto para pensar en tener una vagina e inclusive aún hoy no estoy preparado para esa cirugía.

Después de investigar mucho en Internet y de conversar con otras travestis decidí comenzar por armonizar mi cuerpo y conseguir importantes resultados en un año; después de algunas operaciones como la reducción de la nariz, aumento de pechos y nalgas, me vinieron ganas de tatuarme. El tatuaje es otro descubrimiento sobre el cuerpo y la forma de expresarnos, satisfaciéndonos física, estética y espiritualmente.

Cada vez busco más la feminización como forma de adecuar mi cuerpo perfectamente; sé que este proceso tardará, pero lo importante es que pueda expresarme y conseguir un equilibrio entre estos dos mundos tan diferentes y a la vez tan parecidos.

Ser mujer es mucho más difícil de lo que yo me imaginaba, va más allá de la simple apariencia, sabía que me costaría asimilar y adaptarme a todo lo que agregara nuevo a mi cuerpo, como tener los cabellos largos y los pechos grandes; me arañaba con las puertas y paredes hasta que tomé conciencia del tamaño y dimensión de mi nuevo cuerpo.

Ser mujer o intentar serlo me hizo cambiar mi visión de la vida sobre muchas cosas, aprendí a estar más calmada, lo que me trajo una paz interior que estaba buscando desde hacía mucho tiempo; estoy esforzándome también en ser más cuidadosa con muchas cosas, incluso con mi propio cuerpo; creo que eso es una prioridad femenina muy importante; cuando era hombre no me preocupaba tanto, incluso en la salud, pues no estaba acostumbrado a realizar visitas periódicas a los médicos; desde mi transformación voy con frecuencia. Ropas, cabellos, uñas, pies, piel, son vistos ahora con mucho más cuidado, mis gestos y manera de hablar con mi cuerpo también cambiaron y creo que aún están en periodo de cambio, pues sólo hace un año y medio que decidí transformarme y aún me queda un largo camino por recorrer.

Lo más divertido es que, a medida que voy afeminándome y convirtiéndome físicamente en mujer, los hombres me buscan de una forma que me sorprendió enormemente. Soy acompañante y como travesti soy buscada para realizar el papel contrario en una relación que consideraríamos normal entre femenino

y masculino. *La mayoría de los clientes heterosexuales quieren hacer el papel femenino y me piden ser pasivos en la relación.*

Existe una inversión sexual sorprendente que contradice todas las expectativas sobre el género y el sexo que les implica. Con mi apariencia femenina esperaba que lo que ocurriera en el sexo fuese exactamente lo contrario, ya que también busco mi identidad sexual.

Me siento como si hubiese pasado la fiebre.»

Resumen

La investigación realizada reflexiona sobre el poder semántico de la piel que representa el paradigma de la finitud y es la evidencia más clara del paso del tiempo en el espacio, convirtiéndose en el vínculo más directo con la realidad. La piel se corta, se quema, se reseca, se arruga, cambia su textura y su apariencia como un recordatorio inevitable de la identidad individual. Como afirma Paul Valéry parafraseando a Nietzsche, lo más profundo es la piel porque su color, su apariencia y su respuesta a los estándares culturales son el primer indicio de la condición de un ser humano y una clave de su destino.

En el mundo del arte contemporáneo asistimos a innumerables reflexiones, visuales o escritas, cuya temática principal es el cuerpo; algunos, como la performer Orlán o Franko B, han sometido su cuerpo a todo tipo de operaciones quirúrgicas o sangrías, como base importante de su creación y mensaje; otros artistas, valgan como ejemplo Alberto Garcia-Alix, Bernardo Tejeda, Rafael Minkkinen, Dorota Buzckowka, cuyos antecedentes históricos podemos encontrarlos en las noches futuristas, las fantasías surrealistas, los cabarets Dadá, el teatro Bauhaus, Duchamp, Popova y otros, entre los que podemos incluir el teatro de la crueldad (Artaud), los happenings de los años 60 (Kaprow), las acciones del grupo anti-arte Fluxus, la mística Zen, la imaginería de la ciencia ficción, el movimiento *punk* y muchos más, ocupan un amplio espectro de la creación para los que el cuerpo humano, el propio o el del los otros, se ha convertido en el punto de inflexión y referente estético en este trabajo.

La fotografía siempre transforma lo que muestra, es lo que aparece en ella y al mismo tiempo no lo es, pues se convierte en una nueva realidad atrapada en dos dimensiones y posee unas cualidades singulares en el ámbito de la creación, que nos van a permitir que reconstruyamos su trayecto desde unas miradas únicas.

En su desarrollo se ha realizado un recorrido conceptual desde el oficio del ojo, lo que significa ver y mirar, pasando por los condicionantes culturales de la mirada, la cosmovisión del cuerpo, los lenguajes sociales de la piel, sus miedos y transgresiones, su simbolismo, significado y la importancia del cuerpo en la construcción de un imaginario social, local y global, para finalizar en el trabajo fotográfico específico de tres artistas que introducimos y analizamos: Isabel Muñoz (España), Rodrigo Petrella (Brasil) y Ricardo Marujo (Brasil). Tres formas de mirar el cuerpo y la piel como soporte estético que plantean una mirada abierta a la esfera cultural y artística de «lo otro», como testigos indiscutibles de inquietudes de la sociedad actual. Nos ha interesado incidir en su poética subjetiva y técnica, más que en su faceta compositiva.

Resum

La investigació reflexiona sobre el poder semàntic de la pell. La pell representa el paradigma dels límits, i és l'evidència més clara del pas del temps en l'espai i el nostre òrgan més directe de comunicació amb la realitat. La pell es talla, es crema, es resseca, s'arruga, canvia de textura i d'aspecte com un recordatori inevitable dels canvis de la identitat individual. Com afirma Paul Valéry parafrasejant Nietzsche, la pell és el més profund, perquè el seu color, el seu aspecte i la seua resposta als estàndards culturals són el primer indici de la condició d'un ésser humà i una clau del seu destí.

En el món de l'art contemporani assistim a innumbrables reflexions, visuals o escrites, centrades en el cos; alguns, com la performista Orlán o Franko B, han sotmés els seus cossos a tot tipus d'operacions quirúrgiques o sagnies, com a base important de llurs creacions i missatges; d'altres artistes, com Alberto García-Alix, Bernardo Tejada, Rafael Minkkinen, Dorota Buzckowka, amb antecedents històrics que podem trobar en les nits futuristes, les fantasies surrealistes, els cabarets Dada, el teatre Bauhaus, Duchamp, Popova i altres, entre els quals podem incloure el teatre de la crueltat (Artaud), els happenings dels anys 60 (Kaprow), les accions del grup anti-art Fluxus, la mística Zen, la imatgeria de la ciència ficció, el moviment *punk* i molts altres, ocupen un ample espectre de la creació per al qual el cos humà, el propi o el d'altri, s'ha convertit en el punt d'inflexió i el referent estètic del seu treball.

La fotografia sempre transforma allò que mostra, allò que és i no és el que hi veiem, perquè es converteix en una altra realitat, atrapada en dues dimensions i que posseeix unes qualitats singulars en l'àmbit de la creació, gràcies a les quals podrem reconstruir el seu trajecte des d'uniques mirades úniques.

En el seu desenvolupament hi ha hagut un viatge conceptual des de l'ofici de l'ull, el que significa veure-hi i mirar, passant pels condicionants culturals de la mirada, la cosmovisió del cos, els llenguatges socials de la pell, les seues pors i transgressions, el seu simbolisme, el significat i la importància del cos en la construcció d'una imatgeria social, local i global, fins al treball fotogràfic específic de tres artistes que introduïm i analitzem: Isabel Muñoz (Espanya), Rodrigo Petrella (Brasil) i Ricardo Marujo (Brasil). Tres maneres de mirar el cos i la pell com a suport estètic que plantegen una mirada oberta a l'esfera cultural i artística de l'alteritat, com a testimonis indiscutibles d'inquietuds de la societat actual, i de les quals ens interessa, en el present treball, més que no la faceta compositiva, la poètica subjectiva i tècnica.

Abstract

This investigation meditates about the semantic power of the skin, it represents the paradigm of the finite, which is the clearest evidence of how time passes through space, turning the skin into the most direct link with reality. The skin is cut, is burnt, it dries, it wrinkles, changing its texture and its appearance as a reminder of the inevitable of the individual's identity. As Paul Valéry paraphrases Nietzsche, the deepest is the skin because its color, its appearance and how it responds to the cultural standards are the first indication of the condition of a human being and the key to his destiny.

In the world of contemporary art we assist to countless considerations visual or written ones, its principal theme is the body, some, like the performance artist Orlan or Franko B., have subdued their bodies to all type of surgical procedures or exanginations, as an important base of their creative process and message, other artists, say as an example, Alberto Garcia-Alix, Bernardo Tejeda, Rafael Minkkinen, Dorota Buzckowka, which their historic antecedent can be found in the futuristic night, the surreal fantasy, the *Dadá* cabarets, the Bauhaus theater, Duchamp, and Popova among others, in which we could include the theater of cruelty (Athaud), the 60's happenings (Kaprow), the actions or the Fluxus Group, the Zen mysticism, the science fiction imaginary, the punk movement and many others, occupy a vast spectrum of creation for which the human body, their own, or the body of others, has become a point of inflexión and an aesthetic reference in this work.

The photography always transforms what it shows, it is what appears in it self and at the same time it is not, for it is a new reality trapped in two dimensions which possess singular qualities in the compass of creation, which will enable us to reconstruct the trajectory from unique sights.

We have accomplished in its development a conceptual route from the ministry of the eye, what means to see and look, regarding the cultural condition of the sight, the cosmic vision of the body, the social languages of the skin, its fears and transgressions, its symbolism, significance and the importance of the construction of the body in the social, local and global imaginary, to end in the specific photographic work these three artists which we introduce and analyse.

We have centered our investigation in the work of: Isabel Muñoz (Spain), Rodrigo Petrella (Brazil) and Ricardo Marujo (Brazil). Three ways to look at the body and the skin as an aesthetic support, which trace an open look to a cultural and artistic sphere of "the Other", as unquestionable witness of uneasiness within our society. We are most interested in the compositivefacet, in the subjective poetry and technique.

