

POSICIONES

Revista de la Universidad del Valle

El cuerpo

Nº2 abril de 2008



CONVOCATORIA

En las últimas décadas las universidades y los sistemas de educación superior han cambiado con una rapidez que desafía al pensamiento y convoca a la acción de largo plazo. Pero la acción requiere pensar y esa es nuestra invitación. Entre muchas preguntas posibles se nos ocurren éstas: ¿Pueden sobrevivir las universidades sin hacer cambios radicales en sus estructuras? ¿Cuáles son los caminos para la educación superior del futuro? ¿Cómo pueden relacionarse investigación, formación y tecnología? ¿Cuál es el papel de la universidad pública en el nuevo entorno de competencia? ¿Cómo deben ser las relaciones entre el Estado y la universidad pública?

Posiciones, revista de la Universidad del Valle, invita a profesores, estudiantes, autores y ciudadanos que estén pensando, o tengan algo que decir, acerca del futuro de la Educación Superior a que envíen sus artículos, notas o reflexiones para el número 3 de la revista.

Son bienvenidos artículos cortos de no más de 8 páginas, o artículos largos de no más de 15 páginas, en letra Times News Roman, 12 puntos, interlineado 1.5, sin contar imágenes.

Los artículos deben estar acompañados del nombre del autor, teléfonos, dirección física y de correo electrónico. Es recomendable enviar un resumen de no más de 150 palabras y una breve nota autobiográfica (profesión, publicaciones).

CONTACTO

revuvposiciones@gmail.com

Ciudad Universitaria Meléndez
Calle 13 N° 100-00
Facultad de Ciencias Sociales y Económicas
Edificio 387 Oficinas 3026 - 4016
Teléfonos: 321 2350 - 321 2322

A

pesar de que el cuerpo, como el dinosaurio del cuento de Monterroso, siempre ha estado ahí, nunca ha sido el mismo y nunca tampoco ha dejado de cambiar. Como lo plantea Stéphane Breton –en un artículo que Anthony Sampson descubrió en París y ayudó a traducir para *Posiciones*— lo que los indígenas agradecen a los evangelizadores occidentales, no es el espíritu, que ya conocían, sino el cuerpo.

Y ese cuerpo de pronto descubierto es lo que podrán encontrar en este número de *Posiciones*, dedicado a los cambios ocurridos en la visión del cuerpo y a sus transformaciones visibles, y no tan visibles, de las últimas décadas. Lo hace desde perspectivas muy diversas: la crítica literaria y artística, la economía, la sociología, el periodismo, la antropología, la literatura, el psicoanálisis, la historia, la comunicación social, la crítica de cine, la filosofía. Hubiéramos querido contar con otras perspectivas pero, o los autores no aparecieron, o no logramos descubrirlos.

Desde enfoques distintos, varios autores estudian las relaciones entre Cali y las muy visibles transformaciones del cuerpo ocurridas en tiempos recientes, apuntando hacia el estudio de un fenómeno muy poco pensado en la ciudad: ¿qué es lo que cambia en la cultura cuando el cuerpo se transforma como lo ha estado haciendo en Cali?

Cuenta, además, con un mensaje de veinte años atrás: en aquella época la profesora de Educación Física, Cecilia Ortiz, organizó un seminario para pensar el cuerpo desde distintas disciplinas. De las más de veinte exposiciones realizadas, elegimos dos. Los que lean los textos se sorprenderán de su actualidad y podrán apreciar, desde su punto de vista, qué líneas de reflexión sobrevivieron, cuáles fueron reemplazadas por el hallazgo de otros caminos y cuáles están a la espera de trabajo futuro.

Todo queda en manos del lector.

Boris Salazar

Rector

Iván Ramos Calderón

Vicerrectora de Investigaciones

Carolina Isaza de Lourido

Director del Programa Editorial

Víctor Hugo Dueñas

Director

Boris Salazar

Comité Editorial

Fabio Martínez

Andrés Reina

Anthony Sampson

Fernando Urrea

Dirección de Diseño

Andrés Reina Gutiérrez

Departamento de Diseño

Facultad de Artes Integradas

Concepto de Diseño y Diagramación

Bibiana Peña

Andrés Reina

Adriana Sánchez

Asistentes del Director

Angélica Castro

Lorena Sofía Correa

Fotografías

Mauricio Aristizábal

Bibiana Peña

Ilustraciones y manipulaciones digitales

Andrés Reina Gutiérrez

Impresión: Feriva

Universidad del Valle

Ciudad Universitaria Meléndez

Calle 13 N° 100-00

Apartado Aéreo 25360

Cali - Colombia

Teléfonos: 321 2322 - 321 2350

Fax: 339 3221

e-mail: revuvposiciones@gmail.com

EL CUERPO	<i>¿Qué es un cuerpo?</i> _____ página 4 Stéphane Breton (Traducción: María Cristina Tenorio, Revisión técnica: Anthony Sampson)
ARCANA	<i>Presentación</i> _____ página 22 <i>El cuerpo</i> _____ página 24 William Betancourt <i>La imagen del cuerpo en los medios y el cuerpo mediado</i> _____ página 44 Jesús Martín Barbero
EL CUERPO Y LA ECONOMÍA	<i>El bello negocio de la cirugía plástica</i> _____ página 58 María del Pilar Castillo V.
EL CUERPO Y LA CIUDAD	<i>Cuerpos que se pintan y se desvanecen</i> _____ página 66 Adriana González <i>Cuerpo de mujer</i> _____ página 78 Isabel Buriticá <i>El pelo</i> _____ página 86 Lorena Sofía Correa <i>El cuerpo de la mirada en la ciudad</i> _____ página 98 Luz Elena Luna Monart <i>El cerebro de Maradona</i> _____ página 106 Boris Salazar
EL CUERPO Y EL ARTE	<i>La artista y su cuerpo en la encrucijada de los feminismos</i> _____ página 114 Carlos Jiménez <i>Crash, un placer deformado</i> _____ página 130 Santiago Rengifo De la Torre
EL CUERPO Y LA POLÍTICA	<i>Agarraderas de amor</i> _____ página 142 Entrevista de Mathieu Potte-Bonneville con Éric Fassin (Traducción: Anthony Sampson)



Stéphane Breton

Traducción: María Cristina Tenorio
Revisión técnica: Anthony Sampson

¿Qué es un cuerpo¹?

Usted nos aportó el cuerpo

Al misionero y antropólogo Maurice Leenhardt, quien al comienzo del siglo XX le preguntaba si lo que le había aportado durante su enseñanza no sería la noción de espíritu, Boesoou responde como “viejo pagano”, que los Canacos de Nueva Caledonia ya conocían el espíritu, que ellos vivían según el espíritu, y que lo que él les había aportado, por lo contrario, era el cuerpo. Leenhardt toma muy en serio esta respuesta que se ha vuelto legendaria. La retoma en sus libros y saca conclusiones de un gran alcance.

Ciertos comentaristas recientemente han puesto en duda la traducción, incluso la autenticidad de este diálogo. Si ellos tuvieran razón, eso tampoco cambiaría nada al papel que nosotros trataremos de hacerle desempeñar, el de un apólogo. Cualquier cosa que uno pueda decir de la respuesta de Boesoou nos interesa menos como fragmento etnográfico, que por la manera inesperada como hace surgir el asombro y la contradicción. Partiremos entonces de la idea de que no sabemos qué es el cuerpo.



Lo que el antropólogo dice del cuerpo del indígena

En primer lugar, Leenhardt reconoce que el pensamiento indígena conocía la noción de espíritu. Se trata, según él, del “influjo ancestral” que habita en los vivientes. Él explica, por otra parte, que en la lengua houailou, que habla Boesoou, existe una palabra que sirve para designar “el elemento sustentador” de la realidad de los seres y de las cosas. Esta palabra se aplica al cuerpo humano y animal, pero no solamente: por ejemplo, “el cuerpo de la noche” es la vía láctea, osamenta del cielo; y en cuanto al “cuerpo del hueco”, no es más que el vacío que ha sido cavado.

El cuerpo humano es el “soporte” del individuo natural, que en esta lengua se llama “el que vive”. El contenido propio del cuerpo humano no está definido, aunque la anatomía de las vísceras sea objeto de concepciones detalladas. Es sólo que el cuerpo no tiene interioridad específica, no es sino el soporte de lo que existe. Leenhardt insiste en el hecho de que se caracteriza por una identidad de sustancia con el vegetal, en la cual vida y muerte no se oponen. Sus procesos se relacionan con el ser que sostiene, no con su naturaleza propia. Por lo demás, la persona no está definida por sus límites físicos y por su cuerpo, sino por el haz complejo y múltiple de sus relaciones sociales. La persona no se conoce sino mediante esas relaciones sociales, no por su cuerpo. Todo lo que la constituye, comprendidos sus afectos, está puesto por fuera de ella.

Leenhardt evoca hechos sorprendentes. Uno puede dirigirse a una mujer, incluso no casada, mediante un término que designa una forma especial de colectividad gramatical que se llama dual, que la liga a su niño por venir (se trata de una categoría de número, como el singular y el plural). Incluso si ella aún no lo ha traído al mundo, él ya es constitutivo de su persona, y uno le puede decir a ella “usted es dos”. Igualmente, cuando en tal circunstancia uno se dirige a un hombre solo, queriendo poner el acento sobre lo que lo liga, por ejemplo, a su tío materno, uno incluye a este último en su persona designándola mediante un dual. Esta manera de dirigirse no se refiere a un individuo natural propiamente hablando, subraya Leenhardt, tampoco al tío ni al sobrino, sino a la relación social instituida que los une. Cada uno de los dos términos es designado por la relación de reciprocidad y es esta la que prima: “Son dos, el uno y el otro, [...] ninguno de los dos es aquel al que se podría calificar como uno”. Según Leenhardt, la paridad desempeña entonces el papel de unidad de base: dos no está constituido por la suma de dos unidades, al contrario, es uno el que es una fracción de dos. El uno no representa la unidad simple, sino lo que queda de una dualidad fragmentada. La persona social de cada uno está compuesta no de un yo único y circunscrito, sino de un vínculo estatutario recíproco entre los dos individuos naturales. Así, las dos personas están superpuestas y no hay dos personas (la necesidad de establecer un límite entre ellas refleja, por el contrario, una inquietud típicamente occidental). Esta persona corporativa, hecha de la relación de dos individuos naturales, constituye una entidad social completa.

En la definición de la persona social que propone Leenhardt se encuentra una cierta confusión, que proviene de consideraciones teológicas apresuradamente transpuestas sobre la naturaleza de Cristo y la unidad de las personas de la Trinidad, así como de la noción de participación heredada de Lucien Lévy-Bruhl (según la cual “la mentalidad primitiva” ignoraría la contradicción, creería que las cosas pueden ser a la vez ellas mismas y otras diferentes a ellas mismas y, se caracterizaría entonces por la incapacidad de individuarlas). El etnógrafo de los Houailou se encuentra obligado a hablarnos de una persona compuesta de dos individuos. Nosotros preferiremos hablar de una persona social establecida sobre la base de lo que se llama en filosofía una relación interna. Esto es hacer justicia a los hechos que cuenta Leenhardt, mostrar de qué manera esta persona es pensada como una relación.

El cuerpo humano es el “soporte” del individuo natural, que en esta lengua se llama “el que vive”. El contenido propio del cuerpo humano no está definido, aunque la anatomía de las vísceras sea objeto de concepciones detalladas.

¿Qué es entonces una relación interna? De la misma manera como el concepto de vendedor no tiene sentido sino si existe un concepto de comprador, no hay estatuto de sobrino uterino (hijo de una hermana) si falta el estatuto correspondiente de tío materno (independientemente del hecho contingente de que la madre de un chico tenga o no un hermano). Los términos son planteados por una relación interna, dicho de otra manera, por una norma social, ellos no le pre-existen lógicamente. Su definición es establecida a partir de un principio de diferenciación conceptual al cual están subordinados y que constituye un sistema estatutario. La morfología de la sociedad Canaca -- en ello Leenhardt insiste a justo título -- está fundada sobre este principio de paridad: ella reposa sobre la armadura de estos pares de individuos definidos por lo que pueden llamarse relaciones internas (la del sobrino y el tío es sólo un caso entre otros, como las de la madre y el niño, el marido y la esposa, el abuelo y el nieto). Así cada persona está ligada a muchas otras mediante estas relaciones instituidas.

Si la persona social no es concebida como un término sino como una relación, ¿cómo podría entonces ser reducida a su cuerpo? Además, desprovisto de profundidad, el cuerpo no es el lugar privilegiado de un yo [moi]. Por lo demás, el lugar que el yo [moi] ocupa entre nosotros, aquí está vacío. Encontramos aquí un cuerpo de pura superficie, sin interioridad. La persona no vive y no actúa sino en el elemento exterior de sus múltiples relaciones con otras personas. Ella no se representa a sí misma, como lo hacemos nosotros en Occidente, en una singularidad y una identidad abstractas, puramente interiores, que no son en verdad sino el efecto de nuestras técnicas y nuestros mitos del cuerpo y del espíritu.

Leenhardt se cree bien fundamentado para decir, empleando un término evocador pero inapropiado, que la persona social es "difusa". Nosotros preferimos pensar que ella está definida por relaciones internas con otras personas, y que por consiguiente es integralmente social. El sujeto (el que dice "yo" [je] y habla de sí) es representado como una cosa pública, no como una cosa privada (lo que de ninguna manera impide que uno se pueda hablar a sí mismo, o como se dice en nuestro entorno, en un arrebato de animismo cognitivo, "en su cabeza", como si el pensamiento pudiera albergarse en alguna cosa).



El del antropólogo está provisto de una interioridad, pero es el efecto de la gramática y de la norma social, es porque hablamos y porque actuamos así. Su persona, cree él, no está hecha de relaciones, tal como estas están establecidas en la sociedad indígena; ella tiene como núcleo una interioridad natural de la cual el cuerpo es a la vez el recipiente y la sustancia. La profundidad define a la persona. A partir de lo cual el cuerpo no es sino el organismo psicofisiológico de un ser viviente dotado de afectos, siempre situados en su interior. Este es uno de los rasgos de lo que se llama individuo en sentido sociológico, definido por la singularidad de su yo interior, por su autonomía corporal y por la capacidad de apropiarse de las cosas. Pero este individuo tampoco es un hecho natural, es un valor cultural propiamente moderno y occidental, una manera de ver al cuerpo como lugar de la persona y una manera de esperar que ella actúe de conformidad con tal valor. Este valor no es innato, tiene una larga historia en la cual la invención cristiana del cuerpo y de la interiorización de la relación solitaria del hombre dirigido hacia Dios ha desempeñado un papel fundador.

El individuo en sentido sociológico corresponde entonces a la delimitación muy exacta de la persona social por el cuerpo, por su dominio y su capacidad de actuar, a hacer un santuario del yo [moi] propietario de sí en su encierro físico. Este es uno de sus rasgos, pero no es el único y no es tampoco el que domina. El carácter constitutivo es que él es concebido como soberano y autónomo, igual en dignidad a los otros individuos. Si tal soberanía está estrecha e históricamente ligada a la propiedad de los bienes, ella depende igualmente de la propiedad del cuerpo de cada uno (estas dos formas están por lo demás sometidas en el derecho romano, y en el mundo feudal, a todo un conjunto de restricciones). El in-

dividuo representa así el valor superior de la sociedad en la cual él vive (es decir, de la sociedad occidental). Ahora bien, una tal superposición del cuerpo y del estatuto, está ausente de la concepción indígena descrita por Leenhardt. No porque éste vea las cosas de una manera falsa o porque simplemente no las vea, sino porque las recorta de otra manera. Al cuerpo del indígena no le falta nada, como tampoco le falta cosa alguna al cuerpo del antropólogo: son dos categorías distintas. Es esto lo que Leenhardt percibe mal: él piensa que el indígena es un “primitivo” y que algo le hace falta – conceptos más verdaderos, más individuales justamente (le reprocha, por ejemplo, no tener una noción precisa de “su” cuerpo). Pero la idea de una gramática más adecuada es quimérica, pues la gramática es autónoma y nada debe a la verdad puesto que ella la constituye al determinar lo que es posible y pensable.

A los ojos de Leenhardt, ¿cuál es la razón por la cual Boesoou responde como lo hace? Él considera que este último ignora las categorías individualizantes. Ahora bien, el cuerpo sería entonces, de una cierta manera, el paradigma. El indígena habría entonces descubierto con la enseñanza del misionero la idea de un cuerpo propio, aislado del mundo y que aísla al individuo: un cuerpo que el espíritu ancestral ya no mueve.

Leenhardt cae aquí en otra confusión, que fue la de su tiempo y la de Émile Durkheim mismo; él confunde el concepto de individuación con el de individualización (y correlativamente confunde al individuo natural, el “agente empírico” que camina y que duerme, con el individuo en el sentido sociológico, el “sujeto normativo de las instituciones” modernas). Son dos conceptos que Louis Dumont y Vincent Descombes nos animan a distinguir muy cuidadosamente. La individuación es la operación lógica por medio de la cual se distinguen las cosas y los seres, y por medio de la cual se identifica esto o lo otro. Si uno cita las

palabras de Boesoou, o si éste dice que va a reunirse con su sobrino uterino, un sujeto gramatical es de esta manera individuado, es decir que puede ser designado de manera constante a través del tiempo. Las sociedades humanas individualizan los objetos de la misma manera, no los confunden, la lógica es la misma para todos. Que la persona social del tío materno no esté circunscrita por su cuerpo no quiere decir que uno sea incapaz de individualarlo, sino más bien que ésta no reviste el valor particular, moral e histórico que es el del individualismo en el sentido sociológico (el cual encuentra en La Declaración Universal de los Derechos del Hombre, por ejemplo, la expresión de su inalienable dignidad). No obstante, esto no implica que el cuerpo del uno sea la misma cosa, desde el punto de vista estrictamente sociológico, que el cuerpo del otro. Las concepciones del cuerpo son tan normativas como las de la persona: dependen de la gramática social en uso. Hay un cuerpo específico que corresponde al individuo en el sentido sociológico. Es un cuerpo cerrado que pertenece a su propietario, receptáculo de una interioridad, dotado de una teleología propia y cuya capacidad de actuar está circunscrita por sus límites físicos. No es ese el cuerpo que el indígena concibe. Existen por lo demás muchas sociedades en las cuales ninguna palabra existe para la totalidad del cuerpo, sino solamente para sus partes.

una idea; de hecho, un cuerpo ha desplazado al otro. El cuerpo del antropólogo ha expulsado al cuerpo del indígena. El antropólogo ha aportado su carga más preciosa: su cuerpo como valor, su cuerpo particular y específicamente humano (distinguido del mundo y del vegetal). La enseñanza de las ideas cristianas y occidentales ha modificado la concepción indígena de la persona. La gramática del uno ha comenzado a suplantar la gramática del otro. De allí en adelante, el indígena adopta los límites de su propio cuerpo. El sobrino uterino se empieza a parecer a un individuo (en el sentido sociológico), éste ya no abarca en sí mismo a su tío; el otro polo de la relación es expulsado, ya no es constitutivo. De manera que sin duda Boessoou se da cuenta que al responder así, deja en claro la irrupción de la nueva forma social que es el individuo normativo.

Leenhardt mismo observa esta transformación con mucha finura al notar que en el uso modernizado de la lengua houailou, el dual ha perdido la paridad; muy pronto ya no designará la relación interna entre dos polos recíprocos, sino la suma de dos singularidades autónomas. Ya no es un vínculo sino una suma, se ha pasado de la lógica del todo a la del conjunto. La persona ha dejado de ser relacional, se ha desagregado en individuos. El yo psicológico puede plantar su estandarte sobre el terreno de sus propiedades proclamando: “Yo tengo un cuerpo”.

La estructura de la persona indígena, señala Leenhardt, aparece cuando los dos aspectos que la componían están, de allí en adelante, separados: un aspecto corporal ahora aislado, y un aspecto social que estaba hecho de relaciones instituidas, que incluían el vínculo con el otro en el sujeto. Mientras que las relaciones y el cuerpo no conocían ni divorcio ni superposición, y este último dibujaba una simple silueta de la cual no se sabía qué personalidad social recubría, aquellas relaciones antes internas ahora se plantan en el exterior, se han vuelto posesiones. El individuo, hombre solo no situado socialmente, se “parece a un cuerpo humano que no reviste a ninguna persona”.

El individuo en sentido sociológico corresponde entonces a la delimitación muy exacta de la persona social por el cuerpo, por su dominio y su capacidad de actuar.

Cuando Boessoou le responde a Leenhardt le dice, en resumen: “Usted nos ha traído el cuerpo que usted concibe, porque nosotros no conocíamos el cuerpo occidental”. Entonces, ¿qué quiere decir Boessoou cuando sugiere que este cuerpo ha sido ‘aportado’?” No se trata solamente de la introducción de

Lo que el indígena dice del cuerpo del antropólogo

A pesar de estas explicaciones, Leenhardt no mide todas las consecuencias de la respuesta de Boesoou y permanece indiferente al extraño sentimiento de resquebrajamiento de las fronteras del sentido común que esta respuesta hace nacer, como si no se tratara sino de una ilusión óptica que podría ser fácilmente rectificada. Ahora bien, lo que queremos suscitar con la exposición ¿Qué es un cuerpo? es exactamente tal resquebrajamiento.

Consideremos este diálogo bajo un ángulo diferente, no desde el punto de vista de Leenhardt, sino del indígena, de Boesoou. Se puede pensar que la respuesta de este último expresa la concepción occidental del cuerpo, vista por un indígena, en lugar del pensamiento indígena del cuerpo, como lo cree Leenhardt. En efecto, es por lo contrario de lo que el misionero protestante sugería como Boesoou resume su enseñanza y por consiguiente su doctrina. Éste, que responde a la pregunta, la devuelve y le hace escuchar al primero que él tenía una idea falsa no sólo de lo que pensaba haberles traído o enseñado, sino sobre todo de su propia creencia. Aquel que planteaba la pregunta pensaba que aquello que el otro le respondía era lo que él ya poseía: “¿Qué es lo que nosotros hemos traído como nuevo, dado que, claro está, ustedes ya tenían el cuerpo?” pregunta en resumen Leenhardt, pues quiere asegurarse de que el elemento espiritual constituye para el indígena el aporte esencial de la civilización occidental y del cristianismo. En efecto, el cuerpo -- bien parece que todo el mundo tenga uno-- es una noción que va de suyo, no se la puede entonces tener, ni haberla traído, ni recibido de otro. Además, precisamente el cristianismo dirige su enseñanza contra la cosificación del cuerpo y la materialidad chata de la vida.

La respuesta que espera Leenhardt es entonces: “Usted me ha traído todo salvo el cuerpo”, y es porque él propone “el espíritu”, lo que es su manera de resumir aquello en lo que él cree (el diálogo tiene lugar luego de una sesión de trabajo en houailou, entre Leenhardt y Boesoou, traduciendo la epístola a los Romanos; pero se puede pensar que en la boca del misionero la palabra “espíritu”, que contrariamente a San Pablo él escribe sin mayúscula, reviste igualmente un matiz

simplificador para designar al cristianismo, al alma o a la espiritualidad, quizá incluso la educación escolar, la aritmética y la escritura, por oposición al supuesto materialismo del pagano, privado de abstracciones y que se considera no sabe desligarse de las cosas).

Al proponer esta respuesta, Leenhardt cree tener una idea clara de lo que él mismo cree. A partir de lo cual él deja de verse en perspectiva. Pienso que su fe puede darse por descontada. Es lo propio de una creencia indígena. Que él sea misionero no cambia estrictamente nada al asunto: el antropólogo, como todo indígena, también tiene creencias - en la universal positividad del cuerpo, por ejemplo. La respuesta del otro es sutil. Le deja entender que aquello que Leenhardt creía haber aportado (la dimensión espiritual del cristianismo) está determinada por lo que él no creía haber aportado, pero que en realidad es el fondo de las cosas, a saber el cuerpo. Dicho de otra manera, es porque él ha aportado esto, como de hecho ha dado aquel, que no es su contrario sino a sus ojos, pero que según el indígena es su verdad.

De un solo golpe, la relación entre los dos hombres se invierte. El antropólogo ya no es aquel de los dos que creía serlo. El antropólogo se ha

vuelto indígena al perder toda perspectiva sobre su propia creencia. En cuanto al indígena, se ha convertido un poco en antropólogo. ¿De dónde saca tal lucidez? Es solamente que el punto de vista del otro, en el sistema de referencia desde el cual es invitado a hablar, le abre la posibilidad de una comparación. Su perspicacia se explica por la naturaleza misma de su relación. Así como Leenhardt, Boesoou no puede volverse momentáneamente un antropólogo sino si habla a otro: a alguien que tiene una manera de ver diferente a la suya. Esto no es el fruto de un punto de vista más adecuado, sino el efecto de un dispositivo de habla en el cual dos puntos de vista se cruzan. Son las preguntas indígenas que le son planteadas o devueltas, las que finalmente ponen al antropólogo en la posibilidad de formular preguntas antropológicas. La antropología es un instrumento de óptica, una manera no sólo de ver en los dos sentidos, sino de ver la mirada.

¿Podría ser que, a la inversa de lo que Leenhardt está persuadido, la verdad del cristianismo fuera la invención del cuerpo? Dios crea los cuerpos a su imagen y toma cuerpo para salvar los cuerpos. La novedad no es Dios ni el espíritu. Lo que anuda la relación entre Dios y lo humano es el cuerpo (inventado por San Juan, luego por San Pablo, quienes hablan de “la carne”, cuando Boesoou dice “el cuerpo”, conformemente al nuevo uso evangélico de la lengua houailou). Desde los primeros concilios, la apuesta doctrinal esencial es la encarnación, la doble naturaleza de Cristo: Dios nació y murió en la carne, para salvar el alma en la carne, ese es el fondo mismo del cristianismo. Entonces el cristianismo “aporta” el cuerpo. Según Boesoou, el cuerpo es así la verdad del cristianismo, no la del paganismo, para el cual la verdad es el espíritu. Y siguiendo en el sentido del indígena vuelto antropólogo, el argumento de la exposición ¿Qué es un cuerpo?, es mostrar que el cuerpo tal como lo pensamos es nuestra invención, la invención propia de Occidente. A partir de lo cual reviste caracteres exóticos que no pertenecen sino a éste, al punto de vista occidental - más exactamente, al punto de vista cristiano (que es siempre, de alguna manera, el nuestro, incluso si nosotros pertenecemos ahora a un mundo sin Dios) - y debe entonces ser tratado como una teoría indígena.

Sería por lo demás difícil no interpretar lo que dice Boesoou en el sentido más general de una crítica al dualismo occidental del cuerpo y el espíritu (sea ella teológica, filosófica o simplemente trivial). La respuesta antitética (y no sólo inesperada) muestra que Boesoou conoce perfectamente la noción de espíritu en la lengua de Leenhardt (aunque el diálogo haya tenido lugar en houailou), noción ligada por una relación interna a la de cuerpo. Según el dualismo occidental y cristiano, cuerpo y espíritu son términos definidos recíprocamente, privados de independencia conceptual. Ellos se tienen de la mano. La respuesta del indígena convertido en antropólogo es entonces un comentario sobre la gramática del antropólogo vuelto indígena: los términos no van el uno sin el otro y el más importante de los dos es aquel que Leenhardt creía subordinado.



Pero justamente, responder que el término subordinado es la clave, equivale a decir que el cuerpo inerte ha adquirido una especie de realidad independiente, que al vaciarse del espíritu se ha convertido en una cosa aparte, que el materialismo es la consecuencia del dualismo occidental, que él nace espontáneamente de la religión del espíritu - quizá para destruirla. Hay entonces una realidad bruta, una materia privada de espíritu a la cual los cuerpos pertenecen, y es esta idea nueva la que Boesoou ha descubierto. Esto equivale a afirmar, por contraste, que en la cultura indígena todo era espíritu, incluido el cuerpo, que éste no era una cosa degradada y que el espíritu no se encontraba en otra parte. Eso quiere decir que el más allá no existía, que el espíritu estaba en el mundo y lo animaba, que el cuerpo no tenía nada de negativo ni de separado. El indígena vivía, en resumen, en la inmanencia.

Boesoou responde entonces que antes del cristianismo no había en él la noción de un cuerpo distinto de cualquier otra cosa. Si el cuerpo no es otra cosa para quien habla de su cuerpo, entonces no es un componente de la persona. Es el cuerpo pensado como parte del sujeto y, más aún, como parte autónoma, que resiste y no es completamente la misma cosa que sí mismo, es decir, como una totalidad un poco extraña al sujeto al cual está sometido, es esto lo que al indígena convertido en antropólogo le parece una idea nueva. Si el cuerpo es una parte del sujeto, si el cuerpo es otra cosa, es que según la visión cristiana la otra parte es el espíritu (para emplear el lenguaje paulino de Leenhardt), y es el espíritu lo que es esencial.

De tal manera que el pecado, la sospecha del mal en la carne y la servidumbre de la existencia humana pueden ser vistos como la consecuencia del hecho de que el cuerpo ha sido desligado de su principio y dejado al abandono. La invención occidental es el decaimiento del cuerpo, y es esto lo que llama a la rectificación aportada por Dios. El espíritu es el subproducto, conceptualmente subordinado, de la noción de un cuerpo al cual le falta algo esencial. En la respuesta de Boesoou hay el acento de un pesar: "Usted nos ha dado el cuerpo, por lo tanto nos ha aportado la negación, la falta, el resentimiento, usted nos ha enseñado un mundo y una existencia no reconciliados. Lo que usted pensaba habernos dado, nosotros ya lo teníamos, y usted lo ha destruido. Por el contrario, lo que usted creía conocer - la unidad del espíritu -, usted lo ignoraba puesto que ustedes están inmersos en un cuerpo mutilado."

La antropología es un instrumento de óptica, una manera no sólo de ver en los dos sentidos, sino de ver la mirada.



El cuerpo en perspectiva

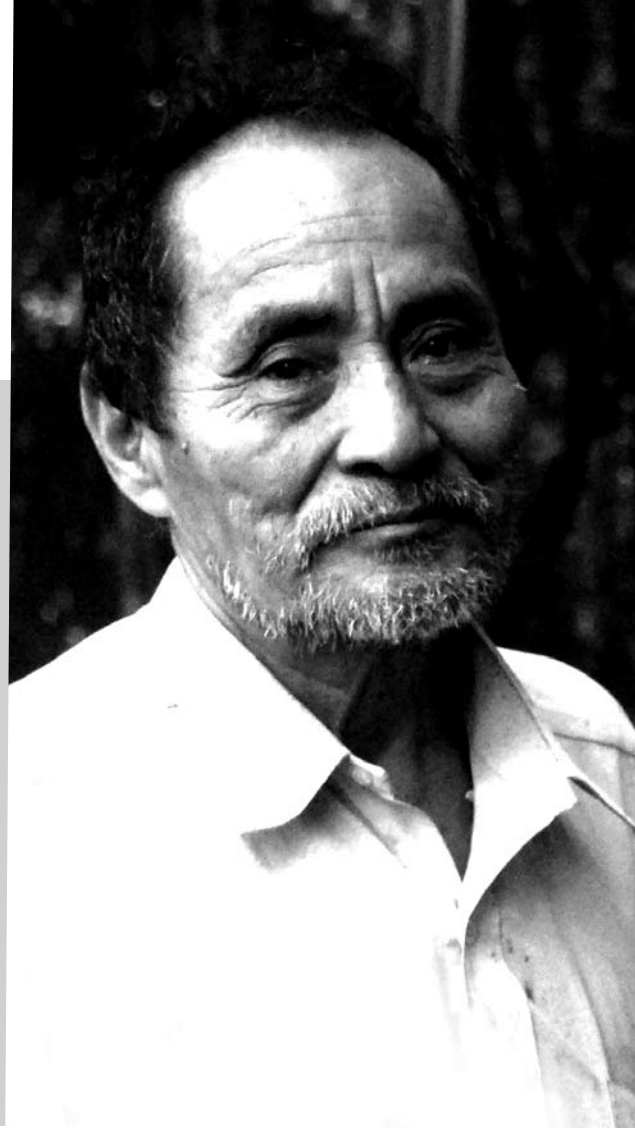
El antropólogo piensa que lo que el indígena tenía como propio era la pura materialidad del cuerpo y que contra esto él le había aportado la espiritualidad. El indígena le contra-argumenta que él conocía ésta, pero que ignoraba todo sobre el cuerpo y que lo que él ha recibido no es sino esto. A través de lo cual deja entender que el misionero conocía el cuerpo y que ese era el fundamento de su creencia. Cada uno piensa que la noción esencial del otro es aquella que éste cree haber encontrado en su vecino.

Esto quiere decir que al hablar de cuerpo Boesoou y Leenhardt no piensan en la misma cosa. El cuerpo del antropólogo y el cuerpo del indígena ¿serían entonces diferentes? He aquí la causa del resquebrajamiento de la evidencia que nos interesa. Pero al responder como lo hace, Boesoou no se contenta con decir que el cuerpo del indígena no es semejante al cuerpo del antropólogo. En efecto, la respuesta, al ser antitética, articula la noción de cuerpo a la creencia occidental en la trascendencia del espíritu. Esta respuesta equivale a decir que el cuerpo del antropólogo está en relación con esta creencia (con el espíritu o con Dios), pero sobre todo que éste [el cuerpo del antropólogo] es la forma misma de una tal relación - que él es una relación. El misionero creía haber traído a Dios, pero es por esto por lo que es el cuerpo lo que los indígenas han recibido. En efecto, Dios no se encarnó en el espíritu, puesto que el espíritu participa ya de Dios. No, Dios se ha encarnado en el cuerpo. La parte que antes estaba caída y separada es el cuerpo. Y si no había el cuerpo, si el cuerpo no hubiera caído, ¿cómo podríamos saber que hay Dios?

Implicítamente al menos, Boesoou pone el cuerpo occidental en relación con dos cosas: con el sujeto del individualismo occidental, del cual estaría de alguna manera separado (aunque todo el sujeto esté circunscrito por él), y con Dios, quien se habría encarnado en él (aunque Dios ante todo sea incorpóreo e invisible). Y es esta relación la que le parece un idea nueva. Así, la repuesta del indígena recuerda que el cuerpo del antropólogo es la forma misma de la relación entre Dios y la criatura, hecha a la imagen y semejanza del primero. En boca de Boessou, no es una respuesta positivista, no implica descubrir un hecho que habría escapado a la vista ("Nosotros teníamos un cuerpo similar al del antropólogo, pero no lo sabíamos pues pensábamos equivocadamente tener un cuerpo de indígena"), es comprender el nudo conceptual de una doctrina, es poner a la luz del día una relación interna, es describir la religión del antropólogo vuelto indígena como lo haría un antropólogo.

El cuerpo no es el sobrante de la relación con Dios, sino la verdad de esta relación. Así, la verdad del cuerpo occidental no es el cuerpo tal como lo piensa el antropólogo, sino el cuerpo del antropólogo tal como lo piensa el indígena.

Pero en un mundo descristianizado, en un mundo sin Dios, en nuestro mundo, ¿en qué se convierte ese cuerpo? En realidad, el cuerpo occidental puede siempre ser descrito como el elemento de la relación entre el sujeto y su principio generativo. Solamente que éste se ha vaciado de su sustancia divina, se ha secularizado sin nunca volver a bajar del lugar que le había sido reservado. Vuelto puramente fisiológico, interiorizado a grandes costos, repatriado en un cuerpo cerrado sobre sí mismo, la trascendencia ha tomado la forma inmanente del código genético (el alma de un mundo sin Dios) de la teleología orgánica que secreta el espíritu por todas las sinapsis. Volvamos a Boesoou. Se puede comprender que es en tanto que es una cosa distinta, por tanto separada, como el cuerpo del antropólogo es aquello en lo que Dios participa de lo humano. La encarnación no es posible sino si la carne está separada del espíritu. La idea de cuerpo en abandono está ligada a Dios por una relación interna. Es la encarnación vista de una manera ampliada, es la encarnación contada a los niños, es la encarnación explicada por un antropólogo disimulado bajo el vestido sombrío de un viejo indígena. Al aportar el cuerpo como negativo del espíritu, Occidente ha introducido el elemento de la relación con Dios, y no solamente a Dios, Dios a secas, Dios sin mediación.



La respuesta del indígena vuelto antropólogo ofrece entonces un punto de vista antropológico sobre la creencia del antropólogo vuelto indígena. El cuerpo es la verdad del cristianismo pero no como el cristianismo lo creía, más bien al revés de lo que él pensaba, es su verdad vista desde el otro lado, al invertir la jerarquía sobre la cual el antropólogo vuelto indígena creía que las cosas estaban fundadas. El cuerpo no es el sobrante de la relación con Dios, sino la verdad de esta relación. Así, la verdad del cuerpo occidental no es el cuerpo tal como lo piensa el antropólogo, sino el cuerpo del antropólogo tal como lo piensa el indígena.

¿Cuál es la diferencia entre los dos cuerpos? El cuerpo del antropólogo visto por el antropólogo, es el cuerpo sustancia, término subordinado a Dios y al espíritu, es el cuerpo individual y limitado que se considera abstraído de las relaciones sociales. Por el contrario, el cuerpo del antropólogo visto por el indígena es el cuerpo relación, que no es el término subordinado de una oposición, ni tampoco un término independiente, sino el lugar donde se juega la relación entre el sujeto y Dios - es el cuerpo definido por una relación interna. El antropólogo cree que su cuerpo es un cuerpo separado y circunscrito, positivo y puramente material (por eso él cree haber aportado el espíritu, puesto que tal cuerpo el indígena ya lo tenía). La repuesta del indígena es magistral: él comprende que el cuerpo del otro es nuevo para él, puesto que es individual (en el sentido sociológico), y que por tanto él lo ha recibido como algo que no conocía. Pero al mismo tiempo, él define este cuerpo por la subordinación inesperada del espíritu, él lo comprende como la verdad de la fe cristiana que le ha sido aportada.

Así, este cuerpo que uno pensaba individual, este cuerpo del cual el antropólogo creía que era el cuerpo desnudo, no lo es en realidad de ninguna manera. Se puede entonces, con el indígena, ver el nuevo cuerpo individual como una forma social, articulada a un conjunto de creencias, verlo en el corazón de una relación interna. No es un simple paquete de órganos, es un valor y una norma comunes; no es una

cosa natural, el cuerpo es un objeto social. Tenemos el derecho de pensar que la repuesta de Boessou implica no solamente que el cuerpo es el elemento de la relación entre el sujeto y Dios, sino que el individuo (en el sentido sociológico) toma la forma de una relación interna entre el cuerpo y la persona (el uno delimitando exactamente al otro), en resumen, que el individuo es una criatura social que se ignora puesto que está determinado por una cierta gramática. El individuo (en el sentido sociológico) creía poder pensarse por fuera de toda relación, por el contrario él es una forma intensa aunque desconocida de relación social.

Le corresponde así al indígena decir la verdad del cuerpo del antropólogo. Es el efecto del dispositivo, del encuentro de las perspectivas invertidas propias a cada uno. Boessou piensa el cuerpo del antropólogo según el modelo del cual él dispone, el de la persona definida no por una irreductible subjetividad, sino por una relación interna con un otro. A la inversa, debilitado por la evidencia engañosa de que él sabe lo que él cree, el antropólogo es incapaz de ver claro en su propia creencia; él se contenta con conocer su doctrina. Pero la verdad del cuerpo del indígena tampoco se le escapa del todo (por lo demás nos permite concluir que el cuerpo del indígena es el elemento de la relación entre lo viviente y los muertos). Esto le resulta más fácil, así como también al indígena comprender en el otro sentido, pues a cada uno la perspectiva le es dada en el intercambio verbal, no tienen que construirla. Es menos fácil tener una perspectiva sobre sí mismo, pues ¿cómo salir de su propia gramática? (Es por esto por lo que el antropólogo viaja: él tiene necesidad de la distancia.) La antropología nace en la escena del encuentro de dos indígenas que luchan (de acuerdo) con la dificultad de hablar el lenguaje del otro. No es una ciencia positiva que describe objetos que ya existirían, por ejemplo cuerpos, sino una manera de ver la mirada del otro. Se requieren dos miradas para hacer un antropólogo, se requieren dos para decir la verdad del cuerpo, así como se requieren dos para hacer un sobrino uterino.

Pensar la relación

La exposición ¿Qué es un cuerpo? no trata entonces del cuerpo del antropólogo visto por el antropólogo, sino del cuerpo del antropólogo visto por el indígena y del cuerpo del indígena visto por el antropólogo - es decir, del cuerpo del uno visto por el otro, del cuerpo tomado siempre en una perspectiva simétrica, propia de la antropología. Nuestro argumento se inspira en resumen en las conclusiones que uno puede sacar de la respuesta de Boessou: pensar el cuerpo occidental no como término de la relación (entre el sujeto y su cuerpo, entre Dios y el cuerpo), sino como relación. No es una cosa otra, una materia pegada y despegable, sino el elemento de la relación del sujeto con su principio constitutivo, sea este la trascendencia divina o la inmanencia de lo viviente.

Tratar una cosa como elemento de una relación, más bien que como un término positivo, es un punto fundamental del método de la antropología. Esta se interesa por las relaciones. Quiere ver relaciones donde uno habitualmente no ve sino cosas. Transforma las cosas en relaciones. ¿Qué tipo de relaciones? Relaciones sociales: constituidas por categorías comunes, por tanto normativas. En todo asunto, la antropología se esfuerza por volver visibles las relaciones sociales que la han producido o rodeado. Pero, ¿de qué manera el cuerpo es el elemento de la relación? ¿No es una fórmula demasiado abstracta? ¿No es el cuerpo un producto natural? No. Esto quiere decir, de hecho, que el cuerpo es concebido en tal sociedad, como el signo y el instrumento de esta relación.

Por ejemplo en Occidente, él refleja la naturaleza misma de la relación entre Dios y la criatura, hecha a la imagen de su creador. El cuerpo del hombre se asemeja entonces a Dios, al igual que Cristo, Dios encarnado, es según San Pablo “la imagen visible

del Dios invisible”. Pero es el cuerpo igualmente el instrumento de esta relación. Si está marcado por la semejanza, también es el lugar de la imitación. El cuerpo humano debe esforzarse en seguir el camino de Cristo (subordinándose al espíritu), o bien, en el Occidente sin Dios, debe conformarse al ideal interior, por ejemplo el de la belleza. El cuerpo es así la imagen de su principio constitutivo, a la manera de una imagen que intenta ser adecuada. Para el Occidente, sea cristiano o descristianizado, el cuerpo es la relación entre el sujeto y su principio generativo, en primer lugar bajo la máscara de Dios, luego bajo la teleología de lo viviente. ¿Y en otros lugares?

[En la exposición] Establecemos con respecto al Occidente tres puntos de comparación. Los encontramos en las sociedades del África occidental, de la Amazonia y de Nueva Guinea. No esbozamos las concepciones indígenas sino las teorías antropológicas de estas concepciones, por supuesto de manera esquemática y general. Por cuanto estamos menos interesados en las idiosincrasias que en la posibilidad de una caracterización a grandes rasgos que permita comparar estas diferentes concepciones del cuerpo.

En las regiones Mandé y de Volta de África occidental, la modelación del cuerpo se inscribe en un doble movimiento de filiación que une a los vivientes con sus ancestros. Este vínculo es primero el de la continuidad de la sustancia entre las generaciones: los ancestros, materializados por altares no figurativos, constituidos de materias mezcladas, transmiten al recién nacido sus constituyentes vitales. Este vínculo, por otra parte, se manifiesta en la relación especular que los vivos mantienen con los fundadores míticos de la aldea, del clan, o del culto, representados por estatuillas antropomorfas. A estas dos imágenes del

cuerpo se agrega otra contradictoria, dada por una entidad no humana y difícilmente representable: el genio del monte que deja en el cuerpo del recién nacido la huella de su morfología invertida. A diferencia del ancestro que da al cuerpo un lugar en la historia genealógica o mítica, el genio lo sitúa en el territorio. El vínculo que une al adulto con las representaciones materializadas de los ancestros es comparable a aquel que él mantenía en la infancia con el genio: en ambos casos, son dobles. Por su intermedio el cuerpo es proyectado en una temporalidad y un espacio poblado de semejantes. La figura del doble que preexiste al cuerpo y le sobrevive es el agente generativo que asegura la perennidad de la reproducción humana y social. El cuerpo es a la vez el signo y el instrumento de la relación con estos dobles constitutivos de la persona.

En Nueva Guinea, en el Golfo de Papua y en la cuenca del río Sepik el cuerpo aparece como un componente masculino y femenino producto de la mezcla de sustancias del padre y la madre. Pero la androginia original debe ser reducida por medio de la iniciación que concierne esencialmente al muchacho, pues sobre él pesa la necesidad de continuar el clan paterno. ¿Cómo puede ser él hijo de su padre si está contenido en una mujer? Tal es la pregunta que se plantean estas sociedades. La respuesta es que él debe desembarazarse mediante el ritual, de los elementos maternos. El cuerpo del muchacho, en un primer momento completo, puesto que comprendía en sí al hombre y a la mujer, debe volverse incompleto a fin de poder completarse con una esposa y perpetuar de nuevo el cuerpo paterno. Nos damos cuenta que en realidad la androginia inicial que dibuja la imagen de un cuerpo masculino incierto, no es un hecho primero, sino una manera de describir la dificultad de la reproducción en un mundo donde reina la exogamia, que obliga a los padres a mezclarse con mujeres extrañas a su grupo. ¿A quien pertenece el niño que lleva la madre? ¿Al hermano o al esposo?

Del nacimiento hasta la iniciación y hasta el matrimonio, el cuerpo masculino es el icono de la relación inestable y cambiante entre el clan del padre y el clan del hermano de la madre. Se transforma a imagen misma de esta relación: primero mezclada, y luego él debe deshacerse de los elementos maternos para volverse estrictamente paterno. Es el signo de esta relación pero también el instrumento de su transformación.

En las tierras bajas de América del Sur, en la Amazonia, el cuerpo no tiene forma propia y toma aquella que le impone la relación particular mantenida con otro sujeto. Es producido por la forma de las miradas que intercambian. Las relaciones entre los seres que pueblan el mundo son regidas, en efecto, por una presunción de diferencia ontológica: para comenzar, cada uno es diferente. Los seres mantienen relaciones de decoración análogas a aquellas que prevalecen entre especies naturales distintas, los no congéneres están el uno con relación al otro en una relación alimenticia. Así, el cuerpo del otro es percibido, tanto como el de una presa a consumir, como el de un feroz predador. Estos no humanos pueden sin embargo modular su cuerpo hacia un estado y una apariencia de humanos desde el momento en que se reconocen como semejantes, especialmente porque comparten el mismo régimen alimenticio. El cuerpo humano es la materialización de una relación de identidad, o más bien, de una identidad de las relaciones con respecto a un tercero. Todo congénere es aprehendido bajo las especies de lo humano, cualquiera que sea la apariencia para nosotros de su cuerpo natural (pero justamente esta noción es mistificadora): para un jaguar, otro jaguar es un humano, mientras que un "humano", ya que es una presa para él, será visto como un pecarí. El cuerpo humano - sería más justo decir la humanidad de un cuerpo - no pertenece entonces a ninguna especie en particular, siendo más bien una apariencia relacional asequible a todos.





Cuadros de una exposición

En general, una exposición de etnografía o de “arte primitivo” presenta artefactos e intenta a veces explicarlos. El objeto vale en sí mismo. Una exposición sobre el cuerpo, por ejemplo, mostrará representaciones del cuerpo adornadas, o decoradas, o deformadas, o desmembradas. Y se dirá “Miren cómo el cuerpo es figurado en esta o en tal otra cultura”. Pero se es víctima de una ilusión. Así como Leenhardt pensaba - tan pronto se privaba de todo punto de vista comparativo -, que su propio cuerpo era para él la evidencia, se cree que las diferentes formas son representaciones variables de una misma cosa: el cuerpo.

Nuestro propósito es exactamente el inverso de este hábito que consiste en creer que nuestras creencias van de suyo. Lo más importante en nuestra manera de proceder en esta exposición es esto: lo que nos interesa no son las representaciones del cuerpo (como si todo lo que pudiéramos decir del cuerpo debiera limitarse a la manera como está representado, puesto que sería cada vez el mismo), sino la manera como una u otra cultura definen aquello con lo cual es establecida una relación bajo la forma del cuerpo (para el Occidente, el África occidental, la Nueva Guinea y la Amazonia: con Dios, con los ancestros, con el sexo materno, con los seres que pueblan el mundo). Nosotros no nos preguntamos de qué está hecho el cuerpo según los unos y los otros. No hacemos etnopsicología. Nos oponemos a la idea de que el cuerpo sea una cosa estable y que todo mundo tenga uno, el mismo. Su principio de totalización no lo encuentra el cuerpo en sí sino en el mundo social, no en el interior sino en el exterior, en una relación típica.

La perspectiva indígena siempre es sesgada; Leenhardt lo mostró de manera ejemplar. Sólo la comparación permite franquear este sesgo. Esta es la razón por la cual nosotros no tememos sacar los objetos de su contexto local y presentarlos en esta exposición, esfumados por las vitrinas, vueltos un poco mudos por la abstracción museográfica. Esencializar los contextos es una visión anti-etnológica. Nosotros preferimos ponerlos en perspectiva y compararlos. Es por su efecto de desplazamiento como una exposición como esta puede ser útil: ella vuelve posibles las miradas cruzadas.

No mostramos aquí objetos sino un argumento. Éste está figurado por objetos, pues tomamos en serio la idea de que los artefactos son signos e instrumentos que sirven para fabricar la relación de la que hablamos, y no solamente representaciones formales, ilustraciones, podría decirse. Por ejemplo, mostramos algunas piezas de la gran estatuaría africana, desgraciadamente abandonada en el plano conceptual por los etnólogos en beneficio de los coleccionistas. Pero, explicamos que estas efigies no son inteligibles sino en relación con los amontonamientos informes de los altares del culto de los ancestros. Rehusamos abandonar estas bellas estatuas a un discurso sobre la forma; queremos decir que ellas también miran a lo informe. Los devolvemos a su patria de origen en la relación compleja que anudan entre los vivientes y los muertos. Frente a estas estatuas, mostramos todos los retratos fotográficos tomados en estudio y que desempeñan un papel idéntico. Representan la forma ejemplar y oficial que todo individuo quiere dar de sí. El medio artístico es diferente, pero el propósito es el mismo. El cuerpo aparece como el signo de la relación de filiación con los muertos y como el instrumento que permite realizarla.

En lo que concierne a Europa, no mostramos sin un solo objeto: un Cristo crucificado del Aveyron del siglo XII. Muestra de la manera más sencilla la encarnación que domina la idea occidental de la relación carnal entre el hombre y el principio generativo (que antes fue divino). Este cuerpo de carne es a la vez el signo y el instrumento de la relación, puesto que es en él donde la semejanza y la imitación van a inscribirse (pues no hay que olvidar que los humanos resucitarán en la carne). Por lo demás, mostramos cierto número de imágenes del cuerpo tomadas del arte occidental. Pero se trata más bien de imágenes de imágenes, imágenes degradadas y flotantes como lugares comunes en el espacio público. Sucede que en Occidente la relación entre el hombre y Dios asume la forma de la impronta y de la imagen. Ya que el Verbo se ha vuelto carne, se trata de una relación de representación, de suerte que el cuerpo, ante todo, es imagen.



En Nueva Guinea, ya que el cuerpo del joven debe ser devuelto al clan paterno, la iniciación pretende volver a los hombres capaces de engendrar (pero imitando a la mujer). Presentamos objetos rituales que representan la transformación topológica del cuerpo masculino. Pasa de la forma del contenido a la forma del continente: primero engullido, él aspira parecerse al vientre materno. El ideal mítico de la matriz masculina es una manera de subordinar los hombres a las mujeres a fin de constituir los grupos masculinos. En este caso, la relación constitutiva del cuerpo es una relación de engendramiento. La parte dedicada a la Nueva Guinea compara dos regiones. En el golfo de Papuasía, todos los objetos son una variación sobre el rombo, del que se dice que es, a la vez, un pene y un vientre. En la región del río Sepik, se trata de una variación sobre el gancho protuberante, que se cierra sobre sí mismo a la manera de una mandíbula o que penetra un orificio, manifestando de este modo la transformación plástica del contenido en continente que evoca de manera literal una escenografía uterina, prácticamente encerrada.

En fin, en lo que concierne a la Amazonia, este libro presenta un gran número de fotografías. Pues la producción esencial de estas sociedades es la del cuerpo. Ahora bien, su forma no es estable. Ella depende del punto de vista de otro sujeto y de la manera en la que se lo mira, con una intención más o menos hostil. La relación constitutiva es la de la devoración. El cuerpo adquiere forma bajo las miradas, lo que la fotografía puede poner de relieve, puesta que ella es la imagen de una mirada. Así, en esta exposición devolvemos la mirada comparativa hacia cuatro configuraciones indígenas, de aquí o de allá, puestas no sobre el mismo pie, lo que nunca resulta en nada, sino frente a frente, enteramente dependiente de una perspectiva posible. En aquello en que las configuraciones indígenas son iguales es en la medida en que todas son tratadas como “punto de fuga” de una perspectiva inteligible sobre los otros. ∞



(1) Hemos traducido aquí el texto introductorio al libro QU'EST-CE QU'UN CORPS? Afrique de l'Ouest/ Europe occidentale/ Nouvelle-Guinée/ Amazonie [¿Qué es un cuerpo? África occidental, Europa occidental, Nueva Guinea, Amazonía] publicado bajo la dirección de Stéphane Breton, al cual contribuyeron Michèle Coquet, Michael Houseman, Jean-Marie Schaeffer, Anne-Christine Taylor, Eduardo Viveiros de Castro. Obra coeditada por el Museo del Quai Branly y las ediciones Flammarion. París, 2006.

Este libro acompaña la exposición temporal del mismo nombre - ¿Qué es un cuerpo? - presentada en la Galería Oeste del nuevo MUSÉE DU QUAI BRANLY en París, del 23 de junio 2006 (fecha de inauguración del Museo), al 25 de noviembre del 2007.

Traducido por María Cristina Tenorio, revisión técnica Anthony Sampson.

NOTA del Editor

En 1987, Cecilia Ortiz, profesora del departamento de Educación Física, tuvo la iniciativa de convocar a un seminario en el que profesores de distintas disciplinas pensarán el cuerpo desde su perspectiva particular. La idea era fundamentar una escuela propia de Educación Física a partir de distintas conceptualizaciones del cuerpo. Ella lo resume en una pregunta: Si no es el organismo, ¿entonces qué es? Fueron convocadas las ciencias, las humanidades, los estudios sociales y todos los que tuvieran algo que decir sobre el cuerpo. Las presentaciones de los autores fueron grabadas y transcritas según los métodos de la época: escuchar con paciencia y mecanografiar lo escuchado. Como los programas de procesamiento de palabras no eran todavía una herramienta convencional, el primer producto surgido de esa experiencia fue una serie de textos mecanografiados en papel, que corrían el peligro inminente de deteriorarse y desaparecer con el paso inexorable del tiempo, o el contacto con el fuego, que es casi lo mismo. Pero Cecilia intervino otra vez y logró que la mayor parte de los textos recuperados fueran transcritos a un medio electrónico.

El resultado es un documento histórico importante. Nos habla de la existencia de una comunidad académica que respondía al llamado de una disciplina en apariencia lejana - la Educación Física - para pensar al menos pensado de los objetos que la academia trata en su ejercicio cotidiano: el cuerpo. Por supuesto, el cuerpo fisiológico había sido tratado con rigor, y durante muchos años, por la química, la física, la biología y las ciencias de la salud. Lo nuevo era que el seminario intentaba alcanzar otras dimensiones del cuerpo y de sus usos, sin dejar de incluir al cuerpo fisiológico. Lo obtenido nos hace pensar en que hace apenas veinte años era posible realizar un seminario en el que académicos con oficios, formaciones y lenguajes muy distintos se acercaran para pensar en un objeto que no era el objeto central de sus reflexiones y labores. Sin caer en la crítica habitual de la especialización contemporánea, no deja uno de sentir cierta nostalgia por esos tiempos, no tan lejanos, pero ya lejanos de hecho, en los que los académicos pensaban más allá de las fronteras seguras de sus disciplinas y no temían estar perdiendo el tiempo.

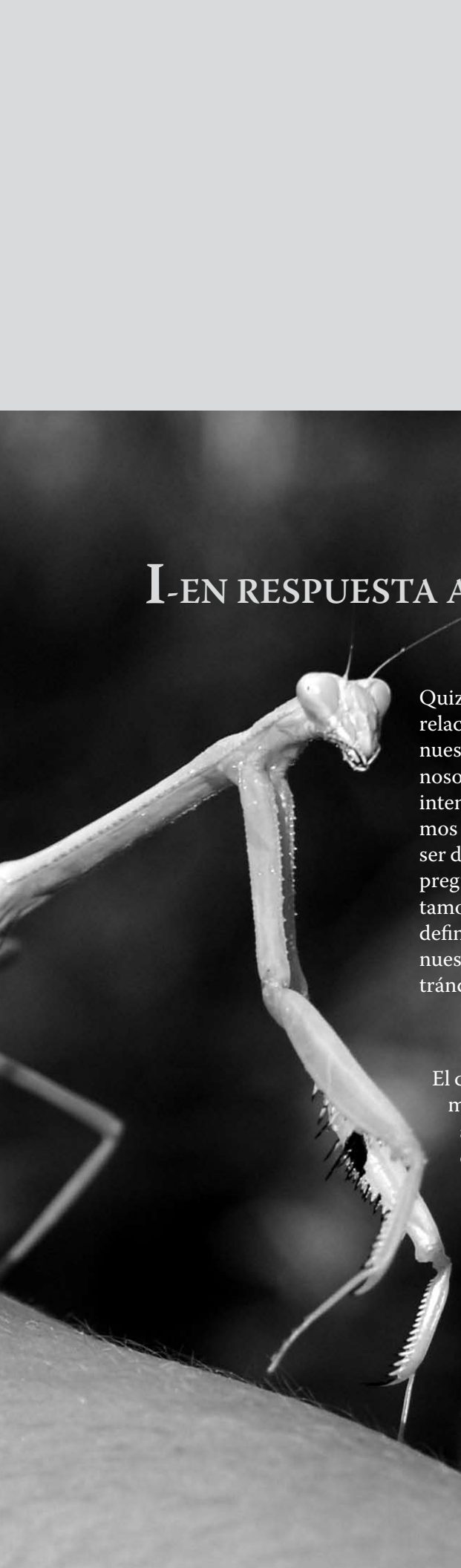
Para este número de Posiciones seleccionamos dos de los muchos textos recuperados por Cecilia y sus colaboradores. No seguimos un criterio de calidad o de reconocimiento del autor como marca comercial. El criterio usado fue la cercanía al texto escrito, no siempre fácil de lograr en conferencias o charlas que fluctúan entre el curso libre del pensamiento en voz alta, la clase académica o la síntesis densa de campos dispares.

ARCANA

EL CUERPO



I-EN RESPUESTA A MAX SCHERLER



Quizás nada hay en mundo con lo que mantengamos una relación tan íntima, tan estrecha y tan continua como con nuestro propio cuerpo. Este, nuestro cuerpo, resulta para nosotros algo de lo cual prácticamente en ningún momento intentamos diferenciarnos. Antes por el contrario procuramos dirigir toda referencia a nosotros mismos, y a nuestro ser de hombres, a la íntima certeza de nuestro cuerpo. Si al preguntar a un hombre acerca de quién o de qué es, aceptamos que nos responderá con su nombre o con alguna definición demasiado general seguramente, acosado por nuestro indagar, terminaría señalado hacia su cuerpo, mostrándonos su rostro, sus manos, los límites visibles de su ser.

El cuerpo resulta ser así el modo en que el hombre vive el mundo, la manera como es el hombre en el mundo. De aquí también el que, por ser lo más natural, aquello con lo que siempre cuenta y en lo que vive los estados más decisivos de su ser, el hombre nunca, o casi nunca, pregunte por su cuerpo. Pues también desde la perspectiva de su saber nada conoce mejor el hombre que su propio cuerpo, y en nada confía tanto como en él; hasta el punto en que la mayor parte de las veces, si no todas, no consigue, este ser permanente y capaz de abstraer, distinguir entre su ser y su cuerpo, entre su pensamiento y su corporeidad.

El cuerpo no es para el hombre algo así como un instrumento, un medio o un vehículo más o menos apto para el ejercicio de su vida. Tampoco algo asimilable a la pura corporeidad y atribuible a lo real como un modo de ser de los entes; con los cuales el hombre, además, tiene algo en común. De aquí que todos los intentos hechos, desde antiguo, por reducir el cuerpo humano a lo meramente sensible, a la extensión o al movimiento, hayan resultado en alguna medida insatisfactorios, cuando no decididamente inadecuados, por decir lo menos.

Desde las anteriores anotaciones nos incluimos a afirmar que todo intento de diferencia entre el hombre y su cuerpo, entre hombre y su cuerpo humano, está condenado, de antemano, al fracaso mientras no aclare suficientemente el sentido que le pertenece al preguntar que desarrolla. Más bien podemos decir, así sea con toda la prudencia y con todas las reservas del caso, que 'el hombre es su cuerpo'. Hay que advertir sí que, al menos para nosotros, la afirmación no resulta reversible, que no es posible decir "el cuerpo es el hombre".

Que el hombre sea su cuerpo es una afirmación sólo posible si con ella se pretende responder a la pregunta por el sentido del cuerpo para el hombre; en algún caso si se toma como resultado de un análisis del cuerpo, sea éste de la índole que se quiere. Pero preguntar por el sentido del cuerpo para el hombre no es ni lo más simple, ni lo más inmediato y común.

En cuanto sólo nos es posible vivir como poseyendo un cuerpo, en cuanto nuestro ser está naturalmente y desde siempre ligado al cuerpo y a la vida, la pregunta por el sentido de nuestro cuerpo parece a todas luces innecesaria y hasta falta de sentido; pues, generalmente nos inclinamos a preguntar por aquello que no conocemos o que nos interesa especialmente. Y ya lo decíamos nada nos es más conocido que nuestro cuerpo, con nada estamos tan familiarizados y con nada establecemos una relación tan armónica y perfecta como con nuestro cuerpo. Tampoco hay en el mundo nada que nos interese más que nuestro cuerpo. Pero, esto no obstante, por nada preguntamos menos desde nuestro interés; pues, el que más bien preguntamos en este sentido "con" nuestro cuerpo, parece eximirnos de toda pregunta cuyo tema seamos nosotros mismos, es decir, nuestro cuerpo.



Evidentemente acerca de nuestro cuerpo hacemos y podemos hacer una inmensa multiplicidad de preguntas, casi todas relativas a su funcionamiento, a su aspecto, su estado de salud, su desarrollo o su mejor estar; pero todas éstas presuponen una previa apropiación identidad con nuestro cuerpo, por la que raramente preguntamos y por la que, sin lugar a dudas, no tenemos que preguntar.

Preguntar, pues, por el sentido de nuestro cuerpo no es otra cosa que intentar determinar en lo posible la relación existente entre nosotros mismos y esta “parte”, por así decirlo, nuestra que llamamos cuerpo. Desde aquí dividiremos nuestro interrogar en dos aspectos, o si se quiere niveles, que nos permitan, esperamos, ganar alguna claridad respecto de la cuestión que nos ocupa:

I. Vida y Cuerpo

II. Hombre y Cuerpo. El sentido del cuerpo.

Intentaremos partir en nuestro análisis de las reflexiones de Max Scheler, y dirigirlas en lo posible, hacia nuestro propio tema. Por ello quizás antes de abordar los puntos señalados creemos conveniente presentar algunos criterios que sirvieron para nuestra orientación en estas reflexiones acerca del cuerpo.

Ante todo es necesario determinar un lugar, por así decirlo, desde el que nuestra palabra como filósofos, fuera posible: Este lugar nos lo ofreció nuestro ya prolongado interés por el hombre.

Y ya lo decíamos nada nos es más conocido que nuestro cuerpo, con nada estamos tan familiarizados y con nada establecemos una relación tan armónica y perfecta como con nuestro cuerpo.

En segunda instancia debíamos incluir es nuestro pensar la pregunta por el cuerpo, lo que era más difícil y complejo; pues la solicitud de hacerlo, no sólo nos planteaba un problema real, sino que nos llenaba de estupor. ¿El cuerpo como tal es tema de la filosofía? Más aún, ¿lo es el cuerpo humano? Al intento de responder a esta solicitud obedecen ahora estas notas.

En tercer término había que decidir desde qué perspectiva filosófica y desde qué época abordaríamos el tema. Consideramos que el pensamiento de Max Scheler nos brindaba una perspectiva adecuada a nuestro interés y tenía la ventaja de pertenecer a nuestra propia época histórica. Por ello lo elegimos.

“El Puesto del Hombre en el Cosmos” es el título de la obra en que Max Scheler presenta los lineamientos generales de su antropología. Tanto el título de esta obra, como las reflexiones contenidas en ella, nos sirven de pauta en estas notas en la medida en que les proporcionan una base y un tema para el diálogo. Queremos, pues, por ello aclarar que no intentamos presentar el pensamiento antropológico de Scheler y menos aún el panorama general de su filosofía, sino más bien encajar nuestra propia palabra a propósito de su decir y con ello, abrir un diálogo con él acerca de nuestro tema.

Un libro cuyo título es “El Puesto del Hombre en el Cosmos” promete para nosotros muchas posibilidades; no obstante nuestro primer intento de recepción del mismo pueda ser el de inscribirlo en el ámbito de la producción literaria que denominamos ciencia-ficción, a lo que la concepción del cosmos que hoy manejamos nos inclina de inmediato. Que no se trata de algo así, ni de describir las posibilidades técnicas de conquista del universo por parte del hombre nos lo aclara el ámbito del quehacer humano del que procede la obra: la filosofía. Y a ésta, quizás menos que a ninguna otra disciplina, le corresponden la conquista y las decisiones técnicas de conquistar y manipulación del mundo.

El tema propuesto por Scheler en su libro es más bien algo que desde nuestra suficiencia y nuestro saber, signado por la informática y el empleo del computador, resulta anacrónico, pasado de moda y hasta inútil. Se trata de una muy antigua inquietud humana que llevó, sobre todo a los filósofos, a preguntarse acerca de cuál era la posición del hombre en el todo de lo real; el puesto que este ente, tan especialmente dotado ocupaba en el mundo en virtud de su naturaleza, su dignidad y su destino. Muchas y de muy distinta índole han sido las respues-

tas dadas hoy acerca de esta cuestión. Todas ellas tienen en común, sin embargo el afirmar que el hombre le corresponde por su ser; tanto en consideración a su origen, a su dignidad y naturaleza o a su destino; el puesto más alto en medio de lo real; en lo que además consiste su superioridad frente a los demás entes.

Que el hombre ocupa el más alto lugar en lo existente y que es superior respecto de todo otro ente en el mundo, es algo que nadie discute hoy, algo que simplemente no resulta necesario demostrar. Además, que no le es disputado al hombre por nadie y por nada. Y es ciertamente en esta misma medida en que nuestra especial superioridad y nuestro privilegio como hombres están fuera de discusión, en que limitándonos a existir como tales seres superiores nos olvidamos con demasiada frecuencia, si es que algún día llegamos a caer en cuenta de ello, de nuestro carácter de tales, de nuestro lugar y de nuestra responsabilidad.

La pregunta por la posición del hombre en medio de lo real ha dejado de ser una verdadera pregunta para nosotros en cuanto nos hemos limitado; desde el modo en que somos determinados por la técnica y por los modos contemporáneos de dominio y manipulación



del mundo; a ocupar el puesto de seres superiores y privilegiados, aunque esto puede significar la mayor parte de las veces, el puesto de “animales superiores y privilegiados”.

Max Scheler asiste a la época del más decisivo despliegue de nuestra ciencia y, en un sentido fundamental, del desarrollo técnico del mundo. Por ellos quizás, pero también, y ante todo, por su entronque con la gran tradición filosófica de Occidente y por su estrecha relación con la ciencia de su tiempo - que en lo esencial sigue siendo la nuestra - se ve en la necesidad perentoria de preguntar por el hombre en medio del mundo y que él, adelantando uno de sus más propios rasgos, denomina ‘cosmos’. La pregunta por el puesto del hombre en el cosmos - que sirve también de hilo conductor a nuestras reflexiones - evidencia, antes que una certidumbre y una ganancia, una profunda preocupación y la clara conciencia de que a este respecto quizás lo propio de la época sea más bien una pérdida.

Si bien en la antigüedad se luchó por la conquista teórica de la posición que el hombre sentía le correspondía, y si la época cristiana del pensar se esforzó por garantizar suficientemente la superioridad del hombre frente a todo otro ente; y la modernidad quiso fundamentar esta posición privilegiada en el hombre mismo, concebido como ‘subjectum’, que se centró para toda decisión acerca de lo que es real o no, y al modo como lo es; la pregunta de Scheler, como la de casi todos los filósofos desde mediados del siglo pasado, parte más bien de la conciencia de un profundo desconcierto, y expresa más una perplejidad esencial que algún tipo de certidumbre. Preguntar por la posición del hombre en el mundo es reconocer que ya no podemos estar seguros del lugar que pretendemos ocupar, que los hitos que hicieron posible la existencia humana durante tantos siglos se han hecho difusos y problemáticos y que ya los fundamentos mismos de la existencia humana sobre la tierra a duras penas si nos pueden sostener.

Más difícil aún ha de resultar para nosotros la formulación de esta sencilla pregunta cuando cotidianamente nos es posible comprobar que la posición del hombre en el mundo en la época de la conquista planetaria, ha sido negada; que ya no nos es posible, sin más, sentirnos superiores, y que los privilegios que nuestra propia cultura dice asignar al hombre en virtud de su ser se ha convertido en la mayor parte del globo en penuria, en hambre, en oprobio y en angustia. Y todo esto ha sido posible entre nosotros, entre quienes habitamos en esta época atómica, gracias al hombre. Nosotros mismos, los hombres, nos hemos encargado de hacer poco menos que impensable algo así como un puesto del hombre en el cosmos, y mucho menos un puesto que le sea concedido por su ser, su dignidad, su destino. Y más que muchas razones para comprobarlo, basta con que nos decidamos a mirar a nuestro alrededor, basta con que nos atrevamos a mirarnos a nosotros mismos.

Es, pues, desde esta perspectiva, que pretende adjudicar más allá de todo cuanto a ello se opone tácticamente, al hombre una posición en el mundo y al hacerlo ve en esto algo urgente e inaplazable, que nos proponemos hablar del hombre a partir del sentido de su cuerpo, de su relación con la vida y con su más propio destino.

Llegados aquí estamos ya en condiciones de formular una pregunta que pueda servirnos de hilo conductor para el desarrollo de lo que hemos dado en llamar el primer aspecto - o nivel - de nuestro problema. ¿Qué lugar corresponde a nuestro cuerpo en el ámbito general de la vida?

II-VIDA Y CUERPO

Si preguntamos a un hombre corriente acerca del puesto que algo ocupa, un edificio o una ciudad, por ejemplo, en el ámbito del mundo que le es conocido y con relación a su propia, posición, seguramente nos responderá mencionando alguna dirección a partir del lugar en que se encuentra. Esta dirección sería aprehensible para nosotros inmediatamente en la medida en que nos fuera posible inscribirla en el marco en que tiene lugar para nosotros todo saber acerca del sitio que ocupamos en el espacio y en el que todo dirigirse a se lleva a cabo. A este marco general, en que en alguna forma llega a determinar para nosotros el espacio, lo denominamos el horizonte y nos apropiamos de él mediante la constitución de hitos referenciales fijos y permanentes que denominamos 'puntos cardinales'. Respecto de estos puntos básicos resulta posible toda orientación y todo dirigirse hacia.

Si bien en el transcurrir espontáneo y natural de la cotidianidad todo orientarse se lleva a cabo mediante la mención de direcciones relativas a la propia posición; el sur, el norte, etc.; hablar de puesto del hombre en el cosmos no resulta, sin embargo, posible recurriendo inmediatamente a estos parámetros. Esto no obstante, hay que reconocer que el intento de determinar la posición del hombre en lo real es en última instancia también un problema de orientación.

¿Orientarse con respecto a qué? ¿Cuál ha de ser el marco de referencia que en últimas instancias posibilita la orientación, y respecto del cual podamos hablar de algo así como de una posición propiamente dicha?

El hombre es un ser real. Acerca de esto no necesitamos, al menos por ahora, de ningún tipo de reflexión. Nuestra facticidad lo confirma inmediatamente y no tenemos ningún motivo para ponerlo en duda. Somos seres reales. Nuestra propia realidad está además, o quizás ante todo, confirmada por la vida que poseemos. El más radical fundamento de nuestra realidad de hombres nos es dado por la vida. La vida misma es para nosotros un factum, y de tal índole, que si careciéramos de ella nada sabríamos de nosotros mismos, o nada seríamos nosotros mismos. Sólo como seres vivos podemos pensarnos, nuestro ser de hombres es en múltiples aspectos relativos a la vida. Pero también sabemos sin necesidad de abandonar nuestra cotidianidad que no somos la única expresión de la vida; que la vida es en sí misma algo que desborda la circunscripción de lo humano.

Orientarse en el mundo intentando determinar nuestra propia posición comienza pues como orientación en el ámbito general de la vida. Nuestro carácter de seres vivientes es a todas luces algo anterior y más originario que nuestro ser de hombres. La vida es el modo de lo real al que pertenecemos por nuestra propia naturaleza y de la que somos, sin embargo, solo una manifestación parcial y relativa.

De aquí también el que nuestra orientación tenga que comenzar por la determinación de nuestro propio lugar en el ámbito general de la vida, aunque no pueda circunscribirse sólo a ello.

Si ahora intentamos caracterizar de manera general y muy amplia los diversos modos de la realidad a los que inmediatamente tenemos acceso, podemos distinguir:

a) Lo físico, cuyo carácter podría esbozarse diciendo que ejerce algún tipo de resistencia en el tiempo y en el espacio; o negativamente que es inorgánico; esto es, que carece de un centro íntimo y propio a partir del cual pueda desarrollarse.

b) La vida, cuya característica más general consiste en que los seres que la poseen se desarrollan a partir de sí mismos, por sí y para sí, como organismos más o menos complejos, y a la que pertenecen tanto las plantas como los animales.

c) El hombre, que además de las funciones y posibilidades de la vida, posee algo más; algo que a la postre le distingue de todo ser vivo en general.

Estos tres grados de lo real se dejan ordenar también mediante la mención de diferencias que en alguna forma podemos pensar se agregan cada vez, y a partir de las cuales nos es posible, así solo sea metódicamente, proponer una jerarquización de los mismos. Así el cuadro jerárquico en el que incluimos todo lo real efectivo sería:

1. El Ser Físico: Comprende todo lo inorgánico, las cosas en general, incluidas las moléculas, los átomos, los electrones y toda clase de partículas sub-atómicas.

2. El Ser Psicofísico: Comprende todo ser vivo en general. A él pertenece todo organismo: plantas, animales y hombres.

3. El Ser Humano: En él se manifiesta por encima de todo psiquismo, un grado más alto de lo real que podemos denominar LOGOS, razón, espíritu.

La vida misma es para nosotros un factum, y de tal índole, que si careciéramos de ella nada sabríamos de nosotros mismos, o nada seríamos nosotros mismos.

Si nos detenemos un momento a observar el cuadro propuesto veremos que aquello respecto de lo cual se decide toda diferencia esencial en los grados de lo real es el psiquismo; pues lo físico carece de él y lo humano cae más allá de él, aunque lo presupone. Desde aquí podemos caracterizar la vida como el ámbito de lo real cuya manifestación fundamental es el psiquismo. Este se caracteriza en primera instancia porque los seres que lo poseen no se limitan a ser objeto para un observado exterior -como lo inorgánico- sino que poseen “un ser para sí, un ser ÍNTIMO, en el cual SE HACEN íntimos consigo mismos”¹.

De aquí también el que Scheler pueda afirmar que “Por lo que se refiere al límite de lo psíquico, coincide con el límite de la vida en general”².

El ser humano se inscribe pues en el ámbito general de la vida en cuanto es naturalmente un ser psicofísico. Esta inscripción no es sin embargo simple y comprensible de suyo. El ser psicofísico es más bien algo complejo, y que solo tiene realidad en los diversos grados y formas de la vida en que efectivamente se da. Por ello, señalar el puesto del hombre en el nivel de lo vivo implica reconocer, así solo sea muy brevemente, los distintos grados de la vida; a fin de establecer cuál es el propio del hombre y cuáles sus posibles relaciones con los demás. Nuestra pretensión no quiere decir, sin embargo, que para nosotros el cuerpo sea el elemento mediante el cual el hombre se vincula con la vida. Esto seguramente es cierto, pero en nuestro criterio, la noción de cuerpo en el hombre dice algo más que mero organismo.

Al referirnos a un ser vivo en general hablamos propiamente de un ser psicofísico. Un ser psicofísico es aquel en que se han reunido, conformando una unidad indisoluble y permanente, lo físico y el psiquismo; lo que posee el carácter de meramente corpóreo y el alma.

Pero con esta afirmación arribamos a lo que, en nuestro criterio, ha sido uno de los mayores y más largos equívocos en el intento de esclarecer lo propio de la vida y, sobre todo, en la concepción tradicional del cuerpo, propia de nuestra cultura. Ya desde Platón, y aún antes que en él, en la concepción órfica del hombre, éste se ha intentado pensar como un compuesto de cuerpo y alma, y también por motivos históricos, que no es del caso aclarar aquí, se ha pasado a privilegiar el alma frente al cuerpo con demasiada rapidez, haciéndola responsable de todas las funciones y posibilidades propias de la vida; hasta el punto en que cuando se intentó concebir la totalidad de lo real como un ser siempre vivo, sobre todo con miras a explicar el movimiento y el cambio en el ente, se llegó a pensar en un alma del mundo.

También la concepción cristiana del hombre, por profundos motivos arraigados en la fe, concibió ya desde el principio este ser especial como conformado por esta unidad dual de alma y el cuerpo, y acentuó aún más el carácter substancial del alma; a la que concede no sólo la responsabilidad por las funciones corporales sino, y ante todo, la tarea de la dirección del cuerpo mediante el empleo de las posibilidades y facultades especiales que le han sido especialmente otorgados por Dios con el carácter de dones, a fin de que pueda conseguir la realización de su más propio y alto destino; de la salvación para la cual fue creada desde siempre.

Tampoco la concepción moderna del hombre que puede pensarlo como sujeto, y que llega a determinar el cogito como su esencia en Descartes, consigue a lo largo de su desarrollo histórico, liberarse de esta comprensión. También para Descartes, y para quienes en una u otra forma desenvuelven su pensar en el ámbito de la llamada metafísica de la subjetividad, el hombre sigue siendo básicamente un compuesto y una unidad, especialísima ciertamente pero no siempre posible de explicar. De dos substancias cuyas naturalezas resultan, en último término, separadas e irreductibles entre sí: *res cogitans*, *res extensa*.

Hay que reconocer que si bien la metafísica de la subjetividad consigue conceder al hombre, en cuanto razón y espíritu, una nueva autonomía y la soberanía sobre lo real, reduce el cuerpo a mero mecanismo, a mera extensión y movimiento, cuyo funcionamiento hay que explicar mecánicamente y cuyas relaciones con el alma resultan cada vez más difíciles de concebir.

Pero más que adelantar aquí una reflexión acerca de los fundamentos, las implicaciones y las consecuencias de tal concepción, nos interesa ahora señalar que siendo la que aún hoy sigue primando entre nosotros, por las más diversas causas, en ella se funda en primer lugar el poco, o casi ningún conocimiento que poseemos acerca de nuestro cuerpo y, lo que es más grave, el poco valor que a éste le asignamos en general.

Las anteriores reflexiones nos permiten comprender, así sea de una manera muy amplia, por qué para los cristianos, y sobre todo para los modernos – y aún para nosotros mismos – constituye una dificultad casi insalvable la asignación del alma al animal, y más aún, a la planta. En esta dificultad se funda para nosotros; si no totalmente sí en buena medida, el prolongado olvido de nuestro cuerpo cuando intentamos explicar lo propio del hombre; pues, en la concepción tradicional del cuerpo humano permanece en la determinación aristotélica del cuerpo físico y estamos presos, por sí decirlo, del temor a afrontar la finitud que a éste le corresponde. Quizás debamos ocuparnos todavía muy largamente del pensar de Aristóteles. Quizás tengamos que intentar pensar de su mano la relación existente entre la realidad, que él define como cuerpo, y que concibe desde su movilidad respecto del lugar, y el animal que posee logos, razón y lenguaje, con el que pretende determinar al hombre; a fin de aclarar el equívoco en que durante tantos siglos ha permanecido nuestra cultura.



Antes que de un concepto de cuerpo y alma, nosotros intentamos hablar de un ser psicofísico para referirnos a todo ser vivo en general. El que lo hagamos no significa que agreguemos, como una nueva nota, algo a lo meramente físico. Más bien se trata de intentar caracterizar un ente entre otros; no de explicarlo mediante algún tipo de agregado. Tampoco se trata de mostrar de dónde procede tal ente, de ocuparnos aquí con su origen. Es así que nos limitamos a su consideración partiendo de un *factum*, de un modo real y vigente en que es el ente: La vida.

Con alguna frecuencia oímos hablar del mundo y de la vida y entendemos de inmediato de qué se trata, a qué se refiere la expresión. La inteligibilidad que a esta expresión le corresponde se funda en que de antemano sabemos ya qué es un mundo y qué es la vida.

La vida misma nos es asequible como conformando una totalidad de seres organizados, según grados, y ordenados en relaciones más o menos complejas; esta organización unitaria de lo vivo posee para nosotros el carácter de un mundo regido por leyes comunes y fundado en su propia estructura interna. Llamamos la vida a lo que determina dicha estructura y se expresa en la infinita variedad de los seres animados. La forma más elemental y simple de esta estructura, el grado ínfimo de su manifestación, lo constituye la planta. Siguiendo a Scheler denominamos “impulso afectivo” al modo en que ella se expresa la vida. Este se manifiesta en la planta en dos formas básicas: -el “dirigirse hacia” y el “derivarse de”, que evidencian a su vez en el vegetal dos estados únicos: “un placer y un padecer sin objeto”³.

El “impulso afectivo” manifiesta la dirección esencial de la vida, como un dirigirse desde un centro, el vegetal, hacia fuera, como un salir y surgir desde sí, carente de todo anuncio retroactivo de los estados orgánicos a un centro, tal como sucede ya en el animal. Este ser vegetal, puro surgir y brotar desde sí, nos recuerda con fuerza la más antigua concepción de la que son entre los griegos, que bien pudo servir de fundamento a la asignación de la vida a todo lo existente y que según la tradición haría hecho afirmar a Tales de Mileto que “todo está lleno de dioses”. No podemos detenernos a una caracterización mayor de este estudio de la vida y tampoco resulta necesario para nuestro propósito. Nos limitamos a señalar que el “impulso afectivo” resulta ser en el ámbito general de la vida estadio de la expresión, el grado de la vida en que ésta parece concentrarse e irrumpir, en presentarse a sí misma como un modo del ente que a todas luces resulta diferente a todo lo físico, independientemente de que éste le sea anterior o no. El ente meramente físico – inorgánico – se caracteriza a grandes rasgos por su falta de unidad interna, por su carencia de toda forma de interioridad, por no ser otra cosa que cuerpo. Frente a lo inorgánico, que por fuerza tenemos que dejar de lado, el vegetal no se limita a ser sólo cuerpo, sino que resulta algo complejo, en cuanto en él se ha modificado y elevado a un grado más alto de lo real el cuerpo mismo. Pero es esta modificación del cuerpo, acaecida en el vegetal gracias a la presencia del “impulso afectivo” lo que ahora nos interesa destacar.

El vegetal no es simplemente un cuerpo al que le ha sido agregado algo especial – el alma vegetativa, por ejemplo, para recordar a Platón; tampoco se trata de un cuerpo que sirva de mero o instrumento para la existencia y afectividad del “impulso afectivo” o de la vida general. El vegetal es ante todo un ser vivo; esto es, un ente que sólo resulta real y, además pensable, desde la vida y como vivo. Todo esto nos permite que entre el vegetal, como el ser vivo que es, y su cuerpo no resulta, en general, posible establecer diferencia ni ruptura alguna. El vegetal es un cuerpo, y nada más. La vida en el vegetal, más radicalmente que es ningún otro ser vivo, es idéntica en todas y cada una de sus partes; no hay por eso en la planta una parte más importante que otra, una de la que la vida misma de la planta dependa más que de otra.

El vegetal es ante todo un ser vivo; esto es, un ente que sólo resulta real y, además pensable, desde la vida y como vivo. Todo esto nos permite que entre el vegetal, como el ser vivo que es, y su cuerpo no resulta, en general, posible establecer diferencia ni ruptura alguna.

Por eso también la planta se expresa idénticamente en todas y cada una de sus partes y lo que afecta una sola, afecta el ser total del vegetal.

Lo que con Scheler llamamos “impulso afectivo” constituye la fase de la expresión y el surgimiento de la vida, el más radical y decisivo modo de ser real la vida misma y, al mismo tiempo, el grado ínfimo de todo psiquismo. El grado del ser vivo en que la vida, por así decirlo, está a flor de piel. Por ello nos equivocamos al pensar que el impulso afectivo es el modo privativo de la vida del vegetal. Por el contrario, este nivel de la vida está presente, quizás como su misma fuente, en todo ser vivo, en el animal y en el hombre. Nosotros nos referimos a él cuando hablando del hombre mencionamos la vida vegetativa – que es siempre la más fuerte – o las funciones vegetativas de la vida humana. La diferencia fundamental entre cuerpo y cuerpo vivo es, pues, para nosotros, en lo esencial, una diferencia de sentido, que solemos expresar cuando, al referirnos a lo vivo, hablamos de ser psicofísico. Pero, insistimos en ello, en la base de la vida no existe diferencia entre cuerpo y ser vivo, el ser vivo es su cuerpo.

Si nos hemos detenido en la consideración de este primer estadio de la vida ello no ha sido sólo porque es frente a nuestro propósito el que más nos interesa, porque en él la relación entre el ser vivo y su cuerpo es más inmediata, más simple, más radical, y porque también este nivel de la vida está presente en el hombre; porque sirve de fundamento a toda otra forma de manifestación de lo real que es éste ente, tan especialmente dotado, podamos señalar.

La segunda forma de manifestarse la vida, siguiendo una escala ascendente, la encontramos en el animal. Este no se limita a ser mera expresión y manifestación de la vida fundada en el impulso afectivo; éste al contrario de la planta es capaz de retransferir hacia sí mismo todo anuncio de sus estados orgánicos, no se halla encerrado en sí mismo sino que, de alguna manera, está abierto a lo real circundante.

Frente a la planta el animal es mucho más complejo, no sólo relativamente a su constitución morfológica, anatomía y fisiología, sino como ser vivo, en general. Respecto al mundo no contamos con la simplicidad que nos permitió, en alguna forma, abordar de un solo vistazo, por así decirlo, el mundo vegetal. No todos los animales son iguales, esto es, susceptible de ser caracterizados uniformemente y de una sola vez. Por el contrario en el mundo animal no sólo encontramos diferencias específicas, como en el vegetal, sino diferentes grados de manifestación de la vida; grados que como sucede en toda consideración de lo real y de la vida misma, resulta, sin embargo, susceptibles de una ordenación jerárquica, 'partes' de una estructura única total, que nos sigue permitiendo hablar de un mundo.

No podemos entrar aquí a ocuparnos de cada uno de los niveles en que la vida se expresa en el animal, pues a pesar de que el hacerlo no sólo resultaría de gran importancia, sino que nos permitiría una mejor comprensión del punto al que queremos llegar, también resultaría excesivo y más allá de los límites que nos hemos puesto. Es así que nos conformaremos con mencionarlos en su forma más exterior y general.

El segundo nivel de manifestación de la vida en el ser psicofísico es el instinto y constituye lo más propio de la estructura de la vida animal, siendo sus características principales el poseer sentido y ritmo y el estar siempre al servicio de la especie "ya sea la propia, ya una especie extraña u otra con la cual la especie propia se encuentra en importante relación vital" ⁴. Así mismo el ser innato y hereditario, en cuanto facultad específica.

Por último al instinto le pertenece posibilitar en el animal "una conducta independiente del número de los ensayos que hace para afrontar una situación" ⁵. De aquí que la relación entre los instintos y la estructura del medio circundante determine a priori todo lo que el animal puede representarse y sentir. ⁶

De la conducta instintiva brotan en el animal dos formas básicas de conducta: la "habitual" y la "inteligente". La conducta habitual constituye la expresión del tercer nivel de lo psíquico que podemos distinguir, el tercer grado de la vida: La memoria asociativa. "Debemos atribuirla únicamente a los seres vivos cuya conducta se modifica lenta y continuamente en forma útil a la vida, o sea, en forma dotada de sentido, y sobre la base de una conducta anterior de la misma índole, de suerte que la medida en que su conducta nos aparece con sentido en un momento determinado está en rigurosa dependencia respecto del número de ensayos o de movimientos llamados de prueba" ⁷.

Es en el ámbito de esta forma de conducta –habitual- y de la vigencia de la memoria asociativa, en el que resulta válido el llamado principio del éxito y el error. Así mismo “la base de toda memoria es el reflejo que Pavlov ha llamado reflejo condicionado”⁸.

El cuerpo u último grado de la vida lo constituye la inteligencia práctica y hace posible el que podamos hablar respecto del animal de una conducta inteligente. La inteligencia práctica como modo superior de expresión de la vida está todavía condicionada orgánicamente y enlazada estrechamente con la facultad y la acción del elegir y con la facultad de preferir. Sobra agregar aquí que esta facultad es privativa de los llamados animales superiores.

Con el fin de no extendernos indebidamente nos limitamos una vez más a recoger la determinación de la inteligencia práctica que nos presenta Max Scheler:

“Un ser vivo se conduce inteligentemente cuando pone en práctica una conducta caracterizada por las notas siguientes:

Tener sentido, ya porque la conducta resulte “cuerda”, ya porque la conducta, fallando el fin, tienda empero manifiestamente al fin y resulte por tanto “necia”; no derivarse de ensayos previos o repetirse en cada nuevo ensayo; responder a situaciones NUEVAS, que no son típicas ni para la especie ni para el individuo; y acontecer de SÚBITO y sobre todo independiente del número de ensayos hechos con anterioridad para resolver un problema planteado por algún impulso”⁹.

La anterior determinación de lo propio de la inteligencia práctica que asignamos ya a los animales superiores resulta válida sin contradicción alguna respecto del hombre en cuanto ser vivo; esto es, en cuanto le consideremos como ser psicofísico. Pero el hombre es un ente que no se limita así por su naturaleza, ni por su carácter y sus posibilidades, a ser una expresión de la vida, por más lograda y perfecta que ésta pueda presentarse. Pues, por más lejos que vayamos en la descripción de las formas y posibilidades de la vida, por más refinadas, complejas y perfectas que éstas puedan ser, nunca daremos con el hombre, nunca iremos más allá del ser psicofísico; que tam-

bién es, es cuanto sigue siendo animal, esto es, en cuanto su propia esencia requiere para darse de una estructura previa, la de la vida, y precisamente en su expresión más lograda. Desde aquí podemos afirmar que el hombre es un ente de tal naturaleza que en su ser y por su ser le corresponde un “lugar”, por así decirlo “más allá de la vida”. Con esta afirmación nos distanciamos ciertamente de la concepción evolucionista que a partir de Darwin, Lamarck y Köhler sostiene la llamada teoría del HOMO FABER, según la cual el hombre sería el punto más alto y logrado, el modo más perfecto y complejo, de lo real, desarrollado como vida; como nos hemos distanciado ya igualmente de la teoría clásica del hombre que lo concibe como compuesto de alma y cuerpo.

...por más lejos que vayamos en la descripción de las formas y posibilidades de la vida, por más refinadas, complejas y perfectas que éstas puedan ser, nunca daremos con el hombre, nunca iremos más allá del ser psicofísico...

Quisiéramos aquí, y en orden a la brevedad enunciar aquello que nos permite afirmar que el hombre no es meramente un ser psicofísico, tomándolo de Max Scheler:

“EL NUEVO PRINCIPIO que hace del hombre un hombre, es AJENO a todo lo que podemos llamar VIDA, en el más amplio sentido, ya en el psíquico interno o en el vital externo. Lo que lo hace del hombre es UN PRINCIPIO QUE SE OPONE A TODA VIDA EN GENRAL; un principio que, como tal, no puede reducirse a la “evolución natural de la vida”, sino que, si ha de ser reducido a algo, sólo puede serlo al fundamento de que también la “vida” es una manifestación parcial. Ya los griegos sostuvieron la existencia de tal principio y lo llamaron

la “razón”. Nosotros preferimos emplear, para designar esta, una palabra más comprensiva, una palabra que comprende el concepto de la razón, pero que, frente al pensar ideas, comprende también una determinada especie de intuición de los fenómenos primarios o esenciales, y además una determinada clase de actos emocionales y volutivos que aún hemos de caracterizar: por ejemplo la bondad, el amor, el arrepentimiento, la veneración, etc. Esa palabra es ESPÍRITU. Y denominaremos PERSONA al CENTRO ACTIVO en que el espíritu se manifiesta dentro de las esferas del ser finito, a rigurosa DIFERENCIA de todos los centros funcionales “de vida”, que, considerados por dentro, se llaman también centros “anímicos”¹⁰.

Es así que nos vemos forzados a limitar toda referencia a la naturaleza y a la índole del espíritu, entendido como determinación esencial del ser hombre, a lo mínimo posible; que confiamos bastaría para nuestro propósito.

Desarrollar con algún detenimiento este concepto de “espíritu” en el que Scheler intenta pensar lo propiamente humano en el hombre con el fin de sacar a la luz lo que esencialmente le pertenece, sus posibilidades, desarrollo y relaciones con el resto de lo real, cae por fuera del propósito que nos ha guiado en estas notas. Es así que nos vemos forzados a limitar toda referencia a la naturaleza y a la índole del espíritu, entendido como determinación esencial del ser hombre, a lo mínimo posible; que confiamos bastaría para nuestro propósito.

Siguiendo una vez más a Scheler diremos que antes que intentar presentar una definición del espíritu que pretende apropiarse de lo que éste es, es decir, que nos permita determinar inequívocamente su esencia, nos es preciso

intentar aprehender su realidad desde la exposición de las que constituyen sus notas básicas, sus más radicales e irreductibles funciones. Estas son fundamentalmente tres: libertad, objetividad y conciencia de sí mismo. Vemos así sólo sea a grandes rasgos qué es lo propio de cada una.

LIBERTAD. Esta se presenta en el hombre como independencia y autonomía – “frente a los lazos y a la presión de lo ORGÁNICO, de la “vida”, de todo lo que pertenece a la vida y por ende también de la inteligencia impulsiva propia de ésta.”¹¹ De aquí que el hombre sea desde su propia esencia y por su propia naturaleza un ser libre, esto es, libre frente al mundo o como prefiere decir Scheler un ser que está “abierto” al mundo.

OBJETIVIDAD. En cuando ser libre frente al mundo, y quizás también o sobre todo por ello, el hombre, como el ser espiritual que es, “Puede elevar a la dignidad de “objetos” los centros de “resistencia” y reacción de su mundo ambiente, que también a él le son dados primitivamente y en que el animal se pierde extático. Puede aprehender en principio la manera de ser misma de estos “objetos”, sin la limitación que este mundo de objetos o su presencia experimenta por obra del sistema de los impulsos vitales y de los órganos y funciones sensibles en que se funda”¹². Gracias a esta posibilidad esencial que Scheler asigna al espíritu; y en virtud de la que el hombre llega, más allá de su ser consciente, a constituirse en “centro” para todo cuando le rodea; podemos afirmar que el hombre es un ser “con mundo”; lo que no solo quiere decir que hay un mundo para el hombre, sino y ante todo, que sólo el hombre tiene mundo, que sólo hay mundo para un ser de cuya estructura esencia el mundo mismo y su posibilidad forma parte. De aquí también que en la misma medida en que sólo hay mundo para el hombre sólo el hombre posee mundo, sea el hombre el único ente cuya esencia consista en “ser en el mundo”. (Dejemos aquí de lado toda discusión acerca de si la estructura que Scheler denomina “objetividad” y el “ser en el mundo” a que nos hemos referido, resultan idénticas, o si una es anterior a la otra o su causa.)

CONSCIENCIA DE SÍ. El hombre en cuanto ser espiritual se constituye, y además expresa y claramente en fin para sí mismo, en el centro del cual parten todos los actos y al cual regresan como a su meta necesaria y más propia. En este carácter de centro de y para todos sus actos consiste en último término lo que Scheler denomina “conciencia de sí”, como carácter determinante del ser espiritual. Pero, como en los casos anteriores, dejemos que sean las palabras de Scheler las que nos ilustren a este respecto: “El animal NO SE POSEE A SÍ MISMO, no es dueño de sí; y por ENDE tampoco tiene conciencia de sí. El recogimiento, la conciencia de sí y la facultad y posibilidad de convertir en objeto la primitiva RESISTENCIA AL IMPULSO, forman pues, una sola estructura inquebrantable, que es exclusiva del hombre, Con este formarse consciente de sí, con esta NUEVA reflexión y concentración de su existencia, que hace posible el espíritu, queda dada a la vez la SEGUNDA nota esencial del hombre: el hombre no sólo puede elevar el “medio” a la dimensión de “mundo” y hacer de las “resistencias” “objetos”, sino que puede también – y esto es lo más admirable – convertir en OBJETIVA su PROPIA CONSTITUCIÓN FISIOLÓGICA Y PSIQUICA y cada una de sus vivencias psíquicas. Solo por esto puede también modelar LIBREMENTE su vida”¹³.

Del anterior esbozo en el que hemos querido señalar las notas básicas de lo que Scheler llama espíritu surgen para nosotros los elementos necesarios para una adecuada comprensión de la determinación del espíritu que el autor nos presenta:

“Espíritu es, por tanto, OBJETIVIDAD; ES LA POSIBILIDAD DE SER DETERMINADO POR LA MANERA DE SER DE LOS OBJETOS MISMOS. Y diremos que es “sujeto” o portador del espíritu aquel ser, cuyo trato con la realidad exterior se ha INVERTIDO en sentido dinámicamente OPUESTO al del animal”¹⁴.

Nos encontramos ahora en capacidad de recoger sintéticamente el camino recorrido hasta ahora a fin de señalar, así sea mínimamente la posición que ocupa el hombre en el todo de lo real, que gracias a la capacidad humana de constitución del mundo, podemos pensar propiamente como cosmos; esto es, ante todo como totalidad ordenada y omnicomprensiva de lo real.

Desde la consideración de lo real a partir de su ser íntimo y esencial nos es posible diferenciar cuatro niveles o grados en los que todo lo existente puede incluirse:



a) **LO INORGÁNICO.** Las cosas puramente físicas en el más estricto sentido, carentes de todo ser íntimo y propio, de todo centro ontológico, de toda unidad interna propiamente dicha. En las que toda unidad corpórea sólo lo es relativamente a una determinada ley de su acción sobre otros cuerpos, y acaece sólo como algo externamente asignado por nosotros; y que propiamente solo con centros de puntos, fuerzas que actúan recíprocamente unas sobre otras.

b) **PLANTAS.** En ellas el impulso afectivo presupone “un centro y un medio en que el ser vivo, relativamente libre en su desarrollo, está sumido, aunque sin anuncio retroactivo de sus diversos estados”. En la planta encontramos ya un “ser íntimo”, es, como todo ser vivo, un centro óntico y forma por sí misma su unidad e individualidad tempo-espacial, condicionada biológicamente, La planta es un algo que se limita a sí mismo.

c) **ANIMAL.** En el animal, además de la fase vegetativa de la vida en la que el ente funda su unidad y, por así decirlo, su pertenencia a sí misma, encontramos la sensación y la conciencia, “por tanto, un punto central al que son anunciados sus estados orgánicos; el animal está, pues, dado por SEGUNDA vez a sí mismo”¹⁵.

d) **HOMBRE.** Este cuarto nivel de lo existente se caracteriza ante todo porque en él se evidencia una ruptura frente a los parámetros en que toda vida se desarrolla, esto es, una ruptura de la relación organismo-medio de la que la vida misma depende en todos los casos. Esta quiebra de la relación fundamental de toda vida no es, sin embargo, una negación de la vida, ni nada parecido; es más bien una superación de la relación misma, acaecida gracias a la conciencia de sí y a la facultad de objetivación propia del hombre, mediante la cual, éste se sitúa más allá, por así decirlo, de la misma vida; por encima de la vida, en la misma medida en que puede concebir la vida que posee como suya. En este acto radical propio del hombre, éste consigue referirse a sí mismo por tercera vez el hacerlo y coloca su ser un nuevo fundamento, en un fundamento de tal índole que no sólo llega a saber de sí, sino que gana su libertad. Simultáneamente y en este mismo acto de la conciencia de sí el hombre abre desde sí y para sí, un mundo. El título de la obra de Scheler que nos ha servido de hilo conductor en estas reflexiones es, pues, algo más que el mero anuncio de la exposición de un sitio especial que a este ente le corresponda en medio de lo real. Dice más bien algo acerca de la esencia misma del hombre, en la medida en que anuncia que a este ente le corresponde el mundo como lugar para toda orientación y para todo conducirse propiamente como hombre; en la medida en que anuncia al mundo como lugar para el hombre.



III-CUERPO Y HOMBRE, EL SENTIDO DEL CUERPO

Hemos afirmado con Scheler que el hombre es espíritu y que justamente en la medida en que lo es se diferencia clara y radicalmente de toda otra forma de lo real existente. Además, que gracias a las llamadas funciones esenciales del espíritu, el hombre adquiere su verdadera e inalienable posición en medio de lo existente; esto es, abre mundo, se hace a un mundo; es en virtud de su ser y por su ser un ser con mundo, un ser en el mundo. A su vez lo existente, elevado al carácter de mundo desde lo propio del espíritu, llega a ser por primera vez y en adelante “lo que hace frente” al hombre, -objectum- objeto: El carácter de objeto propio de todo ente se funda, antes que en el ser mismo de las cosas, en el “estar frente a”, mediante el cual ingresan, por así decirlo, como ingredientes, como “partes” del mundo. En esta especial determinación del ente consiste y descansa el que antes que como seres inorgánicos -cosas meramente físicas- o vivos- animales o plantas- valga lo existente para mí como un algo que en cada caso tomo por existente y real, como algo dado y afectivo. Solo porque el ente me es dado como tal, con anterioridad a toda determinación que pueda pertenecerle, como lo que está al frente, digo que es algo, que hay ente, y en general que hay algo así como mundo.

La anterior mención del mundo como estructura en que es real, debe resultar suficiente para nosotros por ahora, ya que tenemos que orientar nuestras reflexiones, antes que hacia su dilucidación, hacia el modo en que acaece la presencia del ente en cuanto lo que está en frente.

La consideración de los diversos niveles de afectividad de la vida – planta y animal – mostró así sólo fuera a grandes rasgos, que para el ser vivo, planta o animal, antes que cosas, existen resistencias y efectividades, cuya realidad es siempre relativa a las necesidades e impulsos del animal y, por tanto, importantes para la vida del organismo. Resistencias y efectividades que antes que ser algo en sí mismas para el animal -- que mediante la sensibilidad está ya en condiciones de retrotransferir a sí mismo el sentido de sus impulsos y de satisfacer inmediatamente su impulsividad. En otras palabras, efectividades que el animal no consigue diferenciar de su propia constitución orgánica; que, por así decirlo, hacen parte de su propio ser. Es precisamente por esto que no todo lo que hace parte del mundo resulta interesante para el animal; que sólo toma en cuenta como existente y real aquello que tiene sentido para él en cuanto ligado naturalmente a su propia constitución psicofísica, y presente ya de antemano en su constitución instintiva. De aquí también el que respecto del animal sólo nos sea posible hablar de medio ambiente, y nunca del mundo.



Lo anterior nos permite aventurar una afirmación; que aunque pueda sonar excesiva, no creemos que carezca completamente de sentido: el animal, y con mayor razón la planta, no posee propiamente cuerpo; esto es, un cuerpo que consigue aprehender como suyo. La posibilidad de poseer un cuerpo surge por primera vez con la irrupción de la conciencia de sí, que hemos caracterizado como lo propio y exclusivo del hombre.

El hombre se apropia de su cuerpo en un acto básico de consciencia, en el que simultáneamente llega a saber de sí mismo. Dicha apropiación acaece como “objetivación” de sí mismo, y consiste en “poner-se-uno-frente-a-sí”. Todo poner-se uno mismo frente a sí es, a su vez, una ruptura con toda forma de conducirse el ser vivo en cuanto tal. Esta reflexión sobre sí mismo, fundada en el ser espiritual del hombre, es el modo más originario y, a la vez, la condición de posibilidad de todo representar en general.

El acto originario en que acaece toda consciencia de sí para el hombre, y en el que este ente llega a ser el que es, tiene lugar, en primer término, como apropiación del cuerpo, como autoasignación del cuerpo; en él se constituye el cuerpo, en cada caso, como mío y desde esta autoasignación originaria, como mi propio ser, como idéntico conmigo mismo. Es este sentido podríamos decir antes que el hombre es su cuerpo.

Con lo anterior no pretendemos decir que el cuerpo sea el ser del hombre, o que la estructura corporal explique en última instancia lo que al hombre pertenece en y por su ser. Cuando más, nos proponemos señalar que la pregunta por el ser del hombre no puede dejar de lado la consideración del cuerpo como una de las estructuras más profundas y radicales de la existencia; que ésta es determinada, cada vez, por la manera como nos conducimos respecto a nuestro propio-cuerpo.

Concebimos el ser vivo como ser psicofísico. Con este término designamos un ente a cuya estructura esencial pertenecen, en igual medida y con el mismo peso, la corporeidad; entendida como compuesto de resistencias y afectividades de orden físico-material, y que constituye el correlato necesario para toda percepción y el modo más elemental y primario de toda presencia, de todo hacer frente en que el ente llega a ser real –fenómeno- y, ligado a este indisolublemente, hasta el punto en que no resulta posible separarlo de hecho, el psiquismo, que transforma radicalmente lo meramente corpóreo en organismo, en ser vivo, y que denominamos, en general para señalarlo como principio responsable de la vida, alma. Esta, el alma, antes que constituir una substancia en sí misma, separada, paralela e irreductible al cuerpo, designa y soporta un sentido específico, un modo de lo real que, desde la especificidad que le es propia, no resulta idéntico con lo meramente físico –corpóreo-inorgánico.

Alma es el sentido propio de un cuerpo cuya actividad fundamental es la vida. De aquí que la ya tan antigua distinción entre alma y cuerpo caiga; y carezca de fundamento hablar de cuerpo y alma como de dos realidades diferentes, como de dos entidades substanciales que en su conciliación y coincidencia vendrían a conformar un ser vivo; así como que también caiga la pregunta por las relaciones mutuas y la interacción recíproca entre ellas. Un ser vivo es, pues, un ser animado y, en cuanto tal, un cuerpo vivo, un cuerpo animado.

Más honda que la contraposición cuerpo-alma; radicalizada de modo especial desde Descartes, y que en última instancia resultaría válida no sólo respecto del hombre, sino para todo ser vivo en general, es la contraposición que hemos señalado entre vida y espíritu, entre ser vivo y hombre. Contraposición ésta que sí resulta privativa en relación con el hombre, que sólo tiene lugar en la naturaleza humana; pues, mientras el hombre consigue hacer un objeto de todo cuanto es real, dada la función objetivante de su espíritu, lo único que no consigue constituir en objeto es su propio espíritu.

Ya que el espíritu mismo “nunca se torna objeto, pero lo objetiva todo”¹⁶. No es del caso adelantar aquí una exposición y un análisis de esta contraposición y de las consecuencias que tiene para una concepción del hombre.

Bástenos, pues, simplemente señalar la dirección en que la enfrenta Scheler: “El espíritu y la vida están MUTUAMENTE COORDINADOS; y es un error fundamental colocarlos en hostilidad primordial o en estado de lucha. Scheler mismo refuerza su punto de vista en la palabra de Holderlin, que aquí reproducimos: “Quien ha pensado lo más hondo, ama lo más vivo”.

Y lo más hondo no es otra cosa que el hombre, así como también lo más vivo. Pues, en el hombre y sólo en él, la vida se eleva al rango de la conciencia de sí. El hombre no es, simplemente, un ser vivo con características especiales, sino el ser vivo en el que la vida sabe de sí, se recupera a sí misma y en sí misma se concentra. Esta capacidad de auto-consciencia, de recuperación de la vida en sí misma, en la que lo vivo adviene al más alto rango en medio de lo existente, es lo propio del espíritu que por ello mismo, se sitúa, por así decirlo, en un grado más alto que la vida misma.

Pero, lo hemos recordado en las palabras de Scheler, el espíritu, que eleva la vida y la posee propiamente como suya, no es susceptible de ser objetivado, no consigue – o no le corresponde – objetivarse a sí mismo. Por ello toda objetivación, mediante la cual el espíritu, sabe de lo real, constituye en real lo efectivo, comienza como objetivación del cuerpo, como autoapropiación de sí mismo en la posesión del cuerpo.

En el apropiarse el cuerpo el hombre no sólo sabe de sí mismo, sino que llega a ser lo que es y además real como existencia; esto es, como objetivación de sí mismo, como cumplimiento de su más radical posibilidad. En el cuerpo encuentra el hombre el modo de la más alta conciencia de su propia realidad; en él se cumple antes que en toda otra posibilidad, el sentido de su existencia. Y es precisamente por ello que todo aceptar, quizás también que todo amor,

comienza para nosotros por la aceptación de nuestro propio cuerpo, y que cada quien se inclina continuamente a cuidar de su cuerpo, como de sí mismo, que nadie puede avergonzarse de su cuerpo sin avergonzarse de sí mismo. Pero así como el hombre llega a saber de sí en la medida en que sabe de su cuerpo, y a relacionarse consigo relacionándose con su cuerpo, también el hombre se realiza y desarrolla en y desde su cuerpo. En cuanto cuerpo y espíritu no son para nosotros realidades distintas e independientes, principios irreductibles y separados, nuestro cuerpo resulta ser el sentido de nuestro espíritu; en la misma medida y en idéntico grado, en que nuestro espíritu es el sentido de nuestro cuerpo. Desde aquí podemos también entender el papel de nuestro cuerpo, considerando morfológica, fisiológica y psíquicamente, en la constitución de nuestro ser de hombres; esto es, de cara a nuestro propio desarrollo espiritual y a la configuración de la cultura. Por ello podemos entender fenómenos humanos tales como la instrumentalización de la mano, el lenguaje y la constitución del mundo a partir de la adopción de la posición erecta y de la configuración del cuerpo que de ella se deriva. Y en este fenómeno aparentemente corporal hay que ubicar también en el origen de esa posibilidad esencial del espíritu humano en que éste mismo se realiza como función, que llamamos libertad.

(1) SCHELER, Max. El Puesto del Hombre en el Cosmos, 30

(2) Op. cit., 29

(3) SCHELER, Max. op. cit., 30

(4) SCHELER, Max. op. cit., 41

(5) Idem.

(6) Cf., 41

(7) SCHELER, Max. op. cit., 46

(8) Idem, 47

(9) SCHELER, Max. op. cit., 55

(10) SCHELER, Max., op. cit. 62-63

(11) SCHELER, Max. op. cit., 64

(12) SCHELER, Max. op. cit., 64

(13) SCHELER, Max., op. cit., 68

(14) Idem, 65

(15) SCHELER, Max., op. cit., 70

(16) SCHELER, Max. op. cit., 119.

Jesús Martín Barbero

La Imagen del Cuerpo en los Medios y el Cuerpo Mediado

He organizado mi charla en dos partes: En primer lugar, hablaré de la imagen del cuerpo en los Medios, tomando elementos de reflexión referidos al cuerpo en el cine y el cuerpo en la televisión. En una segunda parte hablaré sobre “el cuerpo” en el cine y el cuerpo en la televisión, es decir, hablaré sobre el “cuerpo mediado”, y pasaremos del análisis de las imágenes a una reflexión un poco más de fondo, quizás de tipo filosófico o sociológico, sobre los modelos del cuerpo que proponen los medios masivos, especialmente el discurso publicitario.

Antes de entrar al análisis de las imágenes del cuerpo, es importante que pensemos un poco en la manera como miramos los medios de comunicación. Las imágenes del cuerpo que producen los medios masivos no son imágenes objetivas, en el sentido de que los diferentes grupos sociales no miran los medios de la misma manera: los mismos medios nos plantean a nosotros una serie de preguntas y, previa a la compensación de las imágenes de los medios, nosotros tenemos diferentes tipos de miradas, que “cargan” positiva o negativamente, en términos de alienación, eso que vemos. Los medios, hoy en día recogen la convergencia de dos enormes pesimismos : de una parte, el pesimismo de las izquierdas políticas que ven en los medios masivos agentes, instrumentos de penetración e invasión cultural, de destrucción de nuestras identidades culturales, al tiempo que modos de penetración de ideologías que desactivan, desmovilizan y alienan, en el sentido de “reajustarnos” a la reproducción de nuestro sistema social -- curiosamente, las derechas en este momento también tiene una concepción profundamente pesimista de los medios masivos que no sólo serían agentes ideológicos, sino agentes morales de degradación cultural, de degradación moral cada vez más fuerte : los medios masivos no sólo serían agentes ideológicos, sino agentes morales de degradación de los valores de nuestra sociedad, de pérdida de esos valores e inculcación de valores nocivos de nuestras relaciones sociales, de nuestras concepciones del mundo, de lo que se ha idealizado como “moral nacional”.



Los medios son profundamente ambiguos en la manera como operan y, de alguna manera, veremos esta complejidad, esta característica, en el tema nuestro: qué hacen con el cuerpo.

Hay que precaverse contra estas coincidencias. Primero, porque son bastante simplificadoras de los procesos reales: uno puede preguntarse en qué medida el éxito de un programa, de un libro, etc., responde a estrategias de dominación, de comercialización, a una estrategia mercantil, también en qué medida, atravesado por esas estrategias, el éxito de los medios (de una telenovela, una película, una canción) no nos habla de que en esos medios de la vida de la gente, una dimensión fundamental, tiene que ver con él; en qué medida, siendo indudablemente agentes de una ideología transnacional, siendo elementos básicos de configuración de un mercado cultural transnacional, siendo agentes de homogenización cultural, de manipulación ideológica, son a la vez configuradores de identidades colectivas (los medios le ayudan a la gente, en medio de una disolución de identidades, a configurar otras identidades colectivas, aunque no necesariamente las que a nosotros nos gustarían). Por otra parte, esos medios están transformando lo que nosotros entendemos por cultura nacional, o latinoamericano-posiblemente no en la dirección que a nosotros nos gustaría-, están jugando un papel importante en la reestructuración, la transformación de lo que percibimos como propio, están transformando los modos de percepción del mundo, del espacio, del tiempo, están, también, modernizando las costumbres, introduciendo muchas veces elementos liberadores para la mujer, para el joven, para la pareja, contienen elementos mitificadores y desmitificadores (a la vez) de ciertas concepciones de familia, de sexo, etc. Hay una amalgama de propuestas. Los medios son profundamente ambiguos en la manera como operan y, de alguna manera, veremos esta complejidad, esta característica, en el tema nuestro: qué hacen con el cuerpo.

Planteo la siguiente hipótesis: los medios de comunicación han jugado un papel importante en ese proceso, llamado “de liberación” sexual, expresiva, moral: pero, a la vez, han configurado unos nuevos modos de control del cuerpo. Esto es contradictorio pero, creo, es el proceso real que están produciendo los medios. Participan de un proceso de liberación, de cuestionamiento de determinados patrones de conducta, maneras de ver el cuerpo y de relacionarse con él, de pensarlo, sentirlo, involucrarlo en la vida social, de valorarlo en la vida cotidiana: y, al mismo tiempo, proponen nuevos modos de control social del cuerpo, del sexo, de la relación corporal.

No puede hablarse de liberación, en los terrenos que he señalado, sin contar con lo que ha pasado en los medios de comunicación. Sin embargo, eso no puede ser visto como algo plano, que se da en una sola dirección: esa liberación ésta cargada de la organización de unos nuevos modos de control, a través de los cuales tanto el mercado como el Estado han hecho posible la interiorización de otros medios de censura, de desvalorización, de represión.

Hasta allí el cuadro introductorio que quería plantear. Las imágenes que nosotros analicemos pasan por la hipótesis a partir de las cuales consideramos la acción de los medios: es imposible plantear, sin más, un análisis “objetivo” de esas imágenes, pues siempre el modo de ver del investigador está cargado, siempre- por más distancia que trata de establecer con su objeto - ese modo de ver se involucra en el proceso de investigación. La investigación de los medios de comunicación, sobre todo en el caso de los medios visuales, nuestros modos de ver cargan el proceso de producción del conocimiento.

Voy a hablar un poco de la presencia el cuerpo en dos medios: en el cine y en la televisión. No voy a tocar directamente el medio prensa, pero quiero anotar que en él, la presencia del cuerpo aparece básicamente a través de la publicidad, más en la prensa sensacionalista que en la prensa “seria” (cuyo ideal, hasta hace muy poco, ha estado marcado por la idea de que entre menos imagen más serio es un periódico, fruto de una oposición entre cultura letrada y cultura iconográfica: la imagen se ve como ilustración para los que no saben leer). A un lado de la prensa diaria, tenemos las revistas, básicamente visuales, entendidas como revistas populares (desde la famosa LIFE norteamericana, hasta la revista porno). Todavía quedan rezagos muy fuertes de ideas que asocian imagen, iconografía, fotografía, con literatura de divulgación, literatura “popular” (en términos peyorativos), literatura para los que no saben leer.

Quiero hacer una primera diferenciación importante entre cine y televisión: el cine ha explotado, sobre todo, la magia de la imagen, tanto las posibilidades del lenguaje cinematográfico, como la situación en que se coloca el receptor (una sala grande, colectiva y oscura), refuerzan el carácter fascinador de la imagen: La televisión explota otro tipo de magia, la magia del ver, y se sitúa en la inmediatez de la vida cotidiana (en la sala, en el dormitorio), trabajando la capacidad de hacernos próximo lo más lejano, de familiarizarnos con lo más extraño. Incluso en las películas más baratas, el cine ha buscado siempre una transformación poética de la realidad, ha buscado trabajar con arquetipos. La televisión (fundamentalmente a través de la posibilidad de la imagen en directo, en vivo), trabaja la relación de cercanía, de inmediatez, la capacidad de hacernos sentir cercano hasta lo más extraño.

A propósito de todo esto, Roland Barthes escribió (hablando del rostro de Greta Garbo, de las posibilidades y de los efectos que producía en los espectadores la imagen) que ese rostro (de la Garbo) era un estado de la carne que no se podía ni alcanzar ni abandonar: colocaba al espectador en una fascinación frente a la imagen cinematográfica, frente al cuerpo en la pantalla. Había pues, una tensión entre la seducción de la imagen y la aceptación de la imposibilidad de alcanzarla, de poseerla.

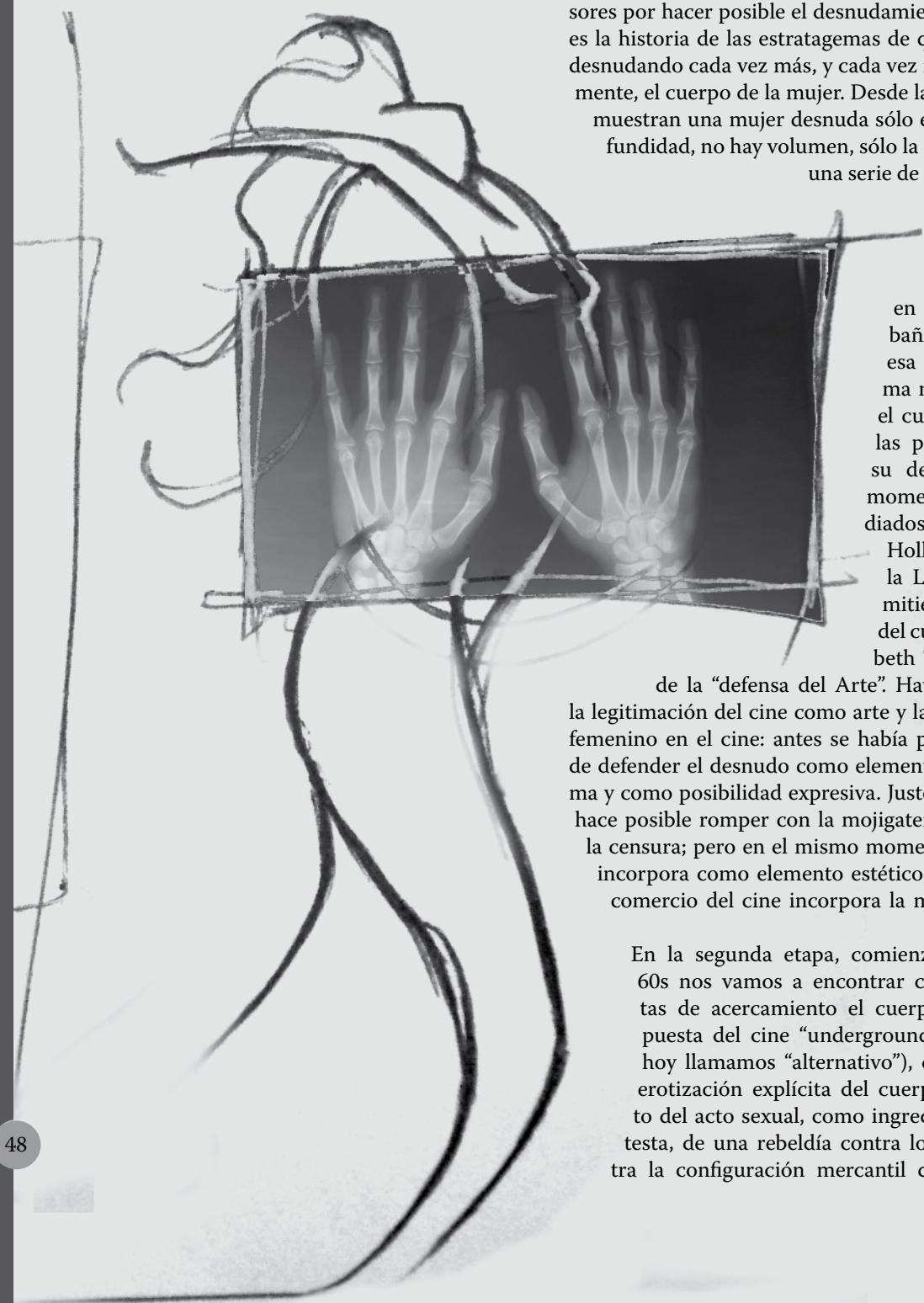


Dentro de ese tipo de relación, el cine tiene - en su tratamiento del cuerpo.- dos grandes etapas: la primera, hasta los años 60s es la historia de la lucha de los que hacen cine contra los censores por hacer posible el desnudamiento del cuerpo femenina: es la historia de las estratagemas de que se vale el cine para ir desnudando cada vez más, y cada vez más explícita y profundamente, el cuerpo de la mujer. Desde las primeras imágenes que muestran una mujer desnuda sólo en su silueta (no hay profundidad, no hay volumen, sólo la sombra del desnudo), hay

una serie de estratagemas para desnudar- enmascarando el cuerpo (el cuerpo de Cleopatra "desnudo" pero envuelto en serpientes, los trajes de baño color de la piel.....). En esa primera etapa el problema no es tanto el sexo, como el cuerpo mismo de la mujer, las posibilidades de acceso a su desnudez, que tienen un momento fundamental a mediados de los años 50s, cuando Hollywood le gana la pelea a la Liga de la Decencia, permitiendo un primer desnudo del cuerpos completo de Elizabeth Taylor, con el argumento

de la "defensa del Arte". Hay una coincidencia entre la legitimación del cine como arte y la "conquista" del desnudo femenino en el cine: antes se había pensado en la posibilidad de defender el desnudo como elemento fundamental de la trama y como posibilidad expresiva. Justo a fines de esa década se hace posible romper con la mojigatería, con la represión, con la censura; pero en el mismo momento en que el desnudo se incorpora como elemento estético, dramático, expresivo, el comercio del cine incorpora la mercantilización del sexo.

En la segunda etapa, comienzos de la década de los 60s nos vamos a encontrar con dos nuevas propuestas de acercamiento el cuerpo: por un lado, la propuesta del cine "underground" (cine clandestino, que hoy llamamos "alternativo"), que incorpora el sexo, la erotización explícita del cuerpo, incluso el tratamiento del acto sexual, como ingrediente de un arte de protesta, de una rebeldía contra los tabúes sexuales y contra la configuración mercantil del arte cinematográfico.



Quizás la expresión más espléndida de lo que “los alternativos” quisieron hacer fue el trabajo de Passolini (un director fundamental en el estudio sobre las imágenes del cuerpo en el cine). Passolini incorpora dos elementos que retan la ideología que sobre el cuerpo había dominado en el cine: por una parte, incorpora el desnudo del cuerpo masculino (quien se desnudaba, hasta entonces, era la mujer, era ella quien sabía desnudarse estéticamente, quien tenía toda una historia del strip tease), y produce una serie de filmes - uno de los cuales, *Las Mil y una Noches*, provoca grandes escándalos-, pero, además, incorporó los cuerpos pertenecientes a otras culturas, el cuerpo popular, el cuerpo oriental.

Passolini precisa: “Era en tal realidad física, el propio cuerpo, donde el hombre vivía la propia cultura. Ahora los burgueses, creadores de un nuevo tipo de civilización, sólo podrían lograr des- realizar el cuerpo. En efecto, lo han conseguido, y han hecho de él una máscara: hoy los jóvenes no son más que monstruosas máscaras primitivas de una nueva especie de iniciación, fingidamente negativa, al rito del consumo. El cuerpo ha llegado, con un poco de retraso, a la pérdida del cuerpo propio.”

Y añade: “Hasta hace pocos años, cuando pensaba en *El Decamerón*, en la subsiguiente trilogía de la vida (que completan *Los Cuentos de Canterbury* y *Las Mil y Una Noches*), el pueblo todavía estaba casi completamente en posesión de la propia realidad física y del modelo cultural en que se simboliza. Para un director como yo, que hubiese intuido que la cultura en la que había sido formado estaba acabada, que ya no representaba nada sino, precisamente, la realidad física, era consecuencia natural de que esa realidad física se identificase con la realidad física del mundo popular. Resumiendo: a finales de los años sesenta, Italia ha pasado a la época del consumismo y de la subcultura, perdiendo así toda realidad, la cual había sobrevivido casi únicamente en los cuerpos y precisamente en los cuerpos de las clases obreras, así, la protagonista de mis películas ha sido la corporalidad popular”.

En el cine de Passolini y en el cine alternativo se bate la propuesta de un cine que incorpore la sexualidad como herramienta fundamental de cuestionamiento no sólo de la expresión sexual, sino de todas las represiones de nuestra sociedad, como metáfora de la lucha de todas las represiones sociales. En últimas, vamos a encontrar cómo la contracultura, tanto norteamericana como europea de esos años sesenta, propone una enorme exaltación del cuerpo, a la vez que una enorme espiritualización de la vida. La propuesta Hippie norteamericana supone un encuentro con las filosofías orientales, con la contemplación: algo completamente incompresible para el racionalismo occidental. Por un lado, entonces, una enorme re-valoración del cuerpo mismo y del erotismo y la relación erótica. Por otro, un redescubrimiento de la espiritualidad como elemento de contestación de una sociedad degradada, consumista.

Para no entrar en debates sobre las fronteras, bastante borrosas, entre el cine erótica y el cine pornográfico, diré que el porno es el cine que hace dinero con el sexo. Lo hace a través de dos elementos básicos: es un tipo de cine que tiene como protagonista objeto el sexo de la mujer, una sexualidad exhibida y ofrecida al hombre, el porno muestra - sobre todo- el acto sexual vivido del lado de la mujer representado para el hombre, la mujer exhibe el sexo, su propio placer y su propio goce para el hombre. Es una propuesta básicamente vouyerista, una propuesta para el ojo que se esconde, para el ojo represado, reprimido, que conlleva, esa repetición, dos características de tipo iconográfico. Esas características son, una, que trabaja sobre un cuerpo fragmentado, no aparece el cuerpo de la mujer sino el cuerpo instrumentalizado para el goce y, dos, un cuerpo a ser penetrado y, por tanto, un cuerpo básicamente falocrático, al servicio del macho, por más que sólo el porno más duro exhiba el sexo del hombre. En segundo lugar, se trata de un cuerpo en el cual es anulado el deseo, tanto como los símbolos a través de los cuales habla el deseo.

En su inmediatez, el cine porno no permite nunca la emergencia del discurso del deseo: nosotros sabemos que la posibilidad de que el acto sexual sea humano se fundamenta en que haga explícito un deseo, lo cual no tiene que ver nada con la procreación - en términos de resultados finales pero sí con la posibilidad de que sea un encuentro humano, entre personas.

El cine, en ese momento, se encuentra profundamente dividido entre tres versiones del cuerpo: la más dominante sigue siendo el desnudo corporal como ingrediente del drama y de la posibilidad estética, el desnudo como elemento del arte. De otro lado, sigue habiendo un cine que trabaja la veta del sexo en el cine como protesta, como cuestionamiento de todos los modos de represión y de control social. Finalmente, un tipo de cine que utiliza, cada vez más, el porno suave como elemento fundamental de comercialización (un cine que "cocina" sus recetas con un ingrediente de escenas porno). Luego está el porno como tal.

Hablemos ahora de las imágenes del cuerpo en la televisión, medio que está en nuestras casas, que impregna nuestra jornada diaria, para mucha gente durante todo el día.

Hay que partir de una pregunta: ¿cuáles son los cuerpos presentes en la televisión y cuáles son los cuerpos ausentes de ella? la televisión, como decía al comienzo de la charla, no trabaja el estatuto artístico, la dimensión poética, sino la inmediatez, la proximidad, la familiarización, la puesta en contacto con todo el instante, la aproximación de lo más lejano.

Hay tres tipos de cuerpo que están fundamentalmente ausentes de la televisión, aun cuando hacen apariciones esporádicas. En primer lugar, el cuerpo del trabajo, en cuanto cuerpo de la rutina, cuerpo ordinario, cuerpo de la cotidianidad, cuerpo cansado, sometido: es un cuerpo que no

es ni feo ni bello, es un cuerpo casi insensible, por agotamiento. En segundo lugar, está ausente el cuerpo del dolor, el cuerpo enfermo: nunca sentimos que tenemos un cuerpo, y nunca sentimos tanto que tenemos un cuerpo como cuando estamos enfermos. En tercer lugar, tampoco está presente en la televisión el cuerpo viejo, el cuerpo de la vejez, aparece como un cuerpo improductivo, se niega, se borra.

Los cuerpos que se hacen masivamente presentes en la televisión son el cuerpo erotizado de la publicidad y el cuerpo moralizado del deporte.

El cuerpo de la publicidad. Ustedes lo saben, sigue siendo el cuerpo femenino: cuando aparece el cuerpo del hombre es para anunciar cosas que tienen que ver: con él, mientras que el cuerpo femenino es utilizado para publicitar máquinas de guerra, tornos, cualquier cosa que no tiene que ver con la mujer: es el modelo del cuerpo de la seducción, funcionalizado, se trata de producir en la gente la sensación de comer sin necesidad de tragar, porque lo que hay que tragar no es el deseo que produciría ese cuerpo sino los objetos que tenemos que consumir si nos dejamos seducir por él. La publicidad no busca solamente vender cosas, sino proponer modos de comportamiento, relaciones sociales. Durante años, la crítica de izquierda cayó en la trampa de ver en la publicidad sólo el proceso mercantil. Y la verdad es que la publicidad está al servicio, no de los comerciantes, sino de la legitimación de modelos de relaciones sociales.

La publicidad no es tan solo aquello que hace posible la televisión (fuente de financiación): de alguna manera, el discurso publicitario es el modelo del discurso televisión.

Hay tres elementos que, en mi opinión, deben tenerse en cuenta con respecto a esa seducción funcionalizada de que he hablado. Primero, la búsqueda de cuerpos transnacionales: la televisión busca modelos para el mundo para el mundo entero, lo que choca con el reconocimiento cultural de los diferentes cuerpos, de cada país, de cada cultural: la propuesta fundamental de un cuerpo transnacional, no identificable, se resuelve con la oferta - a través de subterfugios - de modos de interpelación, de invocación,

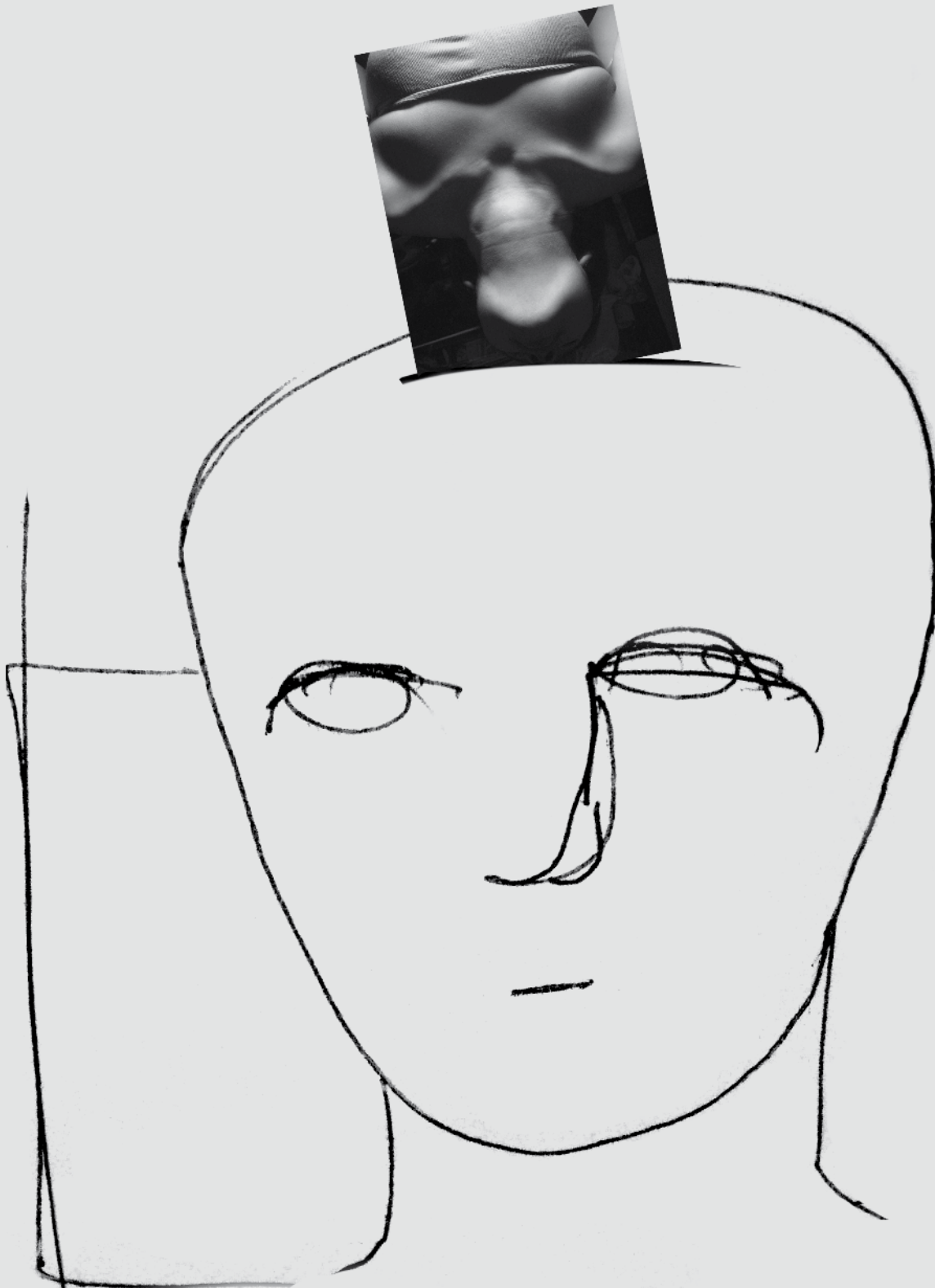
de los diferentes cuerpos, de las diferencias corporales, casi siempre marcados por discriminaciones sociales: en Colombia, por ejemplo, las empleadas del servicio son boyacenses o negras. Cuando aparecen las “otras” razas, los “otros” cuerpos - salvo excepciones muy particulares-, el discurso básico sigue siendo el de la propuesta de un cuerpo modelo transnacional.

En segundo lugar, esa transnacionalización se produce a través del cuerpo de la modelo. El cuerpo de la mujer es, a la vez, la afirmación y la negación del cuerpo personal, del cuerpo propio. En el desfile de modas, la mujer aparece en la medida en que su cuerpo está al servicio de un tipo de vestido; la modelo “ideal” es la que, con el máximo de estilo, desaparece del desfile, aquella que entrega toda su energía a un modelo, a un estereotipo, a un cuerpo absolutamente codificado, al servicio del cual pone su propia personalidad, su propio estilo, su propia diferencia. Lo vemos permanentemente: las mujeres que aparecen lo hacen en función de ser un tipo (el ama de casa de clase media, o de clase alta, a la ejecutiva de gran empresa, o la novia, etc.). Y es un cuerpo cambiante (según épocas y tendencias).

La televisión... no trabaja el estatuto artístico, la dimensión poética, sino la inmediatez, la proximidad, la familiarización, la puesta en contacto con todo el instante, la aproximación de lo más lejano.

Finalmente, aparece otro hecho. En la publicidad, el cuerpo de la mujer es insertado de alguna manera en espacios cotidianos. Hay un acercamiento entre el cuerpo idealizado y el cuerpo de la cotidianidad. La publicidad es un lugar de encuentro con la mujer como madre, como profesional, esposa, amante, más o menos insertada en los ritmos de una cotidianidad profundamente recordada, desexualizada, a la que se ha escamoteado el componente básico del conflicto. Pero que juega un papel fundamental. En el cine funcionó en una época básicamente a partir de la magia ejercida por los planos y las imágenes de estrellas, de divas, de diosas: eso funcionaba porque las revistas contaban la vida privada de las estrellas. En la sala de cine la mujer era un arquetipo lejano, se necesitaban los chismes para que el modelo eficaz en términos de las costumbres y, por tanto, en términos del consumo. La publicidad tiene ese componente de cotidianización del cuerpo para hacer verosímil esas diferentes imágenes que presenta.

El otro cuerpo masivamente presente en la televisión, es el cuerpo del deporte. Es un cuerpo moralizado. Es el ideal del cuerpo ascético. Curiosamente, en nuestros países, el cuerpo deportivo es, masivamente, el cuerpo del hombre. Los deportes más trabajados en nuestra televisión son el fútbol, el ciclismo y el boxeo. Por otra parte, son los cuerpos del éxito nacional y son cuerpos populares (de sectores marginales, de pueblos desconocidos, de personas poco educadas). Ese cuerpo permite intuir que la prensa habla de un país distinto.



El cuerpo del deportista es, ante todo, el cuerpo de la disciplina. Para tener el cuerpo del deportista se requiere cierta dosis de ascetismo. Es un cuerpo metonímico, en la medida que sus referencias son la agilidad, la resistencia, la fuerza. Junto a esa dimensión moral, está la dimensión del espectáculo, del cuerpo hecho espectáculo: el deporte es un elemento fundamental del espectáculo social. Cada vez es más claro que los deportes están hechos para los medios de comunicación, de manera que los espectáculos pueden tener lugar inclusive en estadios vacíos. Y ese espectáculo ha ido cambiando poco a poco el sentido de deporte.

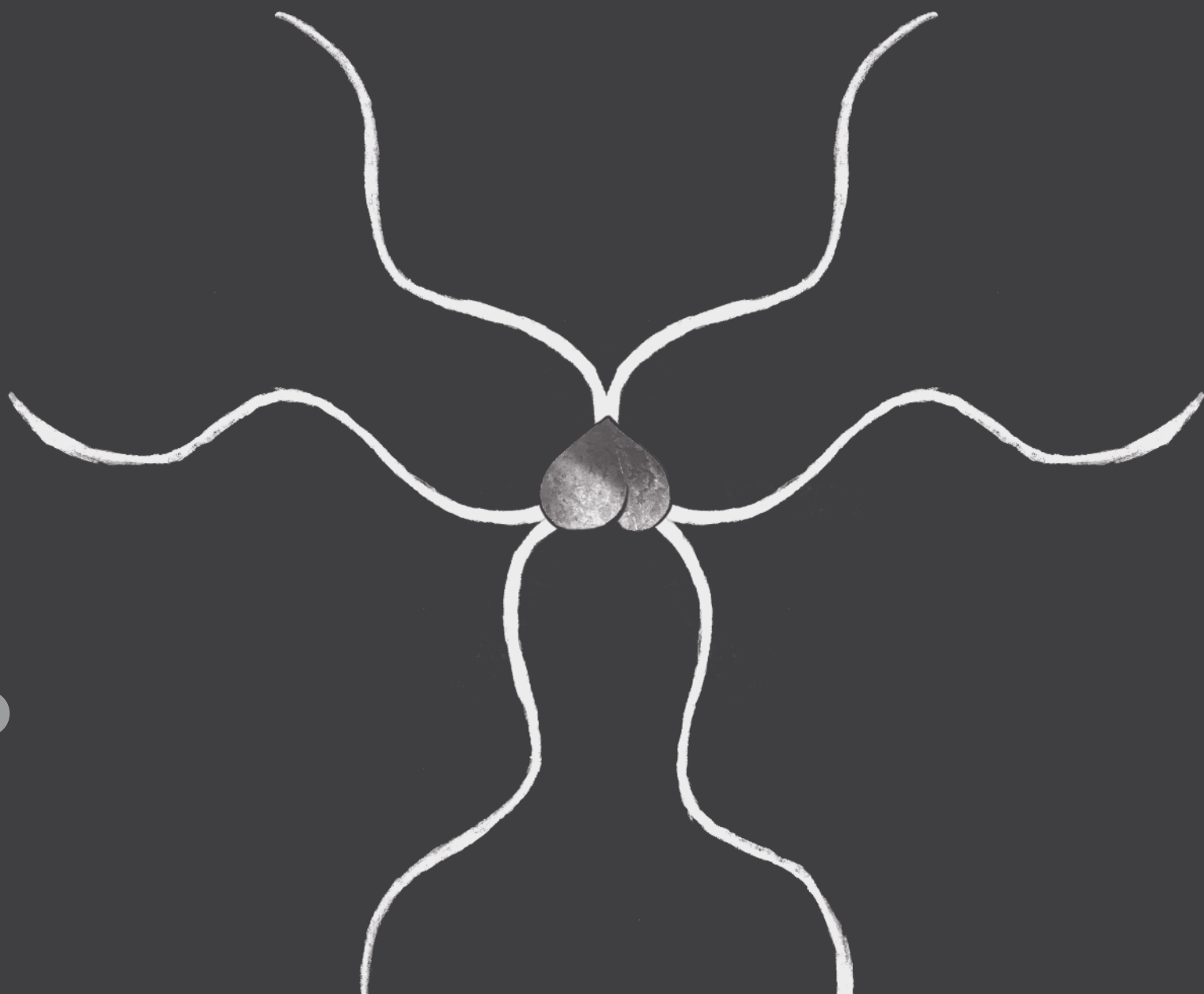
El viejo modelo del fútbol descansaba en la capacidad y la creatividad de los jugadores, considerados individualmente. Frente a ese modelo, aparece uno según el cual el jugador es una pieza de una máquina, cada jugador tiene asignado un espacio. Un tipo de movimiento, unas posibilidades de juego. Luego, hay un modelo en el cual el cuerpo del jugador pasa de ser una pieza a ser algo más: un signo y una marca. El paso de ese cuerpo "pieza" de una máquina al cuerpo del jugador como signo se ve en elementos diversos: antes el número de los jugadores designaba a un oficio, ahora ya no vale porque sirve sólo para ser reconocidos por los locutores de televisión. Además, ahora aparece adelante una marca comercial, la camiseta pasa a ser el signo completo de la transformación, de la mercantilización del fútbol y de su articulación en el proceso de los medios masivos, sobre todo de la televisión. La gente cada vez tiene más la sensación de que el verdadero fútbol se vive a través de la televisión, el estadio es enormemente decepcionante, no muestra los primeros planos del rostro del jugador, no ve la repetición del gol. En los grandes estadios hoy existe una pantalla gigante, y los espectadores necesitan del aparato de radio, como si la experiencia directa no fuera ya la experiencia verdadera.

La televisión, pues, ha logrado que la experiencia deportiva, para la mayoría de la gente, no tenga nada que ver con el ejercicio del deporte, ni siquiera con el deporte como acontecimiento en un escenario; tiene que ver con el relato y el espectáculo construido por el medio. Ese cuerpo ascético, por una serie de contradicciones, empata perfectamente con el cuerpo erotizado de la publicidad sólo en un tipo de presencia, la que llega con la mitología de los aeróbicos y del estar en forma: aquí se propone una disciplina, una dieta, para mantenerse en forma, pero ligados a cuerpos erotizados, envidiables. El deporte, aquí, es refuncionalizado en una propuesta de instrumentos para estar en forma, para tener un cuerpo joven, sin el cual no hacemos nada en esta sociedad.

¿Qué cuerpo nos queda? Creo que la primera idea fundamental es la reflexión de Freud sobre el fetiche, sobre esa tradición china de achicarle el pie a las mujeres y después proponer el pie achicado como modelo de belleza femenina.

Primero hay opresión y luego veneración. Algo así es lo que hacen los medios con los cuerpos, ya no a través de censuras, de los mandamientos de la Iglesia, o de las Leyes de la Liga de la Decencia norteamericana. Ese control interiorizado ha sido posible, paradójicamente, merced a una liberación. En *El Intercambio Simbólico y la Muerte*, Jean Baudrillard, en un capítulo que se llama "El cuerpo o el osario de los signos", habla de cómo "después de siglos de negación del cuerpo nos vamos a encontrar con la positivación del cuerpo". Según este autor, el cuerpo que se afirma es el de la mujer, que sigue teniendo el privilegio erótico, sencillamente porque ese cuerpo dominado (sigue siendo como el pie de las chinas), moldeado y exhibido como modelo de belleza y como fetiche erótico.

El privilegio erótico de la mujer está ligado a su sujeción social, lo que se fetichiza es lo dominado: la subvaloración sexual cubre la segregación social, hay una compensación muy fuerte allí. En segundo lugar, la mayoría de los cuerpos que nos presentan los medios, responden a una desnudez cada vez más plastificada; la publicidad convierte el cuerpo en piel. Baudrillard tiene la idea de que esta planificación es la “pacificación” del cuerpo, frente al cuerpo oral, conflictivo. Hemos pasado del cuerpo negado y desvalorizado por las religiosas, por la moral, por los tabúes, a un cuerpo afirmado (en el sentido de su “positivación”), cuya liberación se convierte - ella misma - en valor (en sentido económico), en signo de prestigio social, de status.



COMENTARIOS Y PREGUNTAS

P. ¿Qué semejanzas o diferencias existen en el manejo que hacen los medios del cuerpo, entre un país como el nuestro y las potencias económicas y deportivas? ¿Qué conocimiento o concepto tienen las personas que manejan los medios sobre los avances del deporte?

R. De hecho, el deporte que recoge la televisión tiene muy poco que ver con el deporte que se practica, en términos de posibilidades, avances, etc. Tiene que ver con el deporte legitimado transnacionalmente como espectáculo, y con los deportes que han sido capaces de tener una cierta funcionalidad política la imagen de Barco, vistiendo el maillot amarillo de Lucho Herrera, cuando ganó la vuelta a España, es muy diciente a este respecto.

En efecto, hay muy poco conocimiento. Pero hay enormes dificultades para quebrar la estrechez de la información sobre el deporte. El deporte que hoy llega a los medios, o repercute directamente en términos comerciales, o tiene alguna rentabilidad política. El apoyo al ciclismo por parte de la Federación de Cafeteros no tiene exclusivamente un propósito comercial, porque el café es un símbolo de lo más positivo que tiene Colombia.

Quizás la excepción a esta norma se da en los programas institucionales de Coldeportes, sólo que pasando a las once de la noche, no tienen mayor audiencia.

P. En los programas sobre aeróbicos se cometen muchos errores, realmente no se hacen programas educativos en este campo.

R. Esos programas son propaganda de instituciones comerciales o están sustentados por la publicidad de marcas comerciales. Obviamente, están alejados de cualquier tipo de función educativa.

P. ¿Podría pensarse que los medios tienen tal control que es imposible enfrentar la visión del deporte que promueven?

R. Bueno, de ninguna manera tienen el control de la sociedad, son sí un ingrediente de control bastante fuerte, aunque relativo en términos de credibilidad. Los medios quieren dar una imagen de gran solidez, pero no es tan grande esa influencia: lo que los medios hacen es reciclado por la gente, que no es tan alienada como los investigadores piensan. Hay cien mil modos de apropiación, por parte de la gente, de lo que los medios dicen. Ahora bien, los medios se hacen mucho más fuertes en la medida en que la ideología se siente sobre su poder real, un poco como lo que pasa con la gente que es famosa “por lo famosa que es”: hay gente que va a los medios porque ellos mismos la han hecho famosa, porque valen por la representación que los medios le han dado.

Por otra parte, creo que hemos tenido una posición de denuncia, de crítica de los medios, pero no una crítica capaz de ofrecer alternativas en los medios mismos. Las alternativas las hemos pensado siempre marginalmente, hemos ligado la alternativa a los de pequeños grupos, no se han hecho propuestas que aprovechen las contradicciones o brechas que hay en los medios para crear otras imágenes. Frente a los medios masivos, la tentación marginalista es muy peligrosa. Nos quedamos en gritos negativos, porque la crítica se hace desde una posición según la cual no se pueden transformar los medios se no se transforma la sociedad entera.

P. Creo que se ha hecho algo, a través de algunos seminarios para cronistas deportivos, quienes han planteado que es importante seguir haciendo este tipo de eventos en los que pueden conocer aspectos conceptuales que ellos no manejaban.

R. El punto es cómo ir de unos seminarios en los cuales se le da a esos cronistas una visión un poco más compleja a posibilitar realmente alternativas de producción. Las propuestas no pueden ser pedagogistas o escueleras.

P. ¿Podría ilustrarnos con casos de un tratamiento alternativo es el manejo del cuerpo en los medios de comunicación?

R. El cine de Passolini. En los años 60s y 70s circuló bastante un cine marginal que era realmente una reflexión sobre el cuerpo, donde el erotismo se trabajaba con una configuración política bastante fuerte. Aquí no ha llegado, por ejemplo, el cine belga, el cine holandés, de países en los que se vivió una confrontación cultural muy fuerte. Hoy eso aparece comercializado, aunque hay atisbos de otras perspectivas en algunos vídeo-clips musicales. Ciertos elementos de lo que fue el surrealismo aparecen allí bastante domesticados aunque con imágenes de rupturas muy fuertes. Lo que sucede es que nos llega muy pocos el cine norteamericano que llega aquí ha pasado primero por el "rating", no nos llega el cine que está en lucha con Hollywood.

En la televisión el vídeo-clip está introduciendo toda la experimentación de vídeo que viene desde hace unos quince años, del video-arte, que rompe con la visión del vídeo puramente constativo, documental. Comienza un vídeo de transformación poética, nos llega algo de lo que está pasado con el vídeo. Una de las salidas más interesantes que se está desarrollando en América Latina es la del vídeo popular, comunitario, el vídeo como herramienta de trabajo de sindicatos, organizaciones de barrio, etc. Comienza a generarse todo un movimiento alrededor del vídeo, con centros de acopio y distribución de vídeo, y cada vez se ve una mayor convergencia entre el vídeo experimental, el video-arte y lo que hasta ahora no era más que panfleto político, hay una incorporación del vídeo experimental al vídeo comunitario. En la televisión colombiana comienza a verse la incorporación del cuerpo al relato, hay cierta liberación corporal.

P. En la transformación del cuerpo de una corredora norteamericana, en las olimpiadas, hay un elemento erótico pero también algo estático. Converge el cuerpo erótico y estético con el cuerpo como músculo, como sangre, como poder. Ella maneja la imagen, mientras las demás corredoras muestran progresivamente los signos del esfuerzo, del dolor, ella transforma su rostro hacia la sonrisa, hacia el placer. Se crea otra manera de mirar el cuerpo del deporte y el cuerpo de la mujer, ¿pero cuál puede ser el paso siguiente en ese proceso?

R. Se rompe el cuerpo del deporte como puro cuerpo ascético, negado al deseo. La imagen que tiene el común de la gente es que los deportistas no pueden hacer el amor durante cierto período previo a una competencia, se percibe una incompatibilidad entre la actividad sexual y la actividad atlética. Uno podría prever dos desenlaces de este proceso: en la medida que la publicidad pueda reciclar la contradicción, sin romperla, habría podido manejar la imagen, porque la corredora tenía también toda una parafernalia de espectáculo (mallas, vestidos, collares, elementos que incluso parecerían estar en contra de la función atlética pero que ella manejaba sumamente bien).

Pero hay un cierto momento en el cual las imágenes sociales son profundamente maniqués y quizás se la hubiera exigido a la corredora que escogiera una de las dos: o artistas que se sirven del deporte para hacer espectáculo (como Pelé), o renunciar al vedetismo y convertirse en una atleta común y corriente. Mientras ella ganara medallas, podría perdonársele lo demás.

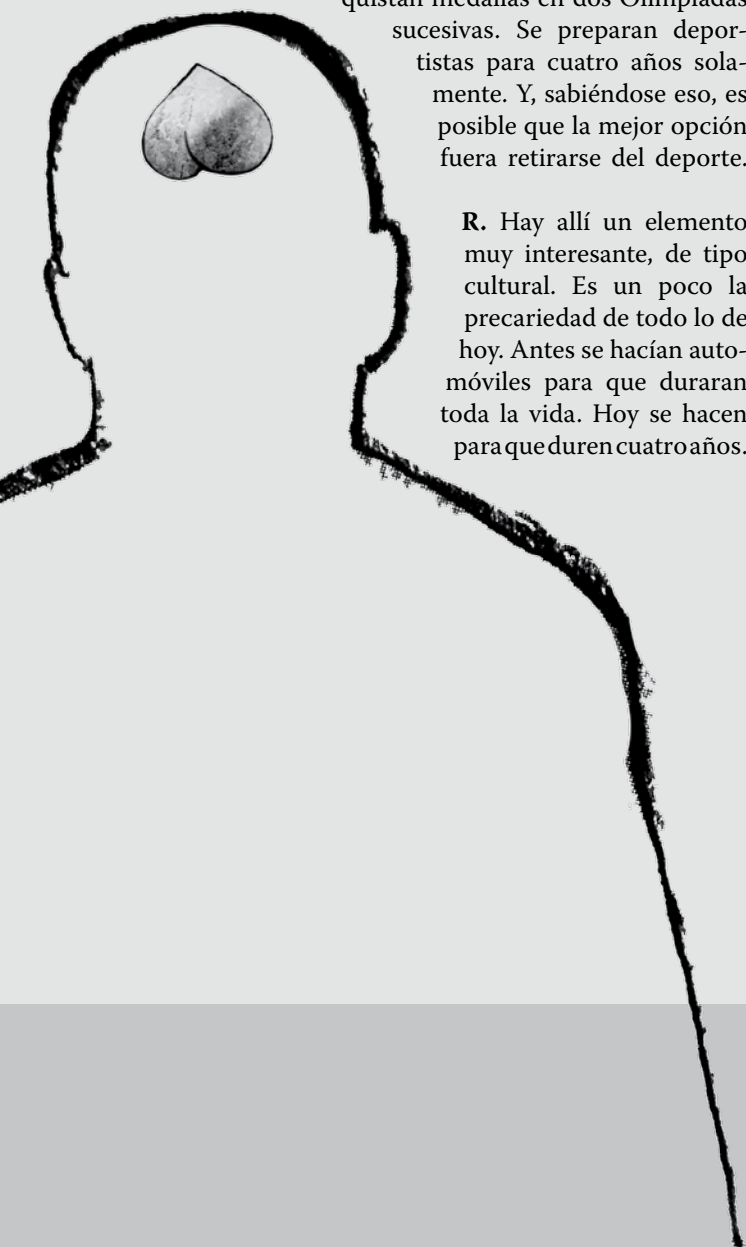
P. Los niveles de exigencia en momentos de preparación, para los deportes individuales, son tan altos, que los deportistas difícilmente conquistan medallas en dos Olimpiadas sucesivas. Se preparan deportistas para cuatro años solamente. Y, sabiéndose eso, es posible que la mejor opción fuera retirarse del deporte.

R. Hay allí un elemento muy interesante, de tipo cultural. Es un poco la precariedad de todo lo de hoy. Antes se hacían automóviles para que duraran toda la vida. Hoy se hacen para que duren cuatro años.

P. ¿Qué se ha estudiado sobre la radio como medio publicitario? Es un medio que no trabaja directamente con la imagen, pero propone asociaciones.

R. Hoy se estudia mucho la transformación que experimenta la radio. Es uno de los medios menos estudiados, porque se le consideraba el de menor prestigio cultural. Se dejó como lo que tenía que ver con los analfabetas, con los que no pueden apreciar la pintura. Pero la radio ha redefinido su función, ha sido el medio que más fuertemente ha roto con la visión homogénea, cada vez es más para públicos sectoriales. La radio le gana a la prensa y a la televisión, en términos de celeridad para informar y les está ganando en la plasticidad para dirigirse a públicos sectoriales, diferenciados. Sobre todo a través de la música: la mina por explotar está cada vez más en el lenguaje coloquial, que habla al oído de grupos de radioescuchas, separados por generaciones, por sexos, por oficios.

Por otra parte, en América Latina se está trabajando mucho acerca de cómo la radio ha transformado su lenguaje. En un mundo sin televisión la radio podía tener un lenguaje, construir las imágenes a su manera. Hoy en día, con la televisión en la casa, la radio ha tenido que rehacer su discurso, no en términos de competencia con la televisión, sino de dar acceso a otro tipo de imágenes. Por ejemplo, se acabaron los dramatizados en la radio. Pero se ha incorporado más humor; se mezclan géneros en Colombia la radio se ha desarrollado como gran empresa industrial, pero no tiene casi nada de lo que se da en el resto del continente como radio popular, comunitaria, la radio de barrio. La primera experiencia en Colombia en reciente, el intento por crear una red de radio en el Litoral Pacífico.





María del Pilar Castillo V.

El bello negocio de la cirugía plástica

Cali dejó de ser el sueño atravesado por un río para convertirse en una ciudad sitiada por clínicas, centros y consultorios dedicados a la reparación estética del cuerpo. Antiguos barrios tradicionales de Cali dieron paso a una floreciente industria de belleza que atrae a nacionales y extranjeros, con una oferta amplia de tratamientos que prometen, en muy poco tiempo, cambiar la figura del cliente, disputándole a ciudades en Brasil y México, el título de ser la capital de la estética en Suramérica. Cali ya no es la ciudad de las mujeres bonitas, ahora es la ciudad de las mujeres y hombres eternamente bellos, en la que el culto a la belleza sigue siendo un emblema de la cultura caleña, y en la que practicarse una cirugía plástica hace parte de los deseos de la mayoría de caleños.



En el año 2003, el Hospital Universitario del Valle creó el programa de cirugías estéticas dirigido a los estratos 1, 2 y 3 con amplios planes de financiación, debido a la gran demanda que se presentaba en la ciudad por este tipo de cirugías, lo que llevaba a que las personas que no contaban con los recursos para pagar una clínica privada debieran ser operadas por personas inescrupulosas, sin los títulos necesarios, que realizaban operaciones a muy bajo costo, sin las condiciones sanitarias adecuadas, poniendo en riesgo

sus vidas y aumentando los costos de salud pública por procedimientos quirúrgicos mal realizados. Hoy en día, los quirófanos del Hospital se habilitan los sábados para que las mujeres de los estratos más bajos puedan alcanzar el sueño de tener la figura perfecta.

A pesar del crecimiento del sector de salud estética, Colombia no cuenta con un sistema de información que recoja las estadísticas y características del sector. No hay datos concretos de cuántas cirugías plásticas y estéticas se practican, ni el número exacto de procedimientos por especialidad, ni cuántos pacientes son nacionales, ni cuántos extranjeros. Sólo algunos estudios y entidades han estimado indirectamente las cifras que se manejan con el negocio de belleza en Colombia. Según FENALCO, entidad promotora del Cali Exposhow que aglutina a empresarios y profesionales de la salud, la industria de belleza en Cali mueve más de 100 millones de euros al año, con un promedio de 100.000 procedimientos de estética anuales, realizados a nacionales y a extranjeros, provenientes en su mayoría de Estados Unidos, el Caribe y Europa. De acuerdo con datos manejados por la Embajada de Estados Unidos, entre junio del 2005 y junio del 2006, llegaron a Colombia cerca de 3.000 ciudadanos estadounidenses con el fin de practicarse una cirugía plástica o estética¹.

De igual forma, la Oficina Económica y Social de la Embajada de España se ha acercado indirectamente a las cifras de la industria a través del estudio del sector de maquinaria y equipos para la estética y la belleza en Colombia². Sin embargo, para el caso del Valle del Cauca no se conoce con precisión cómo funciona el cluster de la salud a pesar de ser uno de los sectores de mayor dinamismo en el departamento, sobre todo en Cali. Según datos suministrados por el Ministerio de Industria, Turismo y

Comercio, las exportaciones de servicios del departamento del Valle del Cauca registran un comportamiento creciente, pues pasaron de 8.8 millones dólares en 2001 a 57 millones de dólares en 2003.

En este último año la mayoría de ventas externas correspondieron a Servicios de salud (72%), de los cuales 78% se dirigieron a Estados Unidos³. En virtud de ese crecimiento, el gobierno nacional y los dirigentes del Valle del Cauca le están apostando a la creación de un cluster de salud y de tratamientos estéticos, pensando en vincular la prestación de servicios médicos y terapéuticos con la industria farmacéutica y nutracéutica⁴ y con el sector del turismo.

En pocos años la ciudad cambió su vocación deportiva, orgullo de los caleños en otra época, por una vocación estética, en la que el turismo de la salud se desarrolló y jalonó a otros sectores de la economía, con una infraestructura que incluye un gran número de clínicas y centros especializados en salud estética. La industria de la

belleza llevó a que en uno de los barrios tradicionales de Cali, los antiguos propietarios se dejaron seducir por los nuevos comerciantes de la salud y dejaron convertir sus casas en amplias salas de cirugía, en centros de estética y salones de relajación mental y corporal. En el barrio Tequendama, un sector de clase media tradicional ubicado al sur de la ciudad, se puede encontrar, concentrado en unas cuantas calles, la oferta más amplia y variada de tratamientos y cirugías estéticas para lograr la figura 90-60-90.

De 139 lugares repartidos por toda la ciudad, 59 se ubican en este barrio. Ofrecen toda clase de servicios

médicos y odontológicos tradicionales, experimentales, alternativos que van desde los rejuvenecimientos faciales no quirúrgicos, quirúrgicos (párpados, cuello, cara), lipoescultura, abdominosplastia, aumento, reducción, levantamiento y prótesis de senos, rinoplastia, aumento de glúteos, lipofilling facial (disminución de la grasa en la cara), mejoramiento de las líneas de expresión a través del botox, cirugía de orejas y labios, diseño de la sonrisa, implantaciones de cabello, entre otros, hasta la amplificación del Punto G, una técnica que consiste en inyectar sustancias que lo vuelven más voluminoso, incrementando la sensibilidad durante las relaciones sexuales. Los hay para todos

los gustos, sexos, edades, con planes de financiación para los estratos bajos y medios.

Hoy en día, los quirófanos del Hospital se habilitan los sábados para que las mujeres de los estratos más bajos puedan alcanzar el sueño de tener la figura perfecta imaginada

Se estima que la recuperación de una cirugía estética puede durar alrededor de unos diez días y es por esta razón que a esta red de la belleza también se han integrado las cadenas hoteleras en

Cali que operan como una extensión de las clínicas, pero con las comodidades y atenciones que ofrece un hotel, haciendo que el paciente olvide su estado de convalecencia. Muchos de ellos han desarrollado estrategias de mercadeo más efectivas y puntuales. Se ofrecen planes médicos-turísticos completos que incluyen la estancia, alimentación especial, la consulta y exámenes prequirúrgicos en el mismo lugar, los cuidados post operatorios durante la recuperación y hasta un tour de compras por la ciudad, porque un cuerpo nuevo necesita ropa nueva.

Los intermediarios de la belleza también han creado paquetes que venden en el exterior, que incluyen asesorías para buscar el mejor cirujano, hospedaje en casas de familia, la reserva de los tiquetes ida y regreso, enfermeras y compañía durante la permanencia en la ciudad⁵. Para el cirujano plástico Gustavo Andrés Hincapié, de la Sociedad Colombiana de Cirugía plástica, la llegada de extranjeros en busca de tratamientos estéticos es una oportunidad para la consolidación de alianzas entre los diferentes sectores de la salud. Cuando un paciente internacional viene por un servicio específico, por ejemplo, un tratamiento estético dental, se le presentan ofertas de servicios conjuntos con cirujanos plásticos o dermatológicos y profesionales de la salud. Pero no sólo el cluster de la belleza en Cali abarca a los médicos y clínicas encargadas de cambiar, a punta de bisturí el cuerpo más maltratado, sino que a la par con este desarrollo han surgido alrededor de 146 lugares, entre profesionales y centros de belleza, sustitutos y complementarios, encargados de preparar a los pacientes antes de la cirugía y de hacer que los post-operatorios sean menos traumáticos, permitiendo al paciente una recuperación más rápida a cambio de pasar dos horas al día dentro de la cámara hiperbárica. Incluso, la tradicional peluquería se ha convertido en un centro de estética que ofrece tratamientos corporales y faciales para mantener la figura obtenida en una sala de operación, sin largas y tediosas rutinas de ejercicios físicos, además de los toques finales que muchos y muchas están dispuestos a hacer para lograr un producto perfecto color canela, en el que el costo de permanecer varios días expuesto al sol se supera con unas cuantas horas de bronceo bajo una cámara láser. Todos compiten en ofrecer un nuevo concepto de salud, belleza y bienestar, con las mejores técnicas y las tecnologías más

avanzadas, lo que genera precios favorables a los buscadores de una figura perfecta.

Pero no todos los cuerpos deben ser sometidos a una cirugía para lograr la esbeltez. Cali también se ha especializado en centros y gimnasios que ofrecen la posibilidad de eliminar kilos en poco tiempo, sin cirugías, sin cicatrices y sin incapacidad, convirtiéndose en alternativas para quienes no desean correr los peligros de una estancia en el quirófano.

Los métodos avanzados de adelgazamiento tienen su origen en el uso del agua, el sonido, el carbón o el calor; e incluso con auriculoterapias en los que la persona, a través de acupuntura, reduce su ansiedad de comer.

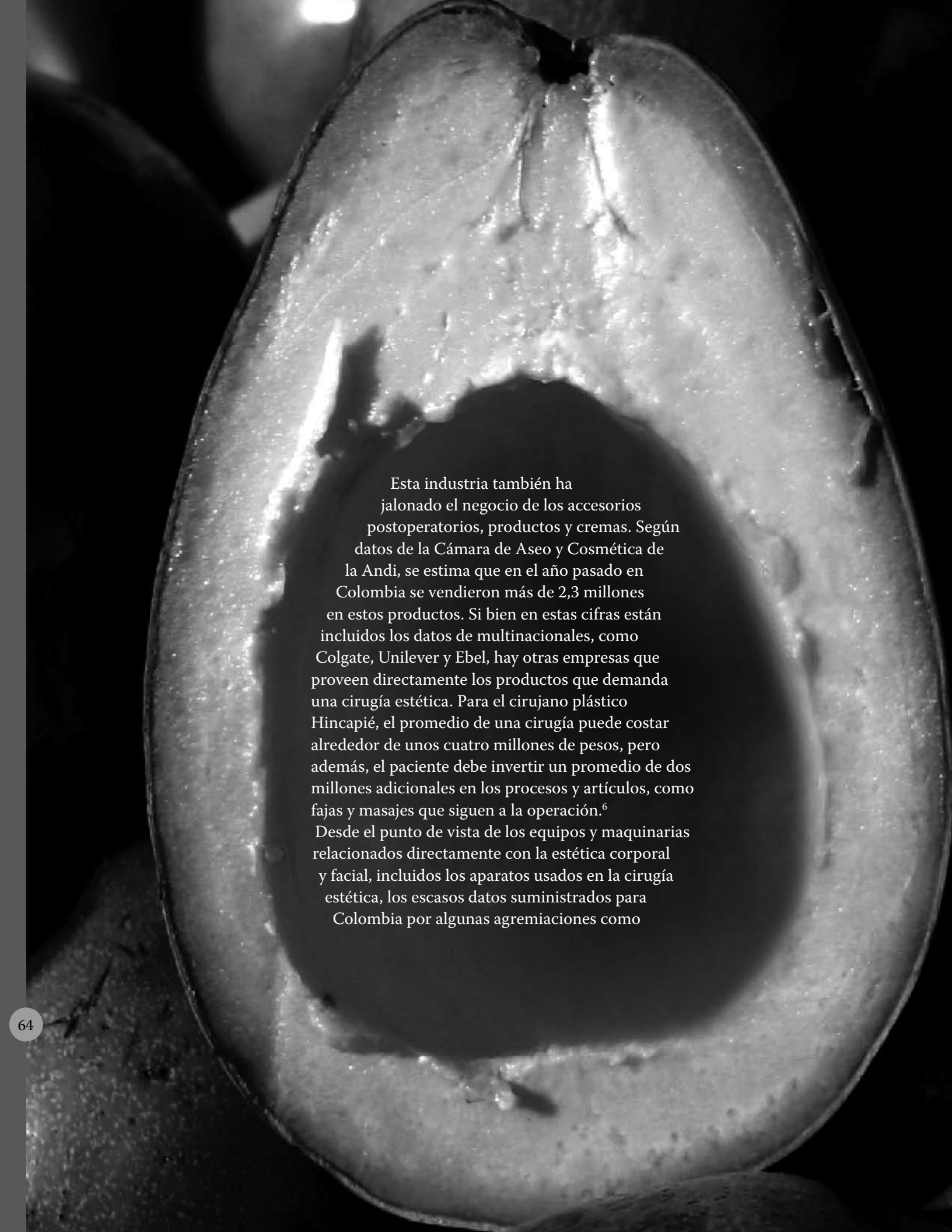
Pero no sólo la apariencia física importa, también la esencia es importante. La idea de armonizar cuerpo y espíritu ha dado paso a la creación del negocio del *spa*, palabra originaria de Bélgica que significa fuente de agua mineral, y que consiste en todo un complejo de salas de masajes. La capital del Valle cuenta con lugares que invitan a la perfecta relajación, al desbloqueo mental, al encuentro con el espíritu a través de una serie completa de baños con esencias que el cliente puede elegir entre florales, frutales, minerales y vegetales y con o sin masajes. Técnicas de relajación como la cromoterapia, por ejemplo, permiten la proyección de la luz de los colores sobre el cuerpo humano para reducir el dolor y activar la circulación.

No solo la apariencia física importa, también la esencia es importante. La idea de armonizar cuerpo y espíritu ha dado paso a la creación del negocio del spa.



El comercio en Cali también se acomodó muy rápido a la proliferación de las clínicas estéticas. La llegada de una nueva figura exigió un cambio en la forma de vestir: ahora es necesario mostrar al público las nuevas adquisiciones. Las boutiques de reconocidos y no tan reconocidos diseñadores de moda, ofrecen la vestimenta apropiada para que hombres y mujeres luzcan sus nuevos atributos.

La proliferación de estos pequeños locales con escaparates que muestran maniqués y dependientas con cuerpos perfectos, con razones sociales que recuerdan antiguos nombres burgueses, mostró que la industria de la belleza no sólo es una aglomeración de clínicas y de centros estéticos sino un emporio en el que participan y se benefician no sólo los profesionales de la salud, sino también comerciantes y diseñadores de moda.



Esta industria también ha jalonado el negocio de los accesorios postoperatorios, productos y cremas. Según datos de la Cámara de Aseo y Cosmética de la Andi, se estima que en el año pasado en Colombia se vendieron más de 2,3 millones en estos productos. Si bien en estas cifras están incluidos los datos de multinacionales, como Colgate, Unilever y Ebel, hay otras empresas que proveen directamente los productos que demanda una cirugía estética. Para el cirujano plástico Hincapié, el promedio de una cirugía puede costar alrededor de unos cuatro millones de pesos, pero además, el paciente debe invertir un promedio de dos millones adicionales en los procesos y artículos, como fajas y masajes que siguen a la operación.⁶ Desde el punto de vista de los equipos y maquinarias relacionados directamente con la estética corporal y facial, incluidos los aparatos usados en la cirugía estética, los escasos datos suministrados para Colombia por algunas agremiaciones como

(1) Tomado de www.Dinero.com

(2) El sector de maquinaria y equipos para la estética y Belleza en Colombia. Notas Sectoriales. Oficina Económica y Comercial de la Embajada de España en Colombia. Febrero 2005

(3) Estructura productiva y de Comercio Exterior del departamento del Valle. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Junio del 2004.

(4) Agenda Interna para la Competitividad y Productividad. Documento regional Valle del Cauca. DNP. Junio 2007.

(5) Es frecuente encontrar en las páginas del Internet anuncios sobre estos paquetes. Por ejemplo, en el 2006 una empresa caleña ofrecía un paquete de navidad para la cirugía de senos de dos personas que incluía: alojamiento en habitación doble, alimentación, transporte, cita inicial con cirujano plástico, cirugía en la mejor clínica de Cali, medicamentos durante y después de la cirugía, citas de control post-quirúrgicos, dos brasieres especiales para cada persona, acompañamiento mientras estuviesen en la ciudad. Su valor oscilaba alrededor de 2950 dólares (tomado de www.habitemos.com/post/751025/cirugia_plastica_en_cali_facilidades_de).

(6) Tomado de www.Dinero.com

(7) El sector de maquinaria y equipos para la estética y Belleza en Colombia. Ídem.

Aprofest (Asociación de profesionales de la estética), FENALCO, la Sociedad Colombiana de Cirugía Plástica (SCCP) y la Asociación Colombiana de Ciencia y Tecnología Cosmética (ACCYTEC) y gerentes de empresas del sector, dan cuenta que en Colombia el mercado de los equipos movió en 2002, aproximadamente 50 millones de dólares –un valor que supone un 0,06% del PIB Colombiano⁷– cifra que no tiene en cuenta, por supuesto, los ingresos generados en la prestación de servicios por las numerosos clínicas de estética, belleza, peluquerías, gimnasios, etc., que son las usuarios directos de estos aparatos.

A pesar de la falta de registros sobre el funcionamiento del sector, todos están de acuerdo en que la industria de la belleza está cambiando a Cali y a los caleños y es su nuevo motor de desarrollo. 



Fotografías: Bibiana Peña

Adriana González Victoria

cueros

que se pintan
y se desvanecen

Hablar del cuerpo y sobre todo de sus usos entre la población travesti en la ciudad, implica no sólo referirse al valor de cambio que toma ese cuerpo ó a las formas en que se reinventa, sino a un cuerpo más grande que lo contiene y determina: el contexto como cuerpo social¹.

Cali es una ciudad que oculta la pobreza. Muchas lo hacen, claro, pero esta ciudad ha experimentado un recorrido histórico propio, componiendo lugares nombrados y delimitados: barrios y espacios que ni siquiera están contemplados en la planeación municipal de la periferia.

El desarrollo de Cali, como ciudad irrigada y creciente, durante la década de los setenta (especialmente, con la celebración de los Juegos anamericanos), se dio a partir de dos vías arteriales: la calle quinta y la avenida sexta, que fueron consolidando un centro importante, no sólo por las actividades comerciales, sino por constituirse en el espacio visible de la ciudad.

Este desarrollo, obligaba al visitante a recorrer una ciudad llevándose la idea de haberla conocido sin haber visto pobreza, salvo “el hermoso pesebre de “Siloé y sus callecitas”, alejado y “pintoresco”, sinónimo de vista hermosa y narraciones “fantásticas” para el turista, por oposición al estigma de violencia y muerte que representa para el residente.

Los ejes viales arteriales, permitieron el desarrollo a través de calles propuestas para crear y facilitar flujos rápidos de tránsito y acceso. Con la consolidación de establecimientos comerciales (supermercados, centros comerciales, centros de servicios, etc.), la apropiación de estas vías ha sido transformada y es distinta a la planeada: las calles van convirtiéndose en corredores de tráfico torpe y pesado; tránsitos peatonales y flujos, en general, muy lentos.

Estos nuevos usos han conducido a que la configuración de la ciudad cambie en su espacio físico (a partir de la circulación económica y las transacciones comerciales), y en la correspondiente apropiación por parte de los sujetos que la habitan. Apropiación, tanto en el terreno de la identidad, como en el de la resemantización, ambas, en el ámbito simbólico.

Hacia la zona del Norte, se ubica la avenida sexta en Cali, entre carreras 14 y 21; allí las “mujeres de vida fácil y alegre” patrullan las cuatro calles que atraviesan la avenida.

Sus movimientos quieren confundirse entre la muchedumbre desordenada de la rumba. Entre los trajes cortos y brillantes, las minifaldas pasan ondeando acompasadas por “la brisa” que le dio fama a esta calle.

Allí, entrado el anochecer, la mayoría de las figuras son siluetas femeninas; mujeres jóvenes y delgadas, mujeres gordas, veteranas de la calle, señoras, adolescentes y niñas, todas buscan un lugar en medio de un oficio receloso.

Carne expuesta, pieles de colores a la venta: largas piernas, piernas cortas, espaldas rectas y simétricas: cinturas ensanchadas. Cinturas pequeñas soportadas por espaldas, cuya forma recuerda relojes de arena, midiendo el tiempo y quedando cada vez más vacíos.

La calle se llena de miradas coloridas: oscuras, verdes, azules, acuciosas ó aparentemente distraídas; unas tristes otras inexpertas y expectantes.

Miradas de miedo que reflejan peligro y alerta, que recorren la calle intentando detectar un peligro siempre latente. Los maltratos son seguros si la policía sorprende y la muerte es inminente cuando el cliente logra engañar. Labios rojos ajados, labios rosa nuevos y tersos: mercancía. Por sus dinámicas nocturnas, las cuatro cuadras son lugar indicado para el fácil acceso a la prostitución (incluso infantil), es el espacio público en que el cuerpo cobra valor de cambio y su interacción se traduce en papel moneda.

En este orden descriptivo, separada sólo por dos cuadras de la avenida sexta, y avanzando hacia el corazón del sector ocupado por los travestis, se encuentra, con características distintas, la avenida octava norte.



Adriana González Victoria

POSICIONES

Es una zona recientemente transformada, en la que se han incrementado los precios de los artículos demandados y ofrecidos.

Sucediendo a la sexta, e inaugurando el acceso a la novena, la avenida octava norte, ha ido permitiendo y propiciando que el sector de la Avenida novena sea, cada vez más, la denominada zona rosa de Cali² con todo el peso simbólico que carga la denominación.

Se llega a la avenida novena norte, la más suntuosa. Vestida de caros y lujosos restaurantes, exclusivos centros nocturnos, tiendas de muebles, de modas y de artículos suntuarios. La vida nocturna es completamente diferente a la de las otras dos avenidas: los carros se parquean tranquilamente sobre las aceras, en una zona sobre vigilada, a la que no se acercaría ningún travesti o prostituta callejera. Así se ha configurado y consolidado un tipo de público cada vez más dispar entre las tres avenidas.

En estas zonas de la ciudad, legitimadas como espacios públicos, comienzan a cobrar vida otros usos no planificados.

Las ventas ambulantes, la prostitución y el travestismo hacen parte de las apropiaciones ilegítimas para la institucionalidad.

En el paso de una avenida a otra, la oferta de prostitución se transforma: el pavo real ha levantado la cola y el patito feo se convierte en princesa, como la oruga cambia de piel y la mariposa sale del capullo: el travesti se expone en la calle. Aledaño, el barrio de Santa Mónica Residencial no es un sector de pan diario y bolsa de leche o de acceso en bus urbano.

Pocas veces los residentes se cruzan con los travestis, pues su tránsito no es peatonal.

valores conservadores: la tradición, la familia y la propiedad privada se ven amenazadas por la prostitución travesti. La tradición ha debido soportar por años, la ineficacia de la represión policial, pues a pesar de los maltratos, los travestis siguen ocupando el mismo territorio.

En el momento de la observación, como parte de las estrategias disuasivas y represivas desarrolladas por los propietarios de establecimientos públicos y vecinos “de bien”, se habían instalado unas alarmas en cada esquina, que se encendían ante la presencia de cualquier travesti. Un sonido ensordecedor alcanzaba niveles audibles hasta cinco cuadras a la redonda y era similar al de cualquier alarma detonada ante un robo inminente.

No podemos desligar a toda la comunidad travesti de la ocurrencia de robos en el área; pero no se excluye que estas mismas calles, en las que el dinero circula en la noche, sean frecuentadas por ladrones “profesionales”. Sin embargo, las alarmas no sonaban ante esas situaciones sospechosas ó ante presencias masculinas, ladinas y agazapadas. Los ladrones de pantalón no eran los objetivos de la alerta.

Detrás de los muros de las casas, las viejas familias forradas en tono antiquísimo y texturas aterciopeladas, ya raídas, sobreviven en una constante lucha entre el pasado glorioso y la sombra de la ruina que acecha. El otrora sector “exclusivo”, deviene en un temor burgués a la masificación y popularización de los bienes.

Muchos de los habitantes, que aún tienen activos, emigran a otros sectores emergentes bajo nuevas promesas de exclusividad. Quienes deben permanecer, como residentes del sector, ven transgredidos sus rígidos

Entonces, cabría detenerse por un momento y preguntarse cuál es la apropiación ilegal que se atribuye al travesti, si dentro de la reglamentación no existe ningún procedimiento particular, más allá del contenido en el código de Policía para el evitar el escándalo en la vía pública. Entonces, la policía queda a cargo, autorizada para ejercer control amparada en una ley vaga. Las acciones que lleva a cabo esta institución militar son represivas y no hay instancias de regulación a las que se acuda frente al maltrato: ningún travesti se dirige a la defensoría del pueblo o a la procuraduría, para reclamar por sus derechos, ante el temor de fuertes represalias. ¿Es la trasgresión de los cuerpos, en su dimensión visible, lo que molesta y usurpa al orden de su “aparente tranquilidad”?

¿Cómo es ese cuerpo que tanto perturba?

Sabemos que el cuerpo del travesti, como lo insinúa la palabra es vestido transgrediendo los atavíos y roles asignados al género masculino y adicionalmente traspasa la barrera de las relaciones heterosexuales. ¿Son estas razones suficientes?

El travesti rediseña su cuerpo y en ello invierte un gran porcentaje de sí mismo. Su cuerpo no guarda sólo la historia de un hacer –como el sol que quema y el viento que aja la piel del campesino ó la “vista desgastada” de la costurera-, sino que acumula signos que revelan una interacción violenta.

De acuerdo a entrevistas realizadas, los travestis, en su mayoría, comienzan a hacer conciencia de la incongruencia entre un cuerpo heredado y uno que se desea, durante la adolescencia. El cambio deberá dar cuenta, no sólo de las incidencias visibles de una producción hormonal, ante la contingencia de la biología. El sujeto no acaba de asimilar la transformación de sí mismo, cuando debería disponerse a enfrentar el cambio invasor que reclaman las nuevas formas físicas.

La relación e interacción social del travesti se basa, fundamentalmente, en exponer el cuerpo al mundo. Un modo de estar que ha requerido de observaciones distanciadas y clandestinas de las figuras femeninas.

La identificación primaria es con la Madre, pues ella es la instancia más inmediata que hace posible la imitación; usar sus zapatos de tacón alto, tomar prestadas sus medias y sus faldas, las pinturas de su cara. Escondiéndose siempre para no ser descubierto. El temor ante las reprimendas comienza a esgrimirse, como también la condición de ocultamiento.

En el primer intento por “normalizar” el dolor, deber huir de la mortal paliza de padres que ven perdidos a sus “hombres de la casa” – aquellos que recibirían su herencia de “autoridad” y rol tradicional de proveedor. Convertido en mariposa engalanada, el joven, en medio de las tensiones, debe procurarse un espacio para poder cohabitar con los constantes maltratos (la mayoría siguen viviendo en el hogar paterno).

Y entonces, las cicatrices no sólo duelen: cuestan tiempo, dolor y además cuestan en dinero, pues con las marcas se destruye una obra construida a través de rutinas adquiridas y rituales cotidianos:

No sólo la apariencia física importa, también la esencia es importante. La idea de armonizar cuerpo y espíritu ha dado paso a la creación del negocio del spa.

La cara es otra historia. En el rostro se invierten cuidados más particulares y de mayor exigencia para exterminar todos los vellos de la barba. Pero en otras zonas del cuerpo, los productos de belleza que se aplican van desde cremas para depilar, la cera caliente ó cera fría hasta la moderna y costosa depilación permanente.

Todo por erradicar completamente la hirsuta herencia biológica: las piernas peludas, las axilas pobladas y en algunos casos, extendiendo el trabajo tortuoso, los glúteos, el pecho, la región genital y perianal: todo, por un poco de tersura.



La inversión continúa con los atavíos de cada noche: colores fuertes en los labios. Los ojos con pestañas postizas o cubiertas de pestañina y párpados brillantes; capas de base y polvos. Piezas mínimas de ropa que permitan mostrar los litros de silicona que se han pagado. Senos voluptuosos, colas más femeninas, y en caso de extremo ahorro, han pagado la cantidad necesaria para redondear un poco las caderas.

El atuendo no debe oponer ninguna resistencia cuando la huida es inminente. Los zapatos se llevan en las manos: imposible seguir con ellos puestos, cuando la velocidad de la carrera exige huir de las peleas con “otra marica”, de la policía o de las palizas de clientes engañados, robados, o los que en un descuido les permiten escapar.

La calle exige saber resistir, pero también saber golpear. Esta lógica se aplica desde el rito iniciático por el que debe pasar cada travesti antes de poder ganar el acceso a un territorio. Es regla.

No es posible abstenerse y menos oponerse, a la paliza colectiva. Todas deben golpear a la nueva... si vuelve al día siguiente, ya podrá esperar su turno para descargarse en la próxima que llegue.

El cuerpo travestido tiene encima la intervención de un sí mismo. Un hombre que se ha descubierto, irá tejiendo una historia de intentos y experimentos por feminizar su herencia física. La lucha será constante: la genética y la herencia no cederán fácilmente.

Ese cuerpo debe resistir la influencia del desarrollo muscular que causan las carreras y los golpes recibidos en el desempeño de su oficio. Pero también tendrá que ser lo suficientemente fuerte y hábil a la hora de pelear con “otra marica” y esquivar, casi siempre, los cortes y punzadas.

Una mirada conservadora, contempla al travesti en su dimensión visible, como desviado y alejado de un orden natural.

A pesar de la distancia en el tiempo, dichas apreciaciones son concordantes con descripciones de la medicina legal de finales del siglo diecinueve, en las que comenzaba a reconocerse la aparición de tendencias sexuales diferentes a las establecidas.

De acuerdo a los registros médicos, principales fuentes de investigación en dicho contexto, estas tendencias ya eran definidas como “antinaturales”. En los diccionarios las definiciones aparecían bajo el sello de lo “monstruoso” ó de una “pasión horrorosa”⁴.

Ambroise Tardieu, médico forense, en 1850 escribiría: “La práctica del amor antinatural deja marcas en el cuerpo, gobierna todo el aspecto: El cabello rizado, la tez maquillada el cuello descubierto, la cintura apretada de manera que resalten las formas, los dedos, las orejas, exhalando toda la persona el olor de los perfumes más penetrantes (...)”.



Tardieu, además, distingue cuidadosamente el rol activo del pasivo en el intercambio sexual: “El rol activo se manifiesta en la conformación de la verga, generalmente muy delgada, pero excepcionalmente voluminosa. (...) el extremo del glande se alarga desmesuradamente, además la verga está torcida sobre si misma en sentido longitudinal, esto se debe a la forma del ano, al que en cierta medida se amolda.

La torción de la verga está producida por la resistencia del esfínter anal, que al ser muy voluminosa, solo puede atravesar realizando un movimiento de destornillador o sacacorchos. En cuanto al pasivo, le traiciona el desarrollo excesivo de los músculos, la deformación del ano, la relajación del esfínter la dilatación extrema del orificio anal, la incontinencia, las ulceraciones, las fístulas, sin olvidar las cicatrices producidas por las heridas producidas por cuerpos extraños y los estigmas de la blenorragia rectal o la sífilis”.

Y aunque dichas descripciones parezcan brutales y arcaicas, desplazan la discusión del ámbito de la moralidad y el rechazo de una estética, al campo de prácticas médicas que pretenden contemplar la homosexualidad bajo el hallazgo de morfologías exóticas y deformadas. No será la primera vez en la historia de la medicina en que los comportamientos “extraños” sean convertidos en sinónimo de enfermedad.

Bajo la lucha médica por lograr un “cuerpo sano y una mente sana”, hay una consiguiente separación entre los sanos y los enfermos, situación que abre la brecha necesaria para una exclusión social legitimada⁵.

Emulando las descripciones del siglo diecinueve, hoy podríamos decir que existen roles activos y pasivos respecto a prácticas de rechazo y segregación.

Aquellos, que desde la tranquilidad de sus almohadas se hacen sordos ante gritos desgarradores de auxilio, celebran y callan en actitud pasiva y aquellos que podríamos llamar activos: adolescentes y adultos jóvenes, en su mayoría, que van en carros repletos dándose ánimo los unos a los otros: invistiéndose de autoridad, y que armados con pistolas de pintura, de balines, ó bates de béisbol, arremeten colectivamente contra su presa: el travesti rezagado que se ha quedado en alguna esquina

Los ataques, despliegue de agresividad y liberación de cualquier consideración ética, no tienen como objetivo principal el exterminio; el objetivo se convierte en la vejación del cuerpo de ese otro. Al travesti le duelen hasta sus zapatos de cristal perdidos; los ojos que cuidadosamente habían maquillado se convierten en borrones violáceos e hinchados; las caras deformadas y los cuerpos verdosos. Las huellas de la paliza significan también no poder trabajar: no sólo por la deformación, sino por la imposibilidad de moverse con elegancia particular y con destreza.

Todas esas situaciones, en apariencia absurdas, subsisten de manera residual y subyacen, paradójicamente, a la toma de decisiones y acciones por parte de defensores de la diversidad y los derechos de las minorías.

Incierto es el destino del travesti al descubrir que no es una población tenida en cuenta en ningún modelo de desarrollo para la ciudad, ó en políticas públicas de contención no violenta. Nunca lo han sido: para el estado el interés reside como si de una patología se tratara en el intento por prevenir epidemias y controlar enfermedades sexuales. Un círculo vicioso de exclusión se cierra en torno ante un imaginario de igualdad. 

(1) Esta alusión se refiere a una metáfora que no pretende evocar una propuesta funcionalista.

(2) Podríamos extrapolar esta apropiación, del espacio público, a partir de economías emergentes y de legitimación social. En Medellín el Parque Lleras, en Barrancabermeja el parque de la vida, en Cartagena la Plaza de Santo Domingo, y en Bogotá el Parque de la 93, son solo algunos ejemplos.

(3) Botero, Germán La materia, el cuerpo, paraísos programados; en: La ciudad, hábitat de diversidad y complejidad; ED universidad Nacional, Bogotá, 2000.

(4) Como lo describe Alain Corbin, en su compendio sobre el cuerpo.

(5) Acerca de este tema, hemos de recordar el texto de M. Foucault *Historia de la locura en la época clásica*.

Isabel Buriticá

cuerpo de mujer

INTRODUCCIÓN

La imagen de la mujer en las revistas y en los medios publicitarios aparece como un indicador de la presencia de la formación de los cuerpos dóciles. Mediante la generación de cuerpos dóciles, se presentan como dispositivos de poder que inciden en la *construcción de la identidad femenina* e influyen en la búsqueda de un cuerpo perfecto, vislumbrando una posible explicación para la proliferación de prácticas estéticas. Estos dispositivos de control se muestran aún más eficaces cuando un travesti se inserta en la dinámica de dicha construcción y, al igual que las mujeres, termina apropiándose de todos estos signos, prácticas y cirugías, hasta exponer incluso su vida. Este artículo es una exploración del mundo de Jeny, un travesti caleño.



Fotografías: Bibiana Peña

LAS TECNOLOGÍAS DEL YO

Y LAS POLÍTICAS DEL CUERPO

Sandra Lee Bartky explica, en *Femininity and domination*¹, el proceso que se presenta de disciplina directa sobre los cuerpos en la sociedad moderna. Este disciplinamiento sobre el cuerpo va acompañado por una serie de manipulaciones, elementos, prácticas y gestualidades, a través de una economía de signos producidos por un capitalismo desbordante. Esto funciona según la autora como una política anatómica, como un mecanismo de poder que evidencia la producción de los denominados cuerpos dóciles, para usar el término creado por Foucault. Tanto la feminidad, como su identidad subjetiva son establecidas por los mecanismos de poder asociados a la formación de cuerpos dóciles. Mi hipótesis es que en la construcción de cuerpos dóciles y de feminidad las diferencias de raza, clase y sexo desaparecen. Podrá verse más abajo en la presentación que hace un travesti de la feminidad de su cuerpo.

Trataré de mostrar a través de los fragmentos de una entrevista a un travesti² cómo los mecanismos y dispositivos que generan cuerpos dóciles, son apropiados por los hombres – un travesti en este caso – sugiriendo que las maneras de comportarse y reír, y las prácticas del el deseo y del erotismo no son una cuestión de la naturaleza femenina, sino una construcción de una serie de dispositivos de control que generan que la mujer se haga y no nazca. He aquí los resultados de un trabajo etnográfico sobre la representación de la feminidad en un travesti.

Algunos de los referentes que ayudan en la construcción de la identidad femenina en Cali, son los elementos simbólicos, provenientes de la publicidad que crean un prototipo de mujer. Carmen Torres en su texto, *Género y Comunicación, el lado oscuro de los medios*, afirma que la intervención del género femenino en las revistas y los periódicos por lo general se reduce a la imagen fotográfica, muchas veces asociada a temas como el arte y varios; a diferencia de los hombres que se asocian con política, economía, sociedad civil entre otros.

La imagen de mujer es utilizada en portada de revistas, periódicos y otras publicaciones, para mostrar el prototipo de mujeres que debe construirse. Utilizar la imagen de la mujer en aspectos específicos es muy común en Cali: periódicos considerados populares, como *El Espacio* o *Q'hubo*, exhiben en sus portadas ilustraciones de mujeres en vestidos de baño. La frecuencia más alta de estas apariciones ocurre en *El Espacio* que en todas sus publicaciones, en la sección *Juan sin Miedo*, presenta una mujer desnuda.

Hay un conjunto de revistas que se enfocan sobre la imagen de la mujer, actuando en la modelación del cuerpo y en la creación de prototipos de la identidad femenina. Estas revistas se pueden clasificar de dos tipos: las revistas para mujeres entre 12-17 años y las revistas para mujeres de 25 años en adelante. En la primera categoría, la revista más relevante es *Tú*, en cuyo contenido se ven artículos como: “¿Qué decir?, ¿Qué ponerte?, ¿Cómo comportarte?, ¿Cuáles son los movimientos claves?”; “Lo que debes saber antes de pasar a 4a base”; “Des-

La imagen de mujer es utilizada en portada de revistas, periódicos y otras publicaciones, para mostrar el prototipo de mujeres que debe construirse.

cubre cómo conquistar un tímido”; “Conquistalos”; “Tú vive al otro lado del mundo”; “Encuentra al chico de tus sueños”; “Conoce los consejos para que él no quiera separarse de ti ¡nunca!”; “La anorexia o la bulimia ¿Están en la cabeza o en el cuerpo?”; “Cómo vestirse para verte super-fashion”, etc.

En la segunda categoría sobresalen *Cosmopolitan*, *Vogue* y *Vanidades*³. En las portadas de todo el año de la primera aparecieron mujeres famosas como Paris Hilton, Raica Oliveira, Carmen Electra, Eva Longoria, entre otras. Los títulos de los temas lo dicen todo: ESPECIAL: “Cuerpo & Alma”, “Conciliar Vida Familiar y Laboral”, “Belleza: Diez pasos para estar perfecta...en primavera”, “¿Y si las hormonas tuvieran la culpa de tus kilos de más?”; *Cosmo*: “hallazgos para lucir un cuerpazo”, “La moda que mejor te sienta”, “La mujer perfecta según los chicos *Men's Health*”, y “¿De qué sexo es tu cerebro?”

Sin embargo, este fenómeno no es contemporáneo. Blanca Estela Treviño nos comenta que en el siglo XIX (1842), a través de la revista mexicana *El panorama de las señoritas mexicanas*, se planteaba una manera de construir la identidad femenina a partir de consejos como “¡Mujer sé sumisa a tu marido!”⁴.

Esta revista, al igual que las contemporáneas, habla de labores de tejido, modas, conservación de la belleza, del comportamiento de las mujeres, cómo hablar bien, recomendaciones para educar los hijos, entre otras cosas que comenta la autora.

Norma Valle, Bertha Hiriart y Ana Maria Amado comentan en su revista *ABC*, que la imagen de la mujer se asocia por lo general a discursos gráficos, usados en telenovelas, programas publicitarios y circulaciones “amarillistas”. Así mismo, las autoras sostienen que estos medios de circulación utilizan categorías estereotipadas o roles establecidos para las mujeres, lo que evidencia la manera en que el imaginario cultural acentúa la identidad y la relación sexual entre hombres y mujeres y con ello la formación de su subjetividad.

Los medios reflejan la imagen de una mujer, pero no cualquier mujer como lo afirman las autoras, sino un prototipo de mujer: bella, exuberante, con senos prominentes, piel bronceada, cabello totalmente liso –cepillado- en un extremo, o ensortijado en el otro; la mujer esbelta desnuda. Estas son las imágenes de una mujer que expresa al parecer, su feminidad a través de su cuerpo.

De aquí podría verse la asociación entre estas maneras de representar a la mujer y la proliferación de centros de belleza. Estos mecanismos publicitarios provocan el desarrollo de la feminidad y el moldeamiento del cuerpo de formas especiales. Al parecer estas formas de moldear el cuerpo de la mujer, se ve en la proliferación de clínicas de cirugías en la ciudad de Cali.

Se comenta en una página web promocional, que existe en Cali más de 40 clínicas, 110 centros de estética, 90 cirujanos. En este artículo nos comentan que para el último año se hicieron 100.000 procedimientos quirúrgicos⁵.

Ahora bien, la magnitud de la influencia de los dispositivos de control en la creación de la feminidad y de la imagen de la mujer, puede verse en los fragmentos de la entrevista a un travesti⁶. Allí, él evidencia la necesidad que tiene de apropiarse de una imagen de mujer, pero no de cualquier mujer sino de una exuberante, delgada y adinerada: la imagen de las divas, de esas divas que suelen aparecer en las portadas de *Cosmopolitan* y *Vogue*.

EL CUERPO DE JENY

MA⁷ es un hombre de 22 años, delgado, de 1.50 metros de estatura, mestizo, nacido el 6 de octubre de 1984 en Cali, que empezó a travestirse a los quince años. Su seudónimo es Jeny.

¿Cómo es el cuerpo de Jeny? En uno de nuestros encuentros, Jeny llevaba puesta una falda de jean corta, unas botas negras de tacón que le llegaban hasta la rodilla, y una blusa negra de tiras. El color de sus ojos era café claro, pero supuse que tenía lentes de contacto. Tenía un maquillaje muy sutil, apenas delineados ojos y boca, algo de pestañina, y por su tez morena ni se notaba que usaba rubor. Las reglas que impone el uso de una falda, hacían que Jeny estuviera muy rígido al sentarse. Sospecho que una mala posición de la falda, evidenciaría un género que no era el suyo.

Preguntar por el origen de las prendas de Jeny nos puede llevar a conocer las prácticas que están detrás de su apariencia. Para poder lucir como lucen muchas mujeres deben recurrir al crédito. La distribuidora de cosméticos Yanbal, por ejemplo, ha desarrollado una amplia red de consumidores que dependen del crédito para acceder a la apariencia deseada. En otro encuentro, Jenny comentaba que estaba pagando una deuda de \$120,000 pesos derivada de productos cosméticos, incluido un perfume que le comprara a su mamá como regalo de navidad.

LAS CIRUGÍAS

El testimonio de Jeny confirma la importancia de las cirugías estéticas clandestinas entre los travestis. El proceso de inyectar hormonas femeninas o anticonceptivos para tener senos más grandes, fue realizado por para pasar de la talla 30 a la 34b. Decía que se trataba de un “un proceso constante, si se deja de hacer se pierde todo lo logrado”. Pensaba operarse los senos y me recomendó, de paso, un cirujano que opera la nariz y los senos por sólo 4 millones de pesos.

En otra ocasión observé que Jenny se había puesto silicona en las nalgas: en su nalga derecha se notaba una hinchazón roja. Jeny anotó que “se me había inflamó la nalga ocho días después de haberme inyectado la silicona...fue que una de las maricas travestis me vendió la silicona por \$ 600.000 - las dos inyecciones para las dos nalgas”. Esta silicona fue inyectada por la misma persona que se las vendió.

En el mundo de los travestis las inyecciones de silicona en senos y nalgas, y otras prácticas de transformación estética, son hechas ellos mismos, y no por clínicas especializadas. Una razón es que los cirujanos no consideran normal ese tipo de procedimientos en los hombres. Jeny comentó que, en general, los médicos no practican esos tratamientos a los travestis. Es evidente, además, que el aumento de senos y trasero, hace pasar al travesti de una simple apropiación de prendas a lo que en realidad debe ser una mujer. Y no es cualquier mujer. La feminidad que reflejan, a través del uso de la silicona, es la de una mujer voluptuosa llamativa, despampanante, la mujer que muestran las revistas, las divas, las cantantes y la moda.

Jeny adoraba a Shakira y Beyoncé, mujeres consideradas divas, caracterizadas por sus formas, su voluptuosidad y sus movimientos. Le encantaban, además, las películas hindúes por sus mujeres, su forma de bailar, de cantar, de vestir, su belleza exótica.

Además de las cirugías, los travestis han desarrollado otra serie de mecanismos para alcanzar una apariencia femenina. Contaba Jeny que una práctica común era colocarse una gasa rosada en el miembro para tener un aspecto de vagina. Para alcanzar unas nalgas paradas y grandes, el uso de dos resortes, colocados debajo de las nalgas, daba la apariencia de que el trasero estaba parado o erguido.

Pero esta serie de mecanismos de representación de la feminidad no llegan hasta ahí; también se están en la apropiación de una serie de hábitos que aluden a la feminidad. Desde sus años de infancia, ya se podía ver cuál era el destino y la tendencia sexual hacia la que se inclinaba Jeny. Por lo general jugaba a que *ella* era la hermana mayor o la mamá y recordaba incluso una foto de infancia, tomada en el CAM⁸, en la que lucía como todo un hombrecito afeminado.

La imagen que Jeny tenía de su futuro se reflejaba en su idealización de un destino de buena mujer, casada y organizada. Comentaba que de España iba a llegar un joven con el que se iba a organizar y con quien debía comportarse como toda una señora. También quería tener una hija porque “a las mujeres se les puede colocar adornos, moñitos comprarle variedad de cosas, en cambio a un niño sólo un carro y un balón.”

(1) Sandra Lee Bartkly,
*minity and domination; studies in the phe-
nomenology of oppression. Thinking gender.*
Edited by Linda J. Nicholson.

(2) Para más información ver, Ana Lucia
ménez, "La invisibilidad de la mujer en las
revistas femeninas".
Documento de trabajo

(3) Esta serie de encuentros hace parte de
la recolección de datos de mi proyecto de
trabajo de grado como socióloga

(4) Ver:
www.coleccionesmexicanas.unam.mx

(5) Para mas ver la pagina
www.roxycenter.com

(6) Esta serie de encuentros hace parte de
la recolección de datos de mi proyecto de
trabajo de grado como sociologa.

(7) MA, para proteger su identidad.

) Centro Administrativo Municipal de Cali.

NOTAS



Lorena Sofía Correa

"Hair is nature's biggest compliment and the treatment of this compliment is in our hands. As in couture, the cut is the most important element...haircutting simply means design and this feeling for design must come from within."

Vidal Sassoon

EL PELO

Corto, largo, liso, ensortijado, negro, rubio, natural, tinturado, descuidado, brillante con extensiones. El cabello se lleva de todas las formas, cada persona decide cómo llevarlo y el estilo que elija representa también un estilo de vida, una forma de vida, de pensamiento, una forma de ser.

Los hombres tienen bigote –y algunas mujeres–, barbas espesas, pechos y espaldas velludas, sus brazos y piernas son más pobladas –en algunos casos– y comienzan a aparecer con la vejez pelos en nariz y orejas. En el caso de las mujeres la presencia de pelo es más delicada y sutil, menos espesa y en algunos casos no existe. De aquella capa de pelo semejante a un abrigo hoy sólo nos quedan las cejas, las pestañas, el vello púbico y axilar y por supuesto "el cabello".



Y no cabe duda que el cabello sea el más importante de los “pelos del cuerpo del hombre.” Al igual que el cuerpo y el rostro, el cabello es y ha sido mimado y tratado con esmero. El ser humano se ha preocupado por llevarlo bien cuidado, porque el cabello no está solamente para cubrir la cabeza no, éste tiene otra función, otro significado, otra representación en el contexto social; el pelo define a la persona y eso varía de acuerdo a la cultura y la época.

“La dignidad y el estado social del hombre se podían apreciar por la longitud de sus cabellos. Cabellos largos llevaban los que nacían libres, los nobles, los guerreros y los dioses. Cabellos cortos llevaban, principalmente en las culturas romanas, los esclavos, los sirvientes y trabajadores, lo que proporcionaba a éstas mayor higiene”



MIRADA HISTÓRICA

En la antigüedad y aún hoy día el cabello es sinónimo de vitalidad. Un cabello bien cuidado, brillante y con vida da buena impresión, de ahí la importancia de su cuidado. Un cabello opaco, quebradizo o débil puede ser señal de enfermedad, vejez, mala alimentación etc. Por ello, ha sido siempre objeto de atenciones y cuidados.

“Calvicie, canas y caída del cabello han sido siempre signos valorados negativamente como señales de vejez o de enfermedad, que el hombre se ha esforzado por combatir con diferentes medios”

Los primeros cuidados y la importancia del cabello no estaban relacionados con la estética y la belleza, sino más bien, con cuestiones prácticas y ceremoniales. En el antiguo Egipto, la forma como se llevara el cabello determinaba la casta o el culto al que perteneciera el individuo. Los egipcios consideraban el cabello y la forma de llevar el pelo en general, como el bigote o la barba, un elemento *fundamental* de la belleza física y de ellos heredamos las pelucas y el tinte.



“La longitud de esta barba indica la importancia de su portador(...). Los sacerdotes egipcios llevaban la cabeza calva y se afeitaban el cuerpo totalmente cada tres días, incluso las cejas.”

La longitud del cabello, también definía el estrato social al que se pertenecía. Cabellos muy largos pertenecían a la nobleza, los cabellos más cortos a los esclavos y artesanos, criados y sirvientes. Las razones eran obvias, estos últimos no podían llevar el cabello largo por su trabajo, para evitar el calor y el contagio de parásitos y la insalubridad; además no tenían tiempo ni servidumbre que les cuidara el cabello, a diferencia de los nobles.

Fueron los griegos quienes con su vanidad y culto por la belleza, hicieron del cuidado del cabello parte importante de su ornato. Cabellos ondulados, rizados, mechones, trenzas, melenas largas, cintas, diademas etc. El nivel de complejidad de los peinados griegos era mucho mayor al de los egipcios, eran más variados, más elaborados, de mayor cuidado y detalle usando más elementos en la decoración del cabello tanto para hombres como para mujeres.

“En las mujeres, el cabello es largo con rizos delanteros sobre la frente y el cabello recogido en la coronilla y dividido en gruesos mechones que caen sobre los hombros sobre la espalda recogidos con cintas. La “peluca escalonada”, llamada así porque el cabello llega a los hombros en escalones horizontales. Un poco más adelante aparece el peinado “perlado” que consiste en cabellos largos sobre la espalda, divididos en mechones, divididos a su vez en segmentos. También sobre la cabeza el peinado está ordenado en forma de perlas y sujeto por una cinta.”²

Y fue en Grecia donde nacieron – además de la civilización- los primeros salones de belleza a donde por supuesto, sólo asistían las personalidades.

Los bárbaros y vikingos llevaban sus cabellos largos, pero al contrario de los griegos sus cabellos eran descuidados y sucios, que por no dedicarse a la vida contemplativa, las artes y ser guerreros, iban siempre en trenza o en cola de caballo.

En la Edad Media, el cabello significaba poder, riqueza y dignidad.

“Las leyes medievales afirman que el tocar o arrancar parte de la barba o los cabellos será castigado con fuertes multas de dinero o con castigos corporales”

De alguna manera, el modo de llevar el cabello representa las condiciones sociales y económicas de una época. En aquel entonces la sociedad era extremadamente pobre, por lo que fue una época de total austeridad y a su vez de bastante suciedad y epidemias. Esta época conocida como el oscurantismo, prohibía todo asomo de vanidad y exceso alguno; fue así como el cuidado del cabello conocido en Roma debió desaparecer, para dar paso a peinados vulgares y corrientes. Los peinados eran sobrios y en una sociedad controlada por la religión, la coquetería, la vanidad y la frivolidad no estaban permitidas. Por supuesto las mujeres llevaban sus cabellos largos, recogidos en moñas y usaban capuchas para evitar la propagación de piojos. En general los hombres usaban cabello corto y los mayores tenían barba. Más aún, la idea de rasurarse no podía ser contemplada porque era sinónimo de vanidad.

En el Renacimiento, el culto a la belleza personal fue uno de los valores de la época. Así que el cuidado y la belleza están de nuevo a la orden del día, gracias al florecimiento de la economía. Se crea la “moda”, los peinados son de nuevo elaborados y con múltiples accesorios. Se crean tendencias y los tintes y postizos son apetecidos siendo Italia el pionero en estos menesteres, pero a pesar de lo elaborados y refinados que pudiesen ser los peinados, estos tenían buen gusto y eran elegantes sin ser recargados.

En Roma se popularizaron los cabellos rubios y se empezaron a realizar pruebas para aclarar el cabello. Se generalizaron los salones de peluquería y se volvieron un negocio, aunque éstos se ubicaban por especialidades, deviniendo en los actuales salones de belleza. Inclusive, ya desde esa época, las peluquerías y barberías eran centros de reunión social y encuentro.

La época del Barroco se caracteriza por su ostentación y exageración y los peinados no estarían fuera de ello. Las clases privilegiadas se preocupaban más de aparentar que de ser, los nobles daban demasiada importancia a su aspecto físico y eran sumamente vanidosos. Es aquí donde se pone muy de moda las pelucas grandes y excéntricas, fomentadas por Luis XIV. Las pelucas eran la expresión máxima del derroche, la vanidad, la ostentación, la excentricidad y la frivolidad de la Corte, todo esto con el ánimo de aparentar una condición social que no se tenía.

Finalizando el siglo XIX con las revoluciones Francesa e Industrial, la historia de la humanidad dio un giro radical. La peluquería también habría de verse transformada para dar paso a prácticas muy diferentes a las del Barroco y el Renacimiento, surgiendo así *una nueva sociedad*. Aparecieron los peluqueros como tal; expertos en el cuidado del cabello como los conocemos hoy, naciendo así el oficio de la peluquería. La sencillez predominaba, por lo tanto, mujeres humildes y burguesas usaban el cabello recogido en un moño, aunque éstas últimas adornaban su cabeza con un sombrero. Aparece en 1867 el agua oxigenada, siendo un adelanto impresionante en el arte de la peluquería, usado hasta nuestros días.



EL SIGLO XX Y LA PELUQUERÍA PROFESIONAL

Es el siglo XX el que da paso a la peluquería profesional, convirtiéndose en un oficio fino y delicado, para el que había que estudiar y prepararse. Así, además de los salones de belleza surgen las academias y escuelas de peluquería y los peluqueros que luego serán famosos. Es, en este momento, cuando la peluquería cobra un sentido estético total y el culto por la belleza y la moda se consolida. Hombres y mujeres por igual hacen de la visita al salón de belleza, una práctica habitual.

Por primera vez las mujeres cortan su cabello corto, lo cual aún hoy día es muy frecuente. El cabello corto para las mujeres surgió de la imperiosa necesidad de éstas por trabajar en las fábricas mientras los hombres estaban en la guerra; el cabello corto les significó comodidad y se convirtió así en símbolo de *mujer moderna*.

Con la bonanza de los años 30's, Hollywood fue el que dio la parada en la moda; los peinados de los actores famosos de la época eran imitados por todos y a los que las peluquerías se ceñían. La "rubia famosa" Marilyn impuso su estilo y las mujeres del mundo querían tener su *look*. Melenas rubias, onduladas, cortas o voluminosas, lacas, crepados, fijadores, gomina estuvieron a la orden del día.

"Sin embargo, si un peinado creó escuela fue el llamado "Peek-a-boo-bang" consistente en una abundante masa de cabello rubio platino ondulado que tapaba un ojo, popularizado por uno de los grandes mitos del celuloide: Veronica Lake. Tal fue el éxito de su look que el Departamento de Guerra de los EEUU exigió a la Paramount la prohibición del célebre peinado de la diva, puesto que, según ellos, las chicas que trabajaban en las fábricas de armamento lo estaban imitando y, al llevar un ojo tapado, se estaban produciendo numerosos accidentes"³

EL PEINADO COMO SIGNO DE IDENTIDAD

Los años 60's supusieron una revolución no sólo a nivel social, cultural o político, ésta también alcanzó los niveles de la moda, proponiendo un concepto totalmente diferente a lo que hasta ese momento se había conocido. El cuidado del cabello, la perfección, tratamiento y elaboración que se había logrado y que se había expandido en el mundo gracias a las divas del cine cuya característica principal era su presencia etérea, estaba siendo reemplazado por una "anti-moda" del cabello.

La forma de llevar el cabello representaba la revolución, la libertad que se promulgaba, la rebelión contra el sistema y las normas. Cabellos sucios, enmarañados, descuidados, maltratados, naturales, multicolores, simples y limpios. Nada de peinados elaborados o tintes o pelucas, nada de productos para el cabello. Sin embargo, el *look* que representa esta época -y que fue el abrebocas para los años posteriores- está ligado a las identidades culturales especialmente de los jóvenes. El *look* está definido **principalmente** por la música, aunque éste también determina otras tendencias: culturales, políticas, sociales, religiosas, etc, como el *hippismo* y el movimiento *grunge*.

Otra de las características de los peinados de esta época era la comodidad, sobretodo para las mujeres, que ahora trabajaban y tenían muy poco tiempo para lavar, peinar y arreglar el cabello.

"Así, los *rockabilies* que habían surgido en la década anterior se peinarán con un tupé al más puro estilo Elvis y lo perpetuarán hasta los años 90. Los seguidores del movimiento *beat* imitarán a The Beatles con sus melenitas y flequillos escandalizando a propios y extraños con lo que entonces se consideraba una melenita demasiado larga para el público masculino. Pero en los 70's llegó la auténtica revolución de forma y color: el *glam*, con David Bowie en cabeza, propulsó el *mullet*⁴ que llegó a evolucionar hasta límites insospechados con el movimiento punk que construyó altas crestas de colores estridentes sobre una base de mullet. Escandalizaban los rastas, que siguiendo los *dreadlocks* de Bob Marley triunfaron inicialmente entre el público afro-americano, aunque en los 90's se popularizaron a todo tipo de público joven."⁵

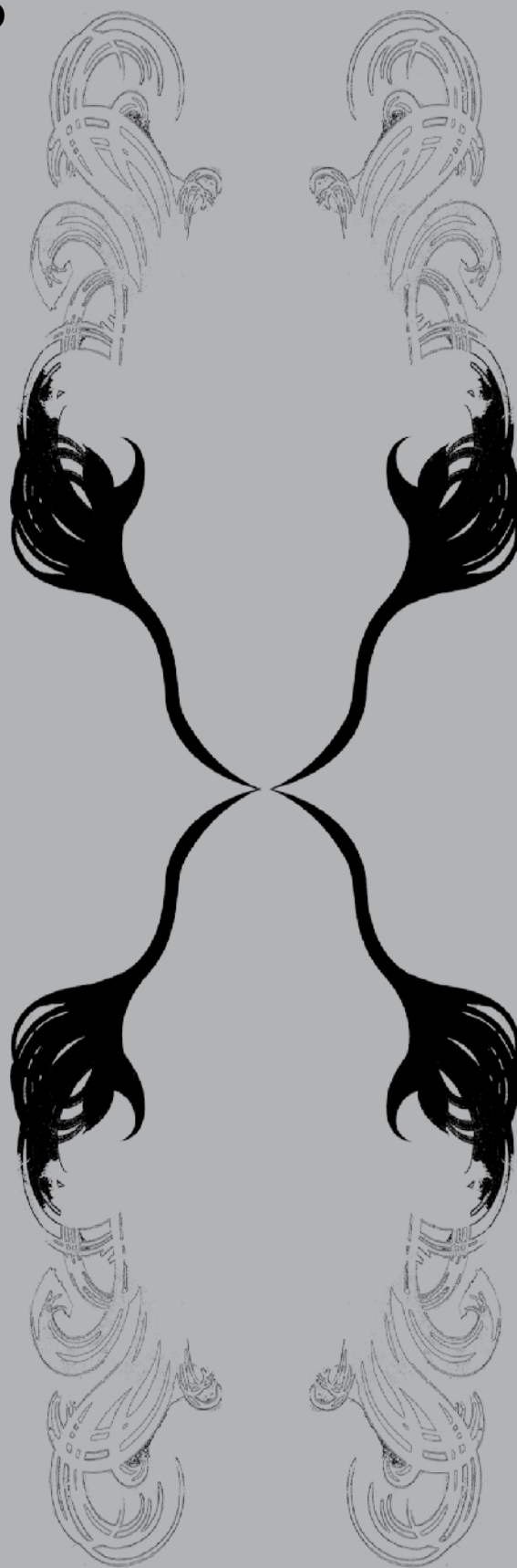
Cada uno de estos estilos era sinónimo de identidad, quien perteneciera a un grupo o *ghetto* estaba determinado por la forma de vestir de éste incluyendo el peinado, el cual representaba una forma de pensamiento, una filosofía de vida. Y esto sigue siendo cierto en la actualidad, Aún se conservan remanentes de algunos de estos grupos, otros siguen vigentes con algunas transformaciones y otros han ido naciendo en el proceso, especialmente en los jóvenes quienes van descubriendo su identidad y el *look* que adopten depende en gran medida al grupo social al que pertenecen y/o al ídolo a seguir sea este modelo, actor, deportista, cantante etc.

EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

El convulsionado siglo XX ha permitido la evolución de la peluquería o *hairstyling*, hasta el punto de lograr que hoy por hoy sea una profesión destacada, envidiada, respetada y por supuesto ante todo un **arte**.

Sin embargo, en la época actual estar a la moda es relativo. Hay total libertad en la forma de llevar el cabello. Aunque hay tendencias mundiales y pautas, cada quien lleva su cabello de la forma como mejor le parezca. No hay normas impuestas en el sentido estricto de la palabra, no hay sanciones explícitas; quien sea rechazado por algunos debido a su *look* será aceptado por otros, viéndose así infinidad de estilos o “anti-estilos” todos igualmente valederos y significantes. Hay diferencias entre jóvenes y viejos, hombres y mujeres, inclusive entre regiones, cada cual da a su cabello y a sus pelos su toque personal, aunque de alguna manera condicionado por el patrón sociocultural.

“Jóvenes y no tan jóvenes reservan una parte de su presupuesto mensual a cuidar su cabello, a hacerlo cambiar, a colorearlo o darle forma; empieza el milenio de la peluquería, el tiempo en que las barreras han sido derrocadas y cualquiera de los estilos que a lo largo de los siglos anteriores han triunfado ahora se puede ver en las cabezas de los/las más atrevidos y vanguardistas.”⁶

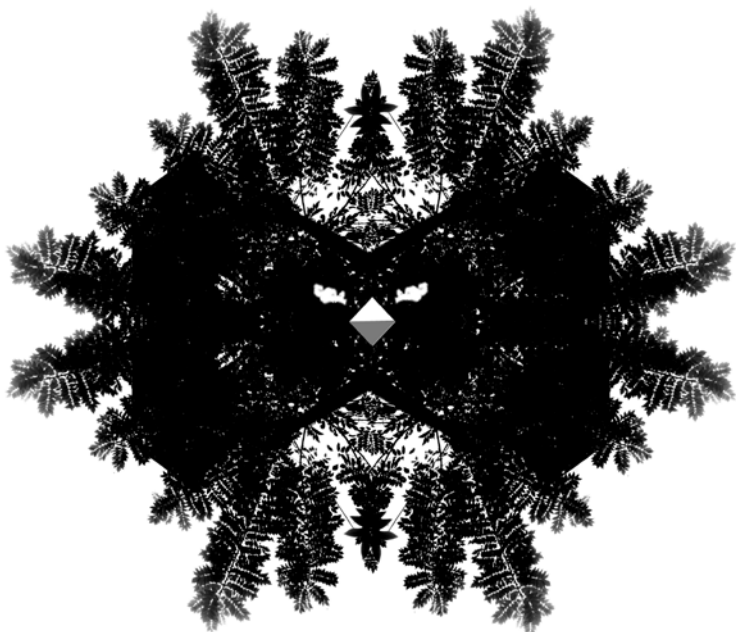


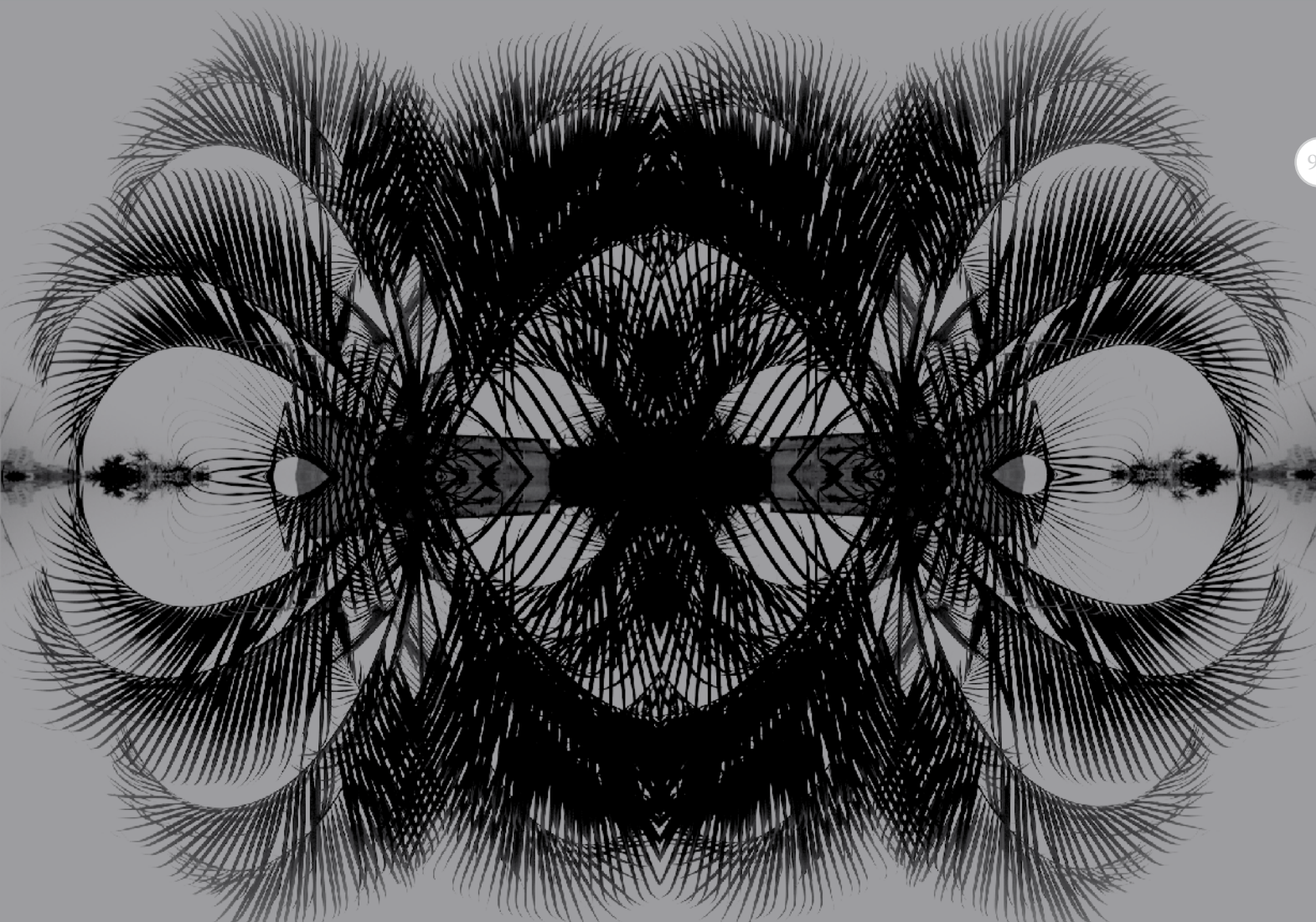
LA PELUQUERÍA EL NUEVO ARTE

Tal como lo describe Sassoon la peluquería es diseño y lo es en su más pura expresión ¿y qué es el diseño sino arte? Y el peluquero como cualquier otro artista para crear sus obras, debe ser sensible porque es su sensibilidad la que le permite crear y ésta viene de su interior. Cualquiera que con juicio aprenda la técnica puede cortar un pelo, pero sólo aquel que es sensible puede ver mucho más allá y crear con el cabello. El cabello es al peluquero, lo que el lienzo es a un pintor o la arcilla es a un escultor; a través de él representa lo abstracto como ideas o sentimientos, para convertirlo en algo concreto: el peinado.

El arte de cortar el cabello va más allá de “simplemente” cortar cabello; la peluquería entraña en sí misma complejidad y abstracción. El corte de cabello depende no sólo de la clase de cabello que se tenga –si es fuerte, abundante, rizado o liso, delgado, etc-, sino de la conformación de la cara, del cuello, la nariz, del color de la piel, de los ojos e inclusive de las orejas de la persona. Es todo un mapa artístico-conceptual y no es fácil verlo todo de una manera clara, haciendo que el nuevo corte haga más bella a la “nueva persona.”

El cabello se convierte así en un parámetro importante en la definición y conformación del estilo y la personalidad. Así como la nariz es parte fundamental de la cara y el más mínimo cambio en ella produce una transformación en el rostro, el cabello es definitivo en la imagen de una persona. Cambios de color, corte, textura, longitud, sean radicales o no, modifican de forma substancial no sólo el pelo o el rostro, sino el conjunto del cuerpo. Cuando una persona tiene un nuevo *look*, se ve más segura de sí misma, más decidida y este cambio por pequeño que sea, varía su comportamiento. Al igual que una cirugía estética, el cambio de *look* permite a la persona sentirse admirada y con el beneplácito de los otros, así que la seguridad se ve reflejada en cada uno de los movimientos de su cuerpo: caminar, mover las manos, sonreír, sentarse, contonear las caderas y por supuesto el agitar del cabello al movimiento de la cabeza.





“El cabello es un indicador de salud, de bienestar genético y vital. Estamos programados para leer en él “qué tan bien está la persona” como pareja potencial. Por eso es inevitable que nos veamos atraídos por hermosas, brillantes y saludables cabelleras -tanto hombres como mujeres (...) por eso las mujeres cuando van a algún evento o una cita “importante” o algo, siempre, siempre van a la peluquería a arreglarse el cabello, porque saben que es lo que más impacta”⁷

“Mi papá me prohibió volver a salir si no tenía el pelo arreglado que porque es la principal prenda de vestir”⁸

Es así como un simple corte de cabello se convierte en todo un ritual encerrando su mística propia. El corte de cabello no se queda ahí en el corte, va más allá, sus efectos empiezan a verse desde el mismo instante en que la persona se mira en el espejo y se “siente otra”. No importa el espacio o el tiempo, el corte de cabello siempre tendrá un trasfondo –o varios-, sea este moral, cultural, religioso, social, psicológico, estético, médico. Por tanto, el peluquero o *hairstylist* tiene no sólo un don, sino una responsabilidad enorme en sus manos; la de reflejar el interior de una persona en su exterior y hacer que ambas sean consecuentes.

“El tipo de peinado es también una señal de identidad cultural, social e incluso étnica, y puede ser usada como una forma de ilustrar un estatus social como forma de individualizarse.”⁹

Desde que las mujeres cortaron por primera vez su cabello al estilo *garçon* (corto), éste se convirtió en el símbolo de la mujer moderna: emprendedora, atrevida, independiente. Así como los cabellos recogidos son sinónimo de elegancia; aunque no a todas las mujeres les luce, sólo a aquellas con largos cuellos, bonitas orejas y hombros delicados. En esto consiste la *representación* y es absoluta responsabilidad del peluquero-artista saber qué hacer con un cabello y a quiénes puede hacerlo.

¿Y LOS DEMÁS PELOS?

Es una conducta social cuidar el pelo cualquiera que este sea y la existencia de las rasuradoras, cuchillas de afeitar, cera, depilación con láser, etc. lo demuestra. Los pelos no son bien vistos, son desagradables y en la mayoría de los casos dan asco. Máxime cuando estos no están bien llevados, son enmarañados, desordenados, sucios, enredados. El pelo da aspecto de suciedad, descuido personal, desaseo y el significado varía de acuerdo al género.

“Depende, si son pelos en las axilas de una mujer, pues se ve feísimo, pero en cambio en un hombre me encantan, o no se ven tan mal. Igual en el “bikini” pues porque uno se va a poner y se le salen ese poco de pelos por todos lados”¹⁰

El tratamiento del pelo en el cuerpo se da de manera diferente para hombres y mujeres. A ellas no se les ve bien sus pelos; cejas, piernas, axilas y pubis deben ser depilados total o parcialmente para significar decoro, cuidado, limpieza, delicadeza, bienestar, inclusive elegancia, estilo y estatus. A ellos por el contrario, se les permite llevar sus pelos de forma natural: desordenados, enredados, abundantes –entre más mejor- y si un hombre llega a depilarse, se piensa que es un metrosexual o un homosexual, aunque estos dos términos, no son sino una forma “moderna” de nombrar a dos prácticas que se han acostumbrado desde siglos atrás.

Basta simplemente ser un buen observador para corroborar lo anterior. Inclusive, esta conducta ni siquiera es propia de nuestro siglo; exceptuando la Edad Media, desde la prehistoria tanto hombres como mujeres siempre han cuidado de su aspecto personal siguiendo los patrones propios de cada época.

“Le pareció una monstruosidad, una deformación aterradora que le causó repugnancia. Su conocimiento y apreciación estética de la figura femenina desnuda provenían de su profundo estudio del arte, sobre de la pintura y la escultura de la tradición clásica y neoclásica, donde la vulva de la mujer siempre aparece depilada, suave, lisa y pulcra como el mármol. Figuras castas y deserotizadas.”¹¹

Lo anterior le sucedió a Jhon Ruskin, un crítico y teórico de arte inglés de la era victoriana cuando vio que el pubis de su esposa era peludo; nunca la tocó. Hoy, luego de casi 200 años después, aún cuando el hombre sabe que el pubis es peludo, sigue teniendo esa misma sensación de desagrado y repugnancia frente a una vulva peluda. Y la mujer repulsa su propio Monte Venusino. Sin embargo, es curioso ver cómo a pesar de que Monte de Venus viene de relacionar al vello pubiano femenino con la diosa Venus, ésta aparece -tal y como la conocía bien Ruskin-, con un pubis totalmente suave, terso y rosado como el de una niña.

“Aún ahora, el puritanismo nos amenaza con sus prohibiciones. El cine estadounidense es un gran promotor de la violencia, hace apologías del sadismo y el morbo y, sin embargo, sigue considerando inaceptables otras cosas. Para las producciones de Hollywood, es tabú que las mujeres muestren el vello de las axilas: los hombres no. Para la industria porno, donde todo está permitido, no importa cuán bizarro o denigrante sea, el pubis debe estar completamente depilado, rasurado y liso como una bola de billar para que tenga un aspecto aséptico, sanitario y esterilizado. En medio de los tiroteos, mutilaciones, sangre y matanzas, las damas deben mantener una imagen higiénica: otra extraña manifestación del puritanismo protestante.”¹²

Y es que son precisamente ese tipo de imágenes las que nos muestran cómo se ven los hombres y mujeres “bellos”, cómo quien es lindo es digno de mostrarse y quien no, pues debe quedarse en la oscuridad del anonimato.

Y es que el pelo también significa erotismo. ¿No prefieren acaso los hombres, mujeres con largas y brillantes cabelleras ondeando? ¿No es acaso un hombre de cejas pobladas, atractivo para muchas mujeres? Un hombre peludo –barba y cejas pobladas, vello en el pecho, piernas y axilas- puede ser atractivo para muchas mujeres, incluso si llevan patillas. Biológicamente eso significa que él es un macho, que está bien dotado y que tiene buenos genes para dar buenas crías y asegurar

una raza fuerte; tal es el caso del vello pubiano –tanto para hombres como para mujeres- que significa que una persona ya es sexualmente madura y lista para reproducirse. Una mujer peluda...sin comentarios.

Pero una mujer con sus pelos arreglados, es altamente deseada y sexualmente atractiva –e inclusive envidiada-. No sé qué tan cierto sea que los caballeros las prefieren rubias, pero sí sé que las prefieren con cabellos largos porque es sinónimo de feminidad y elegancia y al igual que en el hombre, un cabello sano significa una buena madre para criar hijos. En el caso de las cejas, las mujeres cuando las depilan dan un contorno distinto a su cara y esta toma un matiz diferente: entre tanto una ceja no esté bien delineada, el maquillaje nunca se verá como debe ser. Otra característica de las cejas es que cuando las mujeres están ovulando, se tornan diferentes: se pueblan un poco más, se modelan, se vuelven más grandes; en pocas palabras se vuelven más atractivas para llamar la atención del hombre.

Me atrevería a decir; que después del cabello, el vello pubiano es el más erótico sino el que más. No sólo porque está relacionado con la zona genital y los órganos sexuales, sino porque al parecer el vello púbico –al igual que el axilar- captura las feromonas incrementando el deseo sexual.

Pocos pelos son realmente repulsivos –y poco eróticos- como los de la nariz (cilios) y orejas cuando han crecido de manera descontrolada y empiezan a asomarse. Estos otros pelos, también han sufrido cambios y transformaciones a lo largo de la historia, representar costumbres y modos de las distintas épocas. Se han descuidado, teñido, cortado, limpiado, extirpado por completo; han sido sinónimo de peleas, de estatus, han cobrado mucha importancia o han sido totalmente inocuos.

“Por ejemplo, entre los germanos, el simple hecho de tocarle las barbas a alguien significaba una adopción; y entre los griegos, este mismo gesto significaba sumisión y petición de clemencia (...) Hasta en el lenguaje coloquial se percibe esta importancia de los cabellos, puesto que todos hemos oído expresiones como “subirse a las barbas” o “tomar el pelo” como falta de respeto; “jugarse el bigote” para decir arriesgar la vida; o antiguos juramentos que decían “por mis barbas” que era tanto como decir por mi vida”

El pelo ha importado siempre al hombre, sea cual sea el motivo: religioso, social, místico, médico o estético. Peinados de diferentes formas, variados estilos de llevar el cabello, barbas, bigotes, cejas y pestañas han tenido gran valor y representado un gran esfuerzo en tiempo y energía a lo largo de toda la historia. Por donde quiera que se mire, o cómo se lo mire, el pelo es más que un filamento entre los poros de la piel, aunque su significado e importancia dependan del momento histórico, de la cultura, el estrato o grupo social e incluso de las condiciones climáticas. Pero sin importar en dónde nos encontremos, el pelo seguirá siendo un símbolo como hasta ahora; mujeres y hombres esclavos de él, en la búsqueda de verse y mostrarse mejor, “verse y mostrarse bien”, de tener un look que los identifique. 

(1) <http://pdf.rincondelvago.com/historia-del-peinado-y-de-la-belleza.html>

(2) Ídem

(3) <http://www.feriacosmobelleza.com>. Historia de la Peluquería Capítulo VII: El Siglo XX-XXI (1930-1960)

(4) Flequillo muy corto y pelo más largo en la nuca.

(5) <http://www.feriacosmobelleza.com> Historia de la Peluquería Capítulo VIII: El Siglo XX-XXI (1960-1980)

(6) <http://www.feriacosmobelleza.com> Capítulo X: El S. XX-XXI. Los inicios del nuevo milenio.

(7) Joven de 29 años

(8) Adolescente de 16 años

(9) http://es.wikipedia.org/wiki/Corte_de_pelo

(10) Mujer de 40 años

(11) NISSEN, Brian. Orejas, Bibliotecas y Pianos de Cola. Tomado de la revista El Malpensante No 83.

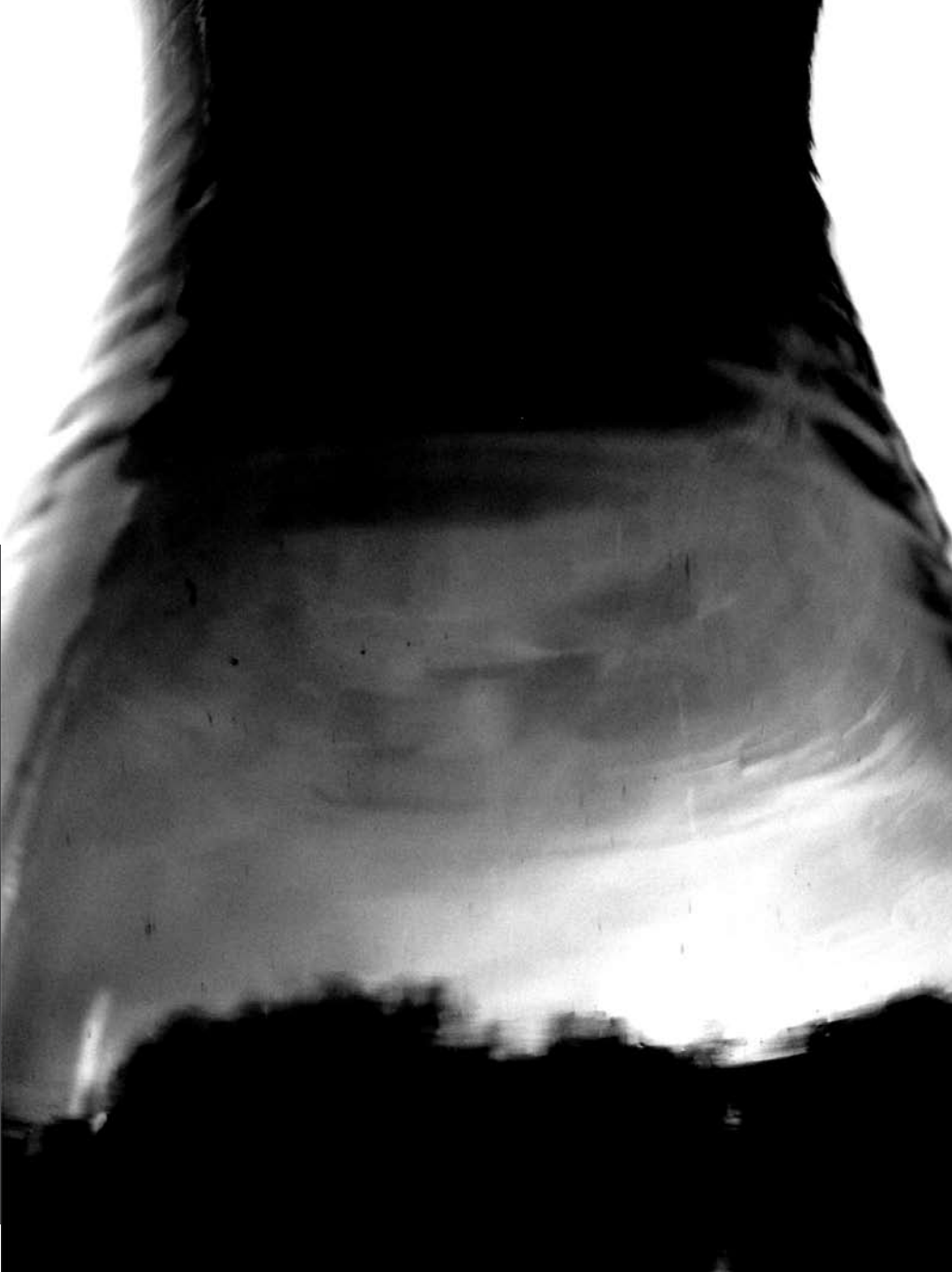
(12) Ídem

Luz Elena Luna Monart

El cuerpo de la mirada en la ciudad

I- A primera vista

A veces, al encuentro de ciertos rasgos en los cuerpos de las mujeres que pasan a mi lado, al transitar por la ciudad, veo que el cuerpo femenino es en la calle un cuerpo expuesto a las miradas, me atrevería a decir indefenso y temeroso al contacto físico, al roce con otro. Quizás esta sensación provenga de la intuición de que en la calle las mujeres son personas sin rostro. Allí se impone el cuerpo, su contoneo, su particular manera de desplazarse en el espacio público, su olor, sus curvas, la forma como se insinúa, escondido bajo el vestido que lo cubre. Allí ese cuerpo es cada vez menos palabra, pensamiento, sentimiento; reafirmando a través de la mirada, la concepción de belleza que se tenga como único capital reconocido en la mujer.



***“A mí me gusta
cuando un hombre
me mira en la calle,
y me dice un piropo
bonito, me da
rabia que me digan
vulgaridades.
Pero hay miradas
de miradas,
hay unas atrevidas,
allí uno se siente
vulnerado”.***

Su “rostro” es el cuerpo, el centro de seguridad y de placer.

Mientras que ese otro masculino pareciera ser sólo mirada, en algunos casos atrevida, en otros, seductora y halagadora, mirada como un arma que apunta, que desnuda e intimida. Ese otro convertido en enormes ojos que se posan sobre aquellos cuerpos, miradas que advierten su presencia y que lo construyen, tal vez como otra forma de hablar, de hacer palabra, como eso que se dice pero no se escucha.

¿Y la mirada femenina? ¿Podría hablarse de una mirada femenina? —me pregunto y me atrevo a contestar—: en algunos casos es por lo general una respuesta a la masculina que parece imponérsele en el espacio público a aquella otra expuesta y, por qué no, exhibida, no pocas veces en busca de reconocimiento y aprobación para sentir seguridad.

Pero no sólo la mirada femenina se detiene y se reafirma sobre la masculina, también lo hace sobre las otras mujeres, sobre los otros cuerpos que se contonean y que se desplazan en la calle. Las otras mujeres tan bellas, tan seductoras, tan seguras, tan miedosas como yo; las otras que son el referente de belleza, pero también, en muchos casos, una cómplice en la gran ciudad. Una igual a mí, un cuerpo expuesto y pensado para la mirada, para el goce de sí mismo y de los otros, según Freud: un sujeto de deseo construido a través de los otros, un sujeto insatisfecho en una búsqueda permanente.

Muchas de las capacidades personales parecen tener una apuesta en lo físico, dotando al cuerpo de múltiples atributos y reafirmando, desde ese lugar, la identidad personal. El cuerpo se convierte en el centro de las miradas, como la mercancía que se ofrece, que se expone, que se desea, incluso que se puede llegar a adorar. Tal vez una necesidad de ser reconocido, tal vez una necesidad de comprobar una certeza personal:

“(...)El individuo se designa como hombre capaz y podríamos agregar...que padece, para subrayar la vulnerabilidad de la condición humana. Las capacidades pueden observarse desde afuera, pero en lo fundamental se sienten y se viven desde la certeza. Esta última no es una creencia, considerada como un grado inferior del saber. Es una seguridad confiada, pariente del testimonio. Estoy hablando de comprobación: en efecto, esta es al ser lo que es el testimonio dado sobre un acontecimiento, un encuentro, un accidente”¹.

Todas estas miradas y las diferentes formas como los cuerpos habitan la ciudad son códigos que se construyen en el espacio público, en el intercambio social, una especie de relato construido a partir de gestos, voces y acentos. Mensajes remitidos a partir de rituales instaurados y compartidos: un saludo, un guiño, una mirada; acuerdos implícitos que hacen parte de nuestra vida en la ciudad y que nos permiten intuir cuando alguien nos acecha, cuando alguien nos mira para seducirnos o llanamente para ofendernos...

II- Paneo

*"La moda prescribe el ritual según el que el fetiche que es la mercancía quiere ser venerado. Grandville extiende esta pretensión a los objetos de uso cotidiano igual que al cosmos. Al perseguirlos hasta sus extremos, destapa su naturaleza. Esta consiste en su oposición a lo orgánico. Acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. En lo vivo verifica los derechos del cadáver. Su nervio vital es el fetichismo que esta sometido al sex-appeal de lo inorgánico. El culto de la mercancía le pone a su servicio."*²

La proliferación y el auge de los grandes centros comerciales en la ciudad nos ponen de presente, entre otras, la forma en que las personas se conciben y se reconocen en su cuerpo y, sobre todo, cómo se construyen a partir de la aceptación del otro.

Es en esta búsqueda desesperada por encontrar la belleza donde más se consume: tratamientos de adelgazamiento, o bien ropa y accesorios que posibilitan "una mejor silueta" y una mejor apariencia

El centro comercial es el lugar construido para la exhibición en la ciudad. Allí no sólo se exhiben maniqués con vestidos, zapatos, bolsos y demás accesorios; maniqués que semejan personas y que terminan proponiendo y siendo un ideal de belleza ofrecido por el mercado de la moda; también allí se exhiben los cuerpos y con ellos - cual maniqués - todo lo que lo adorna.

El centro comercial representa un lugar seguro en la ciudad, un lugar donde es posible mostrarse sin el temor a ser presas de abuso físico o tal vez de un robo. Es el lugar perfecto para el disfrute de la mirada, para el goce de la contemplación.



Un lugar intermedio entre la calle y la casa, entre lo público y lo privado que podría asemejarse al ágora de los atenienses, pensado como un lugar para el ocio, donde *“el orden era impuesto por el comportamiento corporal (...). estimulaba las personas físicamente, al precio de privarles de una conversación coherente con los demás (...) convirtiendo al ciudadano en esclavo de la mirada”*³.

Igual que para los atenienses, el cuerpo domina la palabra y se expone a la mirada, nos volvemos anónimos en la gran ciudad, seres que pueden mostrarse como mejor les convenga. Afuera, lejos de casa, somos seres sin rostro, allí se emprende la lucha por el reconocimiento, por ser alguien, entonces se puede ser lo que se desee, podemos fantasear, crear un personaje, vestirnos con lo más atrevido, ponernos el collar más fino, los zapatos más excéntricos, en fin ponerse la máscara que más convenga, nunca nos sabemos. De pronto por eso se escucha decir: *“yo voy al centro comercial a pasear, me parecen lindos, me dan confianza en estos momentos en que la ciudad está tan insegura. Allí me puedo poner el reloj, las joyas, la cartera y en la calle no.”*

Y es que el cuerpo comunica, dialoga, habla de nosotros, del lugar al que pertenecemos, de lo que hacemos e incluso de lo que queremos ser, *el mapa - huella de la ciudad esta escrito en nuestro cuerpo y se transcribe frente a los otros, cuando nos preguntamos:: “¿Quiénes somos cuando estamos en la calle? En ella no sólo somos peatones o transeúntes, también somos extranjeros, ladrones, putas, cristianos, madres, padres, maestros; en la calle somos lo que los otros leen en nuestro cuerpo (...) Cada vestido que seleccionamos, cada gesto, cada comportamiento es dirigido a los demás, nos permite algo a cambio, un reconocimiento, un lugar, una forma de ser vecino dentro del barrio, una forma de habitar.”*⁴

III- Pan-óptico

En cada época y ciudad se construyen rituales cotidianos, allí donde la gente se encuentra. Hasta hace poco, rituales como el de ir a misa, a la plaza de mercado o al parque, eran actividades de encuentro; ahora es a través de las prácticas de consumo como se teje la vida social: ir de compras al centro comercial, a comer o tomarse un café, prácticas que además del encuentro permiten el goce de la mirada y de ser admirado o admirada—a la manera de los palcos del teatro en otros tiempos—: mirar vitrinas, ropa y cuerpos como algo más, por el sólo placer de ver, de desviarse en el consumo. Consumo que también vende ideas, como la de la eterna juventud, de la belleza ideal, del miedo a la vejez, todas estas ideas tan ajenas a la muerte.

Y si de un ideal de belleza se trata, el cuerpo femenino es reducido a unos cánones de belleza artificiales que no tienen nada que ver con su naturaleza, lo que implica un costo alto, no sólo económico, sino también en otras dimensiones de su ser, a expensas de su autoestima en sus relaciones sociales. Es en esta búsqueda desesperada por encontrar la belleza donde más se consume: tratamientos de adelgazamiento o bien ropa y accesorios que posibilitan “una mejor silueta” y una mejor apariencia:

“Toda la vida he tenido un vicio, voy y me mido toda la ropa del almacén y no me compro nada, eso lo hago sola, de paseo, me gusta saber qué me queda bien y qué no.”

Esta situación de adoración de las mujeres por su cuerpo va en contraposición con el ritmo y las dinámicas de vida de la época, ya que el ideal de la calidad de vida está justamente en las comodidades del desplazamiento en auto, en el sedentarismo del trabajo en la oficina, frente al computador y, en general, en los modos de vida que implican poco movimiento y bajo esfuerzo físico. Lo que genera que muchas mujeres se sientan inconformes con su cuerpo y “los kilos de más” se conviertan en una de sus mayores preocupaciones ⁵.

“Cuando tuve a mi hijo nunca me imaginé que mi cuerpo cambiaría tanto, yo no me hallaba, no fue fácil aceptar ese cuerpo, hice dieta en la dieta, me fajé, ahí sí el cuerpo me empezó a importar. Una vez, aún de novia de mi esposo me dijo: Píllas, negra, que te está saliendo barriga, y esa frase me venía a la mente después de haber tenido a mi hijo y haber quedado con esa barriga. Cuando bajé me sentía más fresca, pero sentía que no podía estar con nadie más con ese cuerpo así.”

Época de lo instantáneo, de lo fugaz, de la velocidad que también se refleja en el cuerpo, este es el resultado de nuestros ritmos: si se piensa en adelgazar se piensa en hacerlo rápido, en algo que no implique mucho esfuerzo o un sacrificio muy prolongado: esa dieta que hizo la vecina, mi amiga, la que salió en la revista, en fin, un sinnúmero de fórmulas que se encuentran en la vivencia cotidiana y que no siempre tiene un aval científico que proteja la salud. Por el contrario, son procedimientos que suelen atentar contra ésta, pues ir al médico para adelgazar cambiando hábitos alimenticios y modos de vida implica un proceso largo en el que se puede desistir a mitad de camino.

“Toda la vida he peleado con la gordura. La última vez mi decisión fue adelgazar 20 kilos, hice la dieta de las reinas, la del atún y la piña. Recuerdo

que dije: Yo quiero adelgazar pero rápido. Hice la dieta por varias semanas, creo que la dieta cambia el metabolismo y llegué a pesar hasta 59 kilos, después de pesar 80. La dieta fue en el año 99 y hace dos años volví a hacerla porque me engorde dos kilos y entonces adelgace tres. Este año la hice en junio y bajé dos kilos más. Todo el mundo dice que por qué me adelgacé tanto [...] En este momento soy feliz, me sirve toda la ropa. Yo sé que hago mucho sacrificio y lo hago por mí. Cuando yo me adelgazo la autoestima se me sube mucho y si alguien me dice que sí que estoy flaca o que tengo cara cadavérica, yo me siento feliz.”

Cada vez parece más frecuente la sensación de no sentirse bien con su cuerpo, no aceptarlo y querer estar en otro, tal vez más delgado, con más caderas, menos piernas, muchos senos. Nada es suficiente...



IV - Vistazo a fémina-city

Y parece que eso mismo nos pasara con la ciudad. El cuerpo de la ciudad nos es ajeno, siempre deseamos otra, más segura, menos calurosa, con más parques, más autopistas, menos ruidosa, en fin... Un ideal que se asemeja mucho a esa relación de muchas mujeres de esta época con su cuerpo, un cuerpo que nunca se termina y con el que tal vez, nunca se estará conforme.

Y en ese cuerpo de la ciudad, el lugar seguro y de confianza son los fríos y artificiales centros comerciales, como para muchas mujeres el ideal de belleza son estereotipos que van contra la naturaleza femenina, un cuerpo hecho para exhibirse, un cuerpo perfectamente pensado, perfectamente acabado y delimitado, nada esta de más, nada sobra, como los centros comerciales perfectamente diseñados para ser usados.

El placer dentro de lo urbano ahora parece darlo la comodidad, evitar la fatiga y el cansancio, como una especie de ensimismamiento hacia nosotros mismos, volviéndonos ciudadanos pasivos y solitarios. Una forma de placer que nos evita el sufrimiento de estar en la ciudad, de sentir el otro de compadecerlo. Un cuerpo pasivo es un cuerpo que deja de ser cívico y que no reconoce al otro, ya que "sin experiencias significativas de autodesplazamiento, las diferencias sociales se refuerzan gradualmente porque el interés en el otro se apaga"⁶.

El otro no existe por sí sólo, el otro existe en la medida en que aparece en función de nosotros. La velocidad y el individualismo hacen que la mirada se imponga sobre la palabra; instantes y momentos de placer o simpatía se hacen fugaces, pues es difícil entablar conversaciones con extraños. En la calle sólo existimos para nosotros mismos, para nuestro cuerpo y lo que se quiere que el otro lea en él. Nos hemos convertido en una gran vitrina que camina por las calles, mientras es admirada. 

"(...) Los espacios urbanos cobran forma en buena medida a partir de la manera en que las personas experimentan su cuerpo. Para que las personas que viven en una ciudad multicultural se interesen por los demás, creo que tenemos que cambiar la forma en que percibimos nuestros cuerpos. No experimentaremos la diferencia de los demás mientras no reconozcamos las insuficiencias corporales que existen en nosotros mismos."⁷

(1) Ricoeur, Paul "Volverse capaz, ser reconocido" Texto escrito con motivo de la recepción del Premio Kluge, otorgado por la Biblioteca del Congreso de Estado Unidos.

(2) Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. España: Editorial Tauros, 1999.

(3) Sennet, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, 396.

(4) Fragmento de la Ponencia del grupo Estéticas Urbanas de Bellas Artes presentada en el Octavo Simposio *Pensar a Cali*.

(5) De Certeau, Michel, Giard Luce, Mayol Pierre, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Madrid: Ediciones Gillimard, 1994.

(6) Ídem.

(7) Sennet, Richard, op. cit., 396.

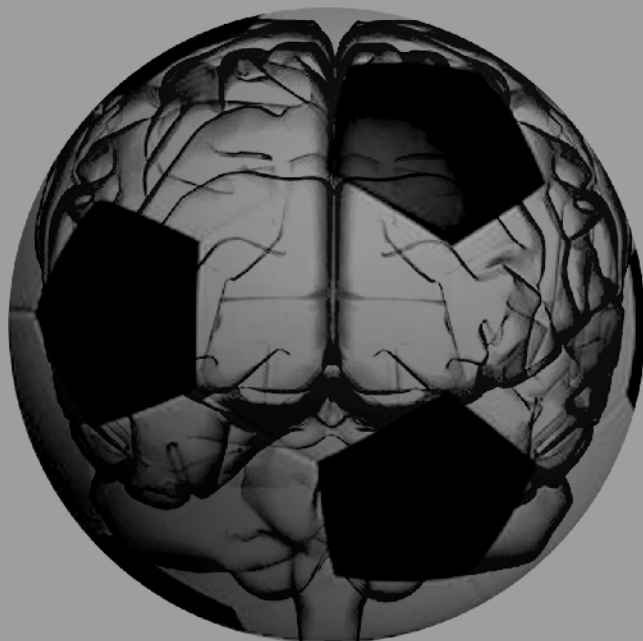
1 Argentina juega contra Inglaterra en el Mundial de México 1986. Después de eludir varios rivales, Maradona le pasa el balón a un compañero, sigue corriendo hacia el arco de Shilton, a la espera del pase que ya debe estar en el aire y salta cuando el balón va hacia las manos del arquero inglés. La mano de Maradona desvía el balón hacia la izquierda para marcar el gol que lo ha juntado con Dios para siempre. Maradona, claro, no le pidió nada a Dios en el momento. No tenía tiempo. Sólo actuó como Dios. Perfeccionó el mundo de acuerdo al ideal más alto. Shilton, tan alto, era un obstáculo insuperable en la altura. Yendo hacia el aire Maradona intuyó que el camino hacia el ideal estaba mucho más cerca: en su mano. Como si Dios lo hubiera puesto ahí para que Diego sólo lo perfeccionara, el balón venía en una trayectoria que era mucho más cercana a la mano de Diego que a su cabeza y a las manos ciegas de Shilton. Pero fue su cerebro el que lo vio todo antes de que ocurriera. La mano de Dios, pero el cerebro de Diego. Y la mano de Dios sólo ocurrió porque allí estaba el cerebro de Diego.





Boris Salazar

El cerebro de **MARADONA**



2 Diego le cuenta a un periodista de televisión cómo ocurrió todo. La cantidad de palabras con las que describe su acción ocupa mucho más tiempo que la acción misma. Describir la mano de Dios es mucho más largo que la mano de Dios convirtiendo el gol que iniciaría la victoria sobre los ingleses. Desde que Diego pasó el balón a su compañero sabía que todo terminaría en las alturas en un encuentro con Shilton, el arquero inglés. Sabía que el defensor más cercano no podía llegar a cubrir a su arquero. Eran sólo él, Shilton y Dios. Cuando Diego se elevó hacia el balón sabía que Shilton, tan alto, iba hacia a dónde no iba el balón y que él, Diego, mucho más bajo, estaba tan cerca del balón como su mano. La detallada narración de Maradona pone en evidencia la operación privilegiada de su cerebro. Todo ocurrió en su cerebro antes de que ocurriera ante los ojos del mundo entero. Cuando Diego se elevó para esperar la trayectoria del balón ya sabía lo que iba a ocurrir. Shilton, pobrecito, tan inglés y tan alto, no vio nada. “Un compañero le avisó”, dice Diego en su programa de televisión, “La Noche del 10”. La mano sólo obedeció el designio y el diseño más veloz de su cerebro. Fue la mano de Dios operada por el cerebro de Maradona.

3 Más de una década después, en 1999, Malcolm Gladwell, escribe en la revista *New Yorker* sobre los genios físicos. El héroe central de su narrativa es Charles Wilson, un neurocirujano que puede hacer en 25 minutos lo que otros cirujanos pueden lograr en seis o siete horas de sufrimiento. Gladwell, que iba camino de ser uno de los autores más exitosos de los últimos años, lo caracteriza como un genio físico: alguien que puede convertir en actos motores lo que su cerebro puede ver y prever. Lo que los hace genios no es hacer las cosas tan bien, sino saber qué hacer en el menor tiempo posible. O mejor, ver lo que los demás no pueden ver y convertirlo en acciones. Un acróbata o un malabarista no es un genio físico. Es un virtuoso que puede repetir una rutina a la perfección. El genio físico debe ser capaz de ver, en milésimas de segundo, patrones que los demás no podemos ver, y que sólo podemos descubrir después de muchas repeticiones. Quizás Michael Jordan no era el mejor lanzador de tres o dos puntos en baloncesto, pero sí era el que veía las mejores jugadas posibles en los momentos más difíciles o en los partidos más intrincados. Gladwell no tiene en cuenta a Maradona en su apretada lista de genios físicos, pero es fácil intuir que lo fue como jugador de fútbol. Lo que Diego veía no lo veían los demás. En sus mejores momentos jugaba un partido distinto al que jugaban compañeros y rivales. La distancia entre Shilton y Diego no estaba hecha de los pocos centímetros que los separaban en esa tarde en el estadio Azteca, sino de las diferentes velocidades a las que operaban sus cerebros. Es esa diferencia de velocidades la que hizo posible la mano de Dios.

4 La mano de Dios ha llevado a filósofos y psicólogos a proponer duros dilemas morales. No es un buen ejemplo, dicen, para niños y jóvenes. A Maradona, más acá y más allá de los dilemas morales, sólo le preocupa, y le preocupó en ese momento, que sus compañeros no celebraran el gol. Si se quedan quietos el juez no validará el gol, pensó Diego mientras corría a celebrar la mano de Dios. En el estadio Azteca y en el mundo entero hay una incompatibilidad básica entre la velocidad mental de Diego y la del resto de los mortales que veían la misma acción. Como los compañeros no iban a la velocidad de Diego, sólo se deciden a celebrar cuando el juez de línea corre a validar el gol de Diego. Sólo Dios y Diego andan a la misma velocidad, adelantándose a los acontecimientos. Los mortales observan que ha ocurrido algo que no parece encajar en las reglas conocidas. Por eso sólo Diego corre y celebra. Aún hoy, muchos años después, Diego corrige a los que han hablado de un supuesto perdón que él le habría pedido a los ingleses. No hay nada qué perdonar, dice Diego. Tan cerca de Dios, a punto de ser Dios, ¿no es acaso el ideal más alto hacer lo que se debe hacer para perfeccionar el mundo? Dice Maradona: “A todos los argentinos quiero darles una primicia: yo quise hacer el gol con la mano a los ingleses.” Nada de dilemas morales, nada de pedir disculpas. Eso está bien para profesores de filosofía o para autores de libros de superación. Diego no tuvo y no tiene dilemas morales —al menos no cuando se trata de fútbol y el balón puede entrar al arco rival. Pensó, en cambio, que la justicia estaba de su lado. Los ingleses se lo merecían, por ladrones. No olvidés Las Malvinas, recuerda Diego. ¿Sería el mundo igual sin el gol de la mano de Dios? ¿Qué sería de Maradona? ¿Qué sería de Argentina? ¿Llorarías por Diego, Argentina, sin ese gol?



5 Diego, glorioso, va a Barcelona y a Nápoles. Es el más grande y nadie lo duda. Nadie, tampoco, habla todavía del cuerpo de Diego. Crecen los rumores sobre su uso de drogas prohibidas. Diego, cansado, se retira del fútbol. Todos lo ven aplaudiendo, con una tristeza infinita en el rostro, el 5-0 de Colombia sobre Argentina. Vuelve para el mundial de 1994, en Estados Unidos.



6 Dicen que el cuerpo de Diego está enfermo. Periodistas y paparazzi lo persiguen. Quieren ver de cerca la caída del ídolo. Quieren saberlo todo. En 1994 Diego les responde con unos tiros de una escopeta de aire comprimido. Es un deportista con rabia que tiene a mano una escopeta con la que puede darse el gusto liviano de darles un susto a sus perseguidores. Los periodistas, tan acuciosos, no establecen en público si Diego acertó y, si lo hizo, cuántas veces. Alguno lo demanda por agresión. Diego sigue siendo uno solo: su cuerpo no ha sido separado todavía de su cerebro. Pero ya están a punto de abrir su cuerpo. Y con esa apertura, darle vía libre a su deterioro. El cuerpo de Diego deviene materia de conversación pública. Todos saben más sobre su cuerpo que él mismo. Es el momento de los médicos, de los psiquiatras, de los especialistas en adicciones, de los cardiólogos. Hablan de enfermedades crónicas, de patologías cardíacas, de adicción a las drogas, de problemas psicomotores. Nadie antes se había preocupado por el cuerpo de Maradona. Era una máquina perfecta. Tan perfecta que nadie se había fijado en su funcionamiento. Pero ahora, de pronto, el cuerpo comienza a ser abierto y los que sabían y los que no sabían comenzaron a opinar. Hay observaciones obvias al alcance de todos: Diego está gordo, muy gordo. La ligera gordura en potencia que podía apreciarse cuando era el mejor jugador de fútbol del mundo ha explotado hasta convertirse en una gordura agresiva. La crisis más dura estalla cuando Diego es internado de urgencia en el sanatorio Cantegril, en Punta del Este, en el año 2000. Su médico de cabecera, Alfredo Cahe, aseguró que Diego corrió peligro de muerte y no descartó que pudiera sufrir secuelas de esa afección. Dice Cahe: "Se trata de un temblor muscular y de un cuadro de agitación nerviosa." ¿Y su cerebro? Las noticias afirman que no hay lesión cerebral alguna. Sólo problemas cardíacos y psicomotores. Y si el cerebro está bien, ¿por qué Diego está tan mal?



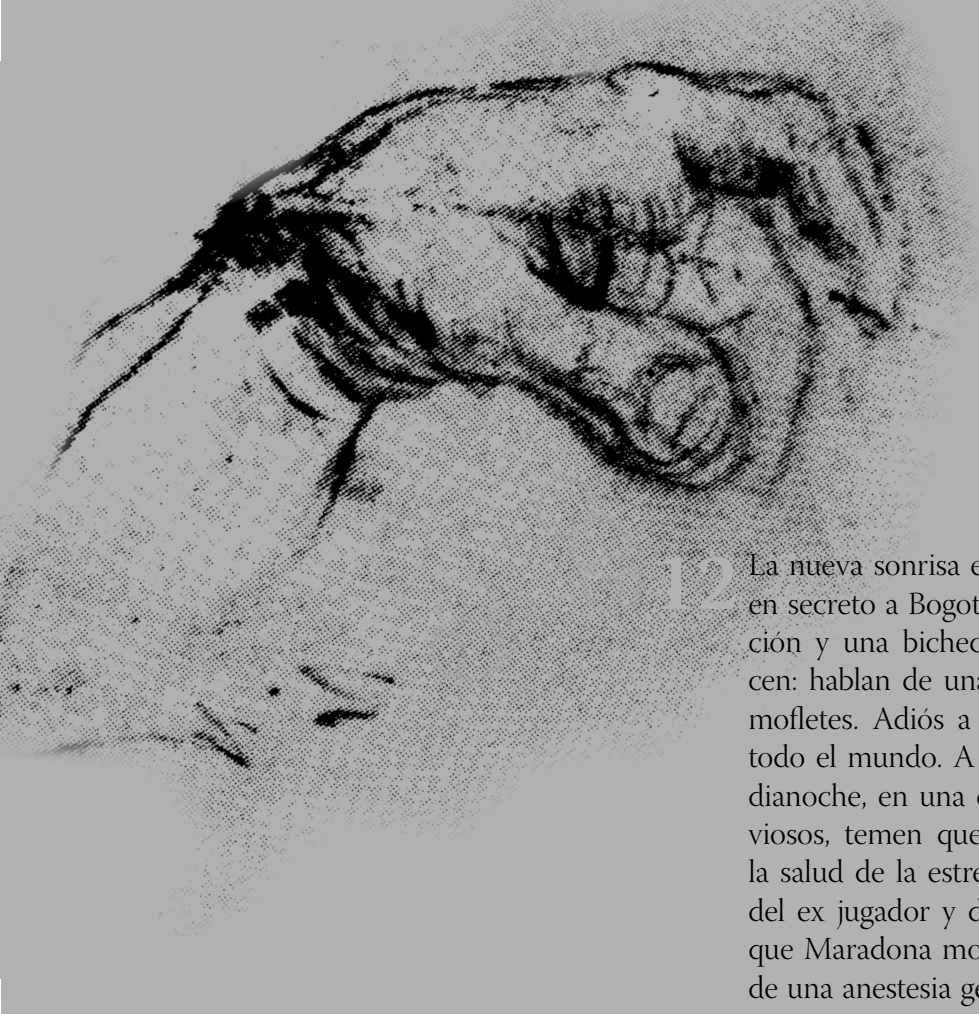
7 Desde que el fútbol lo dejó en el Mundial de 1994, el cerebro de Diego había entrado en retiro forzado. Ya no tenía que ver en milésimas de segundo la trayectoria del balón, la posición de los defensores, la mirada del arquero para elegir la mejor jugada posible y aspirar al gol. Su relación con el universo había terminado. Ahora quedaban los recuerdos y un presente difícil, a medio camino entre la intimidad y la vida pública. Su cerebro ya no tenía que acelerar, alcanzar su estado natural y definir en fracciones de segundo. Como dijo Borges a propósito de Beatriz Viterbo: “El lento universo comenzaba a alejarse de ella.” El lento universo ya estaba lejos de Maradona y él tenía que vivir entre sombras, su cerebro viendo las cosas pasar, sin motivo para acelerar, llevando el insoportable peso de una ida sin fútbol.

8 Los muchachos de Hubbard, el fundador de un método para la salud mental y física, salen a la defensa de Diego. Horacio Vermont, representante de los chicos de Hubbard, le escribe una carta desafiante a Ernestina de Noble, directora del diario Clarín, por su silencio cómplice con respecto al infame tratamiento que Diego está recibiendo. Los nombres —Vermont, de Noble— parecen salidos de una telenovela mexicana con aires franceses, pero son reales. Como reales son los argumentos de Vermont. Con la paciencia que da el saber científico, Vermont le comunica a la señora directora de Clarín que la cuestión de las drogas y la drogadicción ya había sido solucionada, en forma definitiva, por L. Ronald Hubbard. Nada de manejos o de alivios: la curación total. Vermont, con candidez, da las recomendaciones básicas: ejercicio, sudado en el sauna y nutrición (lo que incluye vitaminas, minerales, aceite). ¿Simple? No, contesta Vermont, que todo lo sabe. Duro, terriblemente duro. Maradona debe sufrir para salir de su adicción, dice Vermont. Si los médicos y psiquiatras que Vermont tanto desprecia pedían que admitiera su carácter de enfermo crónico o que se sometiera a terribles terapias, él y Hubbard, sólo le piden sufrimiento, mucho sufrimiento. La descripción del tratamiento es aterradora. Es el fuego que purifica quemando. Diego debería correr media hora y entrar en la sauna, que está a una temperatura muy elevada, tan elevada que “el sol del mediodía del desierto sería en comparación un baño de agua helada”, y sudar durante cuatro o cinco horas hasta que las impurezas salieran de su cuerpo intoxicado. El tiempo de gozar ha pasado para Diego y sólo le queda sufrir. No sabemos si Diego le hizo caso a Vermont.

9 En 2005 los argentinos montan guardia día y noche junto a la Clínica Suiza en Buenos Aires en donde Diego se debate entre la vida y la muerte. Está mal Diego, dicen y esperan. Es el último de los ídolos argentinos. Sin Gardel, sin Fangio, sólo queda Maradona. Ginobili juega muy bien baloncesto, pero no es Diego. Fontanarrosa escribe una columna sobre la lucha de Maradona con la muerte. Descubre algo fundamental: su amor propio y el amor por la pelota. “Lo motorizaba un amor propio formidable, una pasión quemante, un orgullo inagotable, un respeto por los futbolistas y un cariño por los suyos, por el fútbol y por la pelota que lo tornaban impecable. Y siempre la pelota, “que no se mancha”, como dijo en su despedida en La Bombonera.”

10 El cuerpo abierto de Diego deviene escultura. El cuerpo que antes se movía por las canchas, ahora está fijado al quirófano, en manos de cirujanos que son escultores de una belleza inmediata. Su sonrisa es esculpida por expertos en Bogotá. La subdirectora científica de la Clínica Rada, Beatriz González, lo dice con precisión afilada: “Maradona tenía signos de fotoenvejecimiento, papada y flacidez facial”. ¿Fotoenvejecimiento? El concepto es nuevo y alude al paso del tiempo y a la forma en que la luz ha captado a Diego a su paso por el mundo, y a la forma en que Diego ha absorbido la luz. ¿Será que los millones de fotos que le han tomado a Diego han acelerado su envejecimiento natural? La doctora no explica cuál es ideal de belleza con el que han moldeado la sonrisa del futbolista. ¿Es un intento de recuperar la sonrisa del Diego más joven, el que apenas comenzaba a correr por los campos de Fiorito? ¿O es copiar sobre el rostro de Diego la sonrisa ideal y mediana que la larga práctica estética de los cirujanos ha alcanzado? El rostro de Diego ya no es el rostro del Diego y la nueva sonrisa que exhibe es el resultado del virtuosismo de los cirujanos colombianos. ¿Añora Diego su sonrisa de antes o prefiere la de hoy?

11 Una muchacha de Cali, transformada por varias cirugías estéticas, dice: “La cirugía plástica es lo mejor que le ha pasado al mundo”. Maradona nunca ha hablado sobre sus cirugías estéticas. Pareciera que le hubieran ocurrido a su cuerpo, no a él. ¿No hay acaso en esa actitud una pista para entender lo que está ocurriendo con los cuerpos en la era de la cirugía estética?



12 La nueva sonrisa es sólo un primer paso. Diego regresa en secreto a Bogotá para que le practiquen una liposucción y una bichectomía. Los diarios argentinos traducen: hablan de una liposucción y de un retoque en los mofletes. Adiós a los cachetes que lo identificaron en todo el mundo. A pedido suyo, la cirugía ocurre a medianoche, en una clínica de Bogotá. Los cirujanos, nerviosos, temen que dos operaciones puedan complicar la salud de la estrella, y deciden intervenir los cachetes del ex jugador y dejar para otra ocasión la lipo. Dicen que Maradona montó en cólera: había corrido el riesgo de una anestesia general y seguía tan gordo como antes.

13 Pero la gordura de Diego no cede y un tiempo después regresa al quirófano en Cartagena. Le practican el célebre puente gástrico (*by pass*) para disminuir su ingesta de alimentos y controlar el crecimiento de su peso. Diego pasea por las Islas del Rosario y se deja ver de curiosos y fotógrafos. Lejos de la pelota le queda la farándula. En formas muy diversas: mantiene su propio programa de televisión, visita a Fidel Castro, habla de su admiración por Hugo Chávez y dice que quiere ir a Irán, a expresar su apoyo al presidente que enfrenta a Bush. Nadie sabe qué habló con Castro. Si hablaron, acaso, de sus riesgosas operaciones estomacales. Fidel sigue en su lecho de enfermo, tan cerca pero tan lejos del poder. Diego, lejos del fútbol, sigue luchando contra la lentitud del mundo y las argucias de la vida globalizada.

14 En 2007, Emir Kusturica terminó de filmar “No olvidés a Fiorito”, una película sobre los orígenes de Maradona, su fútbol y el mundo. La película del cerebro de Diego, sin la pelota “que no mancha”, está haciéndose todos los días y todos la estamos filmando. Como no hay cirugías estéticas del cerebro, todo está en sus manos y en las de Diego, claro. 

Carlos Jiménez

La artista y su cuerpo en la encrucijada de los feminismos

I Quizás no resulta del todo arbitrario encabezar estas páginas con la mención de dos acontecimientos muy próximos: el centenario del nacimiento de Frida Kahlo, celebrado actualmente por una gran exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes de México¹, y la realización hace poco de tres nuevas performances por parte de Regina José Galindo en Italia². Ciertamente, podría haber elegido otros nombres y otras obras, pero si me he decidido por ellas no ha sido tanto por el deseo de explotar la coincidencia de los dos eventos mencionados con la escritura de este artículo, sino porque la mención simultánea de ambas remite inevitablemente a la curvatura de un ciclo histórico de casi un siglo de duración que une múltiples líneas de transformación en el arte, la política, la sociedad a las cuales ninguna de las dos es o fue ajena. En el primer extremo del mismo – cuya curvatura es más la de la espiral dialéctica hegeliana que la del eterno retorno nietzscheano – están Frida y la revolución mexicana, pero también la revolución rusa, el muralismo, la pintura de cuadro de caballete, el primer feminismo. En el otro están Regina, la globalización, la internacionalización del arte latinoamericano, la tercera oleada del feminismo metropolitano y la fotografía, el video y la performance ocupando en el conjunto de las prácticas artísticas los mismos lugares centrales que antes ocuparon la pintura y la escultura en el sistema de las bellas artes.



Ilustraciones: Andrés Reina



¿Pero qué ha pasado entre esos dos extremos del ciclo en el arte, en la cultura, en la política? En México, en América y en el resto de Occidente ¿Qué une y qué separa específicamente a dos artistas, la primera mexicana, la segunda guatemalteca, que si han alcanzado el lugar que ahora ocupan en la escena artística internacional ha sido justamente por la focalización de su obra en el cuerpo humano? En su propio cuerpo para ser exactos. Las respuestas a estas preguntas ayudan a entender lo que han hecho ambas, así como las transformaciones experimentadas en medio de los contextos tanto nacionales como internacionales, inmediatos como remotos, en las que ambas han actuado.

El contexto de la obra y de la vida de Frida Kahlo estuvo dado por el muralismo mexicano con el que ella mantuvo una relación a la vez central y periférica. Central porque su larga relación de pareja con Diego Rivera la situó en el corazón de todos los episodios tanto artísticos como políticos e históricos protagonizados por Rivera, figura de actuación crucial en dicho movimiento. Juntos compartieron vida, ideología, proyectos, militancia política, viajes y amistades. Y una casa, la Casa Azul, situada en el barrio de Coyoacán de la ciudad de México, en la que ocurrieron muchas cosas, -entre ellas que allí vivió Trotsky durante los primeros meses de su exilio mexicano. El estatuto periférico de Kahlo en el seno del muralismo es igualmente incontestable y tenía dos facetas: el primero estético y el segundo de género - que decimos hoy, aunque entonces no se dijera. La estética politizada del muralismo condensaba todos sus propósitos y expectativas en la pintura de murales destinados a la formación, tanto política como histórica, de las masas populares y a la exaltación de la Revolución Mexicana, así como a la reivindicación del pasado precolombino, considerado como la señal de identidad de unas masas que sólo gracias a esa revolución podían por fin recuperar la identidad que les habían arrebatado siglos de colonización extranjera e imposición de culturas ajenas.

¿Qué une y qué separa específicamente a dos artistas, la primera mexicana, la segunda guatemalteca, que si han alcanzado el lugar que ahora ocupan en la escena artística internacional ha sido justamente por la focalización de su obra en el cuerpo humano?

La pintura de Frida Kahlo no encajaba obviamente en esos esquemas. En primer lugar, porque era una pintura de cuadro de caballete, -el formato que los teóricos del muralismo consideraban irremediabilmente asociado a los interiores domésticos aristocráticos y burgueses y a la contemplación estética privada a la que sólo pueden entregarse esas élites. En segundo lugar porque en esos cuadros no había, no hay nada que conecte con la épica de masas elaborada por el muralismo. Lo que hay en ellos, en realidad, es resultado del empeño, del empecinamiento, de la obsesión si se quiere, de Frida Kahlo de auto-retratarse, de pintarse una y otra y otra vez a sí misma. Ese ensimismamiento no era, sin embargo, psicótico por cuanto en todos los autorretratos desempeñan un gran papel, los detalles entresacados del mundo exterior que en su caso son las referencias a ex votos o artesanías mexicanas, o vistas del paisaje o entorno natural del país. En muchos de ellos, además, ella

se pintó vestida como solía hacerlo, que es como vestían las mujeres indígenas y no las criollas ni las blancas, siendo ella hija de una criolla aburguesada y de un fotógrafo alemán.

Pero la clave de estos autorretratos o por lo menos su aspecto más punzante, está en el hecho de que giran en torno a un cuerpo como el suyo, bello y a la vez perpetuamente asediado por el dolor. Ella todavía era una adolescente cuando el bus donde viajaba por ciudad de México chocó con un tranvía y sufrió múltiples fracturas, entre ellas la más grave, la de su columna vertebral³. La secuela de este accidente no fue exactamente la parálisis - aunque por largos

periodos de su vida estuvo confinada en una silla de ruedas - sino una secuencia interminable de intervenciones quirúrgicas, realizadas siempre con la esperanza de devolverle la salud que al final nunca pudo recuperar. La pintura de Frida Kahlo, es la pintura de un cuerpo herido que encuentra en ésta el medio de darle curso a la perpetua rebelión contra sus irreparables heridas.

La otra razón por la que ella no encajó en el muralismo fue por el género, por su género. Ella era una mujer en un mundo de machos y para machos que, ni siquiera en un ámbito como el del movimiento muralista, tan cargado de tesis y proyectos revolucionarios, logró la igualdad genérica que merecía. Un episodio sucedido durante el exilio de Trotsky en México – de quien se afirma incluso que fue su amante – es suficientemente revelador del estatuto subalterno en el que los machos se empeñaron en confinarla. Cuando en 1938 André Breton - el poeta y líder del movimiento surrealista-visita México, se entrevista con

Rivera y con Trotsky y entre los tres acuerdan redactar y publicar un manifiesto en defensa de una arte revolucionario abiertamente contrapuesto al realismo socialista, que el estalinismo intentaba entonces imponer en la Unión Soviética y en el resto del mundo ⁴. El manifiesto todavía hoy vale la pena de ser leído, pero lo que no se entiende ahora es por qué no se lo dieron a firmar en su momento a ella. Y no sólo por las relaciones personales tan estrechas que mantenía con los firmantes del mismo, sino porque su pintura encajaba tanto o más que la de los muralistas en los marcos estéticos y conceptuales definidos por el manifiesto. ¿No lo hicieron porque era una mujer y las mujeres no estaban para andar firmando manifiestos? Y todavía menos si estos manifiestos eran muy importantes.

Es cierto que André Bretón celebró de inmediato la pintura de Kahlo e intervino decisivamente para que ese mismo año la galería Julián Levy de Nueva York hiciera una exposición y él mismo la incluyó en la exposición colectiva *Mexique*, que tuvo lugar en la galería Renou et Colle de París el año siguiente. Pero estos gestos a favor de Frida no libran a Bretón de la sospecha de que él, con todo y su surrealismo, seguía pensando que el pensamiento, así fuese poético y liberador, era potestad exclusiva de los hombres ⁵.

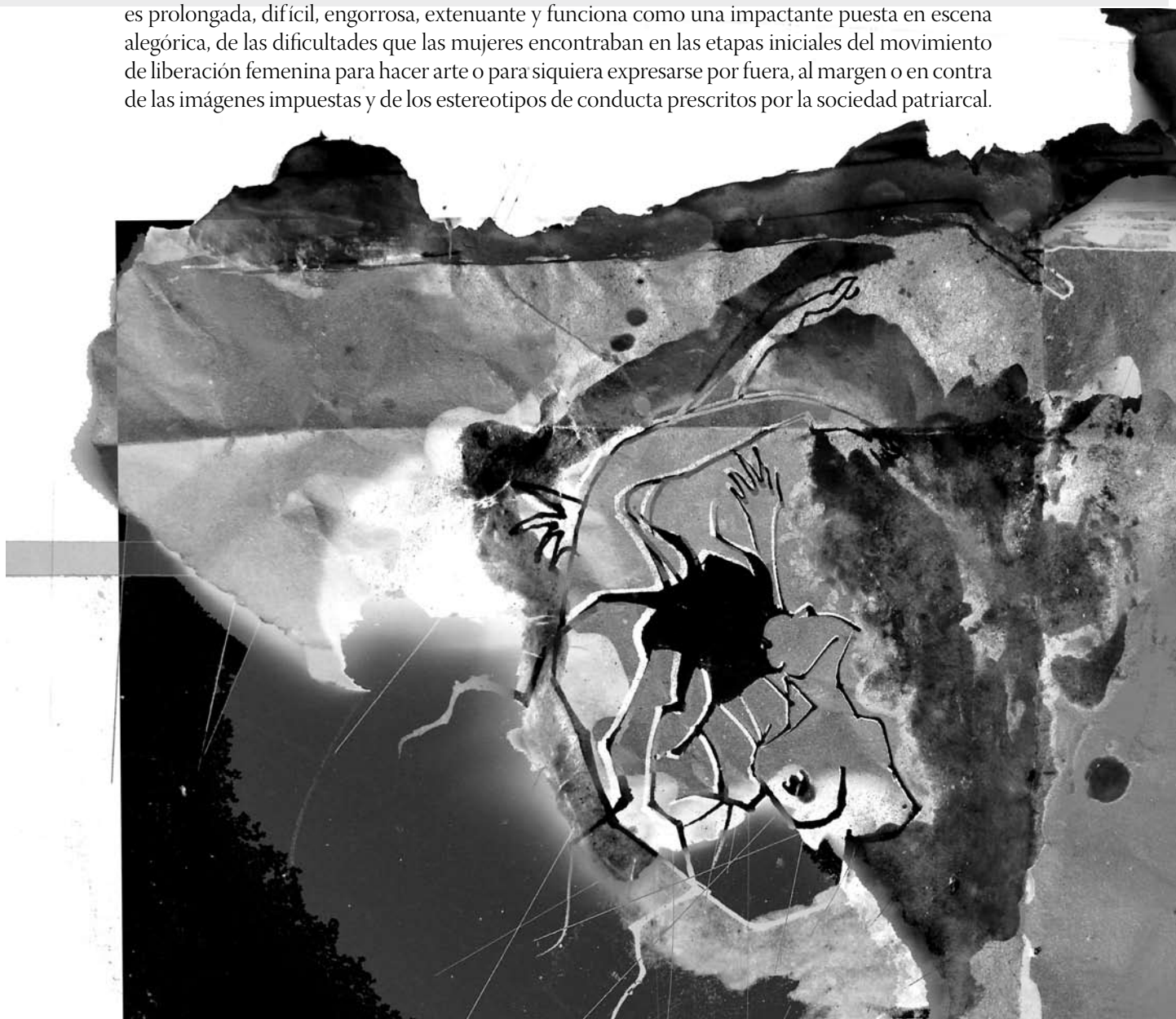


Y resultan en todo caso desvaídos si se lo compara con la impetuosa reivindicación que de Frida Kahlo hicieron las feministas de los años 80/90 del siglo pasado. El punto de partida de la misma, fue la exposición dedicada a Tina Modotti y a Frida Kahlo celebrada en 1982 en la Whitechapel Art Gallery de Londres y co-curada por Laura Mulvey y Peter Wollens ⁶. Gracias a ellas, las feministas, tanto de dentro como de fuera del mundo del arte, descubrieron de golpe a una artista que, antes que ellas mismas lo hicieran, había reivindicado su condición de mujer mediante una pintura autobiográfica centrada en la representación de su propio cuerpo. Y que por lo mismo anticipaba el giro auténticamente copernicano con respecto al historial de reivindicaciones feministas, iniciado a finales del siglo XIX por las sufragistas inglesas y norteamericanas que reivindicaban el derecho al voto de las mujeres. O de las puramente laborales – a igual trabajo igual salario – formuladas desde antes por el movimiento socialista internacional. De lo que se trataba ahora, era de ir más allá de las exigencias puramente parciales cuestionando la arquitectura entera de la cultura patriarcal, cuyas piezas claves eran una particular diferenciación de los géneros, así como las relaciones de poder establecidas entre ellos que, privilegiando al género masculino, permitía a los hombres moldear la imagen de la mujer a su antojo. Y fijar su papel en la sociedad. En este cuestionamiento, la reivindicación del propio cuerpo y de la libertad de disponer de él cumplía un papel crucial, tanto para las defensoras del amor libre, del lesbianismo y del aborto como para las artistas que militaban o por lo menos compartían las posiciones básicas del feminismo de la época.

II Hay muchas artistas que podrían citarse a la hora de intentar una cierta inteligencia de la coyuntura política y cultural a escala internacional, que permitió que la obra de Frida Kahlo dejara de ser - como afirma Mary-Ann Martín - " una oscura nota de pie de página en la historia del arte mexicano para convertirse en un objeto de culto "7. Pero para hacer una escala representativa en ese conjunto heterogéneo, bien vale la pena empezar con la artista norteamericana Carol Schneemann, que al igual que la mayoría de los artistas de su generación dejó de lado la pintura y el resto de los medios y lenguajes clásicos del arte8 para concentrarse en la performance y el video, enmarcando su utilización, además, en los paradigmas estéticos de lo que pronto pasaría a llamarse el Body art 9. O sea que ella también puso con su arte su propio cuerpo, pero en vez de pintar autorretratos como hizo Frida, lo expuso en acciones o performances - ese teatro sin el aparato del teatro - realizadas ante públicos muy restringidos y grabadas y conservadas en video. " El medio es el mensaje " - había sentenciado muy poco antes Marshall McLuhan en su libro *La Galaxia Gutemberg*, cuestionando así a quienes pensaban que los media eran herramientas neutrales que igual podían usarse para uno u otro fin. Pero el video ampliamente usado por las artistas de la generación de Schneemann, no resultó para nada neutral sino, por el contrario, generador de contenidos si hemos de dar crédito a los argumentos expuestos por Rosalind Krauss en un ensayo muy influyente en la época titulado *Video: the Aesthetics of Narcissism* 10.

Para la directora de la revista *October* en la obra en video "se plasma un narcisismo tan endémico (...) que me veo a mí misma deseando generalizarlo como la característica esencial de todo el género". Narcisismo que Krauss cifra en las posibilidades que ofrece el video, en directo o en diferido, de hacer que las acciones de los artistas grabadas por la cámara ocurran siempre en un presente eterno; a *broken present* como lo llama ella para subrayar que está definitivamente separado tanto del pasado como del futuro de la acción. Un narcisismo, que no consiste tanto en que alguien quede irremediabilmente atrapado por su imagen reflejada en el espejo, como en que una sociedad o una época entera de esa sociedad quede fascinada por la forma como sus acciones son absorbidas por el presente eterno producido por el video¹¹.

Entre las acciones más conocidas de Carol Schneemann está *Up to and including Her limited*, una obra de 1973-76 que se inserta claramente en este contexto y que comparte con los autorretratos de Frida Kahlo la dureza del esfuerzo que implica elaborar la propia imagen en una situación adversa. De hecho, es un video en el que se ve a la artista desnuda y colgada del techo de un arnés, contorsionándose hasta el límite de las posibilidades de su cuerpo para poder hacer garabatos y escribir con carboncillo frases en el suelo y las paredes que están a su alcance. La acción es prolongada, difícil, engorrosa, extenuante y funciona como una impactante puesta en escena alegórica, de las dificultades que las mujeres encontraban en las etapas iniciales del movimiento de liberación femenina para hacer arte o para siquiera expresarse por fuera, al margen o en contra de las imágenes impuestas y de los estereotipos de conducta prescritos por la sociedad patriarcal.



III

La artista austriaca Valeria Export resulta todavía más militante. El ámbito de referencia de su trabajo es, como para Schneemann el mundo del arte, pero ella se empeñó una y otra vez en sobrepasar los límites del mismo para poder desafiar con mayor fiereza las imposiciones patriarcales. La acción más contundente en este sentido la realizó en 1969 en Múnaco bajo el título de Aktionshose: Genital Panik (Acción pantalón: pánico genital). En esa oportunidad, ella vestida con una chaqueta de cuero negro y un pantalón del mismo color con la bragueta abierta se paseó de arriba abajo, armada con una metralleta, en medio de los espectadores de una sesión de cine porno, que esperaban todo menos que una mujer, que exhibía con descaro su sexo, los amenazara al mismo tiempo con un arma mortal.

Pero esa misma agresividad, esa misma decisión de invertir la relación de poder establecida entre las mujeres y los hombres por medio de actos violentos, se nota en otra de sus acciones más conocidas, Tapp – und Taskino, realizada un año antes en Viena. En esta ocasión, ella, acompañada por Peter Weibel, su compañero de entonces, se paseó por las calles de la ciudad con el torso desnudo cubierto por una caja que asemejaba un teatrino, con una apertura en la cara delantera cubierta por una tela. Weibel, entretanto y mediante un megáfono, invitaba a los paseantes masculinos a levantar el pequeño telón y a palpar los senos de la artista. Hubo quienes se atrevieron y confirmaron con su conducta lo que la artista con esta acción extrema quería poner en evidencia: para los machos las hembras no son más que un objeto sexual; tanto en la cama como en la escena, sea teatral o cinematográfica. Y su corolario: que ella era la que tomaba el mando imponiéndoles lo que debían hacer.

IV

De la artista yugoeslava Marina Abramovic podría decirse que tiende a dirigir la agresividad sobre sí misma y, en especial, sobre su cuerpo que para ella ha sido el medio y el tema recurrente de su trabajo ¹². Por ejemplo, en 1973 realizó una performance en el Museo de Arte Contemporáneo de la Villa Borghese en Roma, titulada *Rhythm 10*, durante la cual puso sobre una mesa su mano izquierda extendida y los dedos separados entre los cuales fue clavando la navaja que sostenía con la otra mano a una velocidad cada vez mayor, sin cuidarse de las heridas que por esa misma velocidad podía inflingirse y que de hecho se inflingió. En *Breathing in/ Breathing Out*, de 1977, se esforzó muchísimo en respirar a través de los filtros de cigarrillos con los que previamente había bloqueado los agujeros de su nariz. Y en *Interruption*, caminaba y se arrojaba contra el muro, se levantaba y volvía arrojarse contra el muro y así hasta quedar completamente exhausta. Y las exigencias al cuerpo, el deseo atormentado de probar hasta cuándo y hasta cuánto puede el cuerpo aguantar, estaban igualmente presentes en la performance con la que ganó el León de Oro de la bienal de Venecia de 1997. El contexto inmediato de la misma eran las guerras que estaban destrozando a Yugoslavia, de allí su título, *Balkan Baroque*. El telón de fondo, si así puede decirse, eran tres videos - proyecciones en las que ella aparecía manteniendo largas reuniones con sus padres, yugoeslavos como ella. Y la acción propiamente dicha, consistió en que ella permaneció sentada durante cuatro días en ese espacio, dedicada a lavar uno a uno los 1.500 fémures ensangrentados de vaca que la rodeaban, mientras cantaba sin parar canciones de su infancia.

A veces no hacía ningún agujero del tamaño de su cuerpo sino que se tumbaba simplemente en el campo y se cubría de hojas y de flores.

V Ana Mendieta es, en cambio, la mística. La mística de un panteísmo que celebra jubilosamente a la Naturaleza y que intenta siempre fundirse ritualmente con ella. Tal y como ha subrayado Nancy Spero, ella "no destruyó la tierra para controlarla ni dominarla, tampoco para crear grandiosos monumentos de poder y autoridad" ¹³, sino que se tendió en medio del campo, dibujó la silueta de su cuerpo, excavó en el interior de la misma un agujero de su tamaño para luego acostarse en él y permanecer allí mucho tiempo, en soledad y en silencio, a la espera, como una más de las incontables criaturas de la Madre Tierra, de la Pacha Mama, que dicen los andinos. Y eso que ella no era andina sino cubana y que trabajó y vivió en Nueva York hasta que, siendo todavía muy joven, fue a morir estrellada contra el pavimento de la acera del rascacielos donde vivía con el escultor Carl André, quién no logró convencer a todos que ella se había arrojado, por su propia voluntad, al vacío desde la ventana del apartamento que compartían. A veces no hacía ningún agujero del tamaño de su cuerpo sino que se tumbaba simplemente en el campo y se cubría de hojas y de flores. Otras, llenaba el agujero de agua y se enlodaba en él. Y hubo veces en las que lo llenó de pólvora y la encendió para que "ardiese con locura", como confesó alguna vez a Nancy Spero. También utilizó la sangre, como lo hizo en *Untitled (Blood Sign/Body Tracks)*, una acción de 1974 que inició de espaldas al espectador frente a una pared blanca con las manos untadas de sangre y los brazos en alto formando una V, y terminó bajándolos muy lentamente para el muro un rastro de sangre en forma de vulva.

De todas estas acciones no quedan sino fotos y sobre todo videos a los que sin embargo, resulta muy difícil encasillar en la clase de narcisismo diseccionado por Rosalind Krauss. Había dicho, además, que sus siluetas excavadas en la tierra eran una "manera de reclamar mis raíces y de unirme a la Naturaleza. Aunque la cultura en la cual vivo es parte de mí, mis raíces e identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana" ¹⁴.

VI

Gracias a la obra de Vanessa Beecroft el término Fashion's Victim, -víctima de la moda-, adquiere un sentido distinto al que simplemente designa a quienes se entregan compulsivamente a la moda y a las marcas prestigiosas, aparentemente incapaces de sustraerse nunca a sus cambios, sus tendencias y sus fascinantes reclamos. Ella, por el contrario, ha dicho abiertamente que "no sigue la moda" y una de sus asistentes más cercanas ha declarado que la moda resulta tan extraña como "un perro a cuadros" en los escenarios del trabajo de esta artista genovesa residente actualmente en Long Island. Pero aún así sus performances – 57 hasta la fecha, que ella contabiliza muy meticulosamente – están tan estrechamente relacionadas con el mundo de la moda que a "sus" chicas - o sea las jóvenes modelos que los protagonizan - las maquillan estilistas como Pat McGrath y las visten o les diseñan complementos modistos tan famosos como Prada, Tom Ford, Helmut Lange, Dolce & Gabbana o Manolo Blahnik. Y Helmut Newton - el más perverso de los fotógrafos de moda y de mujeres desnudas - cuando hace unos años la fotografió para la revista Vogue, vestida con un bikini de cuero negro, le espetó en la cara: "Yo soy el autor de tus performance" ¹⁵. Esta aparente contradicción no es, sin embargo, más que el resultado de que el trabajo de Beecroft está centrado en el contexto de la moda más que en la moda misma y de hecho más en quienes la padecen que en quienes la disfrutan. O están forzados a disfrutarla.

Sus performances siguen desde sus comienzos, un mismo esquema: chicas jóvenes que normalmente no son modelos profesionales, pero que lo parecen por su belleza y su delgadez, son llevadas por ella a un espacio expositivo donde desfilan o permanecen en pie, ajenas, distantes, hieráticas, en silencio y sin intercambiar siquiera miradas entre ellas, o con el público, hasta que no aguantan más y una tras otra, vencidas por el cansancio, se arrodillan, se sientan o se acuestan en el suelo. Como ocurrió, de una manera muy reveladora de las intenciones de Beecroft, en la performance VB53, realizada en el 2004 en el Trepidarium de Roster¹⁶. En el crucero del mismo hay un terrario y en él, posó una veintena de mujeres desnudas que se mantuvieron de pie hasta que no pudieron más y se derrumbaron sobre la tierra húmeda, manchándose con la misma.

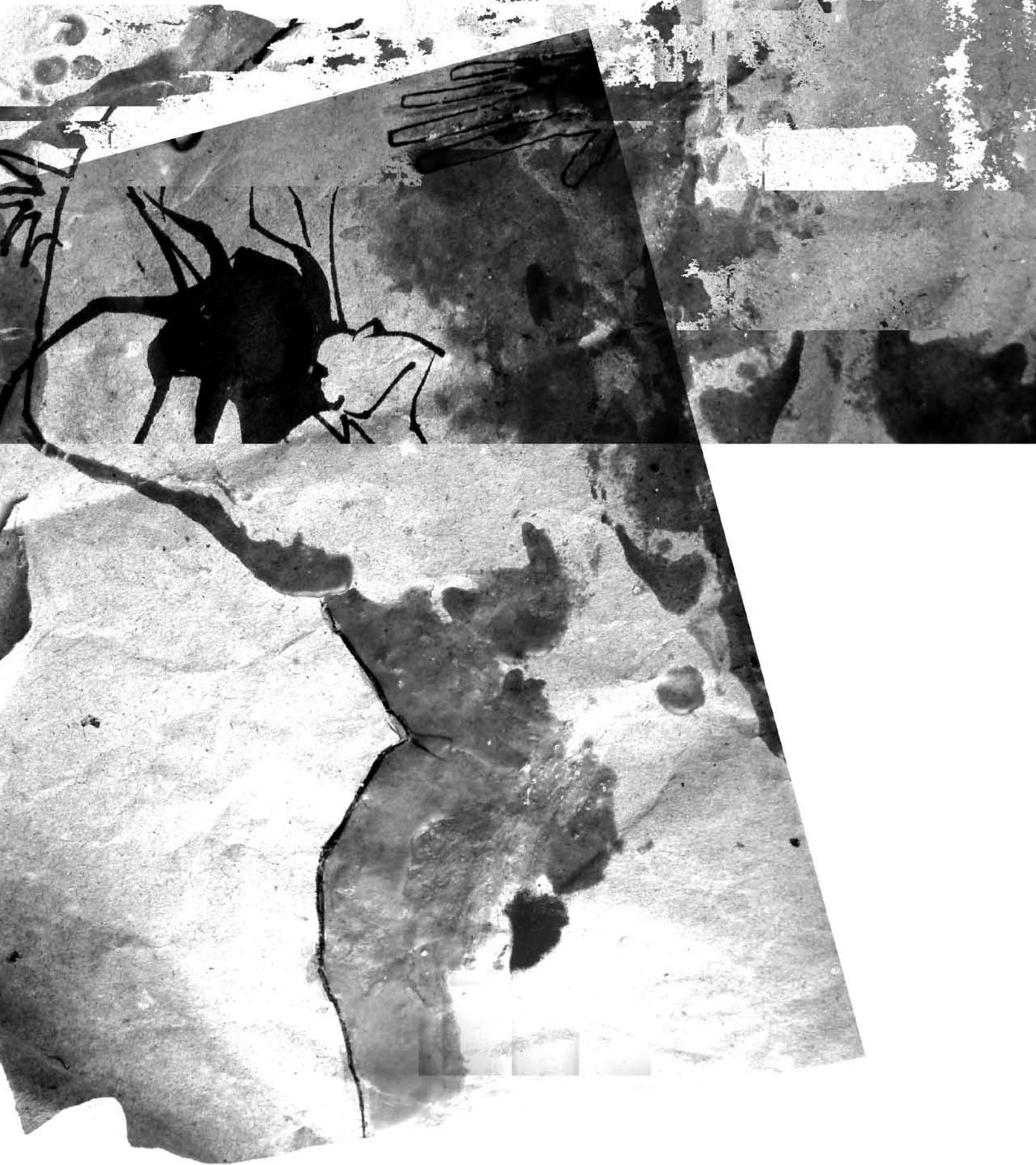
Ellas, delgadas, blancas, casi transparentes, con los cabellos largos, ensortijados y rubios y las sandalias de tacón puntilla y su aspecto de vírgenes extraídas de un espléndido cuadro manierista, terminaban muy a su pesar derrotadas, vencidas, ultrajadas por la fatiga. Que es como habitualmente terminan las modelos que desfilan en París, Milán o Nueva York, al servicio de las grandes casas de moda del mundo cuando el público se ha marchado, los micrófonos se han silenciado, los focos se han apagado, los fotógrafos se han ido y a las modelos no les queda más que un cansancio que les cala el alma y de las que no las libra ni siquiera la cocaína o el éxtasis.

Pero la relación de Beecroft con el mundo de la moda no termina en el paralelismo entre sus modelos y las modelos que utilizan los grandes modistos. Hay todavía otro aspecto de la misma que resulta tanto o más inquietante, aunque normalmente esté oculto a la mirada de los espectadores de sus performance y que sólo puede inferirse de la sospechosa delgadez de sus modelos. Me refiero a la bulimia, el desorden alimenticio que la artista padece desde la adolescencia, que la empuja a comer obsesivamente y que ha intentado dominar de dos maneras. La primera, mediante ejercicios extenuantes que, en ciertas temporadas incluían nadar hasta cien veces la gran piscina de su casa. Y la segunda, la realización de un diario, que ella expuso como *The Book of Food*, y en el cual, durante la década transcurrida entre 1983 y 1993, anotó compulsivamente las características y los detalles de cada bocado de comida que diariamente se llevó a la boca, junto con notas y observaciones sobre su estado de ánimo y las relaciones con su madre, en las que predominan tanto el sentimiento de culpa como su angustia e impotencia.

La bulimia, ese doble de la anorexia, no es sólo la enfermedad profesional de las modelos sino también de sus seguidoras, de sus fan, de esas mujeres jóvenes y adolescentes de todo el mundo para quien las modelos de moda con su porte y sus medidas inhumanas, fantasmales -¿divinas proporciones?- son un paradigma de belleza insuperable, al que pretenden igualar sometiéndose entre otras cosas, a unas dietas brutales. Y padeciendo los mismos sentimientos de culpa que padece Vanessa Beecroft cada vez que come más de lo que ella cree que debería comer.

Quizás tenga razón la historiadora del arte Maria Elena Buszek cuando afirma que la artista italiana es la imagen emblemática de la "tercera oleada" de la historia del arte feminista, por lo que "la ambivalencia de su obra" tiene de representativa de la generación de mujeres que han "interiorizado los objetivos del feminismo" hasta un punto desconocido por la generación anterior y que sin embargo, se irritan con lo que "perciben como restricciones del feminismo"¹⁷. Pero eso no impide advertir el componente de crueldad y hasta de sadismo que hay en sus performance, así como en el mundo de la alta costura y al que están expuestos quienes- de acuerdo con la expresión que cité antes - son víctimas de la moda.





VI

Pero si cabe la posibilidad de discutir si es válida o no la relación entre el sadismo y la belleza gélida de las modelos de moda que propongo, creo que no puede hacerse lo mismo con la relación entre la obra de Regina José Galindo y el masoquismo. Y no puede hacerse, es decir, no puede discutirse, porque esa variante de la sexualidad se nos viene inevitablemente a la cabeza delante de un trabajo artístico como el suyo, cuya característica más notable consiste en que ella misma le inflinge a su cuerpo los más duros agravios y castigos. Tanto o más despiadados que las pruebas a las que se ha sometido Marina Abramovic. Así lo hizo durante la Bienal de Venecia de 2005, cuando se encerró en un cubículo situado en el Arsenal y, oculta al público, se dio ella misma 279 latigazos cuyos golpes sobre su propio cuerpo podían escucharse afuera gracias a un sistema de micrófonos y amplificadores. Y así lo hizo ese mismo año, en la Prometeo Gallery de Milán, cuando delante del público asistente a la apertura de su primera exposición individual en Italia, talló en su muslo izquierdo con una navaja la palabra PERRA. Y lo había hecho antes en el 2000, cuando pidió que la metieran desnuda en una bolsa de plástico, la ataran y tiraran en uno de los basureros públicos de la Ciudad de Guatemala, donde ella nació hace apenas 31 años.

En todas estas acciones y en muchas otras más realizadas a lo largo de una carrera artística tan breve como intensa, ella ha expuesto su frágil juventud a pruebas tanto o más dolorosas que las que suelen infringirse los masoquistas. Salvo que su intención no es la búsqueda de un placer que sólo puede llegar de la mano de los golpes, las heridas y las humillaciones, sino que es la de mostrar que si quiere hacer algo no le queda más remedio que atormentar su propio cuerpo, ese cuerpo que es lo único que le queda¹⁸. Ese cuerpo de mujer joven, de poca estatura y muy delgada, con el cabello muy negro, que está tan indefenso y expuesto como el cuerpo del resto de las mujeres guatemaltecas de todos los tamaños, edades y condiciones sociales, con la notoria excepción de las mujeres de la clase dominante - aunque ni siquiera esta últimas están completamente a salvo. De hecho los latigazos que Galindo se propinó en la bienal de Venecia fueron en memoria y homenaje a las 279 mujeres asesinadas ese mismo año en Guatemala. Asesinatos mayoritariamente impunes y que con frecuencia han sido agravados por prácticas tan macabras como las de atar un letrero con la palabra PERRA a unos cadáveres, que se arrojan a los basureros, en el ejercicio de una "limpieza social" que tiende a confundirse con la "limpieza étnica", en un país donde la miseria y la impotencia política están claramente asociadas con la gama del colores más oscuros de la piel humana.

Estamos, en consecuencia, ante un masoquismo sui generis, que no se deja encerrar en las definiciones y los conceptos elaborados por Kraft-Ebbing o Sigmund Freud y ni siquiera por la reelaboración de los mismos emprendida por Gilles Deleuze en su célebre prólogo de *La Venus de las pieles* de Sacher-Masoch. Un masoquismo que, aunque evoca la tradición de martirio puesta en circulación por el cristianismo primitivo, tampoco puede reducirse a ella aunque comparta con ella el mismo sustrato, la misma condición humana extrema que lo justifica y explica, que no es otra que la reducción de los seres humanos a la condición de *homo sacer*, de hombre expulsado sin remedio del ámbito social y por ende del orden legal que sólo lo registra como mera excepción, como ocurre con quienes están ahora mismo cautivos sine die en el campo de concentración de la base militar norteamericana de Guantánamo. Regina José Galindo no es para nada ajena a esa condición extrema, tal y como nos lo ha hecho saber con todas las acciones en las que ha dejado constancia, que no le queda más que su cuerpo, porque su cuerpo está al alcance de la mano de los mismos que pueden infligir a los *homo sacer* de su tiempo, de nuestro tiempo, los mismos flagelos y las mismas terribles humillaciones a los que ella con su propia mano se inflinge. Pero, repito, ni aún así su gesta puede confundirse con la de los mártires del cristianismo primitivo porque ella ni se inmola ni se auto-inmola en defensa de la fe de Cristo ni - en verdad - de ninguna otra fe ajena sino que lo hace simplemente por hacer justicia.

Esta diferencia crucial es algo que ha advertido agudamente Mario Scotini, cuyo ensayo *Regina José Galindo. La repetición como acción de resistencia*, empieza describiendo ¿Quién puede borrar las huellas?, la performance que ella realizó el 23 de julio de 2003 en la Ciudad de Guatemala, en protesta por la decisión de la Corte Suprema de Justicia guatemalteca de autorizar la candidatura del general Efraín Ríos Montt, líder político de la extrema derecha que, como dictador, había promovido la guerra civil con una política de "tierra arrasada". Ese día Regina salió descalza de su taller, con una palangana llena de sangre entre las manos, dirigiéndose primero a la sede de la Corte Suprema de Justicia y desde allí a la sede del Palacio Nacional, la sede de la presidencia del país. Ante el edificio de la Corte mojó por primera vez sus pies en sangre y lo siguió haciendo cada vez que se secaba la sangre en sus pies, con el fin de garantizar que un rastro de huellas de sangre uniera, así fuera fugazmente, la sede del poder ejecutivo con la del poder judicial poniendo en evidencia la complicidad de ambos en el encubrimiento de una política que bordeó el genocidio. Scotini advierte la dimensión justiciera de esta performance y la pone de presente en estos términos: "En efecto, la acción no denuncia sólo la institución por aquellas cosas que mantiene en secreto, sino que se propone como una acción de justicia por fuera de la autoridad del estado. Añade la propia memoria a la oficial, inaugura una forma de justicia directa que no acepta mediaciones²⁰". Justicia que por teatral no da lugar al ejercicio fatal de la Ley del Talió; que por desesperada no se confunde con la diferida sine die hasta el día del Juicio Final y que por a-legal o a-jurídica no concede nada a la iniquidad implícita en la subordinación de la Ley a la Razón de Estado. 

(1) Bajo el título de *Frida Kahlo, 1907-2007. Homenaje nacional*, el Museo de Bellas Artes de Ciudad de México celebró entre el 13 de junio y el 19 de agosto de 2007 una exposición dedicada a la pintora mexicana, la más completa entre todas las realizadas hasta la fecha.

(2) Con el título común de *Tres acciones* Regina José Galindo realizó performances en las siguientes fechas y sitios: el 3 de junio en Spazio Volume ; de Roma, el 7 de julio en la Associazione Prometeo de Lucca y el 10 de julio en la Prometeo Gallery de Milán.

(3) Las biografías más solventes de la artista mexicana son: *Frida: una biografía* de Frida Kahlo, de Hayden Santamaría, Editorial Diana, México, 1985; y las dos de Raquel Tibol: *Frida Kahlo: una vida abierta*, Editorial Oasis, México 1983; y *Frida Kahlo en su luz más íntima*, Lumen, Barcelona 2005.

(4) *Pour un art révolutionnaire indépendant*, México, 1938.

(5) Susanne Klengel, en su artículo *Artistas mujeres de Latinoamérica en el museo: rupturas y tradiciones llama la atención sobre la discriminación que los surrealistas hicieron, en su trato con las mujeres que participaban del movimiento, entre las femme fatale y las femme-enfant y anota a continuación*: " Conocido en este contexto es el encuentro de André Bretón con Frida Kahlo y su obra en el año 1938. De manera especialmente evidente Breton combina ambas actitudes. Toma con entusiasmo la obra de Kahlo en el panorama de las obras profundamente surrealistas y así reconoce a Frida Kahlo como artista. Pero, al mismo tiempo, ve esencial su presencia como musa, mujer exótica y misteriosa " Otra ". Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura. n. 8, 2002, Universidad de La Rioja. La Rioja.

(6) Cuando esta exposición se trasladó de Londres a Nueva York, Grace Glueck escribió una reseña crítica en el New York Times, en la que subrayaba el nexo entre el interés por la misma y las reivindicaciones feministas: " They (Modotti & Kahlo,Cj) are seen by Laura Mulvey and Peter Wollen (...) as symbols of 'marginality'. That is, they are artists removed from the mainstream not only by the Mexican-ness of their work, but also by that they were women – what's more, women who challenged the masculine domain of 'high' art, Modotti in her focus on poor and working-class people, Kahlo by basing her imagery on folk and popular iconography". En ART: 2 unusual women. The New York Times, March 4, 1983.

(7) Citada por Susanne Klengel en el artículo citado en la nota 6.

(8) La transición de la pintura al video en el seno de la escena artística internacional es presentada por Michael Rush en estos términos: " En 1949, los lienzos del estadounidense Jackson Pollock chorreaban y goteaban, lucían las puñaladas del argentino Lucio Fontana (Concetto Spaziale) o los pinchazos del japonés Shozo Shimamoto (Agujeros). En cada una de estas pinturas, hechas con una diferencia de pocos meses, estaba cambiando la cara del arte (...) en la medida en que el acto de pintar tenía prioridad sobre el sujeto (the subject: el asunto, Cj) pintado. Un contingente de artistas mundiales (...) pronto extendería el arte gestual de Pollock a las performances, los happenings y las acciones . " Michael Rush. Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX. Ediciones Destino, Barcelona, 2002, pp 21.

(9) A este respecto anota Andreas Huyssen en su ensayo *Mass culture and Woman*: " Al observar el panorama del arte contemporáneo, cabría preguntarse si la performance y el body art hubieran seguido siendo tan dominantes durante los años 70 de no haber sido por el feminismo en las artes y las maneras en las que las mujeres articularon sus experiencias del cuerpo y de la performance en relación al género ". Citado por Berta Sichel en *Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986*, MNCARS, Madrid, 2007, pp 33.

(10) R. Krauss, en Gregory Battcock (ed.) *New Artists Video, A critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1978, pp 43-64.

(11) Las implicaciones sociales del uso intensivo que hicieron del video los artistas de la generación de los años 70 del siglo pasado, ha sido analizada por Mario Perniola en estos términos: "El narcisismo se ha impuesto, de hecho, al psicoanálisis americano como la enfermedad psíquica más difundida y característica de los veinte años (1970-1990, Cj.) de los que estamos hablando: ésta tiene para el conocimiento del sentir actual la misma importancia que la histeria y la neurosis en la época de Freud. Esto se explica tanto desde un punto de vista psicológico, con el ocaso de la educación autoritaria, como desde el punto de vista sociológico, con el prevalecer de la imagen sobre la realidad en todas las prácticas de la comunicación privada y pública. Es obvio que, en una sociedad en que la elaboración de la imagen y su control se convierten en la preocupación fundamental, el narcisismo se revela como el paradigma teórico más adecuado para interpretar la cultura del video". Perniola añade además, unas consideraciones que resultan muy útiles en el momento de aclarar las conexiones y las diferencias entre los numerosos autorretratos pintados por Frida Kahlo y los videos dedicados a sí mismas por tantas video artistas: "El paso de la autobiografía al autorretrato que, según Raymond Bellour, constituye el significado estético del video – arte marca por eso una fractura profunda de la subjetividad: el yo que se refleja en el monitor no es, ciertamente, la conciencia, entendida como interioridad de la tradición filosófica, sino el resultado del trabajo desarrollado por la personalidad narcisista en la elaboración de su propia imagen". Mario Perniola, *Enigmas. Egiptio, barroco y neo barroco en la sociedad y el arte*. Cendeac, Murcia, 2007. pp 38,39.

(12) "Abramovic transforma elemento della sua biografia in situazioni mentali fondamentali e simultaneamente li dramatizza. Il suo corpo è il "materiali" e, insieme allo spazio che occupa, forma quello che lei definisce il suo "campo di performance". Abramovic si spinge spesso ai limiti del fisicamente e mentalmente sopportabile..." Petra Löffler, Marina Abramovic. *Materiale corporeo*, en *Women Artists. Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*. Taschen, Köln, 2006. pp 11.

(13) Nancy Spero, "Tras el rastro de Ana Mendieta", en M. Ruido, *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea, 2002, pp, 93.

(14) Declaraciones incluidas en Ana Mendieta: *Fuego de Tierra* (1987), video de Nereyda García-Ferraz, Branda Miller y Kate Horsfield.

(15) La afirmación de Newton, así como las previamente citadas de la propia Beecroft y de su asistente, están recogidas en *Dare to bare*. Interview of Verónica Beecroft, realizada por Nick Johnstone y publicada en *The Guardian* de Londres, el 13 de marzo de 2005.

(16) Un invernadero de cristal que reproduce en el Giardino dell'Orticoltura de Florencia, el Cristal Palace que en 1854 levantó Joseph Paxton en el Hyde Park con ocasión de la primera exposición universal de Londres.

(17) "As Maria Elena Buszek, an art historian at the Kansas City Institute, explains: 'Beecroft is the veritable poster – girl for our current, third wave of feminist art history. There's an ambivalence in her works that is present in the work of many of her contemporaries, which is the result that has both internalised feminist goals many than any generation preceded it, and chafes against what it perceives as feminism's restraints'" Citada por Nick Johnstone en la entrevista referenciada en la nota anterior.

(18) "El cuerpo que Regina Galindo pone en escena es entonces, siempre, el de un individuo inclasificable jurídicamente, reducido a pura forma de vida, a la coyuntura del cuerpo o a la piel", afirma Mario Scotini. Y añade, con intención de aclarar el sentido de esa reducción a la piel, la siguiente cita, traída de la novela *La piel*, de Curzio Malaparte: "...es la ciudad moderna, esta civilización sin Dios que obliga a los hombres a dar tanta importancia a la piel. Ahora sólo la piel vale. La piel es lo único que existe seguro, tangible, imposible de negar. Es la única cosa que poseemos que es nuestra. La cosa más mortal que existe en el mundo". Mario Scotini, Regina José Galindo. *La repetición como forma de resistencia*, en Regina José Galindo, AA.VV, *vanillaedizione*, Albissola Marina, 2006 pp 16, 17.

(19) La reflexión más amplia y comprensiva sobre el concepto de *Homo sacer* y relación con la situación contemporánea se encuentra en: Giorgio Agamben. *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2001.

(20) Scotini op cit. Pp 10



Santiago Rengifo De La Torre

Antes de comenzar creo oportuno aclarar que la película a la que se hará mención en el presente artículo no tiene nada que ver con aquella que alcanzara tanta popularidad en la taquilla hace poco más de año y medio. Por cuestión de homónimos existen dos cintas que se llaman igual, pero que son muy diferentes en sus planteamientos, la “Crash” a la que me referiré fue realizada por el célebre director canadiense David Cronenberg, en el año de 1996, y fue a su vez el producto de la adaptación de un relato del mismo nombre, escrito por el notable narrador de ciencia ficción, J. G. Ballard en 1976.

Aclarado este punto sugiero, entonces, al lector desprevenido que se dirija al videoclub más cercano y alquile dicho film antes de abordar estas páginas, pues el referente visual le servirá de mucho a la hora de comprender que lo que se expondrá a continuación no proviene ni de desvaríos mentales ni de extrañas pesadillas etílicas o alucinógenas del suscrito. Sugerir la adquisición de la película, no excluye en ningún momento la opción de acceder a la revisión del texto original, obedece más bien a la triste realidad que cobija a escritores de culto como J. G. Ballard, cuyas obras raras veces se dejan ver por estas latitudes.



Crash

un placer deformado

Imágenes: Bibiana Peña y Andrés Reina

El argumento de “Crash”, tanto en lo filmico como en lo literario, es una de esas obras que pueden ser fácilmente universalizadas, pues no se circunscribe a una sociedad o grupo humano en especial, y bien podría desenvolverse en Estados Unidos, en Europa o incluso en nuestras propias calles.

La temática es ante todo una reflexión hacia el interior del alma humana y los demonios que la habitan, una revisión a fondo de aquello que el hombre siempre se empeñará en disfrazar y justificar, el deseo absoluto hacia la carne y todo lo que en ella pueda ser alterable. Parafraseando a Freud, “Crash” es una historia que nos acerca a una de las primeras etapas en la construcción de la psique humana, la del niño definido como un perverso polimorfo.

Las mentes de Cronenberg y Ballard se dejan arrastrar hasta lo más profundo de sus oscuros deseos: el cuerpo humano llevado a su más básica concepción de objeto de carne maleable y mutable.

Durante cientos y quizás miles de años el ser humano ha perseguido y gozado con la estimulación máxima de su adrenalina, ha evolucionado desde los medievales enfrentamientos a espada limpia y las carreras en aurigas hasta llegar a las más elaboradas variantes de los deportes extremos, una búsqueda incesante del límite entre la vida y la muerte, entre el Eros y el Tanatos.

A partir de tan dramático cuadro, surge una historia como "Crash", que como su nombre lo indica es la onomatopeya que remite al choque, al estrellón automotriz, simbología del modernismo que enmarca en la época actual la batalla constante que el hombre libra contra la muerte en procura del placer... o viceversa.

A grandes rasgos la historia de "Crash" sugiere la supuesta existencia de un grupo clandestino que se ha dado a la tarea de reconstruir, hasta el más mínimo detalle, los accidentes automovilísticos más célebres de la historia para así apostar, en tan singulares justas, la vida misma en un juego cuyo único fin es alcanzar el placer ante el retorcimiento y la simbiosis pura de carne y metal. Aunque dicho argumento sea ya de por sí bastante mórbido, es sólo el preámbulo de una historia que se sumerge hasta las profundidades mismas de la perversión sexual y del erotismo que subyacen en lo monstruoso y teratológico del cuerpo.

Para tratar de desenvolver esta madeja tan sólo se me ocurre la alternativa de plasmar a continuación las dos visiones del relato, tanto la del escritor, como la del director de cine que fuera capaz de convertirla en un ente vivo de imagen. Como ocurre en muchas ocasiones, a la hora de llevar a cabo la adaptación de una obra literaria al cine, tanto la una como la otra terminan siendo complementarias, así no lo hayan buscado en forma explícita (sólo, claro, las películas que logran realizar este proceso con éxito, que no es algo muy frecuente, para ser honestos).



Entonces, al igual que ocurre con el cuerpo del relato, las ideas tanto del escritor como del cineasta, terminan complementándose mutuamente, y terminan compartiendo y nutriendo una idea en común, sin que estén necesariamente obligados a trabajar juntos para poder desarrollarla. Dos intelectos han sabido explotar la idea desde sus respectivos campos artísticos para causar sensaciones ya sean impactantes, ya desagradables en el público, pero el caldo primigenio de sus aportes viene dado por aquello que la historia detona y exagera en sus respectivos inconscientes.

La creación y la recreación obedecen en gran medida a la carga emocional expuesta por quien crea o recrea algo, y en este caso en particular, son las mentes de Cronenberg y Ballard las que se dejan arrastrar hasta lo más profundo de sus más oscuros deseos y perversiones en procura de conseguir el material psíquico necesario que permita plasmar la idea buscada. Una idea que es en resumidas cuentas el motivo de este artículo: el cuerpo humano llevado a su más básica concepción de objeto de carne maleable y mutable.



LA VISIÓN DE CRONENBERG

Quienes gusten del cine seguramente tienen en su memoria recuerdos muy vívidos de algunas realizaciones de David Cronenberg, director de alto calibre, quien ha sabido construir películas que ya son objeto de culto entre cinéfilos y cinépagos. No es casualidad que para el momento de adaptar "Crash" se barajara su nombre pues ya con anterioridad había demostrado sus cualidades en el asunto de adaptar libros al lenguaje cinematográfico, su más célebre y recordada adaptación fue la de "El almuerzo desnudo" (1991), de la novela homónima del escritor William Burroughs. Narración que amén de su complejidad discursiva, presentaba grandes dificultades a la hora de ser ordenada en un guión que fuera medianamente digerible y coherente para el espectador. Sin embargo, Cronenberg logró recuperar la esencia misma del relato y, de paso, instituyó un referente a seguir que ha mantenido en gran parte de su carrera como director: la utilización exacerbada y meticulosa del maquillaje, tanto como herramienta para recrear mutaciones y monstruosidades en el cuerpo, como elemento intrínseco de la historia a narrar.

Seguirían a esta célebre película otras como la paranoica "Videodrome" (1982) y muy especialmente su *remake* del film clásico "La mosca", (1986) siendo esta última uno de sus mayores logros y un acontecimiento que le abriría las puertas a la fama debido a la impresionante metamorfosis del protagonista durante el desarrollo de la historia.

Es aquí donde Cronenberg pone sobre el tapete la particular filosofía en torno al cuerpo que caracteriza su obra, las alteraciones que rayan en lo horrendo y mórbido, pero que están debidamente sustentadas y que no obedecen al canon de la típica deformación del monstruo hollywoodense que pretende simplemente asustar, mover a la náusea, o en el peor de los casos a la risa y el tedio.

"La mosca", como construcción narrativa, plantea la dificultad del cambio, el paso adelante en una evolución antinatural y atropellada, que al principio aparece cargada de una voluptuosa eroticidad. A medida que el humano y la mosca se funden en un solo ser, el cuerpo del desconcertado científico se robustece, comienza un proceso de descubrimiento de habilidades y capacidades, de las cuales la menos grata no es que le sea posible cargar a una prostituta por ocho pisos y luego hacerle el amor hasta que la "profesional" caiga

agotada. Una vez terminado este leve tránsito de frenética sensualidad comienzan las dolorosas consecuencias, comienza a gestarse el crudo y áspero cambio fisonómico que va de la mano con el psicológico. De este modo, el ser humano del genio se ve consumido poco a poco por la irracionalidad de la bestia que pugna por alcanzar la supremacía. Argumento que fuera puesto en la palestra literaria hace ya tanto tiempo por el célebre relato del "Dr Jekyll y Mr Hyde" de Robert Louis Stevenson.

Peromás allá del planteamiento narrativo, lo que se destaca es la deconstrucción de la carne, una lenta y progresiva mutación hacia un estado bizarro que plantea la dicotomía de encontrar al ser humano bajo las capas de la criatura y buscar su redención, o su destrucción final, por ser ésta una forma de vida que ya no encaja en los parámetros de la sociedad a la cual pertenecía en un principio.

Arcano principio que subyace en toda sociedad que se precia de ser libertaria, pero que no ha abandonado sus tendencias racistas y excluyentes.

Nótese, por ejemplo, la marcada intención de Cronenberg por mostrarnos el lado repulsivo de este nuevo ser a través de

sus muy peculiares hábitos alimenticios (escupir ácidos a la comida para descomponerla y chuparla), o la más notoria desfiguración de su cuerpo, el cual comienza a trepar por las paredes.

Cual Gregorio Samsa, el nuevo ente no tiene ya cabida en la sociedad "normal" que antes lo acogiera como una eminencia científica, y ahora se debe proceder a eliminarlo a tiro limpio antes de que derrita a la gente con sus babas.

La filosofía de Cronenberg acerca del ser humano con su carne alterada, que escapa al juicio moral ocultándose y deslizándose bajo la superficie socio-cultural de lo aceptado como normal, encuentra un nuevo espacio en "Crash".

**Carne y metal
comienzan a ser algo
cotidiano ante sus
ojos, a tal punto que
el deseo comienza
a ser trasladado
de lugar amor a la
cicatriz.**

En dicha historia no se presentan monstruos visibles, pero sí una innumerable cantidad de deformidades ocultas y visibles. Deformidades que van de lo físico a lo mental y que se conjugan de las maneras más insólitas posibles dentro de la apariencia.

Una reminiscencia que toca los límites de lo grotesco, pero de asombrosas similitudes puede ser encontrada por el cinéfilo curioso en la película "Alta sociedad" (1984) del director norteamericano Stuart Gordon y que pertenece al absurdamente subvalorado género del cine llamado "gore".

La historia de "Crash" contiene, como dije anteriormente, los componentes prototípicos de un relato universal y adaptable en cualquier contexto: un protagonista aparentemente normal, físicamente atractivo, pero cuyo interior abriga toda una represa de deseos exacerbados listos a reventar. El detonante, como resulta casi de suponer, será una mujer, una verdadera devoradora de hombres que trae las llaves de la cerradura para liberar todas las pasiones amorfas encerradas en el hombre. Pasiones, que como ocurre en la mayoría de las represiones, terminan por llevarse por delante a su dueño y sofocarlo en un confuso torrente sin rumbo fijo. A medida que los deseos confusos comienzan a envolver la misma cordura del hombre, surge pues el elemento que añadirá el toque definitivo al caos erótico del protagonista.

El vértigo del peligro y la muerte inminente, la alta velocidad dentro de un cascarón de consideraba anodino y encontrar cobijo entre quienes comparten las pulsiones sexuales que él mantuviera ocultas por el temor al señalamiento moral y ético de su entorno social.

Carne y metal comienzan a ser algo cotidiano ante sus ojos, a tal punto que el deseo comienza a ser trasladado de lugar y alcanza su cúspide cuando intenta hacerle el amor a la cicatriz que en forma de vulva posee en el muslo una de sus nuevas "amigas". Algo que de un modo muy sutil puede ser tomado como apología e hipérbole en la cultura del *piercing* y el arete.

Utilizar el recurso del automóvil como referente asociado al placer simbiótico con el metal no parece ser una fórmula sacada del sombrero ni una estrategia aplicada en el último minuto. Desde la perspectiva del psicoanálisis, el auto posee notables connotaciones fálicas y de poder, es el elemento perfecto a la hora de ser asociado con el vértigo, el frenesí, la lujuria y el deseo. Por eso, la historia comienza a acelerarse y a aparecer como un borrón, del mismo modo en que la imagen que tenemos de la ventanilla cuando el auto que comandamos alcanza las más altas velocidades para ir a hacerse añicos contra el oponente.

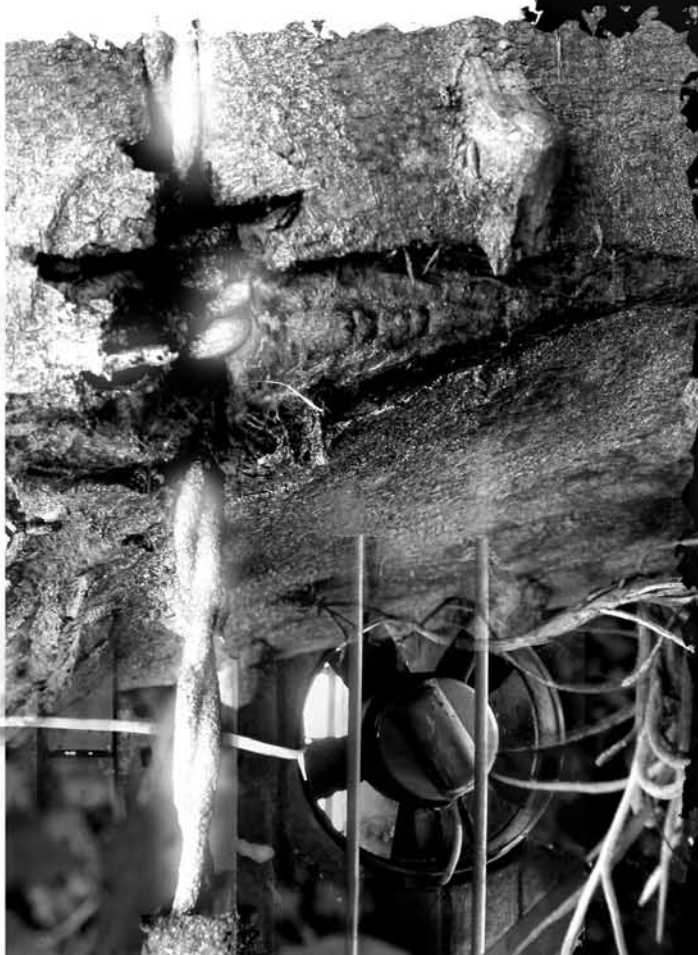


Los referentes en esta historia son muy claros: el placer y el vértigo por la velocidad son sólo para aficionados, entonces, es el momento de ir más allá, trascender el reto cotidiano y aburrido de ganarle al adversario en una carrera lineal, pues ya no se encuentra placer en ello, no existe reto ni riesgo.

El nuevo premio es salir con vida y alcanzar en el proceso algún profundo rastro dejado por la caricia del metal, de esta forma se alcanza el placer máximo, la muerte se convierte tan sólo en una parte no contemplada del proceso, un estorbo en el camino de la consecución del placer, por así decirlo. Dos caras de la moneda que se exponen como alternativas maniqueas: Eros ó Tánatos, deseo ó muerte, sin más alternativas.

Es entonces cuando el ritual sufre una mutación y la meta final consiste en sentarse al volante y reproducir el último momento vivido por los más grandes ídolos de los accidentes automovilísticos; un James Dean, una Jean Mansfield, pero no idolatrados por lo que fueron en vida, sino por la forma en que mutaron y el resultado final que alcanzaron al entrar en comunión permanente con el metal.

**Cronenberg no
escatima esfuerzos
en mostrar los
cambios bruscos de
la carne y el metal
en la forma más
visceral posible.**



Aterradora perspectiva que remite sin querer a la barbarie actual que se vive en los quirófanos de las clínicas estéticas, en los cuales sólo se reemplaza el metal por la silicona, pero en los que la idolatría por quien mutó y alteró su carne continúa siendo un parámetro a seguir.

Cronenberg no escatima esfuerzos en mostrar los cambios bruscos de la carne y el metal en la forma más visceral posible: soportes externos para piernas que se hunden en las piernas hasta alcanzar los huesos, diversos pernos, tuercas y láminas de metal que acompañan y soportan las atrofiadas extremidades de quienes han entrado en el juego y la eucaristía del cambio. Entonces parecería que poco a poco el deseo termina dando un paso definitivo de la carne hacia el metal, estos nuevos seres se integran de modo definitivo al metal, no viéndolo ya como un invasor sino como una parte fundamental de sí mismos.

En este proceso el auto comienza a transfigurarse en el foco del erotismo, al que se accede al entrar en él, como si fuera un ente vivo para hacer parte de su estructura por siempre.

De aquí en adelante, hablar más acerca del relato sería tanto como adelantar la conclusión de la historia, y como amante del cine que soy, respeto a quienes lo aprecian tanto como yo, así que odiaría que me contaran el final de una buena película, como esta, antes de tener la oportunidad de apreciarla. De este modo pues dejaré en las manos y ojos del curioso lector el ejercicio de asumir y degustar esta historia para que puedan juzgarla por sí mismos. Ahora es momento de hablar acerca del enfoque narrativo y examinar el sustrato fundamental de este relato desde la perspectiva ofrecida por su creador: J. G. Ballard.



LA VISIÓN DE BALLARD

J. G. Ballard es ante todo un narrador de historias cortas, es en ellas donde ha alcanzado renombre como uno de los más críticos y hábiles escritores del género de la ciencia ficción contemporánea. Si su nombre no resulta muy conocido para la mayoría de los lectores, ello se debe a la particularidad de sus relatos y al género al cual apuntan; ya que lamentablemente, el relato de ciencia ficción no es uno de los estilos literarios más cotizados en el contexto latinoamericano.

El estilo de Ballard se inclina hacia lo metafórico, cada una de sus historias conlleva a pensar en cosas que el mismo cuerpo del relato no plantea. Es un escritor que debe ser descubierto a través de los velos impuestos en sus relatos y es quizás en ello donde radica su mayor atractivo.

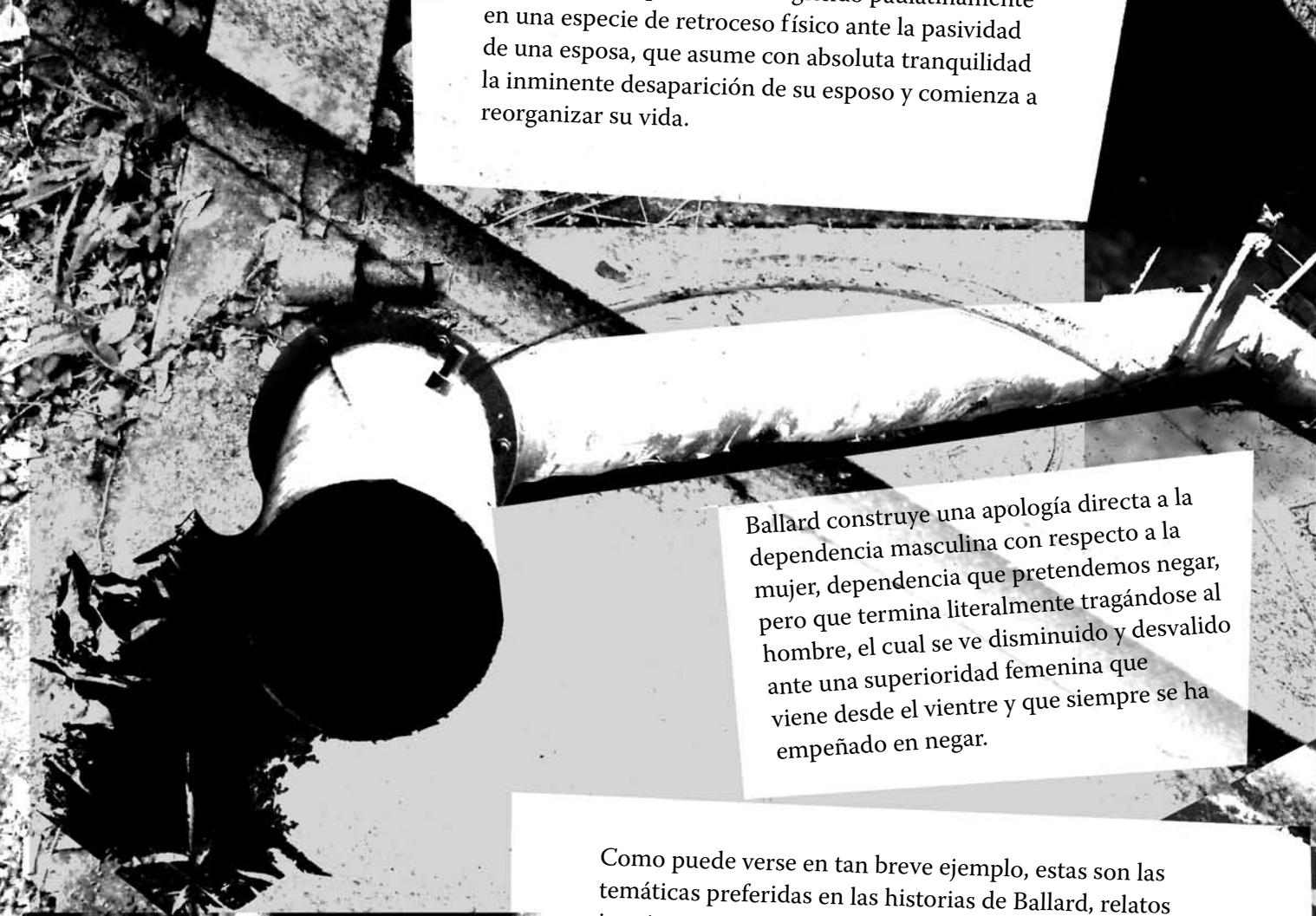
Historias como la planteada en "Crash" se convierten en retos narrativos que siempre están exigiendo al lector algo más profundo que debe ser descubierto, entendido y discutido. En muchas ocasiones, llevar a cabo este ejercicio

de interiorización puede conllevar a que el lector se confronte con postulados que no estaba preparado para encarar en primera instancia, de ahí que no fuera de extrañar la reticencia con la que en un principio tanto su historia "Crash", como la película en la que fue basada, fueran recibidas por diversos críticos de la literatura y el cine alrededor del mundo.



Es un hecho que Ballard estará siempre dispuesto a sembrar esa semilla de inquietud en su obra literaria.

Recuerden el relato breve “El señor F, es el señor F”, cuyo argumento gira en torno a la absurda historia de un hombre que se va encogiéndose paulatinamente en una especie de retroceso físico ante la pasividad de una esposa, que asume con absoluta tranquilidad la inminente desaparición de su esposo y comienza a reorganizar su vida.



Ballard construye una apología directa a la dependencia masculina con respecto a la mujer, dependencia que pretendemos negar, pero que termina literalmente tragándose al hombre, el cual se ve disminuido y desvalido ante una superioridad femenina que viene desde el vientre y que siempre se ha empeñado en negar.

Como puede verse en tan breve ejemplo, estas son las temáticas preferidas en las historias de Ballard, relatos inquietantes que lesionan de modo casi imperceptible el ego y llevan a un primer intento de rechazo o repulsa que no se sostiene luego de analizarlo con detenimiento.



Ballard toma con cuidado estos “esqueletos en el closet” socio-cultural y los transforma en situaciones que aparentemente pertenecen tan sólo a la fantasía, presentándolos luego como una serie de eventos desproporcionados y exagerados, para de esta forma poder entrar, cual terrorista, sin ser detectado en la psiquis del lector, y dejar la bomba de relojería que explotará en el interior de su mente cuando ya sea demasiado tarde para evitarlo.



Eso es lo que ha ocurrido con “Crash” y con otros de sus relatos más celebrados; han dejado la inquietud de algo que nadie se atrevía a admitir pero que estaba ahí, esperando para confrontarnos, y por qué no decirlo, para despertar en nosotros el más infinito terror, pues si algo en verdad puede mover al miedo de manera más contundente es el hecho de tener que confrontar nuestras propias concepciones acerca del mundo.



Quizás la comunidad inventada por Ballard en “Crash” no exista en la vida real (quizás), pero lo que queda de manifiesto con esta historia es que nuestra sociedad se ha empeñado por mucho tiempo en empujar hacia el fondo de un silo profundo una cantidad de emociones y deseos por considerarlos peligrosos e inestables y se ha olvidado que el verdadero peligro radica en no pensar en las consecuencias a la hora de construir tales represiones.

Y no me refiero aquí a represiones de tipo estatal o militar, lo que veo en la obra de Ballard es una inusitada capacidad para lanzar la alerta hacia una sociedad empeñada en reprimir las emociones y las pasiones, al costo de que un día cualquiera éstas le estallen en su propia cara con mayor potencia que una bomba de hidrógeno.

Sumergirse en la idea del “estar bien”, de lo que se ha idealizado como “perfecto”, lo “light” y un sin fin de salidas falsas no socava ni elimina la realidad de las carencias fundamentales de los seres humanos en cuanto a lo emocional.

El amor, la ternura, la pasión, el deseo, la melancolía, la tristeza, son todas ellas emociones que han intentado ser establecidas y manipuladas. Nótese, sin ir más lejos, el bizarro encasillamiento al que se somete la sociedad cuando legitima absurdos como decretar un día específico del amor y la amistad, que luego será convertido en todo un emporio del mercadeo. Ballard enfrenta tales problemáticas y "Crash" es quizás una de sus obras más críticas frente a esta crisis emocional que viven las sociedades que se consideran así mismas como "civilizadas".

El deseo polimórfico, por su parte, no se sujeta a rasgos de civilidad; con justa razón podríamos calificarlo de irracional, pues no obedece a ninguna lógica preestablecida, encuentra entonces la manera de brotar a la conciencia a través de válvulas de escape que pueden llegar a ser tanto destructivas como deconstructivas. Es a partir de esta especie de "fuga" masiva de placer cuando el ser humano se ve de repente agobiado y esclavizado por la agresividad con la que sus propias pulsiones se vuelcan sobre los objetos, el amor hacia dichos objetos puede ser tan torrencial que no mide la posibilidad de destruirlos a su paso o, en el peor de los casos, ser destruido en dicho proceso. Ante esto la analogía de una fiera hambrienta y voraz que ha salido de su jaula donde sólo comía verduras para tragarse cuanto carne viviente halle a su paso, no es para nada exagerada.

Carne y metal son para este caso en particular, los objetos mezclados ideales, por ser la antítesis sensorial, el opuesto y complemento, lo suave y turgente, que se une y repele ante lo frío y rígido, se transforman en una paradoja para el pensamiento racional, mas no para el torrente del placer. "Crash" se transforma así en una metáfora para la destrucción y voracidad que destruye el placer. Ante esto la analogía de una fiera hambrienta y voraz que ha salido de su jaula donde sólo comía verduras para tragarse cuanto carne viviente halle a su paso, no es para nada exagerada.

¿Hasta dónde sería capaz de limitarnos? ¿Se fundirían ellos dos en uno solo para aplacar así la voracidad de nuestras pasiones más básicas?

¿Sobreviviríamos a semejante encrucijada?

J. G. Ballard puede ser uno de los más incisivos narradores del género, pero cabe anotar que no es el único escritor de relatos cortos que haya explotado la riqueza narrativa de la crítica socio-cultural en torno a la problemática del deseo, de hecho, no alcanzarían las páginas de esta revista tan sólo para citar sus nombres. Sin embargo, debo hacer mención breve de otro gran escritor que ha logrado cimentar su huella en el difícil género del terror, el inglés Clive Barker, quien comparte dicha visión de la mutabilidad y el poder de la carne sobre la mente. De su producción cabe reseñar rápidamente uno de sus relatos de horror más celebrados y que va muy de la mano con lo expuesto aquí. Se intitula "La política del cuerpo", y narra, desde una perspectiva hasta cierto punto cómica, la increíble historia de las manos de un hombre, que deciden un buen día declarar su independencia y decretar la muerte de anfitrión para alcanzar la supremacía.

Sería interesante ahondar un poco en esta revisión de las pulsiones más primitivas y su relación con el cuerpo, de la mano de estos inquietantes exploradores de lo mórbido en la psique humana, pero por ahora es conveniente dejar las inquietudes abiertas para que sea el lector quien vaya constituyendo su propio rompecabezas.

Por ahora la discusión acerca de las perspectivas que tomará el deseo en el futuro son un misterio, existe la posibilidad (menos remota de lo que creemos) de que en corto plazo, fenómenos como el presentado como ficción en "Crash" se conviertan en parte cotidiana de la sociedad. Pero siempre es menester mantener una actitud positiva y creer en una probable reivindicación del amor y la ternura como ejes fundamentales de una sana canalización del deseo en procura de una relación más armónica entre los seres humanos. 

(1) Ballard, J.G. (1998). *Zona de catástrofe*. Ediciones Minotauro.

(2) Barker, Clive. (1978). *Libros de sangre*. Editorial Círculo de lectores.

NOTAS



Entrevista de
Mathieu Potte-Bonneville
con Éric Fassin

Traducción de
Anthony Sampson

A Garraderas de amor

Si la política nunca es indiferente a sus modos de encarnación, raras veces en la democracia ha sido el cuerpo del gobernante resaltado hasta tal punto: después del 6 de mayo, tapando el paisaje, la silueta presidencial se ha vuelto intensivamente el objeto de los medios. Éric Fassin, sociólogo y experto en asuntos estadounidenses, describe aquí sus facetas: los modelos que lo inspiran, la política de alocamiento de la que participa, su manera de esbozar un nuevo régimen de los géneros y de exaltar la fuerza del deseo.

Ya no es cuestión de distinguir los dos cuerpos del rey -el natural y el político-. El cuerpo natural es en efecto el cuerpo político. Es por ser natural que es político.

Después de la elección de Nicolás Sarkozy, se ha glosado mucho respecto a la emergencia de un “nuevo estilo” presidencial, marcado por una puesta en escena del cuerpo diferente de la que prevaleció anteriormente – las vacaciones de verano fueron de nuevo la ocasión, desde el jogging llevando una camiseta del GIPN², hasta la foto en lancha, torso desnudo. Como observador de la politización de los cuerpos, ¿cómo caracterizaría usted a esta novedad? Por otro lado, ¿según usted conviene atribuirle una importancia real, ligada al modo de ejercicio o de legitimación del poder, o relegar estas maneras de ser al orden de los artificios o de las apariencias?

Quizás se acuerde de una fotografía publicada por *Le Figaro*. Estamos en septiembre 2005, antes de la campaña presidencial. En Évian, Nicolás Sarkozy y Dominique de Villepin se cruzan durante su jogging, y chocan las manos alegremente. Los dos cuerpos contrastan: mientras que el segundo es atlético, el primero parece de gracia. ¿Pero quién se le adelanta al otro, cuando corren en sentido contrario? En todo caso, la pesadez pronto vencerá a la finura, el corredor de domingo al maratonista. Es en vano como, frente a su rival, de un físico, digamos, más ordinario, el Primer ministro haya ostentado un torso escultural al salir del mar, a principios de ese mismo mes, en la Baule. En mayo 2007, apenas nombrado para sucederle, François Fillon se unirá enseguida con Nicolás Sarkozy en el Eliseo de pantaloneta y zapatos deportivos para hacer jogging en París.

La foto de Évian, que por lo demás debería ser recompensada con un premio, por su elocuencia, muestra el tránsito de un régimen del cuerpo a otro. Sin duda, tanto un candidato como el otro sacrifican al mismo ritual del jogging; pero son dos estéticas del deporte que se confrontan: la facilidad cede el relevo al esfuerzo, así como el músculo al sudor. Sería un error reírse de ello, como si Nicolás Sarkozy sufriera esta desgracia física relativa. Él la convierte en arma política. La reivindica – la exhibe. Así, declara a los reporteros que le siguen en sus vacaciones en Estados Unidos, en agosto 2007: “No me molesta que me vean sudando mientras hago mi jogging”. Entiéndase: les invito a mostrarme así. En cambio, él agrega: “No quiero que escriban sobre Cecilia en familia. Eso pertenece a mi vida privada”. Obsérvese que es él, por supuesto, quien fija las reglas del juego. Pero, sobre todo, él traza una línea divisoria: si Nicolás Sarkozy quiere preservar su esposa, inscribiéndola en el círculo de la vida privada (por lo demás, este es el argumento invocado en el asunto de las enfermeras búlgaras para negarse a comparecer ante el parlamento), ¿no debemos comprender, a la

inversa, que el sudor del Presidente está en la esfera pública? Es verdad que *Paris Match* dará prueba de su lealtad, de ahora en adelante sin falla, borrando de una foto de vacaciones una pancita poco atractiva; pero al revelar el retoque, ¿no sirve aún mejor *L'Express* al nuevo Presidente? Por tanto, importa comprender muy bien esta nueva estética, que se nos escarpía si nos detuviéramos en su carácter inestético. A diferencia de su infeliz rival, Nicolás Sarkozy no intenta impresionarnos, como algún aristócrata del cuerpo; él pretende más bien mostrar que él es como nosotros: las mismas pantorrillas un tanto gruesas cuya solidez nos complacemos en reivindicar, las mismas “agarraderas de amor” que queremos pensar como cómodas. Por tanto, es una política de la proximidad – el equivalente masculino de la puesta en escena de Ségolène Royal de su muy femenina proximidad a los ciudadanos, y más eficaz políticamente.

Pero hay más. Es romper con una representación tradicional del cuerpo político. Ya no es cuestión de distinguir los dos cuerpos del rey – su cuerpo natural y su cuerpo político. El cuerpo natural es en efecto el cuerpo político. Es por ser natural por lo que es político. Este es el sentido de la famosa “personalización del poder”: no sólo -- todo el mundo lo ha visto -- Nicolás Sarkozy concentra todos los poderes en su persona, sino que su persona es la materia misma del poder. Ciertamente, a estas alturas ya no es cuestión de dar su persona a Francia. Es que hemos abandonado el registro de la grandeza, y hemos pasado a la humanidad ordinaria. En cambio, él da de su persona, suda sangre y agua, se fatiga infatigablemente. En eso consiste la tal personalización del poder en un doble sentido, que la obsesión de los medios por su persona y su vida personal da a ver.

A su parecer, ¿en qué fuentes Sarkozy se inspira para construir este personaje? En particular, qué influencia desempeña en el asunto la referencia estadounidense, tanto ostentada como negada por el candidato antes de ser más frontalmente asumida por el presidente. Esta pregunta conlleva dos aspectos: por un lado, ¿cómo caracterizaría usted la historia reciente de la personalización del poder en Estados Unidos – después del “gran comunicador” que fue Ronald Reagan? Por el otro, ¿le parece que Sarkozy pesca en ese repertorio al azar o de manera concertada?

Yo iría más atrás en el tiempo. Fui llevado a interesarme, por una obra colectiva sobre “la muerte del rey”, en el asesinato de J. F. Kennedy: si tanto marcó el imaginario de una generación de estadounidenses, es porque la televisión antes había presentado, por primera vez, el cuerpo del Presidente – un cuerpo joven, bello, de una salud aparente y deseable. La muerte era, por tanto, mucho más difícil de aprehender, ya que ese cuerpo acribillado por las balas entraba en contradicción con la imagen de vida que se le asociaba. Se sabe que Bill Clinton quiso volver a tomar la antorcha de Kennedy, con su juventud – en contraste con la imagen paterna de Bush padre, incluso de abuelo, de Ronald Reagan.



El cuerpo natural es efectivamente el cuerpo político. Ya que es político, es natural.

El *jogging* es una manera de exhibir su salud – tanto más cuanto que, los medios lo realzan, este hombre (Clinton) bastante corpulento corre rápido y largo tiempo (a sus ayudantes y visitantes les cuesta trabajo seguirlo). En el momento de la transición, en 2000, se comparará, por otro lado, su velocidad con la de su vicepresidente, Al Gore, y con la de su sucesor George W. Bush. Es también una manera de corregir su imagen de indisciplina (sexual y alimenticia: se le reprocha su gusto por los alimentos demasiado grasosos del *fast food*), mediante la demostración de su disciplina. Si el actual presidente estadounidense ha seguido el ritual, tal vez sea por una razón comparable, que remite a otra adicción: el alcohólico arrepentido se impone una disciplina física que muestra su control. Se permanece en la misma lógica: “Soy dueño tan de mí mismo como del universo.”

Entonces, no es un azar si Nicolás Sarkozy recoge elementos de sus modelos estadounidenses – de Kennedy a Bush, pasando por Clinton. ¿De estos últimos, no toma él prestado el tema general de la segunda oportunidad (después del pecado, lado estadounidense; después del fracaso, lado francés)? De todos modos, siempre se puede pensar que, como en otras esferas, lo que él se apropia, lo vuelve a formular en un contexto diferente (Francia), y

para dar cuerpo a una política diferente (la suya). Él explota un libro de imágenes, aun si es para contar una historia diferente. Pues no estamos, como es el caso para sus referencias allende el Atlántico, del lado de la ostentación del control, sino más bien de la ostentación de energía – casi incontrolable, en tanto que inagotable.

Se habla a menudo de doble lenguaje o de lengua de estereotipos de los políticos. Este no es el problema ahora. El lenguaje de Nicolás Sarkozy, por lo demás, chorrea amor en vez de estar marcado por la rigidez ...

Al comentar la polémica sobre el carácter genético de la pedofilia, usted escribía algunas semanas antes de las elecciones presidenciales (Le Monde del 13 de abril de 2007): “La retórica de Nicolás Sarkozy participa, así, de una política de alocamiento, al mismo título que su agitación de remolino y su febrilidad vibrante [...]. Esta confusión política es una política de la confusión: desorientar la política mediante un discurso desordenado, consiste en crear las condiciones del advenimiento de una derecha a la deriva, más bien que de ruptura”. ¿Los meses que acaban de transcurrir, a su juicio confirman este diagnóstico? Más exactamente, ¿tiene usted la impresión de que la agitación presidencial en todos los sentidos sirve a una política concertada, cuando parece dar testimonio igualmente de una serie de vacilaciones incluso de echadas para atrás?

Por el instante, el alocamiento me parece manifiesto en los medios. La simple acumulación de las intervenciones hace que ya nadie sabe qué pensar – sin hablar de las frases que le son atribuidas, y que él desmiente (sobre la pena de muerte por los pedófilos, o bien exclamando, si le creemos a Yasmina Reza, “los Bretones me importan un carajo”). Claro está, uno se puede sentir ofendido por lo que dice Nicolás Sarkozy en Dakar sobre el africano, o ante el Medef sobre la despenalización del derecho comercial, o ante las “víctimas” sobre la necesidad de llevar a los tribunales a aquellos que, no obstante, han sido juzgados inimputables – y se podrían multiplicar los ejemplos.



Ilustración: Andrés Reina

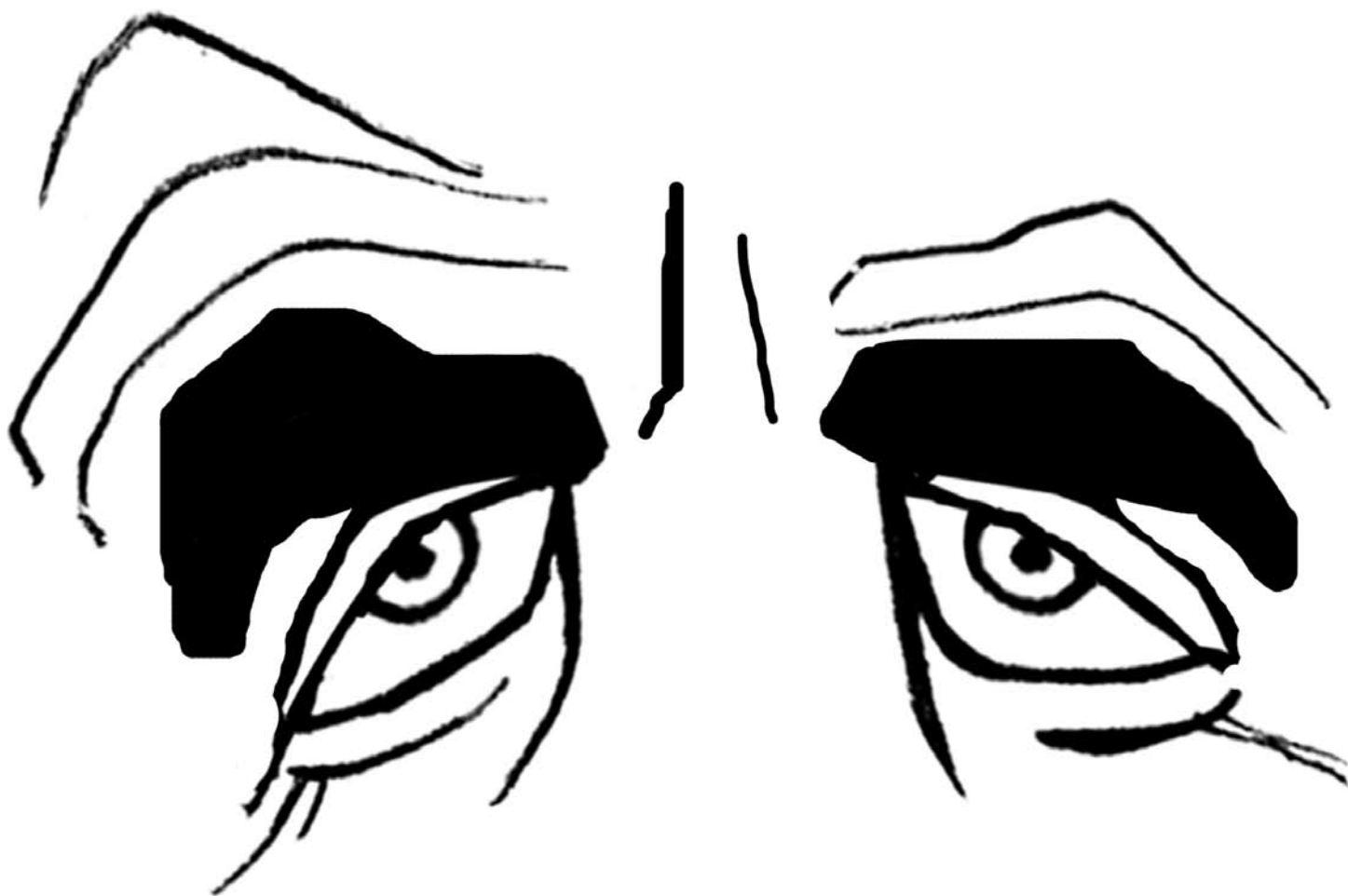
Claro está, se puede también señalar las contradicciones entre estas declaraciones, como la jueza Eva Joly que deplora que Francia se convierta en “un país que responsabiliza a sus niños y locos, y absuelve de responsabilidad a sus elites”. De la misma manera, nos indigna que un presidente que se une al coro de los despreciadores conservadores de una sociedad de la victimización exija, al mismo tiempo, que se dé la prioridad a las víctimas, que evidentemente no son los mismos, y, a la inversa, que un presidente que promete la ciudadanía francesa a las “mujeres martirizadas” del mundo entero expulse de Francia a mujeres que sin duda serán martirizadas, o aun que un presidente tan sentimental cuando evoca, el 14 de julio, a un niño discapacitado con quien “la vida no ha sido muy generosa”, parece tan poco preocupado de la suerte de los niños sin papeles para quienes la vida tampoco ha sido muy indulgente.

Pero, ¿cómo preocuparse verdaderamente cuando habría que discutir al mismo tiempo sus mil y una intervenciones – desde la política extranjera hasta la política económica, pasando por la crónica de los sucesos banales? ¿Cómo debatir seriamente su política de la educación cuando el doble discurso sobre el rigor en materia de puestos y de revalorización en materia de sueldo para los maestros, en el momento del retorno escolar, que se dispara en todos los sentidos, mezclando los ideales humanistas, los lugares comunes, los estereotipos conservadores, y, una vez más, las contradicciones – por ejemplo en lo que concierne al laicismo? Decir todo y su contrario, como lo hace Nicolás Sarkozy, es revolver todo para aprovecharse de la confusión, pero es también ocupar el terreno – saturarlo discursivamente.

Se habla a menudo de doble lenguaje o de lengua de estereotipos de los políticos. Este no es el problema ahora. El lenguaje de Nicolás Sarkozy, por lo demás, chorrea amor en vez de estar marcado por la rigidez ... Creo que – como los lingüistas lo han hecho para el lenguaje de Bush – habría que empeñarse en analizar el estilo que Henri Guaino le confiere al presidente (la mezcla de una extrema simplicidad, que hace evidente la aserción, y del lenguaje florido que da cuenta de su sentimiento), pero también la retórica sarkoziana, como lo hacen, por ejemplo el 17 de agosto 2007 en *Libération* las columnas de Stéphane Palazzi sobre el “buen sentido” del presidente como (falsa) evidencia, y de Peter Szendy sobre su “hablar franco”. “Francamente” es el tono de la sinceridad que acompaña, claro está, cualquier cosa. Pero esto no quiere decir que el lenguaje del presidente sea insincero – que él diga una cosa mientras que cree en otra. El problema sería más bien que él es sincero, diga lo que diga. Él dice una cosa, y otra, y otra más, ¿y quién va a acordarse de todo, y quién tendrá el tiempo de recordarlo todo, mientras él está aún diciendo otras cosas ante las cuales habría que reaccionar igualmente?

La mujer política no es, por tanto estigmatizada, hoy en día por cortesana, es descalificada por engañada, o sea otra manera de remitirla a su sexualidad para mostrar su fracaso.

La confrontación con Ségolène Royal, durante la campaña electoral, y la manera en que se ponía en juego las cuestiones de género, ¿le parece que dejaron huellas duraderas en el modo de intervención de Sarkozy? En otros términos, el personaje se modificó debido a que, frente a su adversaria, tuvo que activar los mecanismos de cierta dominación masculina?

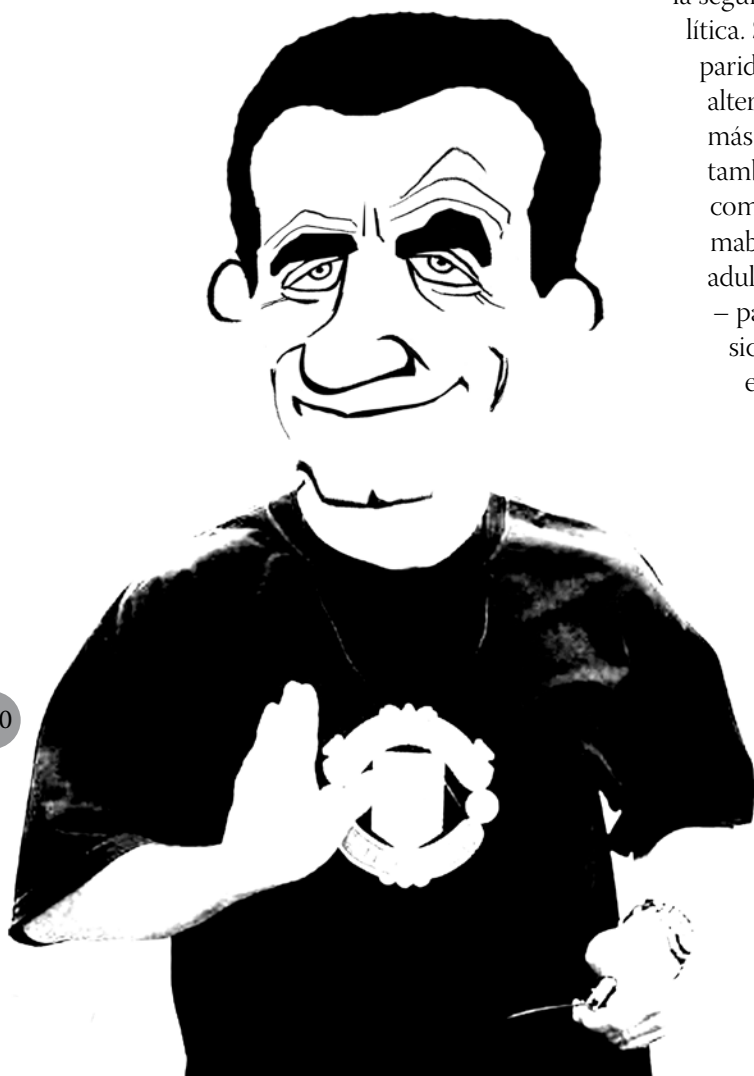


La politóloga Catherine Achin y la filósofa Elsa Dorlin propusieron, antes del verano, en el portal de la revista *Mouvements* (www.mouvements.asso.fr/spip.php?article42), en un artículo titulado “He cambiado, tú tampoco”, un análisis muy rico, “con el prisma del género”, por tanto en términos de masculinidad y de feminidad, de la pareja de candidatos Royal/Sarkozy durante la campaña presidencial. Igualmente, en la prolongación de los trabajos suscitados por la paridad, continúo reflexionando en torno a dos cuestiones – la cuestión de la articulación entre vida pública y vida privada, y la cuestión de la sexualidad de los dos protagonistas de la segunda vuelta de la presidencial. Las dos están ligadas entre sí: la sexualidad hasta entonces había sido remitido a la esfera privada, reputadamente por fuera de la política.

Para pensar su vínculo, hay que hablar de género, e interrogarse sobre los efectos de la introducción de la paridad respecto al género en la política. Quiero decir que el género no es sólo algo que determina la vida política, como una coacción, o a la inversa, una fuente para los actores; recíprocamente, la política vuelve a definir el género. Para decirlo simplemente: los actores políticos tienen que acomodarse a las exigencias del género, o convertirlas en recursos (Ségolène Royal está atrapada en los estereotipos femeninos y ella juega con ellos); pero, al mismo tiempo, con respecto a la paridad, ellos son llevados a redefinir el género (Nicolás Sarkozy contribuye a formular una nueva forma de masculinidad). En breve, no sólo *acomodarse a*, sino *hacer* el género.

La virilidad ya no consiste en controlar la esposa sino en tener la fuerza para recuperarla.

Primer punto: se ha hablado mucho de la “celebrización”³ de la vida política bajo Sarkozy – en particular respecto a su esposa. Y se ha inscrito esta evolución en el marco más amplio de una reflexión sobre el individualismo democrático y la modernidad política. No obstante, no hay que olvidar cómo la puesta en cuestión permanente de las fronteras entre vida pública y vida privada concuerda con la crítica feminista de esa repartición que funda la dominación masculina en las sociedades liberales. Por un lado, Nicolás Sarkozy despacha a esa repartición: su esposa es asunto de la vida privada. Pero, por otro lado, juega con ella y la desplaza, ya que en un mismo momento, la utiliza como una carta política “personal”. Por lo demás, Cecilia Sarkozy invierte en beneficio propio la retórica de Ségolène Royal: como la candidata, la primera dama de Francia pretende intervenir en el asunto libio, no en política, sino “en calidad de mujer y en calidad de madre.” Así, mientras que para la primera la feminidad fundaba su postura política, para la segunda, la feminidad permite situarse por fuera de la política. Segundo punto, el que concierne a la sexualidad. Si la paridad ha redefinido la feminidad política (en lugar de la alternativa entre la solterona y la puta, hoy en día estamos más bien en la conjunción de la virgen y de la madre), ella también ha permitido reformular la masculinidad. Tanto como la conyugalidad, las aventuras extra-conyugales formaban parte tradicionalmente de la imagen del político: el adulterio, sin duda, no era obligatorio, pero era presumido – para el hombre, claro está. En cambio, semejante suposición hacía pasar a la mujer del lado de la Pompadour estigmatizada de ilegitimidad política.



Ahora bien, las desventuras conyugales de Nicolás Sarkozy, pero también de Ségolène Royal, han transformado las cosas. Ante todo, observemos que en ambos casos, el adulterio puesto en escena, es de ahora en adelante el del cónyuge – el adulterio del otro. La mujer política no es, por tanto estigmatizada, hoy en día por cortesana, es descalificada por engañada, o sea otra manera de remitirla a su sexualidad para mostrar su fracaso. Esta es la nueva versión de la “mujer pública”.

En cuanto al político, la partida de Cecilia con un amante, ilustrada en una portada de Paris –Match a fines de agosto del 2005, parecía condenar a su marido al estatuto políticamente poco envidiable de “cornudo”, es decir de perdedor – fue el momento, por lo demás, cuando Villepin exhibía sus pectorales en la nariz de su rival. Ciertamente, al marido abandonado se le atribuían aventuras, supuestamente la causa de la huida de la esposa; pero estos hechos viriles anteriores perdían al mismo tiempo todo valor. La virilidad política era objeto de burla. Entonces Nicolás Sarkozy logró una operación política paralela a la inversión deportiva, como lo vimos en el jogging: ha invertido la lógica de las cosas. La desventaja se convierte en una ventaja. No sólo su desventura lo humanizaba, sino sobre todo, él iba a dar la prueba de que el amor es más fuerte que todo – y así volver a conquistar a su mujer.

La virilidad ya no consistía en poder controlar su mujer, según el modelo tradicional, sino de tener la fuerza para recuperarla, o sea un género (post-) modernizado. Y esta nueva fuerza viril, es la del deseo, que permite a los “heridos de la vida” (como en el *garden-party* del Eliseo...) volver a arrancar, tener una segunda oportunidad. Allí se reconoce el deseo de vencer cuya puesta en escena tuvo mucho que ver con el triunfo electoral de Nicolás Sarkozy – y que continúa a favorecer al nuevo presidente. Deseó tanto a Francia que la tuvo. Y es esta energía del deseo que él pretende comunicar hoy en día al país. Si la mujer política sigue siendo reducida a su sexualidad, para el hombre, al contrario, la sexualidad sigue siendo el signo de su fuerza política. No obstante, con la paridad, el género político ha cambiado bastante. Se conoce el título elocuente de la biografía que le dedica Catherine Nay: *Un poder llamado deseo* [*Un pouvoir nommé désir*]. La virilidad redefinido por Nicolás Sarkozy reemplaza así la realidad de la fuerza por la fuerza del deseo. Este es, si no todo un programa, al menos toda una retórica política fundada en un género renovado. 

(1) Tomado de la revista *Vacarme* N° 41, otoño 2007. “Agarraderas de amor” es la traducción literal de “*poignées d’amour*”. Verosíblemente la expresión francesa es la traducción del inglés “love handles”. Estos dos términos, la francesa como la inglesa, designan lo que en el lenguaje coloquial se denomina “la llanta” o “banano”, la acumulación de una capa de grasa alrededor de la cintura. Las expresiones populares francesa e inglesa insinúan que dicha “llanta” puede desempeñar una función práctica en la actividad amorosa. Pero en francés, “*poignées*” también es “estrechón de manos”, “*poignées de main*”. Como se sabe, los políticos en campaña suelen repartir estrechones de manos a todos los que encuentran. Se sugiere, entonces, una conexión entre el estrechón de manos y la “llanta” agarrada para sujetar el cuerpo del otro (de la otra) en un encuentro erótico... del tipo que se le ocurra al lector. N. del T. Traducción: Anthony Sampson, profesor titular, Instituto de Psicología.

(2) GIPN = *Groupe d'intervention de la police nationale*, equivalente más o menos al GAULA o SMAD colombianos.

(3) Los franceses han acuñado la expresión “pipolisation”, derivado del inglés “people”, para designar el fenómeno de la conversión de las figuras políticas en “celebridades” a semejanza de los personajes de la farándula. N. del T.

BIOGRAFÍAS de los autores

Stéphane Breton

Antropólogo, realizador de filmes documentales y etnólogo. Conferencista en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias sociales. Maestro en etnología y antropología de imágenes. Especialista de Melanesia, vivió varios años con los Wodani de las tierras altas de la Papuasía Occidental (Nueva Guinea Indonesiana). Curador General de la exposición *Qu'est-ce qu'un corps?*, Museo Quai Branly, París.

María Cristina Tenorio

Psicóloga, Universidad del Valle, Magíster en Estudios de Profundización en Psicoanálisis, Université de Paris VII. Doctorado en Psicología de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona. Autora de numerosos artículos académicos. Estudia los procesos de inclusión académica y social de indígenas y afrodescendientes en la educación superior.

Anthony Sampson

Psicoanalista, escritor. Profesor del Instituto de Psicología de la Universidad del Valle. Estudios de post-grado en la Universidad París VIII. Psicoanalista desde 1975. Miembro de École Lacanienne de Psychanalyse (París, México, Buenos Aires). Profesor visitante en la Universidad de Cornell, Ithaca, EU. Ha publicado numerosos artículos sobre temas psicoanalíticos, psicológicos y culturales en revistas internacionales y nacionales. Estudia las relaciones entre el lenguaje y la muerte, y el lenguaje y la violencia.

Isabel Cristina Buriticá

Estudiante de Sociología de la Universidad del Valle. Corresponsal del periódico La Palabra. Participa en el proyecto Identidades Colectivas y Reconocimiento.

Santiago Rengifo de la Torre

Psicólogo, escritor, dibujante de cómic. Ha ganado varios concursos literarios, entre ellos el de la Gaceta Dominical del diario El País de Cali, en el género cuento negro, y el del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Lorena Sofía Correa

Economista, blogger. Fue asistente del director de *Posiciones*. Actualmente colabora para la revista virtual *equinoXio*, www.equinoxio.org.

Luz Elena Luna Monart

Comunicadora Social, fotógrafa. Está realizando estudios de maestría en Educación, énfasis en Educación Popular y Desarrollo Comunitario de la Universidad del Valle. Profesora en el Instituto Departamental de Bellas Artes. Miembro del grupo de investigación "Estéticas Urbanas" de la Facultad de Artes Escénicas. Ha publicado en libros colectivos sobre problemas de la estética urbana.

María del Pilar Castillo

Economista, Master en Economía Cuantitativa, Universidad de Alicante. Profesora e investigadora del Departamento de Economía, Universidad del Valle. Coautora de *La hora de los dinosaurios: depresión y conflicto en Colombia* y de *¿A dónde ir?: Información y redes en el desplazamiento forzado en Colombia*. Ha publicado varios artículos y ensayos sobre el conflicto, la teoría de juegos y las redes sociales.

Boris Salazar

Economista, escritor. Estudios de Doctorado, New School University, Nueva York. Profesor e investigador del Departamento de Economía de la Universidad del Valle. Autor de *¿A dónde ir?: Información y redes en el desplazamiento forzado en Colombia*, *La hora de los dinosaurios: depresión y conflicto en Colombia*, *Los caballeros las prefieren muertas*, *El tiempo de las sombras*, *La otra selva*, *Caravana*. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre el conflicto, la racionalidad y la guerra irregular. Director de la revista *Posiciones*.

William Betancourt

Filósofo. Estudios de Filosofía en las Universidades Nacional de Colombia, Bogotá, y de Heidelberg, Alemania. Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad del Valle. Autor de: *Existencia y Cosmos en la época presocrática de la cultura occidental*; *Cosmos, Existencia y Realidad en la filosofía presocrática*; *Del logos al eidos*; *Héraclito. Un pensador de la cercanía de lo sagrado* y *Los caminos de Grecia*.

Jesús Martín Barbero

Doctor en Filosofía de la Universidad de Lovaina, Bélgica. Estudios de Postdoctorado en Semiótica y Antropología, Escuela de Altos Estudios, París. Fue investigador asociado en la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid. Asesor de Proyectos en Comunicación y Política, Fundación Social Bogotá, miembro del Comité Consultivo de FELAFACS -Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social y de la Comisión de políticas culturales de CLACSO. Ha publicado numerosos libros acerca de procesos y medios de comunicación, entre ellos *Televisión y melodrama*, *Communication, Culture and Hegemony*, *Pre-textos: conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*, *Mapas nocturnos*. Autor de decenas de artículos sobre los procesos de comunicación social.

Carlos Jiménez Moreno

Profesor, historiador y crítico de arte y comisario independiente. Arquitecto de la Universidad del Valle. Estudios de Filosofía Pura en la Universidad Autónoma de Madrid. Magíster en Teoría e historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado artículos y ensayos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Autor de *Extraños en el paraíso*, *Ojeadas al arte de los 80*, *Travesía del ojo*, *Los rostros de Medusa*, *Estudios sobre la retórica fotográfica*, *Retratos de memoria* y *Edgar Negret. Escultor*.

Adriana González

Comunicadora social, fotógrafa. Investiga la estética de las identidades urbanas.

