



Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Del Campus Guanajuato

Tesis para obtener el grado de
Doctorado en Artes

Entre la carne y el símbolo. Actos de representación y efectos
de presencia del cuerpo en el arte contemporáneo

Presenta:
M.A.V. Osvaldo Hernández Muro

Octubre de 2022



**Universidad de Guanajuato División de Arquitectura, Arte y Diseño
Del Campus Guanajuato**

Tesis para obtener el grado de Doctorado en Artes

**Entre la carne y el símbolo. Actos de representación y efectos de
presencia del cuerpo en el arte contemporáneo**

Presenta:

M.A.V. Osvaldo Hernández Muro

Dirección de Tesis:

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García

Sinodales:

Dra. Sara Julsrud López

Dra. Alma Pineda Almanza

Dra. Claudia Ramírez Martínez

Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra

Octubre de 2022

AGRADECIMIENTO

Agradezco al personal docente y administrativo del Posgrado en Artes de la Universidad de Guanajuato y su División de Arquitectura, Arte y Diseño. Nuestra investigación fue realizada bajo la supervisión académica de la Dra. María Isabel de Jesús Téllez García, a quién valoro por su paciente labor y su compañía para llegar a la conclusión y éxito de la presente tesis.

Este proyecto de investigación es dedicado a mi madre, Agustina Muro Bustillos, y a mi hermano, Gibran Gerardo Hernández Muro, quienes junto conmigo hicieron grandes sacrificios para que yo pudiera estudiar el doctorado y terminar esta tesis, así mismo agradezco el apoyo de todos mis familiares y amigos cercanos quienes están repartidos en Chihuahua, Nuevo León, CDMX y, por supuesto, en Guanajuato, así como a mis hermanos en Cristo quienes me han apoyado en esta travesía.

Una mención especial se merecen todos mis maestros, quienes a largo de mis estudios profesionales, desde la licenciatura, hasta la maestría y el doctorado, han compartido conmigo grandes experiencias de vida y me han dado el aliento necesario para abordar la labor académica y la investigación en las artes; infinitas gracias para cada uno, gracias en verdad a Luis Manuel Pizarro Garza (*q.d.e.p.*), Alonso González Núñez (*q.d.e.p.*), Dr. Giampiero Bucci (*q.d.e.p.*), Dr. Manuchehr Eftekhar Shirazi, Humberto Chávez Mayol, Dr. Caleb Olvera Romero, Dr. Antonio Salgado Gómez, y a la Dra. María Isabel de Jesús Téllez García; cada uno de ellos me impulsaron siempre a nuevos retos y posibilidades creativas para desarrollarme tanto en ámbito profesional como en el ámbito personal.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Planteamiento	1
Justificación y delimitación del tema	8
Enunciación del problema	11
Estado de la cuestión	13
Marco teórico conceptual	18
Hipótesis	24
Objetivo General	25
Objetivos específicos	25
Metodología	26
Organización de la tesis	36
CAPÍTULO 1. CUERPO, SUJETO Y LENGUAJE.	40
1.1 El lenguaje encarnado y el aspecto subjetivo del cuerpo.	40
1.2 Autores y literatura contemporánea sobre el cuerpo.	43
<i>1.2.1 Cuerpo extraño.</i>	46
<i>1.2.2 Retrato de mi cuerpo.</i>	48
1.3 Análisis semiótico aplicado a la prosa de Mauricio Ortiz.	52
1.4 Cuerpo, sujeto y literatura erótica.	57
<i>1.4.1 Una erótica del cuerpo propio y ajeno.</i>	62
CAPÍTULO 2. CUERPO, IMAGEN Y MIRADA.	67
2.1 El sentido y el imaginario del cuerpo.	67
2.2 Cuerpo, público espectador y modernidad.	71
2.3 Censura o liberación del cuerpo y la mirada.	86
<i>2.3.1 Kinderwunsch: fotografía y deseo en el cuerpo de Ana Casas Broda.</i>	120
2.4 Breve historia del retrato desnudo masculino en el arte.	129
<i>2.4.1 John Coplans y el cuerpo masculino como objeto de la mirada.</i>	159

CAPÍTULO 3. CUERPO, REPRESENTACIÓN Y PERFORMATIVIDAD.	167
3.1 El cuerpo como objeto de la representación teatral.	167
<i>3.1.1 Dramaturgia y cuerpo en la modernidad.</i>	169
3.2 Límites del cuerpo y la gestualidad.	175
3.3 Sobre la Danza a partir del sentir del cuerpo.	181
3.4 La expresión y la actuación física.	187
3.5 Convención, técnica y empatía respecto al cuerpo.	191
3.6 La presencia del cuerpo en el signo y la comunicación encarnada.	194
3.7 Performance, presencia y acción.	197
<i>3.7.1 Wim Vandekeybus y las motivaciones del movimiento del cuerpo.</i>	204
CAPÍTULO 4. LÍMITES EN LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.	219
4.1 Sobre la Importancia del conocimiento y la experiencia corporal.	219
4.2 La mirada simbólica y real del cuerpo en el arte.	223
<i>4.2.1 El cuerpo transgredido y transgresor de Regina José Galindo.</i>	234
<i>4.2.2 El Drama corporal: Psicosis y muerte en la obra de Sarah Kane.</i>	253
CONCLUSIONES.	269
FUENTES DE CONSULTA.	279

Lista de Imágenes y gráficos.

Esquema 1 Relaciones fenomenológicas anteriores al símbolo.	29
Esquema 2. Dimensiones del estudio semiótico.	30
Esquema 3 Organización semiótica de los actos de representación.	37
Imagen 1- John Coplans ©. Autorretrato (Espalda y manos). 1984.	49
Imagen 2 -Portada del libro "Cuerpo extraño"	51
Imagen 3- Portada del libro "Retrato de mi cuerpo"	51
Imagen 4- Portada del libro "Del cuerpo" M.Ortiz. 2006.	54
Imagen 5- G. Courbet. "El origen del mundo".1866.	74
Imagen 6- G. Courbet. "El Sueño", 1866.	75
Imagen 7- Clarence Hudson White © Desnudo. 1907.	77
Imagen 8- Clarence Hudson White © Torso.1907.	79
Imagen 9- Alfred Stieglitz © Georgia O´Keeffe: Un retrato, América.1924.	80
Imagen 10- Alfred Stieglitz© Georgia O´Keeffe:Un retrato, América.1921.	80
Imagen 11- Édouard Manet. "le déjeuner sur l'herbe". 1862-63.	82
Imagen 12- Édouard Manet. "Olympia". 1863.	83
Imagen 13- Detalle del cuadro "desayuno campestre" con un espectador.	85
Imagen 14- Edvard Munch. Pubertad. 1894-95.	86
Imagen 15- Charles L. Dodgson ©. Alice Liddel finge mendigar. 1858.	88
Imagen 16- Alice Boughton ©. Desnudo.1902.	91
Imagen 17- Imogen Cunningham©. Triángulos en compañía. 1928.	93
Imagen 18- Imogen Cunningham©. Roi en el sendero de Dipsea. 1918.	93
Imagen 19- Imogen Cunningham©. Tejido Navajo. 1968.	94
Imagen 20- Harry Callahan ©. Eleonor y Barbara. Chicago. 1954.	95
Imagen 21- Minor White ©La tentación de San Antonio son los espejos.1948.	96
Imagen 22- Minor White ©. Tom Murphy, San Francisco, California.1948.	97
Imagen 23- Diane Arbus ©. Hombre con rizadoros. C. Nueva York.1966.	100
Imagen 24- Diane Arbus ©. Jack Drácula en un bar. Connecticut. 1961.	101
Imagen 25- Hanna Wilke. Starification object/ series, 1974-82.	103
Imagen 26- Hanna Wilke. Detalle de la serie Intra-Venus, N° 13. 1991-1992.	103

Imagen 27- Hanna Wilke. Intra-Venus. Serie N° 11. 1992.	104
Imagen 28- Rineke Dijkstra © Hilton Head Island, South Carolina, USA, / June 22. 1992.	106
Imagen 29- Sally Mann ©. Juliet en una silla blanca. 1983-85.	107
Imagen 30- Sally Mann ©. El buen padre. 1990.	108
Imagen 31- Sally Mann ©. Emmett, Jessie y Virginia. 1989.	109
Imagen 32- Nota de prensa sobre Sally Mann y replica de Virginia.	110
Imagen 33- Rineke Dijkstra ©. Tecla, Ámsterdam, Holanda, / 16 de mayo.1994.	112
Imagen 34- Selena Rollason ©. Naciendo a medias y al alcance de mamá./ 2018.	114
Imagen 35- Gertrude Käsebier ©. Mrs. R. 1905.	115
Imagen 36- Lillian Craze. © Sin título. 2019.	118
Imagen 37- Ana Casas Broda ©. De la serie Kinderwunsch. 2012.	120
Imagen 38- Ana Casas Broda ©. De la serie Kinderwunsch. 2012.	123
Imagen 39- Ana Casas Broda ©. De la serie Kinderwunsch. 2012.	124
Imagen 40- Ana Casas Broda ©. De la serie Kinderwunsch. 2006-2012.	126
Imagen 41- Lovis Corinth. Madre e hijo.	127
Imagen 42- Durero. Autorretrato desnudo.	130
Imagen 43- Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. Laocoonte. / Siglo III A.C.	132
Imagen 44- Philippe de Champaigne. Cristo yacente. Sin fecha (siglo XVII).	133
Imagen 45- Giorgione. Venus durmiente. Año 1510.	136
Imagen 46-Tiziano. Venus de Urbino. Año 1537.	137
Imagen 47- Guido Reni. El martirio de San Sebastián. 1615.	138
Imagen 48- Renoir. Muchacho con gato. 1868.	138
Imagen 49- Caravaggio. Amor Vincit Omnia. 1602.	139
Imagen 50- Gustave Caillebotte. Hombre en su baño. 1884.	141
Imagen 51- Auguste Rodin. La edad de Bronce. 1877.	143
Imagen 52- Gaudenzio Marconi ©. Auguste Neyt, Modelo de 22 años. / 1877.	143

Imagen 53- Wilhelm Von Plüschow ©. N° 9752, sin fecha / (hacia 1880-1907).	145
Imagen 54- Robert Mapplethorpe ©. Dan S. 1980.	145
Imagen 55- John Singer Sargent. "Thomas E. McKeller". 1917-20.	146
Imagen 56- Thomas Eakins. "La clínica Agnew". 1889.	147
Imagen 57- Thomas Eakins. Nadando en el estanque. 1884-85.	149
Imagen 58- Lucian Freud. Freddie de pie. 2001.	151
Imagen 59- Lucian Freud. Pintor trabajando, reflejo. 1993.	152
Imagen 60- Lucian Freud. Pintor y modelo. 1986-87.	153
Imagen 61- Lucian Freud. Leigh Bowery (sentado). 1990.	154
Imagen 62- Robert Mapplethorpe ©. Ken Moody. 1983.	156
Imagen 63- John Coplans ©. Figura recostada, pierna sujeta / - cuatro paneles-1990.	159
Imagen 64- Edward Muybridge ©. Hombre caminando veloz. 1887.	164
Imagen 65- Autor desconocido. Esclavo negro árabe. Hacia 1860.	165
Imagen 66- John Coplans ©. Autorretrato. / (Friso número 2, Cuatro paneles)1994.	166
Imagen 67- Christa Cowrie © Tadashi Endo.2016.	179
Imagen 68- United Artists ©. Charlie Chaplin y Paulette Goddard / en "El Gran Dictador". 1940.	188
Imagen 69- United Artists ©. Charlie Chaplin / en "El Gran Dictador". 1940.	189
Imagen 70- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.	204
Imagen 71- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.	205
Imagen 72- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.	207
Imagen 73- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.	209
Imagen 74- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.	210
Imagen 75- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.	213
Imagen 76- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.	214
Imagen 77- Guy Delahaye ©. Pina Bausch en Café Müller. 1978.	217

Imagen 78- Marvin Olivares ©. “El dolor en un pañuelo” / (Performance de Regina José Galindo).1999.	234
Imagen 79- Marvin Olivares ©.“El dolor en un pañuelo” / (Performance de Regina José Galindo).1999.	235
Imagen 80-Marvin Olivares ©.“El dolor en un pañuelo” / (Performance de Regina José Galindo).1999.	235
Imagen 81- Marvin Olivares ©. “El dolor en un pañuelo” / (Performance de Regina José Galindo).1999.	236
Imagen 82- Marvin Olivares ©. “El dolor en un pañuelo” / (Performance de Regina José Galindo).1999.	237
Imagen 83- Ana Mendieta. Escena de Violación. 1973.	240
Imagen 84- Ana Mendieta. Autorretrato con sangre. 1973.	240
Imagen 85- Víctor Pérez © ¿Quién puede borrar las huellas? 2003.	241
Imagen 86- Víctor Pérez© ¿Quién puede borrar las huellas? 2003.	242
Imagen 87- Gert Voort in ´t Holt © Piel de gallina. 2012.	244
Imagen 88- Doris Salcedo. La Casa Viuda.1992-1994.	246
Imagen 89- Teresa Margolles. Entierro. 1999.	248
Imagen 90- Teresa Margolles. Lengua humana con piercing.2000.	248
Imagen 91-Teresa Margolles ©. Autorretrato con cadáver. 1998.	249
Imagen 92. National Theatre. El trabajo de Sarah Kane, / Segunda parte (Min 2:40). 2016.	254
Imagen 93. Theatre du Pif. "4.48 Psicosis" (Min. 4:38). 2016.	256
Imagen 94. Theatre du Pif. "Viewing 4.48" (Min. 4:46). 2017.	260

INTRODUCCIÓN

Planteamiento.

*Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo,
a través de lo simbólico que éste encarna.*

David Le Bretón (2002. Pág.7).

El acceso a la realidad, la comprensión del mundo y los objetos, están mediados por el uso de las representaciones, a su vez nuestra subjetividad también necesita mediarse y conformarse dentro de un marco determinado de representaciones, lo que establece un sistema simbólico de referencias sobre la realidad y sobre nosotros mismos; esto ocurre incluso con el cuerpo, su actuar y sentir determinados se confirman solo a partir de nuestras representaciones y modelos de pensamiento acerca del individuo y la cultura.

El ser humano con base en sus experiencias desarrolla ideas, conocimientos e instrumentos sobre la realidad, de tal modo que las imágenes, los textos y símbolos que engloba el universo de la representación nos sirven para poder transmitir a los demás tales experiencias, ideas y conocimientos adquiridos. Lo mismo acontece con el arte, éste proporciona experiencias, pensamientos y emociones del sujeto frente a su realidad cuando participamos de dichas obras, por lo que el arte es un horizonte privilegiado de conocimiento y de participación. También las obras de arte como un sistema representacional y experiencial, en los últimos tiempos nos ha informado mucho sobre el cuerpo, llegando a revelar que la génesis y estructura del cuerpo depende de las representaciones que creamos en torno a éste.

El presente planteamiento inicial es con el interés de desarrollar una lectura compleja, inductiva, multivariada, interdisciplinaria y analítica acerca de algunas representaciones artísticas contemporáneas sobre el cuerpo y, partiendo de las mismas, reconocer que la imagen del cuerpo humano interpreta y actualiza el

sentido del cuerpo real y su efecto de presencia. Al reconocer la representación del cuerpo en el arte esta es integrada por los espectadores como un cuerpo en común con la obra y la vida, de modo que la representación trasciende al organismo y la carne, conformando una corporalidad física y afectiva junto a los planos simbólicos del lenguaje, la imagen y el performance artístico.

Nuestro tema pretende enlazar la presencia del cuerpo con su representación en las artes, para brindar un reconocimiento amplio de la corporalidad y su participación afectiva con los consumidores de las obras, y desde esta primera intención de unir la carne y el símbolo, la investigación se preguntará ¿Por qué el arte es precisamente una de las manifestaciones más prioritarias, complejas y directas que nos brinda el cuerpo para la humanidad?, y partiendo de dicha reflexión, además, comprender ¿Cómo logra introducirse el cuerpo como objeto de un acto de representación eficaz, lo más directa y significativamente posible en los distintos lenguajes y géneros artísticos?

Cabe aclarar que ya desde el título se nombran actos de representación a las imágenes y discursos simbólicos que nos dirigen a comportamientos prácticos y afectivos en torno al asunto representado. El arte, por ejemplo, hace uso de la estructura de la representación para constituir un acto estético y de reflexión, de tal manera que las obras y prácticas artísticas generan emociones y reacciones que trascienden su estructura referencial sobre la realidad, de modo que transitan de lo estético a lo práctico como actos sociales y no solo como meras representaciones; el caso es que en los actos de representación ya participamos de algo vivo en la imagen y en el discurso, porque hay una reacción tangible y un efecto para traer la presencia, así que hay algo que afecta profundamente al sujeto frente a las obras de arte y le llevan a un compromiso real frente a éstas.

Para el artista el cuerpo es un objeto cargado de intención y de sentido, por ello al mostrarnos un arte cuyo referente central es el cuerpo se involucra el sentir y actuar del sujeto, de modo que la imagen o el texto o cualquier representación del cuerpo conectan con el afecto, y se producen actos estéticos que articulan a dicho cuerpo, su presencia y su representación, como un acto completo de la experiencia.

Partiendo de lo anterior, el estudio de los actos de representación en torno al cuerpo ofrece la posibilidad de explorar críticamente el vínculo entre el arte y la subjetividad, así como también de abordar el estudio de aspectos particulares sobre los imaginarios posibles del cuerpo en el arte; sin embargo hay que tener presente que lo que se pretende en este estudio no es hacer un inventario de todas las posibilidades de retratarse a sí mismo o al cuerpo, ni contraponer los cuerpos seleccionando sus formas y funciones, ni compitiendo unos con otros, en cambio solamente se pretende de manera inductiva considerar al cuerpo en su génesis y estructura como un objeto dependiente de los actos de representación, pero también considerando que la representación y los símbolos son dependientes de la presencia material del cuerpo, el cuerpo y su representación van de la mano en nuestros procesos colectivos del reconocimiento de la corporalidad.

También hay que advertir que el cuerpo como parte de una realidad histórica va cambiando con el tiempo, su participación en las sociedades y gobiernos va evolucionado, de manera que el cuerpo ha encarnado distintos ideales en la historia y sus distintas sociedades. Desde el año 2005 el arqueólogo John Roob ha estudiado los cambios históricos en las concepciones del cuerpo, en YouTube podemos apreciar un resumen de su trabajo en el video titulado “*Las siete eras del cuerpo*”¹, en el cual comienza por mostrar esculturas prehistóricas representando el cuerpo, en las cuales solamente apreciamos bultos o extremidades burdas, tallados con distintos patrones, un cuerpo en sí mismo hecho de arcilla para representar la identificación de un hecho natural y su entorno animal, porque el cuerpo es aún indistinguible en su forma pero posee una presencia vital, situado en su mundo. Posteriormente, aun en épocas prehistóricas, el cuerpo es sexualizado, si bien no observamos un realismo detallado con las piezas arqueológicas, en la segunda era del cuerpo ya se distingue el sexo, si es macho o hembra, se trata de periodos muy antiguos donde los seres comienzan a diferenciarse unos de otros y representarse de este modo en particular.

¹Es parte de un estudio más amplio que no ha sido traducido, pero puede verse un resumen puntual y útil para las investigaciones sobre la historia del cuerpo en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=0m3X9v3r6Zc> [consultado en Abril 2019]

Posteriormente aparece el cuerpo social o politizado de la tercera evolución en la concepción del cuerpo, según el estudio de John Roob, en este periodo la escultura griega del cuerpo representa un ideal al interior de la consciencia, desde su esencia y su substancia, recuerde que en su cosmovisión sobre el ser humano ellos no concebían la belleza separada de la justicia y la verdad, por lo que representan al individuo tomando control frente a la naturaleza, con autoridad y derecho frente a otros, conformándose a su propia cultura, porque este cuerpo tiene su función y privilegios, naciendo como un cuerpo dentro del orden de la nación, es el cuerpo como sujeto y actor político, en armonía individual y social. Pero en la cuarta era ya aparece con mayor sentido y propiedad el cuerpo hegemónico de Dios, porque aquí se considera que el universo tiene un orden jerárquico y que el cuerpo es parte de ese orden, y porque en las representaciones importa más mirar al alma que la anatomía, esto sería el contrapunto para que después, en el Renacimiento, se sometiera el cuerpo a la mirada de la razón objetiva y no exclusivamente a una mirada metafísica.

En quinto lugar y desarrollando elementos de las fases posteriores, surge el cuerpo como objeto o máquina, aquí el cuerpo representa una complejidad biológica y la funcionalidad anatómica, porque necesariamente tiene que estar armado y calibrado, el cuerpo es objeto de un estudio médico y artístico muy complejo en sentido de poder comprender su interior como organismo dado; mientras que el cuerpo ya en la sexta era, se puede reducir a un código genético objetivo, a una serie de dígitos que representan una condición humana biológica, buscando al cuerpo en los complejos logros de las ciencias modernas ².

¿Cuál de todas estas opciones nos dice lo que es el cuerpo y cómo representarlo?, es una clasificación muy útil pero también revela su constante evolución, entonces, para entender el cuerpo en cada era ¿Da cuenta mejor de éste

² N.A. Dentro del tema de la inteligencia artificial y la robótica, es muy interesante señalar que los esfuerzos por crear mentes artificiales e interacciones automáticas entre las máquinas y los seres humanos, no es factible sin que esta máquina inteligente posea un cuerpo o una carcasa, reforzando con ello la concepción del cuerpo como objeto/recipiente de la funcionalidad del <alma> o la psique, es decir, un cuerpo artificial se presenta como el hardware indispensable para la manifestación práctica de la nueva conciencia tecnológica, así que no hay algo posible como la consciencia/alma sin un cuerpo que la contenga, al menos desde la consideración técnica de las máquinas y los robots.

la biología o la antropología, la cibernética o la religión? Este panorama de las siete eras nos invita a seguir reflexionando en el presente estudio sobre el cuerpo en el arte, porque en verdad muchas ideas se han generado al respecto del cuerpo y el sujeto, generando conflictos en muchos momentos debido a la ambigüedad y complejidad propias del ser humano en la historia. No es fácil en ningún periodo comprender las decisiones y aspiraciones del sujeto respecto a su cuerpo, esta ambigüedad o contradicción humana respecto al cuerpo se pudo resolver y aceptar en el pasado con la separación filosófica del cuerpo y el alma; hoy día esa dualidad se ha superado y puesto en entredicho, ya sea porque la propuesta metafísica se debilitó y/o porque la modernidad arribó con más pluralidad y diversidad por fuera de los simples binarismos.

El caso es que la séptima era del cuerpo, según Roob, es una mirada a la expansión y la multiplicidad, dentro de una actualidad que toma en cuenta las distintas representaciones de los cuerpos, donde disponemos de varios caminos, sin embargo, también es evidente la tensión contemporánea no resuelta entre estas varias visiones anteriores de los cuerpos, así como al revalorar otras visiones que se han marginado históricamente. Hoy la posmodernidad también ha fragmentado al cuerpo como al sujeto, esta séptima era es la que en el Arte contemporáneo representa la multiplicidad de miradas sobre los cuerpos, entonces más que la unidad buscaremos los límites y espacios actuales de la corporalidad a través del arte.

Retomando el argumento, usamos este resumen del análisis de J.Roob porque sus visiones del cuerpo son muy completas y consideran tanto aspectos culturales y sociales, así como los otros aspectos de la técnica y la ciencia, que nosotros debemos intentar articular también en este estudio, además, si nosotros nos situamos en esta última era del diseño y la multiplicidad del cuerpo posmoderno, con ello se tiene una gran responsabilidad con las posibilidades simbólicas del arte corporal y su análisis, porque es precisamente la etapa actual en donde cada artista juega con sus opciones de estética y diseño corporal para lograr la comunicación afectiva con los diversos públicos. También se considera que el reconocimiento

general del cuerpo en el arte participará en todos sus lenguajes y comunicará con más poder sus logros, comunicará desde la literatura, las artes visuales y las artes escénicas, pero con algunos aspectos prioritarios en cada una, por ejemplo, una hipótesis es que la génesis simbólica del cuerpo aparece constituida en el lenguaje desde el género de la autobiografía principalmente, porque en ella se entiende el autorreconocimiento del cuerpo y del sujeto, así como el reconocimiento de sus relaciones sociales; luego en las artes visuales la hipótesis sería que en el retrato y en el desnudo se brinda el protagonismo y la posibilidad de acción al cuerpo frente a la mirada del público, y finalmente la acción del performer en las artes escénicas tiene como eje de la representación y del efecto de presencia su propio cuerpo, entonces su cuerpo es el objetivo de la empatía kinestésica del espectador, así que estas son las ideas centrales y los géneros principales desde donde abordamos el estudio múltiple de los actos de representación del cuerpo en el arte de nuestro tiempo para una comprensión estética y territorial amplia.

Ana María Echeverri Correa argumenta en la introducción de su texto "*Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*" (2003), que en el arte de la segunda mitad del siglo XX se vio como el cuerpo ha pasado a ser protagónico, no solo de la pintura y la escultura, sino desde las nuevas formas de creación como la performance, el *body art*, el *fluxus*, o el *happening*. Pero este protagonismo ya no se inscribe simplemente en el campo del arte moderno, es decir del propio lenguaje estético del arte, sino que ya involucra críticas y reflexiones generales sobre lo que significa en la actualidad una sociedad que decide poner en un primer lugar al cuerpo. Entonces, ¿El cuerpo en la práctica artística qué papel juega en esta historia y en este momento posmoderno? Por supuesto que el arte como actividad de conocimiento, como creadora de signos, es mucho más abierta y creativa que otras formas teóricas del ser humano, suponiendo así que el arte puede mostrarnos los encuentros entre el sujeto y la realidad, entre los lenguajes y sus símbolos, de manera más fuerte y convincente que las demás prácticas; a lo cual respondemos hipotéticamente que una exploración en el terreno del arte tal y como la pretendemos aquí, puede sin duda resignificar a los cuerpos y el trato a éstos.

Este panorama histórico y crítico planteado se ajusta bien al presente estudio sobre los actos de representación y los efectos de presencia del cuerpo en el arte contemporáneo, considerando su complejidad e importancia actuales, pero también motivados por su grado de reflexión e interés público, siendo una propuesta de conocimiento particular dentro del ámbito de la representación artística; para lograrlo, se analiza durante la investigación una selección precisa y concisa de obras de arte que son representativas respecto al cuerpo, y que son válidas en el sentido amplio de la representación desde las dimensiones simbólicas del lenguaje, la visualidad y los performances escénicos.

Linda Nead señaló que *“el cuerpo representado es un cuerpo abstraído, el producto de ideas que son cultural e históricamente específicas, y que la formación social del productor determina el aspecto y sentido del cuerpo, y aun sus significados son modificados más adelante por el acto de consumo [la interpretación]. La fabricación y sentido del mensaje cultural de la visión del cuerpo son, por tanto, procesos dinámicos bajo una constante revisión”* (Nead. Opinión citada en: Bond.1997. Pág.47). Mediante el estudio sobre los actos de representación y los efectos de presencia del cuerpo en el arte, tanto desde el lenguaje literario, las artes visuales y en los performances, podremos comprender la importancia actual de la representación del cuerpo en las prácticas artísticas y sus aportes, así como entender los motivos de sus constantes transformaciones.

Justificación y delimitación del tema.

*Si el siglo XIX fue grosso modo la vuelta al sujeto,
y el siglo XX la vuelta al lenguaje, los fines del siglo XX y siglo XXI
parecen responder por lo pronto, y, sobre todo, a la vuelta al cuerpo.*

Roberto Ransom Carty (2017. Pág.86).

Existen grandes temas que rigen el interés de las humanidades en determinadas épocas, por supuesto todo tópico paradigmático creado fue enfocado a comprender mejor la relación del ser humano con el mundo, así como de vivir reconociéndose como parte organizadora de su realidad; la subjetividad y lenguaje han sido dos paradigmas ampliamente estudiados en el Siglo XX, por otra parte respecto al tema del cuerpo se ha acrecentado en últimos años su estudio como elemento central en distintas disciplinas y en la propia dinámica social, cada vez más el cuerpo se considera un elemento indispensable del desarrollo cultural y político actual, además el cuerpo es tomado como mediador fundamental del conocimiento, la subjetividad y el arte. La representación del cuerpo, por tanto, se vuelve un tema central de nuestro tiempo y del que debemos ocuparnos según nuestros ámbitos académicos formativos y en función de nuestras capacidades, el cuerpo es hoy en día el paradigma por seguir.

Las maneras en que el ser humano ha comprendido al cuerpo han variado drásticamente dentro del curso de la historia, así como cambiantes son los propósitos en que los artistas se lo han representado. Cada uno de los cuerpos es constituido históricamente, porque no es lo mismo reconocer el cuerpo griego que el cuerpo del futuro, ni tampoco el cuerpo oriental es como el cuerpo occidental dentro de la modernidad, incluso pensemos en las diferencias de raza y género como parte que se desprende de esta misma cuestión de la corporalidad; entonces, el cuerpo es una propuesta hecha por cada sociedad y sus intereses; del mismo modo que cada país tiene su propio lenguaje, cada lugar adapta sus cuerpos dentro de un sistema de opciones culturales en que se consideran las maneras en las que el cuerpo es percibido, también en cómo reacciona a los estímulos o en cómo es

mirado, en cuáles ámbitos es útil, en cómo se mueve y comunica, en qué adolece, etc. así como también en las maneras en que se es impreciso o ambiguo respecto a él con nuestro lenguaje, lo que lo vuelve un tema dinámico y atractivo para la interdisciplina y a la vez tan retador.

Esta vuelta al estudio del cuerpo en la actualidad, fue antecedida por el estudio del lenguaje y la subjetividad, y vemos que se dio en varios aspectos, por ejemplo la subjetividad como paradigma en la pintura y en la literatura, encontró su auge en el romanticismo, el surrealismo o el expresionismo, así como en otras vanguardias, mientras que el arte como metalenguaje y estructura de sentido formal o estructura autónoma, se encuentra en las propuestas de la pintura abstracta y en las prácticas conceptuales, pero después el arte como un sistema cerrado finalmente colapsa y se cae frente al performance escénico y fotográfico, así como por la nueva figuración en pintura del siglo XX, para así establecer de vuelta un arte abierto a la vida, por y para el cuerpo, o mejor dicho, para la interacción con los otros cuerpos y la transformación social.

En el teatro también se ha revisado este dominio alternado respecto al sujeto, el lenguaje y el cuerpo. En principio el teatro se desarrolla como un manejo de las emociones, la catarsis sucedía a los sujetos, luego en la modernidad el teatro se consideraba un sistema cerrado, autónomo, al servicio de la representación de una historia articulada, controlada por el director e inspirada por el texto, luego de haber establecido al sujeto y al lenguaje como centro de la puesta en escena viene una etapa de teatro experimental y abierto, lleno de performances, donde la lectura escapa del sentido acotado por su lenguaje en favor de la inmediatez de los afectos; tal como declara Patrice Pavis: *“El momento posdramático aspira a salir de esta fase individualista y deconstruccionista para volver a construir una relación con el mundo social.”* (2017:33), esta perspectiva para constituir una nueva relación entre los espectadores, la obra y el mundo real a través de la acción corporal, es válida tanto para el teatro como para las otras artes. Si pensamos que la relación entre el arte y la vida es desarrollada precisamente mediante el lenguaje y conocimiento del cuerpo, los actos de representación del cuerpo en el arte son el lugar idóneo en la

actualidad para alcanzar un conocimiento más extenso respecto a la cultura, el sujeto y sus posibilidades de crecimiento.

Por supuesto que acotamos los actos de representación y los efectos de presencia del cuerpo en el presente estudio, a ciertas obras y artistas contemporáneos que han destacado en la utilización de la narrativa y la mirada de los cuerpos, seleccionando solo algunos ejemplos congruentes en cada capítulo. Por ello, se presentan primeramente algunas narrativas del cuerpo, literalmente situaciones en prosa de autores actuales que nos han puesto a pensar con su lenguaje sobre la importancia de nuestro cuerpo, y del amor entre los cuerpos; posteriormente abordamos las artes visuales, desde la pintura y la fotografía como representación realista y cínica, es decir no idealizada de los cuerpos, para mirarlo tanto en su aspecto vulnerable y en su potencia transgresora desde los actos de visión.

Finalmente analizaremos los actos de representación y efectos de presencia del cuerpo en las artes escénicas y la performance que, por su capacidad para interactuar y transformar el orden social desde los imaginarios y el control de las emociones, nos llevan a restablecer la ética y la empatía a través del cuerpo.

Enunciación del problema.

La investigación trata de la importancia central del cuerpo en el arte, y busca reflexionar sobre las tensiones posibles entre el cuerpo y el público, así como conectar el cuerpo con el contexto de los creadores elegidos, generando un contenido abierto y con puentes o ramificaciones entre distintas miradas y disciplinas respecto al cuerpo moderno y contemporáneo, por ejemplo, en el segundo capítulo combinamos las visiones de la pintura y la fotografía del cuerpo, pero como se verá desde un inicio, partimos de la reflexión humanista y filosófica del cuerpo o de la consciencia corporal, para integrarlas siempre al campo artístico.

Recordemos que se parte del siguiente problema ¿Por qué el arte es precisamente una de las manifestaciones más prioritarias, complejas y directas que nos brinda el cuerpo para la humanidad?, y también, ¿Cómo logra introducirse el cuerpo como objeto de un acto de representación eficaz, lo más completo y significativamente posible, en los distintos lenguajes y géneros artísticos?

Los actos de representación del cuerpo en el arte logran producir potentes efectos de presencia, corporales y estéticos, porque el cuerpo mismo se inscribe en el desarrollo de toda producción simbólica, son los signos del cuerpo que finalmente van a posibilitar el arte, la cultura y el reconocimiento social. Las prácticas artísticas deben reconocer que la vida del cuerpo y su conciencia, pasarán necesariamente por múltiples actos simbólicos, para que al surgir la representación del cuerpo en el arte, la imagen nos devuelva al encuentro relacional efectivo y sensible de la misma existencia corporal, es decir, para representar en el arte lo que un cuerpo es por sí y cuáles serían sus efectos.

Así reconocemos que el papel del cuerpo en las artes es un acto de representación al mismo tiempo que una presencia efectiva para los espectadores, en esta tensión entre presencia y representación se vuelve fundamental el arte donde interviene el cuerpo, por lo que para comenzar a aportar datos hay que preguntarse: ¿Cuál es la diferencia entre el cuerpo representado y el cuerpo real?; porque al establecer una diferencia entre el acto de representación y la presencia establecemos, además, al cuerpo mismo como un signo para el arte. Ya para el

desarrollo del tema se pregunta: ¿Cómo podemos abordar los actos de representación del cuerpo según las varias dimensiones de los lenguajes artísticos, y desde una aproximación semiótica e interdisciplinaria?

Para estructurar de la mejor manera la investigación, para favorecer el cruce interdisciplinar del análisis y obtener con ello mejores elementos para nuestras conclusiones, es útil preguntarnos en cada capítulo acerca de ciertos temas y puntos en específico y de forma progresiva. A continuación, presentaremos este panorama de preguntas que nos guiarán durante el desarrollo de la investigación.

En el primer capítulo se pregunta y se responde directamente ¿Cuál es la diferencia entre cuerpo y carne?, y ¿Cuál es la relación entre el cuerpo dentro de la narrativa y la subjetividad de su autor?, además, para brindar un ejemplo concreto de la narrativa corporal, nos preguntamos: ¿Cuál es la relación entre el erotismo, el cuerpo y la subjetividad?

En el segundo capítulo tratamos de indagar ¿Qué aporta la imagen y las artes visuales para desarrollar la consciencia del cuerpo?, y ¿Por qué la mirada se incomoda ante ciertos tipos de imágenes del cuerpo desnudo y las censura?, además ¿Cómo es que se da una mirada a la vulnerabilidad e intimidad del cuerpo en la desnudez?; finalmente hay otra pregunta complementaria muy necesaria ante la poca información que hay documentada al respecto, es decir, preguntarse sobre ¿Cuál es la historia y contexto del cuerpo masculino en el arte?

En el tercer capítulo se indagará acerca de ¿Cuál es la importancia del cuerpo y la expresión corporal para el teatro?, ¿Cuál puede ser el sentido primordial del cuerpo en la danza?, y por último ¿Qué es la *Performance*? y ¿Cuáles obras podremos analizar para comprender los límites y la interdisciplinariedad del cuerpo en las artes escénicas? Estas preguntas se ampliarán y se conectarán con las respuestas de los capítulos previos, además se complementan sus respuestas en un cuarto capítulo de reflexiones sobre los límites del cuerpo en el arte.

Estado de la cuestión.

*El cuerpo no es una unidad cerrada y completa,
el cuerpo transgrede sus propios límites,
[es biológico, pero también social y simbólico]
la razón de todo esto es que el cuerpo es algo más que la carne.*
Francisco Gonzales Crussí (2006. Págs.20-21).

Existen estudios sobre la relación del cuerpo y el arte, distintos entre ellos y con resultados e intereses diversos, algunos han sido muy útiles para perfilar un panorama actual en el tema. A continuación, se presentan algunos de los trabajos sobre el cuerpo en el arte que se tomaron como referencia e inspiración, la unión de tres perspectivas particulares que en su metodología y en su contenido destacan por su amplitud y porque al conocerlos motivan el querer adentrarse aún más en el tema de la representación del cuerpo colaborando con sus visiones.

Amelia Jones argumenta en su estudio sobre el cuerpo del artista (2011) que la aparición del cuerpo en las prácticas artísticas desde la década posterior a 1960 es producto de las políticas de identidad y las agendas sociales. Por tanto, el cuerpo no interviene en el llamado arte por el arte, sino en un arte social y de encuentro, así el cuerpo y la vida personal para la autora se vuelven políticos. Su argumento comienza criticando el Arte Moderno que se ha desplazado del contexto social y la realidad en favor de la experimentación individual y el excesivo esteticismo, dónde la obra y el sujeto creador son considerados autónomos e incorpóreos por un tipo de poder inherente a las artes (2011. Pág. 20). La situación cambia con la aparición de los *happenings*, los cuales presentan una articulación entre arte y sociedad, entre la esfera pública y la esfera privada, incluso entre la dimensión colectiva de lo sexual³. El *happening* al implicar la participación de los espectadores renuncia a su

³ Para dar un ejemplo, la frase “*lo personal es político*” lema de las artistas feministas, indica que las experiencias personales y los encuentros corporales comportan un aspecto ineludiblemente social y del poder, indica que todo compromiso político de su parte inevitablemente acudirá al cuerpo para articular y negociar el sentido de la esfera social de la mujer hoy en día.

propio histrionismo y dirección, en favor no solo del azar y la improvisación, sino de la activación del cuerpo colectivo como lenguaje y sentido del acto artístico.

Su lectura brinda un ejemplo claro: *“Mientras que el ballet había ocultado los arduos esfuerzos necesarios para realizar complicados movimientos, la danza experimental de 1960 reveló insistentemente el laborioso trabajo del cuerpo del bailarín. Los bailarines improvisaban, a menudo en pareja, e implicaban al espectador compartiendo y solicitando su participación”* (2011. Pág.26). Entonces a través de la participación colectiva en las prácticas artísticas podemos concluir que: *“las rearticulaciones de los cuerpos de los artistas en sus acciones generan nuevas formas de espacio social personificado, donde el cuerpo y el sujeto se consideran una especie de contrato social”* (Ídem. Pág. 42).

Si para Amelia Jones el enfoque sobre arte y cuerpo se presenta como una superación de la elite del arte moderno, para Juan Antonio Ramírez y su percepción del tema en *“Corpus Soluz”* (2003), es este estado de las vanguardias artísticas el que inicia y explora dicha relación del cuerpo y la obra de arte a partir de las experiencias del mundo moderno. Podría decirse que él es más comprensivo con las problemáticas exclusivamente estéticas del cuerpo en el arte y de ahí parte hacia otros aspectos históricos.

Ramírez asume que hablar de cuerpo y arte contemporáneo es redundante, todo arte participa del cuerpo y de los sentidos, pero al dedicarse a escribir ensayos sobre arte e investigación durante muchos años, en algún momento fue necesario asumir el genuino interés por organizar un tema tan grande y diverso y dar su punto de vista, por mirar críticamente una situación claramente visible sobre el cuerpo en el arte que está en todos lados y que cada día es necesario abordar con un mejor enfoque crítico.

Ramírez presenta un amplio panorama del cuerpo en el arte contemporáneo al interior de la tradición artística occidental, tradición dónde el cuerpo se utiliza como una forma adecuada para percibir la belleza ideal y su origen divino; en todo caso, el arte del pasado crea un cuerpo perfecto, una forma canónica; dicho canon regula la representación de los cuerpos hasta el arte académico del siglo XIX. El

cuerpo en el arte anterior al siglo XX, concluye, se orienta a un ideal estético. Pero el arte contemporáneo no solo lucha por representar un ideal estético del cuerpo, precisamente el ideal que el arte académico y clásico ya pudieron representar con éxito, sino que en su lugar se esfuerza por representar cómo se siente y percibe dicho cuerpo, por ejemplo cómo se ejerce la violencia y el poder en el cuerpo, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial es pertinente mostrarlo así para su análisis, además la vanguardia también explora cómo el cuerpo es modificado, cómo pensamos su interior ¿substancial o vacío?, en cómo transgrede sus fronteras, y cómo el desnudo es testimonio peculiar de la subjetividad⁴.

Esto es lo que presenta a grandes rasgos el texto de “*Corpus Soluz*” de Juan Antonio Ramírez, cómo con la llegada de las vanguardias y el debilitamiento del arte académico, el ideal estético del cuerpo colapsa, porque el cuerpo se representa en el arte contemporáneo herido, fragmentado, híbrido, simulado, obscuro, etc. Entonces la representación perfecta -entiéndase bella o estética- del cuerpo solo es hipotética, porque cada vanguardia -así como el realismo académico y todo el arte figurativo del siglo XX-, se dispuso a representar al cuerpo en todos los modos posibles. En el arte actual se observa la afirmación de la corporalidad en todas sus dimensiones y la superación de las limitaciones sobre el cuerpo.

En este punto, vale la pena recordar que las ideas sobre el cuerpo son cambiantes, los usos y hábitos que estas ideas sobre el cuerpo ejercen dependen de las distintas culturas, épocas y los distintos grupos o clases dentro de una sociedad. En el mundo del arte el cuerpo también ha expresado distintas ideas e intereses y la representación en torno al cuerpo continuará cambiando, para bien nuestro, los artistas continuarán desarrollando su creatividad, mostrando con su talento el lazo social y las emociones brindadas por la experiencia del mundo reflejada en el cuerpo.

⁴ El mejor trabajo acerca del desnudo es el de François Jullien, él muestra que el desnudo siempre transgrede y que además no hay un más allá en el acto de desnudarse, “su fuerza, en definitiva, proviene de que muestra un insuperable, [...] aquí lo sensible, y con ello lo deseable, alcanza su límite” (2004:12). Jullien argumenta que el ser se vuelve esencial al estar desnudo y por eso en el desnudo el ser es promovido.

Por último, otro trabajo respecto al cuerpo y el arte contemporáneo que es imprescindible para nuestro abordaje es el dispositivo curatorial realizado por Anthony Bond en su exhibición “*Body*” de 1997, en el cual reúne a varios artistas y expertos. En este trabajo de museo sumamente interesante, el cual abarca desde las pinturas de Courbet hasta las performances de Ana Mendieta y Marina Abramovic, se ilustra cómo el realismo fue el inicio de la pérdida de la belleza y metafísica del cuerpo en el arte, el cuerpo mirado desde el realismo deja de ser placentero y contemplativo; el aporte de la pintura realista es que reconstituye la presencia del espectador y lo activa porque al representar el cuerpo humano y los objetos, antes que dar solamente la apariencia visible de las cosas, éstos nos brindan sus sensaciones. Un recurso usual son los primeros planos y la proximidad -*el estar ahí*- del espectador, quién al ser partícipe de la obra se compromete a una respuesta personal, por ello no responde como tal a la pintura sino a lo representado en la pintura, a los cuerpos y los sujetos imperfectos.

Consideren que una mujer vistiéndose o bañándose, las parejas en su alcoba, o desnudos vistos de espaldas, etc., que son vistos en el arte del siglo XIX y XX demandan un espectador intruso, furtivo y voyerista, distante hasta cierto punto de los cuerpos que observa, sin embargo, no es tan práctico el distanciamiento para esconder y salvaguardar a dicho espectador, porque “dentro del mismo realismo hay una resistencia para poder mirar fijamente, pero que es necesaria para otorgarle cierta objetividad” (Bond.1997.Pág.12). De manera que el cuerpo en el arte constantemente confronta la distancia y actitud desde la cual debe ser apreciado, ¿se es intruso en la imagen o se es partícipe personalmente de ella? Solo cabe decir que el realismo del cuerpo tiene más que ver con la mirada que con la imagen, esta es una reflexión que debemos tener presente a lo largo de la investigación.

Con estos anteriores estudios y opiniones de sus autores, se logra entender mucho del tema del cuerpo en el arte contemporáneo, todos coinciden en dejar atrás la representación ilusoria del cuerpo. Amelia Jones se sitúa en una demarcación temporal muy clara, la cual encaja con el hastío sobre una práctica artística encerrada en sí misma que, aun en el corte expresionista, tomaba al sujeto creador

como un ser fuera de este mundo, cuando, en cambio, a través del cuerpo y las performances, éste sujeto creador y los espectadores logran conectarse con el resto de los individuos del mundo real, con los simples mortales y sus sociedades. Jones nos aporta la conjunción y activación del cuerpo colectivo como principal lenguaje y sentido de los actos de representación, y en esa situación en verdad están todos los que producen arte con su cuerpo.

Ramírez utiliza una delimitación temporal abierta para un análisis de los cuerpos vanguardistas y la transformación de los cánones académicos, donde la representación artística es un reflejo de una crisis histórica y social, pero también una oportunidad de volver al cuerpo como un elemento personalizado y revolucionario del arte. La modernidad y posmodernidad durante más de un siglo han alimentado la construcción y visión de los cuerpos sin tabúes. Nos aporta considerar que en el arte se confirma la corporalidad en todas sus dimensiones con la superación de las limitaciones ideológicas sobre los cuerpos.

Obviamente el trabajo curatorial de Bond nos brinda un enfoque más centrado en el espectador y el consumo, señalando que en la mirada al arte del cuerpo surge una tensión afectiva entre los espectadores y la obra, así como reconocer la propuesta del realismo no como un simple dispositivo de analogía de lo visible, sino como un escenario de intercambio y de encuentro directo, cercano, visceral, erótico y dinámico, de los cuerpos en el arte. Bond nos aporta que el cuerpo en el arte constantemente confronta la distancia y actitud desde la cual debe ser apreciado.

Por supuesto que se retoma información de otras lecturas críticas que en su momento tendrán un espacio en esta investigación, más las anteriores lecturas de Ramírez, Jones y Bond, son el cimiento de los estudios sobre el cuerpo y el arte, porque se pueden lograr visiones interesantes al enfocarse en el cuerpo y sus relaciones con el arte y los públicos, y no solo enfocarse en un artista o corriente, así se pueden ampliar y articular conceptos útiles como mirada, realismo, sujeto, cuerpo, espectador, encuentro, poder, etc. Mientras ellos se enfocan en lo social y político, lo vanguardista y estético, o lo expositivo y real, la complementariedad de

la presente propuesta de investigación con los anteriores estudios, desde el ámbito de los estudios de la cultura visual, es que requerimos ubicar al cuerpo en el contexto de los procesos de subjetivación y socialización de los actos simbólicos, considerando con ello un enfoque dirigido a la apropiación y sujeción del cuerpo a través de la obra de arte, llegando en un segundo proceso de socialización a compartir y comunicar a los demás sujetos dicha corporalidad.

Marco teórico.

“El cuerpo no puede ser un dato preexistente, no es una realidad en sí misma, sino que es una construcción social y cultural”

Martha Liévano Franco (2011. Pág.11).

El cuerpo como objeto de estudio de varias disciplinas presenta con ellas diversas opciones, ciencias como la biología, la anatomía o incluso la medicina pueden hablar de ciertos procesos y funciones del cuerpo de manera científica, pero el cuerpo es a su vez formado por la subjetividad y las dinámicas históricas, por lo que su estudio se amplía y se determina integralmente buscando un perfil cercano la filosofía y la ética, por lo cual para el presente estudio es de sumo interés definir la relación fenomenológica de los cuerpos y su sentido de apertura al mundo.

Para la fenomenología el ser humano no reflexiona desde el cuerpo ni a través del cuerpo, sino que el ser humano se presenta como una consciencia encarnada, o mejor dicho el individuo se estructura desde el cuerpo; somos seres encarnados por el hecho de estar esencialmente y no accidentalmente ligados a nuestro cuerpo. En esta consciencia fenoménica el cuerpo está encarnando al sujeto, de modo que el ser humano se define como un ser corpóreo, tanto por las experiencias que padece o vive, como por su consciencia autorreflexiva; porque la consciencia del mundo pasa por el cuerpo y la consciencia del cuerpo se proyecta en el mundo. Para reconocerse como cuerpo se emplea una integración de las

dimensiones interna y externa de nuestra realidad, relación que determina en mucho la personalidad y nuestros actos, por tanto: no hay sujeto sin cuerpo, ni cuerpo sin relación al mundo.

El texto "*Fenomenología del cuerpo y su mira*" expone que el cuerpo humano es nuestro acceso al mundo de las cosas, el órgano de nuestra percepción a partir del cual se organiza el mundo como horizonte relativo al cuerpo, y que el cuerpo también es el acceso al Otro, es decir cuerpo para la socialización y comunicación (Villamil Pineda. 2003). De tal modo nuestra experiencia corpórea del mundo nos conduce a dos momentos esenciales: primero, la afirmación de la subjetividad propia y, segundo, el reconocimiento de los deseos y consciencia del otro. La intersubjetividad tiene como punto de partida el cuerpo porque el reconocimiento de los objetos y sujetos externos es en principio un acto perceptivo.

Para fines prácticos se entiende que el cuerpo emerge como un concepto definido al mismo tiempo que surge una conciencia sobre éste y en contacto con el mundo, nuestra realidad está siempre sujeta al cuerpo que somos. Cuando el cuerpo se revela en el pensamiento empezamos a darnos cuenta de sus atributos, su capacidad de sentir(se), así es como por el cuerpo se articulan todas las experiencias sensibles y de la razón.

La autoconsciencia del cuerpo a la que nos hemos referido solo se acrecienta con el uso del lenguaje, las imágenes y los signos, George Didi-Huberman dijo que: "*Mediante los vínculos del cuerpo con la palabra, la representación sale de su puro estado enunciativo para convertirse en algo así como un gesto que involucra todo el cuerpo, un gesto de aire creador de significados y significantes*⁵, pero también de

⁵ Con la frase <un gesto de aire>, Didi-Huberman se refiere a una dialéctica psicoanalítica reversible entre imagen y memoria, entre presencia y ausencia, entre la psique y lo que se percibe de las cosas, solo considere usted que la palabra halito se relaciona con la palabra alma y aliento, ambas son el soplo invisible que crea y que da vida visible. Huberman observa que cuando inspiramos, es el aire externo del ambiente el que penetra nuestro cuerpo hasta el fondo de nuestros pulmones, muy adentro, casi hasta las entrañas; cuando expiramos es la materia misma de nuestra interioridad la que parece difundirse por el espacio circundante, es algo reversible entre lo exterior y lo interior. (2017:30)

flujos, de intensidades, de suspensos, de atmosferas, de acontecimientos impalpables que, sin embargo, se encarnan" (2017. Pág. 22).

La experiencia del mundo a través del cuerpo une la sensibilidad y la consciencia, el cuerpo, de tal modo, aporta mucho a la formación del mundo simbólico que habita el individuo, su cultura, incluso puede señalarse que la experiencia fenomenológica de la realidad necesita incorporar un lenguaje, participando con ello de una representación que es prefigurada por el propio cuerpo.

Hay una yuxtaposición cuando del cuerpo -*como principal fundamento de la experiencia fenoménica del mundo*- pasamos luego a articular las palabras, conectando en tal caso, el sentido y la representación del mundo para una consciencia encarnada. El cuerpo es símbolo porque vuelve visible o palpable todas las experiencias que tiene, creado luego una alianza con el lenguaje para comunicarse consigo mismo y con los otros cuerpos, el cuerpo es símbolo porque con él transmitimos y creamos significados, sobre todo en el campo del arte.

Ahora se busca demostrar que la representación es una consecuencia ligada a la presencia, ligada entonces al cuerpo, porque cuando acontece la consciencia de un cuerpo que reacciona y siente surge una verdad figurada, como gesto y como palabra; cuando reconocemos el cuerpo para la consciencia cobra existencia un nuevo sentido que no es meramente captar un acto biológico, sino en un sentido más amplio se refiere a crear un cuerpo enunciante, es el sentido humano y social de cada cuerpo, pues en dicho cuerpo que se enuncia surge un tipo de código reflexivo y afectivo, un lenguaje dónde el cuerpo -real y simbólico- es el protagonista padecido.

Antes de continuar es necesario sentar bases amplias sobre el cuerpo como una representación formadora del sujeto o representación autorreflexiva, y también como elemento de integración de los actos simbólicos. Carlos Fernández Gaos argumenta sobre el cuerpo como algo más que un organismo y como algo más allá de lo que nos enseña la objetividad de las ciencias (Véase: *Resonancias del silencio*. 2009), porque sus explicaciones revelan el carácter simbólico del cuerpo como un acto de representación y de sentido trascendente al sujeto; entonces, se

trata de que una cosa es el organismo y otra el cuerpo, ya que el cuerpo también es un objeto representado, el cuerpo se forma en una búsqueda consciente del sentido, como representación del cuerpo/sentido para un sujeto, su sujeto.

Veamos aquí como el organismo es una cosa y el cuerpo otra: dentro de la psicología el organismo no es lo determinante de las condiciones que presenta el cuerpo, sino que lo determina la psique, por ello existen las enfermedades mentales, los tics nerviosos y los síntomas como fiebre o parálisis, sería el mismo caso cuando surge una remisión milagrosa o cura de cierta enfermedad; salud y enfermedad mental existen como condiciones del cuerpo que se activan en parte por un movimiento de la consciencia y a partir de los conocimientos que se interpretan como ligados al paciente -el sentido de lo que sentimos-. Sin embargo, ¿Cómo es que la psique determina un síntoma palpable en el cuerpo?, la manera más fácil de explicarlo es decir que esto sucede porque el individuo no encuentra una explicación o sentido de una experiencia que está obligado a representarse y cabe decir, además, que el cuerpo incorpora esa falta de sentido o de representación a sus síntomas.

El propósito es explicar que el cuerpo se puede concebir no sólo por su biología o genética, esto, aunque importante, no basta⁶; el cuerpo se manifiesta porque posee un sentido articulado que lo representa y le permite actuar⁷. Fernández Gaos enseña, finalmente, que es a través del sentido sobre el cuerpo que éste es algo real, que éste adquiere presencia. *“Entre organismo y cuerpo no hay tan solo una mera manera de designación, sino una cabal diferencia de sentido [...] el cuerpo es propio en la medida en que es integrado en una relación de sentido con otros elementos que configuran y conforman nuestra identidad y continuidad,*

⁶ NA. El concepto de cuerpo que se maneja aquí está conectado con la psique, el cuerpo no es un cumulo de células sino de voluntades, de relaciones, de contextos históricos y sobre todo, de significado de experiencias, para explicar al cuerpo hay que interpretarlo, hay que dotarlo de sentido, para el terapeuta el trabajo consiste en cómo es que se expresa el cuerpo del paciente, la pista importante es el trabajo con el lenguaje y la interpretación, pues ese lenguaje fue dado al hombre para entenderse y platicar con los demás, y también para nombrarse como un cuerpo.

⁷ NA. El arte también es otro acto humano donde el organismo trasciende hacia un cuerpo de sentido y presencia, es decir como objeto de la razón y la sensibilidad para que el cuerpo pueda actuar y ser productivo en un sentido estético particular.

nociones, estas últimas, que no se agotan en aquello que podemos percatarnos, pues el sentido que adquiere el cuerpo en su apropiación transcurre también por detrás de las palabras con las que solemos referirnos a él (Fernández Gaos. 2009:72).

Complementando el discurso de Fernández Gaos, traemos a propósito el texto *“Sobre el Cuerpo”* de Caleb Olvera (2014) que introduce aún más la problemática de la conciencia sobre el cuerpo y sus manifestaciones psicológicas, es decir sobre sus lenguajes y actos de representación: *“algunos sostienen que no hay psique sin palabra, es más, psique no es más que la palabra con la que hemos denominado a la actividad del sistema nervioso. Pero el lenguaje, con sus recovecos, es más complejo de lo que cualquiera puede teorizar, simple y sencillamente porque la teoría sobre el lenguaje se hace con el lenguaje”* (2014. Pág.14).

Continuando, *“el cuerpo es el concepto intermedio entre la carne y la psique [...] la carne no tiene palabras, pero puede ser susceptible de ser inscrita. La psique se vive como sin carne, pero inscribe sobre ella, cuando esto pasa, aparece el cuerpo y del cuerpo surge el <yo> [...] así que el proceso es el siguiente: carne-cuerpo-sujeto.”* (2014. Págs.14-15). Y continúa: *“Al principio, el sujeto es un sujeto corporal. Faltará aún más tiempo para que el niño aprenda el carácter de autorreferencia de las palabras, para que comprenda que cuando dice yo, dice algo más que cuerpo”* (2014. Pág.16).

A partir de los anteriores elementos se posibilita ahondar más en el cuerpo y su representación, en el signo y la presencia del cuerpo como tópicos ya más directos al ámbito de la reflexión interdisciplinar del arte contemporáneo, pues, si el cuerpo no se reduce al organismo biológico o médico, sino al cuerpo que se da desde su investidura de sentido, desde su representación y articulación a un nivel de la conciencia y la comunicación, por tanto se abre la posibilidad de un estudio semiótico desde dos aproximaciones básicas: el cuerpo que se da a la mirada a través de las imágenes, y el cuerpo que nos ofrecen las palabras y los textos que lo convocan. Las representaciones del cuerpo generan emoción, empatía, cercanía,

cánones estéticos y nuevas interpretaciones que generan un campo de producción de sentido y de presencia que nos devuelve un cuerpo siempre renovado para la experiencia de los sentidos.

¿En qué sentido se puede presentar la realidad sin una consciencia que la experimente, así como sin un cuerpo que la perciba? Probablemente la consciencia se sirve de la corporalidad para desarrollar la facultad interpretativa del mundo, es decir, para articular actos de representación; porque para dar cuenta de la realidad existente debe darse un pronunciamiento, acción o reacción reflexiva de lo experimentado. Es preciso nombrar las cosas para poder verlas.

El cuerpo recibe estímulos a los que reacciona instintivamente, poco a poco va estructurando su consciencia desde una afectividad básica, siempre en el entendido de que la consciencia encarnada organiza y da sentido a sus sensaciones y afectos según las experiencias que aportan el mundo y los otros. La única manera de propiciar este hecho de representarnos lo vivido es por la continuidad de afectos y emociones que a su vez se pueden comunicar y recordar posteriormente, es en este proceso que desarrollamos las aptitudes tanto del cuerpo sensorial como de la consciencia encarnada, completando nuestra visión del mundo⁸, de modo que en el cuerpo se junta la experiencia y reflexión de aquello que es la realidad vivida.

Por ello se entiende que la experiencia directa del cuerpo en el arte contemporáneo despierta al sujeto para acrecentar su capacidad de producir afectos y preceptos desde la manifestación fenomenológica ligada a los actos de representación, y porque: *“los objetos, el cuerpo incluido, existen para el sujeto, en tanto son representados como tales. Esto no quiere decir que no haya un organismo, o que no haya cosas independientes del sujeto, sino que éstas tienen realidad para él en la medida en que se las representa”* (Fdez. Gaos. 2009. Pág.63)

⁸ NA. Se establece que las representaciones fueron establecidas por la inserción misma del cuerpo y de la consciencia en su realidad circundante, por lo que toda escritura del cuerpo o sobre el cuerpo se vuelve la escritura mínima de la realidad y del sujeto.

Ya se explicó que la consciencia del cuerpo se confirma con las representaciones y con el lenguaje adquirido, también que el cuerpo estructura sus propios lenguajes y es el eje articulador respecto al sentido de lo vivido.

En la relación cuerpo-consciencia-representación hay un carácter ontológico fundamental porque el ser se manifiesta en el lenguaje, por tanto, el camino al conocimiento del ser es a través de la interpretación de dicho lenguaje, es decir, del lenguaje que nos habla de la autoconsciencia y la relación del ser con el mundo. En este sentido todo conocimiento en esencia es confirmado desde el lenguaje, el conocimiento científico, psicológico, hermenéutico, chamánico, etc. Todo saber recae en los actos de interpretación de lo que para el individuo puede ser representado.

Hipótesis

El arte es uno de los procesos simbólicos para el reconocimiento corporal y de identidad de los sujetos más complejo y afectivo que tenemos a disposición los seres humanos, porque el arte logra producir potentes efectos de presencia, y porque se sirve de la representación para materializar la vida interior.

A su vez el arte actual dispone de técnicas y modelos específicos para revelar las sensaciones directas de los cuerpos y sus procesos afectivos, por ejemplo el retrato desnudo, el autorretrato, la performance, el teatro físico y la danza, o la literatura autobiográfica y la literatura erótica, son precisamente algunos géneros artísticos que impulsan el reconocimiento y el uso real y simbólico de la corporalidad, es decir, son estas las principales artes que desde los cuerpos adquieren su valor estético y nutren el entendimiento de la corporalidad misma para nuestra sociedad.

Objetivos Generales.

- 1- Comprender la relación entre la presencia del cuerpo y su representación, es decir, la unión entre su sentido y su existencia, entre su idea y su sensación, como una relación significativa en el arte.
- 2- Conocer los vínculos estéticos y afectivos que nos genera el arte en torno al cuerpo en los casos estudiados.

Objetivos específicos.

- 1- Explicar cómo se forman las representaciones del cuerpo desde el pensamiento y lenguaje para crear una aprehensión cultural de este.
- 2- Explicar cómo las imágenes del cuerpo demandan una participación del espectador, y algunos de sus efectos como la identificación o la intrusión de la mirada al cuerpo del modelo.
- 3- Indagar y explorar cómo las acciones del cuerpo en la performance y las artes escénicas apelan a un encuentro, tanto en el ámbito de la representación como en el ámbito de la realidad, además de explicar el impacto del cuerpo en el arte para el público como un encuentro afectivo, social y ético.

Metodología.

*El cuerpo tiene la posibilidad de volver sobre sí,
de volver sobre sus vivencias, sus experiencias del mundo y del otro.*

Miguel Ángel Villamil Pineda (2003:20).

Se ha mencionado aquí el aspecto fenomenológico del cuerpo, y la importancia de la relación entre la biología y la mente para poder asumir la corporalidad propia del individuo y su relación con la realidad, pero además, debemos comprender que el cuerpo necesita desarrollarse desde el cruce de diversos ámbitos, pues junto a lo biológico y mental, está lo social, lo histórico, lo comunitario, etc. y otro de los aspectos más útiles en la conformación y posibilidad del cuerpo es el lenguaje, por lo que aquí nuestro marco se amplía hacia el terreno de la Semiótica Analítica para considerar el uso del lenguaje en la aprehensión y representación del cuerpo.

Lo primero es interpretar al cuerpo desde la semiótica tradicional y el signo, porque cuando hay algo que decir o que argumentar es el lenguaje y sus signos lo que se nos manifestará, es porque primero tenemos una experiencia particular que traer al lenguaje por lo que la semiosis es tan significativa, sin embargo ¿Qué ocurre cuando lo que se significa en el lenguaje es precisamente algo sobre el cuerpo? El cuerpo está en constante relación consigo y con el mundo, es afectado por diversas situaciones, es vulnerable, necesita controlar y superar esas dificultades, sobrevivir, y solo posteriormente el cuerpo tendrá algo significativo que decir de sus experiencias, de tal modo un cuerpo dinámico se entrega al lenguaje, a la mirada y a los actos de representación en general.

Considerando el lenguaje y sus signos, ¿Qué es lo que ocurre cuando lo que se enuncia o dice es precisamente sobre el cuerpo? hay que comprender que cuando el cuerpo es finalmente representado o comprendido, se convierte en nuevo objeto de estudio, es texto y es expresión, es decir, que el cuerpo es algo que debe interpretarse como signo y que puede volver a ser representado al lado de otros signos. También hay que decir que para la semiótica el cuerpo es constitutivo de la

experiencia fenomenológica y simbólica a la par, son los aspectos comunes entrelazados dentro de la realidad del cuerpo.

Cuando el cuerpo es representado, obviamente es un cuerpo que debe traer su presencia y su experiencia, es un cuerpo que trae un sentido que necesita interpretarse, su reconocimiento es posible gracias al aporte de la experiencia, la consciencia, las formas del lenguaje y los actos de representación. Para articular el conocimiento del cuerpo en el sentido de los actos de representación es útil emplear el estudio de los signos.

La semiótica intenta indicar y explicar la gran variedad de lenguajes a través de los cuales se constituye el conocimiento humano, así como la cultura y las artes, mediante el análisis de la estructura de los significados en el lenguaje y en otros sistemas representacionales no verbales, haciendo hincapié en la génesis simbólica de la realidad. Dentro de la teoría semiótica la lengua y los signos no son una mera nomenclatura o referencia a las cosas, sino que conforman una actividad lógica del pensamiento y constituyen por sí mismos una visión estructurada y compleja del mundo. Ferdinand de Saussure es reconocido como el fundador de la lingüística moderna y también por indicar la importancia del estudio de los signos, la semiótica. Saussure estudia la lengua como un sistema de signos en el cual hay reglas, relaciones y usos compartidos por todos los hablantes de alguna lengua; enseña que un lenguaje es un sistema social de signos que media las respuestas de los miembros de una comunidad y referidas a su entorno, también que el signo ha de ser susceptible de un uso específico y voluntario para entablar una verdadera práctica comunicativa.

Charles Sanders Peirce fue quien se encargó de sentar las bases de una teoría semiótica capaz de considerar una serie más amplia de hechos sígnicos, así como también de considerar el estado anterior de la significación para la consciencia humana⁹. Peirce instala la semiosis como un ámbito de mediación entre el ser

⁹ NA. Pues, si la lengua, como declara Saussure, es un sistema de signos, como tal puede compararse a otros sistemas de signos empleados socialmente. Desde un principio la investigación semiótica ha ido expandiéndose hacia este estudio general de los signos y no solo estudiando la constitución de la lengua hablada.

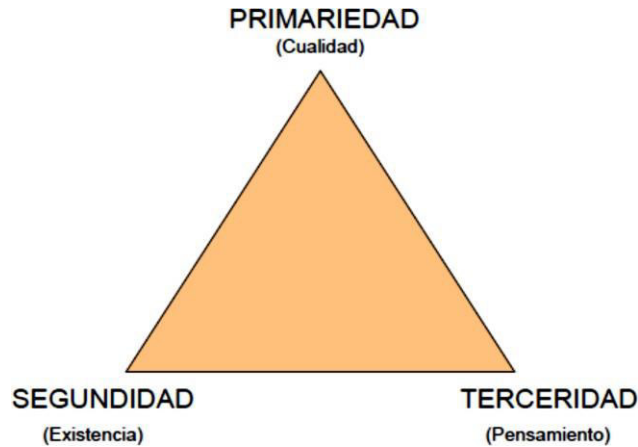
humano y el mundo como realidad externa, a diferencia de Saussure que considera un conjunto de actos arbitrarios en la constitución de la lengua separados del hablante e independientes del mundo dado, la semiótica pierciana, en cambio, a través de las categorías del ser a las que nombra: primeridad, segundidad y terceridad; integra con ellas un principio de percepción fenomenológica -e incluso, sin pretenderlo, una dimensión corporal- en la formación y articulación de los signos.

Las categorías faneroscópicas de Charles S. Peirce (primeridad, segundidad y terceridad) se constituyen en un punto obligado de partida, pues al lado del pragmatismo, son uno de los fundamentos más relevantes de su postura teórica, las cuales revelan su lectura crítica de las obras de Aristóteles y de Kant.

Peirce señala que los objetos como fenómenos de la realidad se presentan gradualmente antes de ser interpretados, son algo que se percibe cualitativamente y también algo que actúa directamente en nosotros sin estar presente una conciencia mediadora. El signo la recuperación de tales experiencias graduales de la realidad ontológica, que fundamentan y son la posibilidad del desarrollo de una conciencia representacional o simbólica, tal y como lo ilustra la faneroscopia propuesta por Peirce.

La primeridad o primariedad es el ámbito de la cualidad, algo está presente ante el cuerpo y la conciencia por igual, sin una razón consecuente, simplemente es una cualidad se deja sentir. Luego se presenta la segundidad que definimos como la separación y diferenciación de lo que es sentido corporalmente, es la categoría donde surgen las relaciones, porque percibimos en esta dimensión que algo actúa en nosotros y que reaccionamos a algo, pero aún no es representado por la mente, aún no surge el signo, solo existen reacciones ante cuestiones externas, por ejemplo, un bebé llora cuando tiene hambre, el llanto se asocia como reacción al hambre que antes fue solo una sensación sin nombre, un bebé aún no puede pensar cabalmente qué es el hambre o por que la siente, se percibe una relación entre su sentir y el llanto, pero no existe aún la idea o concepto del hambre.

Esquema 1 Relaciones fenomenológicas anteriores al símbolo (Faneroscopia de Ch. S. Pierce).



Finalmente, entramos en la categoría de la terceridad donde la mente es la mediadora por excelencia, aquí ya se forman los pensamientos y los símbolos, es decir las primeras representaciones mentales. Es en esta dimensión de la terceridad donde se crea la consciencia representacional a partir de la experiencia de las cualidades y las relaciones de la primeridad y la segundidad, es aquí cuando surgen los signos que posibilitan el aprendizaje y la memoria; solo entonces se puede reconocer que lo experimentado es un fenómeno específico gobernado por una normativa común, pues en el ámbito de la terceridad se reconocen las causas y las consecuencias de los fenómenos y experiencias, considerando también el enlace del pasado, el presente y el futuro; todas estas pautas generales de la consciencia pueden ser comunicadas a través de los signos. Es decir, los objetos presentan directamente sus cualidades y sus relaciones, y posteriormente, surge la comprensión de sus leyes naturales y reacciones comunes que son representadas racionalmente mediante los signos.

La teoría general del signo (como eje de la realidad y en la categoría de la terceridad) nos dice que la semiosis depende de una cooperación entre tres partes: un signo, su objeto, y su interpretante. Es decir, el primer aspecto es lo que actúa propiamente como signo, el objeto es aquello a lo que el signo alude o representa, y el interpretante es el efecto determinado que pretende el signo.

Por ello la semiótica cuenta con tres ramas subordinadas: la sintaxis, la semántica y la pragmática (véase; Morris Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*.1985).

Esquema 2. Dimensiones del estudio semiótico.

DIMENSIÓN SINTÁCTICA:	Relaciones de signos con los otros signos.
DIMENSIÓN SEMÁNTICA:	Relaciones de signos con los objetos.
DIMENSIÓN PRAGMÁTICA:	Relaciones de signos con los interpretantes.

Las propiedades que conlleva ser un signo son justamente propiedades relacionales y no son independientes una de otra, tanto el signo, el objeto y el interpretante, comparten cada uno sus atributos para participar en el proceso unitario de la semiosis (Morris.1985:29). Todo signo posee relaciones potenciales con otros signos, puesto que aquello que desea representar solo puede ser dicho en los mismos términos y posibilidades de otros signos, de este estudio se encarga la sintaxis, es decir el estudio de los signos y sus relaciones con otros signos.

La semántica se ocupa de las relaciones de los signos con los objetos que representa, observando por regla que el signo está determinado por su objeto solo en un aspecto o capacidad. El objeto real o dinámico produce una clase de objeto inmediato que está en el signo, porque el objeto ausente solo se infiere por fuera del signo con las capacidades de sus interpretantes¹⁰.

Pensemos en el planeta Venus como objeto dinámico en el sentido que le da la semántica como un objeto de la realidad independiente del modo en que un signo lo representa. Dicho planeta suele ser designado, según la época del año, mediante dos expresiones: "*el lucero matutino*" o "*el lucero vespertino*". Estas dos expresiones

¹⁰ NA. El representamen o signo crea la idea de un objeto y esta idea inmediata (mediada por el mismo representamen), se relaciona con nuestra conciencia del objeto, tal como creemos que es (creencia de realidad) que llamamos objeto dinámico. De ahí que podamos hablar de un icono como un objeto inmediato que se parece a un objeto dinámico. Esta distinción entre objetos inmediatos y dinámicos explica que siempre hay un objeto externo al signo, una realidad fuera del pensamiento y del signo que le da forma.

representan a un mismo objeto dinámico, Venus, de distinto modo, pues se trata de la representación de dos objetos inmediatos diferentes que solo pueden expresar a la vez uno de los aspectos, capacidades o cualidades al observar el planeta.

También existen reglas semánticas muy comunes en el estudio de las artes visuales. Cuando el signo es por analogía parecido al objeto se produce un icono, dicho parecido es una cualidad propia del signo, un dibujo o pintura realista, por ejemplo. Cuando el objeto real tiene contacto con el signo se produce un índice, no como una cualidad propia sino como una relación entre dos partes, como el índice que forma una escultura hecha con molde directo, es decir en contacto con el modelo real. Pero cuando el signo no posee una forma que semeje el objeto, ni estuvo en algún tipo de contacto físico con su objeto, sino que su relación se establece en forma de convención social o comunicativa, entonces dicho signo produce un símbolo; un listón negro es señal de luto, pero no es un dibujo de la propia muerte que semeja su cualidad, ni tampoco un producto material marcado por este suceso: la pérdida y la muerte, solo es una señal simbólica a través de un listón de cierto color.

Pensemos en el "*Guernica*" de Picasso construido por símbolos, es decir no es una representación "realista" del bombardeo como lo sería una foto documental, un icono, ni tampoco es una muestra de las ruinas y escombros que son los índices reales del hecho, sino que son una serie de elementos y personajes con múltiples significados y expresiones que generan una impresión muy trágica asociada al ataque a esta región, entonces, eso ya es un símbolo.

La última rama de la semiótica es la pragmática, la cual estudia la relación de los signos con sus interpretantes, es decir estudia el funcionamiento práctico y las leyes que provocan los signos en la conducta del mundo social. El interpretante no debe confundirse con el intérprete, el intérprete de un signo es un individuo, pero el interpretante es la respuesta lógica que demanda el signo.

Aristóteles desde la antigüedad describió a las palabras como signos convencionales de los pensamientos comunes a todos los humanos. Pierce retoma sus argumentos para señalar que el intérprete de un signo es la mente o la

capacidad lógica general del individuo, mientras que el interpretante es un nuevo pensamiento o concepto [un nuevo signo] que surge en el proceso de la semiosis. Pensamos por medio de los signos que se encadenan infinitamente y este proceso es común a todos los seres humanos. Posteriormente al desarrollar la pragmática Pierce señala que el interpretante del signo ha de reflejarse también en un hábito, porque los signos generan acciones y no solo pensamientos.

Hemos entendido que el signo es una cosa que está para alguien en el lugar de otra cosa bajo ciertos aspectos o capacidades; el proceso de semiosis implica cuando menos los siguientes aspectos: lo que actúa como signo o representamen, aquello a lo que el signo alude o su objeto, y finalmente el efecto que produce en el intérprete como el significado o la lectura realizada.

La aprehensión del mundo y su organización por medio de los signos es un proceso selectivo por el cual el sujeto se capacita para actuar conforme a sus necesidades, porque “Ser consciente de algo equivale a usar signos, a través de éstos el individuo es capaz de actuar considerando las consecuencias para sí mismo y los demás, obteniendo de este modo cierto control sobre su propia conducta.” (Morris. 1985. Págs.78-79).

a) La semiótica afincada en el cuerpo.

La semiótica del cuerpo como un campo de estudio autónomo se ha desarrollado principalmente en Italia y Francia por autores como Greimas, Fontanille, Eco, Volpi, etc. Esta cuestión se ha establecido como rama autocrítica de la teoría semiótica del S. XX. Para Jaques Fontanille el desafío principal de la semiótica es concebir un sujeto epistemológico dotado de un cuerpo que percibe, articula y opera la semiosis (Véase: Contreras.2012. Pág.20); esta cuestión refleja el interés de muchas disciplinas en la actualidad, las cuales se basan en las corrientes antirracionalistas, pero principalmente se basan en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, quién concibe el cuerpo abierto al conocimiento del mundo y del individuo.

Merleau-Ponty criticó: “*La estrategia cartesiana de sustituir nuestros engañosos sentidos por una red de constructos intelectuales, objetos, conceptos, ideas y razones claras y distintas, las cuales nos permiten entender mejor las cosas, lleva a una primera dualización en mente y cuerpo.*” (opinión citada en: Zalamea.2008. Pág.67). El desarrollo autocrítico de la ciencia del siglo XX y el surgimiento de otras grandes problemáticas y metodologías han rechazado esta dualidad en favor de una consciencia encarnada ¹¹. “*El conocimiento radicado en el cuerpo y conectado a su vez con una red de horizontes de mundo, rechazan la cesura cartesiana mente/cuerpo y vuelve a conectar de manera continua el saber y la naturaleza [... y el cuerpo y el signo?]*”. (Ídem.Pág.69). Ponty concluye que: “*El despliegue del mundo sin pensamiento separado del cuerpo es precisamente ontología moderna.*”(opinión citada en: Zalamea.2008. Pág.76).

Regresando al tema en este apartado, la semiótica del cuerpo plantea una gran diferencia con otras semióticas, principalmente con la semiótica continental, puesto que en el pensamiento de Saussure la relación entre el signo y el lenguaje, así como el proceso mismo de la semiosis, es un tipo de relación lógica e independiente de la experiencia empírica, este tipo de relaciones pasa por alto el cuerpo. (Fontanille 2008. Pág.12).

Empiezan los cambios al interior del modelo semiótico en los años ochenta cuando la producción de sentido y su análisis empiezan a incluir aspectos afectivos y pasionales, así como estéticos. Greimas y su discípulo, Jaques Fontanille; empiezan a considerar la semiosis como un proceso vivo, ellos declaran -aun sin saber en principio todo lo que implican- que el signo se siente. Ya en los noventa

¹¹ Por ejemplo, la física clásica se modificó para mostrar una realidad que fluctúa de acuerdo con la *posición* del observador. Una consecuencia lógica de este sentido es que ya no se puede mantener el rígido concepto de Materia, el cual es fuertemente vinculado con la noción de cuerpo, es decir, ya no es exacto sostener que los cuerpos son extensos, que ocupan un lugar en el espacio, sino que hay que aprender que el espacio es una cualidad que se genera mientras una, dos o más entidades corporales interactúan, los cuerpos configuran el espacio. (véase Rico Bovio. 2017:35,36). También está la noción de la *Corposfera* que indica que los términos *arriba, abajo, izquierda y derecha*, etc. son conceptos espaciales desde el cuerpo y desde el lenguaje antropocéntrico, explicando que la constitución de nuestro espacio vivencial nace al representar las experiencias físicas como coordenadas significantes, decir norte o sur es decir un traslado desde una experiencia y consciencia corporal. Estos signos nos ayudan a explicar y comprender un poco mejor las significaciones que el cuerpo dirige y controla. (Finol, Enrique. 2015).

completan su teoría sobre la semiótica de las pasiones (1991) en donde integran la afectividad a la dimensión narrativa¹². Con lo anterior, dichos autores, dan el primer paso hacia una semiótica del cuerpo al reconocer la importancia de los afectos y la corporalidad dentro de la semiosis.

La premisa central de los autores que elaboran una semiótica del cuerpo es que dicho cuerpo es la condición radical de la significación. El cuerpo se sitúa entre el mundo y los otros cuerpos, registrando y organizando las impresiones de sus experiencias para generar el sentido afectivo de los signos, y por supuesto la estructura experiencial del lenguaje y la memoria.

Para la semiótica del cuerpo la experiencia sensible implica varios niveles de articulación que devienen en actos de sentido; en principio un sujeto, en cuanto sujeto encarnado ya enuncia su propia presencia y agrega a su consciencia una inscripción corporal, es decir, que los afectos y relaciones que operan sobre mi-carne devienen simbólicamente en mi-cuerpo, el cual es un cuerpo enunciante y también es la presencia afectiva del signo.

Sin duda lo más relevante para la presente tesis sobre la semiótica del cuerpo es la noción de cuerpo-enunciante que reúne en sí el carácter simbólico y el afectivo, la presencia y el sentido, ello nos permite acceder a la representación como un acto somático, es decir, se permite con ello pensar en los actos de representación donde el cuerpo enuncia su presencia y afirma su potencial de sentido precisamente a través de los afectos y las pasiones. Entonces, la semiótica del cuerpo es sumamente útil para una semiótica del arte, tanto escénico como visual, porque permite analizar cómo los cuerpos entran en relación unos con otros, y cómo generan efectos de sentido y afectos específicamente corpóreos; entender los actos de representación del cuerpo como enunciación encarnada permite resignificar la experiencia del arte contemporáneo y la experiencia estética.

¹² Esta semiótica de las pasiones y del cuerpo, plantea que el intérprete es capaz de interrumpir y desviar su propia racionalidad programada para iniciar un recorrido pasional o para acompañar el sentido lógico de un texto junto a sus pulsiones discordantes, una semiótica que integra el sentir del cuerpo, nada más cercano a la experiencia del arte como un sistema representacional y estético (Chávez Mayol, *Introducción al campo semiótico*. 2003)

La consciencia encarnada está detrás del lenguaje del cuerpo al decir que los signos no solo son producto de la razón sino producto del afecto, y que con ello se refuerza la presencia corporal en toda representación artística, por ello este es el punto que sigue la investigación para hablar de una aproximación analítica más empática y no sólo objetiva de la realidad y de nuestros actos, con intercambios de saberes tan necesarios hoy día porque, como apuntó Merleau-Ponty, no hay separación entre las experiencias del cuerpo (la producción de presencia) y las reflexiones de la mente en abstracto (el significado representado o la producción de sentido).

Además, juntar fenomenología con semiótica es importante para hablar de un conocimiento encarnado, de una racionalidad sobre los afectos. Si Platón y Descartes declaran que el individuo piensa y luego existe, cabe añadir que luego volvemos a sentir lo que pensamos y se cierra el círculo de conocimiento sobre la experiencia del mundo y del sujeto; no hay efecto de la consciencia sin un cuerpo que ancle dicha consciencia, así como no hay símbolos sin presencias, pues la presencia le habla al cuerpo y el cuerpo enuncia su presencia en la producción del sentido dentro de una cultura particular. Percibimos a través del cuerpo lo que dicen las palabras y nos muestran las imágenes, mente y cuerpo engloban el conocimiento.

Se parte aquí de ciertas obviedades para luego precisar qué es la enunciación encarnada y su fundamento semiótico. Lo obvio es decir que el cuerpo está en todo el proceso de la semiosis, que el cuerpo interviene en la sintaxis como cualidad y aspecto formal, que interviene como signo en las relaciones que establece con la imagen, con las palabras y los gestos y la expresión corporal; luego es asunto semántico porque el cuerpo dinámico es a lo que alude el signo, después la pragmática nace del cuerpo para interpretar las leyes y transformaciones del sentido de las obras de arte relativas al mismo, cómo se demostrará a lo largo del presente estudio.

Finalmente, el cuerpo al que nos referimos no es exclusivamente el organismo sino un cuerpo cambiante debido a la sociedad y la historia, es un cuerpo que solo será comprendido mediante la representación y la (re)producción de sus afectos, es el cuerpo que protagoniza el arte contemporáneo y transforma los métodos para el conocimiento actual, es el lugar que la psique enferma, alivia y resucita, es el cuerpo que aparece como signo, fenómeno, extensión y tiempo, la experiencia y el sentido unidos en él.

El cuerpo es objeto que la semiótica logra ubicar como una presencia afectiva del signo, el cual es interpretado desde una enunciación encarnada, y dentro de un proceso interminable de la transformación de sus significados, a los cuales debemos prestar especial atención. Permitamos, entonces, que el cuerpo y el arte desde sus propios lenguajes y transformaciones cambien y desarrollen nuestra lógica y organización conceptual respecto al mundo y el actuar de los cuerpos.

Organización de la tesis.

Una diferencia con los anteriores estudios aquí comentados sobre el cuerpo en el arte es el enfoque temático que empleamos y que es propuesto en relación con tres relaciones semióticas en particular, sobre sus componentes relativos a la sintaxis, la semántica y la pragmática. Porque en cada aproximación semiótica se establece al objeto representado (el cuerpo), al signo mediador (palabra o texto, imagen, movimiento y gestualidad del performance) y se establece al interpretante normativo, es decir, se considera el sentido final activo y productivo para un contexto o sociedad de modo generalizado y pragmático (procesos de subjetivación y socialización enfocados a el sujeto, la mirada y la performatividad); ya que con ello se articulan cada una de las variables necesarias para contextualizar e interpretar de mejor manera el cuerpo en el ámbito de los actos de representación.

Aquí mostramos un estudio del cuerpo en el arte desde tres dimensiones para su análisis respecto a su contenido semántico, a su forma significante, así como a su relación con el espectador; por ello se articulan el cuerpo, el sujeto y el lenguaje para la dimensión narrativa; después viene el cuerpo, la imagen y la mirada para las artes visuales, finalmente trataremos del cuerpo, la representación y la performatividad para las prácticas escénicas. Con estos tres modelos se completa nuestra visión semiótica y transversal del cuerpo representado en el arte contemporáneo.

Esquema 3 Organización semiótica de los actos de representación.

Dimensiones semióticas de los actos de representación sobre el cuerpo.		
<u>Sintaxis:</u> Textos Imágenes Movimiento y gestualidad	<u>Semántica:</u> Cuerpo como objeto dinámico	<u>Pragmática:</u> Lecturas Interpretaciones Miradas Construcción del sujeto-espectador Performatividad Construcción social del cuerpo y del arte
<p>Capítulos propuestos desde la teoría semiótica y la hermenéutica.</p> <p>1-Cuerpo, sujeto y lenguaje. 2-Cuerpo, imagen y mirada. 3-Cuerpo, representación y performatividad. 4-Límites en la representación del cuerpo en el arte contemporáneo 5-Conclusiones.</p>		

En el primer capítulo, “*Cuerpo, Sujeto y Lenguaje*”, se habla de la distinción entre carne y cuerpo, diferenciando entre el organismo dado y su paso a la conciencia simbólica y la representación mediadas por el signo, el cuerpo representado sería en verdad la trascendencia de la carne hacia el cuerpo; después se habla del ejercicio de la escritura del cuerpo como un acto de sujeción y de autonomía, como una autobiografía planteada desde los sentidos y que confirman

la corporalidad del autor, veremos dos casos particulares al respecto, el primero será el de Jazmina Barrera y su texto "*Cuerpo extraño*" del año 2013, y el segundo será el de Philippe Lopate y su "*Retrato del cuerpo*" del año 2010, ambos son autores contemporáneos galardonados y con mucho interés de hablar de su cuerpo y su vida. También se abordan ciertos elementos de la literatura erótica que son relevantes por su aproximación al placer del cuerpo, por su evocación particular a la intimidad y el deseo entre los cuerpos.

En el segundo capítulo, "*Cuerpo, Imagen y Mirada*", se abordan las cuestiones sobre la participación del espectador, la censura y la liberación del cuerpo en las artes figurativas principalmente desde la modernidad con el realismo pictórico y fotográfico, y que hoy en día aún repercuten en el imaginario los cuerpos lejos de su idealización.

Se aborda el caso particular de los retratos-desnudos en la modernidad, con debates sobre las roles de los modelos y del espectador, criticando y analizando por ejemplo el género y la edad; después se verán imágenes potentes y directas de la maternidad y el nacimiento, particularmente la obra *Kinderwunsch* de Ana Casas Broda; así como otras imágenes de artistas muy particulares del siglo XX que en general tratan sobre la sexualidad del cuerpo, la vulnerabilidad, la marginación y la identidad del cuerpo retratado, incluso al final de este capítulo, se desarrolla la visión del cuerpo masculino desnudo, a través de Durero, Lucien Freud y John Coplans, entre otros.

El tercer capítulo "*Cuerpo, Representación y Performatividad*", se centra en el cuerpo para el teatro, la danza y la performance, en los ámbitos modernos y contemporáneos, abordando aquellos lenguajes artísticos donde el cuerpo posee una dimensión presencial aún en tensión con la propia representación; reconociendo que el cuerpo y su tratamiento performativo genera con el público una mayor provocación, el cuerpo es transgresor, y por supuesto, las reacciones son más viscerales y empáticas de parte del público.

En el cuarto capítulo continúan con las reflexiones tratadas anteriormente, presentan un panorama general de los anteriores capítulos, pero también incluye análisis de obras con un perfil multidisciplinario, porque son obras y artistas que se nutren del arte visual, de la narrativa y de la propia performance, para mostrarnos un cuerpo percibido y comprendido en múltiples sentidos y posibilidades.

En las conclusiones se aborda el panorama general de nuestro estudio sobre la relación entre los actos de representación y los efectos de presencia del cuerpo en el arte contemporáneo, dando respuestas sintéticas a las interrogantes planteadas. Reconociendo que el devenir del cuerpo en los actos de representación debe considerarse de forma permanente y de suma importancia para el estudio humanístico, filosófico y científico, del presente y futuro; veremos por qué el cuerpo siempre implica un mayor compromiso de parte de la crítica y las investigaciones artísticas.

CAPÍTULO 1. CUERPO, SUJETO Y LENGUAJE

1.1 El lenguaje encarnado y el aspecto subjetivo del cuerpo.

Cuando la carne es simbolizada, aparece el cuerpo.

Cuerpo donde la palabra hará surgir el yo.

Caleb Olvera (2014. Pág.9).

El lenguaje es desarrollado para ejercer el pensamiento sobre la realidad y dar cuenta de la experiencia del propio mundo, es el logos como manifestación de lo verdadero, entonces el lenguaje establece que *el cuerpo* que se nombra es una cualidad de la realidad con que se conformara un signo construido en la relación directa con el sujeto; argumentando que las palabras generadas en la relación con los demás y tomando en cuenta las propias vivencias, dan sentido a los cuerpos, a su vez cada cuerpo es construido no sólo por las palabras dirigidos a éstos, sino también por las miradas de que son objeto y participes, por ello el arte contemporáneo puede dar numerosos ejemplos sobre los sentidos, valores y acciones de los cuerpos.

El reconocimiento del cuerpo en esta perspectiva del lenguaje y la mirada se da como un acto significativo, cuerpo que logra ser descrito en función de la palabra y luego comunicado, de tal manera que el cuerpo, ya como un referente simbólico, encontrará su sentido y su realidad efectiva para cada individuo; puesto que un cuerpo es simbolizado al reflejarse en una imagen o un discurso, o mejor dicho, aquello que para nosotros es el cuerpo se nos confirmará necesariamente dentro de un acto de representación, es decir dentro de un acto de interpretación con afecto y sentido.

La representación de un atributo como el cuerpo requerirá de una mediación personal y sociocultural sobre la base del lenguaje, así en los siguientes relatos el cuerpo será representado por un sujeto sobre la base de sus vivencias, además en

relación con ciertas premisas sobre la noción de cuerpo de la cual él es capaz de referirse como una posibilidad específica.

En los textos y autores a comentar en este capítulo se observan propuestas literarias en las cuales el autor habla de sí mismo, y por ende de su relación con los otros y con el mundo. Dentro de este sistema representacional narrativo, se dispondrá de una base en la comprensión del cuerpo a través del sentido del relato, el texto constituirá una corporalidad compleja para el autor mismo y los lectores en la articulación de palabras, imágenes, ideas y conductas orientadas conforme a la situación descrita, precisamente porque ahí es donde el autor puede ser comprendido, ser escuchado por otros al compartir la base de un lenguaje simbólico que descifre las palabras en torno a su cuerpo y sensaciones.

Considerando igualmente que los siguientes textos construyen no solo una proyección imaginaria o una aspiración particular de la vida y la presencia corporal, sino que son un ejercicio autorreflexivo, es decir, es el sujeto hablando de sí, es el autor traduciendo su experiencia y situándola en un horizonte histórico para crear un lugar y tiempo narrativos llenos de significado personal.

Antes de continuar con la exploración de los relatos sobre el cuerpo cabe señalar lo siguiente: Husserl es el primero que establece una distinción entre *el cuerpo* y *la carne*, éstos dos no son lo mismo, porque lo cárnico es nuestra condición primera de estar en el mundo como organismos, es decir, una cualidad primera o existencia sin pensamiento ni representación, la carne por ello, es una realidad indisoluble entre el cuerpo y la naturaleza, al ser estos experimentados como sensaciones que vienen y van, como seres informes y sin consciencia, pura sensación de vida sin interior ni exterior. Luego viene la relación con lo exterior a través de los aprendizajes del cuerpo, es decir, surge la separación del cuerpo y la naturaleza, de la mente y los objetos, lo que en efecto constituye la condición de autonomía de cada sujeto y de la apertura de su autoconciencia, es una separación lógica entre la mente y el cuerpo que finalmente permite *<describir>* las sensaciones externas, así como dar cuenta del cuerpo sintiéndose a sí mismo, existiendo de modo autónomo en su interior.

Entonces, para Husserl el cuerpo es algo posterior al nacimiento de la carne o del organismo, el cuerpo es posible por la capacidad de representarnos, no de existir, es gracias a la capacidad del lenguaje que el cuerpo aparece, el cuerpo es entonces este ir de lo biológico a lo cultural. Exactamente el cuerpo es algo biológico e intuitivo, pero el cuerpo como representación para los individuos ya es el cuerpo que desarrolla sus capacidades de vida consciente, de conexión social y de emociones más complejas que las meramente reacciones instintivas de la carne.

Por tanto, decir algo como *<yo soy este cuerpo>*, o *<yo soy mi cuerpo>*, manifiesta una conciencia posesiva sobre dicho objeto del pensamiento y donde el organismo que es carne pasa a ser un símbolo, construyendo efectivamente el ámbito relacional y representacional de un ser corporal, dejando detrás de sí la condición meramente pasiva de la carne¹³.

El sujeto construye el cuerpo para ser más que la carne, más que un simple organismo, para proyectarse activamente en el lenguaje y en otros espacios simbólicos como el arte. El sujeto es algo más que lo corpóreo en el ámbito de su autoconsciencia, sin embargo, éste sujeto es algo que no se puede desprender del propio cuerpo y sus sensaciones, de sus debilidades y pasiones.

En resumen, se plantea que el lenguaje simbólico completa el cuerpo, porque el cuerpo no es algo dado sino configurado a partir de las experiencias y sus sentidos, por ello, la palabra es la posibilidad de crear y comprender el cuerpo como un concepto más elaborado diferencia de la carne. El cuerpo nos habla de un sujeto *encarnado* que es seguido de sus pensamientos y afectos, así como de sus discursos y actos performativos; el cuerpo es, por tanto, la inscripción simbólica de la carne, porque, repito, no es algo dado sino forjado en un horizonte de historicidad y lenguaje, es el cuerpo producido al poseerse por un sujeto y que se describe simbólicamente, es el cuerpo para reconocerle en cada situación de experiencia física, así como en cada postura reflexiva del pensamiento y la sensibilidad.

¹³ N.A. Las premisas que se han argumentado en este segmento del documento pueden consultarse en el siguiente texto sobre problemáticas en torno a lo corpóreo: Caleb Olvera. 2012. Págs.186-187.

1.2 Autores y literatura contemporánea sobre el cuerpo.

*El auténtico pensamiento y la auténtica escritura
son inseparables del cuerpo.*

Jean-Luc Nancy. (2004. Pág.21)

Se debe comprender que la palabra “yo” es una entidad lingüística, entre otras cosas es una entidad creada en función del horizonte de comunicación, autorreflexión y socialización de los seres humanos, porque la manifestación de un ser consciente e independiente que representa el “yo”, se condiciona a una capacidad de vincular las cosas con sus signos, es decir de vincular las representaciones con sus fenómenos referentes. También se mencionó antes que el cuerpo nace como una representación creada a partir de la conciencia del organismo como carne, así como por sus sensaciones y experiencias, de modo que el cuerpo está unido a la subjetividad del mismo modo que el “yo” está unido al lenguaje.

Por otro lado, la relación entre el cuerpo y la literatura es precisamente el reclamo por representarnos la presencia del cuerpo, de poder reflexionar y comprender la realidad través de su lenguaje, de modo que el texto pueda entregar los efectos de su presencia y posibilidad tal y como si fuera el cuerpo.

La literatura en la modernidad buscó la expansión y la transformación del cuerpo, pues anteriormente el dualismo cartesiano y la postura metafísica acrecentaban al espíritu por sobre las experiencias corporales o cotidianas del mundo, entonces había que volver al cuerpo como materia misma de la literatura y la poesía; las vanguardias en la literatura francesa del siglo XIX tuvieron sus aportes en esta vuelta al cuerpo con los llamados poetas malditos¹⁴, pero la última postura

¹⁴ N. A. Los autores que han puesto la experiencia del cuerpo y el erotismo a lo largo de la historia han destacado y llamado nuestra atención, precisamente por la prerrogativa de separar el cuerpo y espíritu, eran muy osados al tratar estos temas en un mundo aún muy controlado por la fe, e incluso llaman la atención hoy en día; sin embargo, todos ellos podían reflejar mejor el patetismo humano desde su corporalidad. Anteriormente estos poetas malditos como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, etc., gozaron de un prestigio como creadores en su tiempo, pero a la vez fueron puestos aparte de

radical al respecto, ya para el siglo XX, fue la poesía y narrativa “*Beat*” de los años cincuenta en Estados Unidos.

Se sabe que las instituciones imponen al cuerpo un papel y un espacio definidos, ya sea controlados al interior de la familia o del trabajo, es decir, son cuerpos dispuestos para el sostenimiento de la sociedad a través de sus normas públicas, esta asignación social del cuerpo y su alienación, solo podía ser disuelta por otro tipo de experiencias de la vida moderna, entonces la opción para la liberación fue la de narrar al cuerpo marginado socialmente, al cuerpo enfermo, agonizante y explotado, al cuerpo de la liberación sexual y experimentado en el uso de las drogas, pero también, lo fue al narrar al cuerpo autoexiliado en los diarios de viaje; así es como el cuerpo del sujeto moderno al vagar por el mundo y experimentar dolor y adicciones, evade las leyes, alejándose de su rol aspiracional dentro de la familia o idealizado en el ejército y los sacrificios para el bien común, alejándose en todo caso de estos ideales del cuerpo institucional, llevando a experimentar dicho cuerpo hacia otros espacios e identidades para crear una nueva narrativa física y corporal.

Entonces, la narrativa y poesía “*Beat*” fue un proyecto de subversión del cuerpo y de la literatura ante los moralismos y comportamientos impuestos por la sociedad a través de diversas estrategias¹⁵, por ejemplo, en la experimentación con las drogas el autor podía abolir sus propias censuras respecto al cuerpo y la palabra. Liberar al cuerpo era fundamental para escapar de una sociedad alienada y del desengaño del sueño americano, como lo comentó Allen Ginsberg, la corrupción de América, y con ella de todo el mundo moderno, provocó la corrupción de sus poetas, generando individuos abandonados a las necesidades primitivas de sus cuerpos (opinión citada en: Lanati.1985. Pág.115).

la sociedad como sujetos extraños que llevaban una vida bohemia, es decir, se les trataba de agrupar aparte o mantener lejos, debido al carácter descarnado de su escritura.

¹⁵ Véase: Lanati, Barbara: 1985. Págs.113-117)

El sujeto central de la poesía a partir de estos modelos más físicos que metafísicos, es precisamente el que habla y escribe desde y para el cuerpo, privilegiando un punto de vista completamente autobiográfico. Además, lo importante es señalar que, al experimentar la corporalidad para poder representarla en la literatura, se sitúa a su autor en una tradición moderna que reivindica el conocimiento a partir de sus sentidos, en lugar de alimentar la racionalidad académica del pasado.

Esta relación entre la literatura y el cuerpo es muy importante porque nuestro sistema referencial sobre los objetos y los fenómenos más sofisticado que hemos inventado es el lenguaje, de modo que las emociones, las sensaciones corporales, la consciencia individual y todo lo relativo a la vida psíquica y material, conforman signos que estructuran toda una dimensión lingüística para las personas. Es en el lenguaje como realidad sujeta a sus signos, donde precisamente el ser humano se permite expresar todo un abanico de emociones y posibilidades, desde al amor al rechazo, desde la alegría hasta la tristeza, desde el enojo o la complacencia, o la excitación y el deseo, entre otras, y por lo cual el lenguaje desde y por el cuerpo es tan significativo.

A continuación, se revisan algunos ejemplos de esta realidad lingüística en torno a los cuerpos materiales y que presentan puntos de vista y de experiencia muy personales desde los autores contemporáneos seleccionados. Hay que aclarar que los siguientes textos que se eligieron para comentar, son dispuestos aquí como una mezcla de reseña, ensayo y reporte breve, para evitar excedernos en detalles debido a la extensión real de los textos, se trata de enfocarnos directamente en su visión particular de los cuerpos solo a través de fragmentos particulares, donde los autores han liberado y simbolizado su carne.

1.2.1 *Cuerpo extraño.*

El dolor nos da conciencia del cuerpo.
Jazmina Barrera Velázquez (2013. Pág.21).

A continuación, se presentan fragmentos del ensayo “*Cuerpo Extraño*” de Jazmina Barrera Velázquez (2013), porque presentan una oportunidad delimitada y básica para comprender el cuerpo desde el uso evocativo de las palabras y la subjetividad del autor¹⁶. Después vendrán las comparaciones y relaciones con otros textos sobre el cuerpo para mejorar nuestro argumento.

“Las metáforas son nuestra forma de leer el cuerpo, de interpretar todo lo extraño en nuestra fisiología, que de otra forma no podríamos explicar, salvo por aquello que nos informa la biología” (Barrera. 2013. Pág. 49). Recuérdese que el cuerpo necesita de una *inscripción*, de ser un cuerpo intervenido por el lenguaje para situarse en relación de apertura, es decir de establecer un discurso para dar forma y representarnos la experiencia corporal de nuestra realidad. Nuevamente hay que decir que: Nacemos *carne* y luego por la palabra y actos de representación, nos hacemos *cuerpo*.

En el texto, se comenta que la palabra <*animal*> se refiere precisamente a un ánima-encarnada, a un alma hecha cuerpo, por tanto, la autora interpreta que el cuerpo es animal en cuanto es propiamente un alma (*Idem*.Pág.36), supone que esta alma encarnada reacciona ante las emociones profundas, esta idea se presenta de tal modo al indicar cómo el cuerpo produce para sí orgánicamente consuelo ante la pena: “*Quizás el cuerpo logre curar el alma con sus propios*

¹⁶ NA. Para las ciencias exactas en el estudio del cuerpo es problemático referirse a su subjetividad, considerando el cuerpo como un sujeto y no solo como un objeto, sin embargo vale la pena proponer una mirada que tome el cuerpo desde un sujeto particular y que nos hable del modo en que es vivido por él, de las resistencias que presenta y de sus misterios, de los encuentros entre la piel externa y las emociones internas, porque dicha descripción de los comportamientos personales que se manifiestan en el cuerpo permite una apertura respecto a poder relacionar los *contextos* y las representaciones sociales en las que necesariamente es conformada su dimensión simbólica hoy día; ello obedeciendo a una epistemología distinta (literaria y subjetiva) en cuanto la constitución de un saber complejo y propositivo sobre el cuerpo que al final socialmente compartimos.

métodos. Hoy sabemos que una proteína presente en los ojos y en las lágrimas, sirve también de antidepresivo” (Idem.Pág.52).

Barrera Velázquez en su ensayo nos habla de un cuerpo extraño, propio y ajeno a la vez, y quién misteriosamente acompaña su vida, cuerpo con el que negociar lo que acontece para ambos, para el sujeto y el cuerpo mismo. El relato nos interroga acerca de cómo vivir con un *cuerpo extraño* con el cual negociar los códigos de nuestro lenguaje privado... *“un recordatorio de cuan física es nuestra existencia y cuan ineludible nuestra muerte” (Idem.Pág.34).*

“Los humanos somos más sensibles al frío que al calor porque cuando perdimos el pelambre nos hicimos más vulnerables a las bajas temperaturas. Por eso nuestros receptores de frío están en la capa externa de la piel, mientras que los de calor están en la interna” (Idem.Pág.15). ¿Cómo podría la autora del ensayo abarcar todo lo que el cuerpo representa para sí misma, sin tratar de capturar el límite de sus funciones, hablar del cese de su existencia o interrumpirlo, de verse el cuerpo sin poder ante lo exterior? como finalmente nos contesta ella, la muerte es volverse un cuerpo frío.

“La temperatura de un cadáver disminuye de 0.8 a 1 grado cada hora, durante las primeras doce horas, y después de 3 a 0.5 grados cada hora en las siguientes doce. En 24 horas el cuerpo habrá llegado al equilibrio: a la temperatura ambiente. Tan frágiles parecemos al momento de nuestra muerte que los vivos quisiéramos sostener a que agoniza en nuestras manos” (Idem.Pág.18).

De pronto en este viaje con el extraño que es su propio cuerpo, con cada ocasión que más le afecta, cada ocasión que opone resistencia y dolor, es inevitable llegar a una situación de intimidad reflexiva, siempre hubo una intimidad con ese cuerpo extraño, llega a conocerle, llega a parecerle por momentos un cuerpo familiar, llega a ser parte importante de sus pensamientos, deseos y penas. Un cuerpo extraño que es como ella y al cual busca reconocer, compartir y amar. Cuando se comenta aquí que el cuerpo se constituye en los actos de representación desde el lenguaje y la palabra, no se señala solamente alguna

manera de entender el cuerpo o de escribir sobre él, sino que representarlo es la forma de potenciarlo, de inscribirlo y distanciarnos así de la carne. Se argumenta que, con la escritura y la narrativa, como la presentada en esta selección de ejemplos, se logra con ello conformar más certeramente la noción práctica o efectiva del cuerpo, noción que hoy está unida con la voluntad individual y la experiencia de vida como una conciencia encarnada.

1.2.2 Retrato de mi cuerpo.

*Quiero que las personas se concentren en mi cabeza,
en parte porque habito mi cabeza casi todo el tiempo.*

Phillip Lopate (2010. Pág.30).

El texto de Phillip Lopate, “*Retrato de mi cuerpo*” (2010), nace de la experiencia y del lenguaje personal, donde se descubre un ejercicio de autorrepresentación que activa el paso del cuerpo al individuo y del cuerpo al lenguaje, brindando la posibilidad de señalar la relación de parentesco entre cuerpo-sujeto-lenguaje.

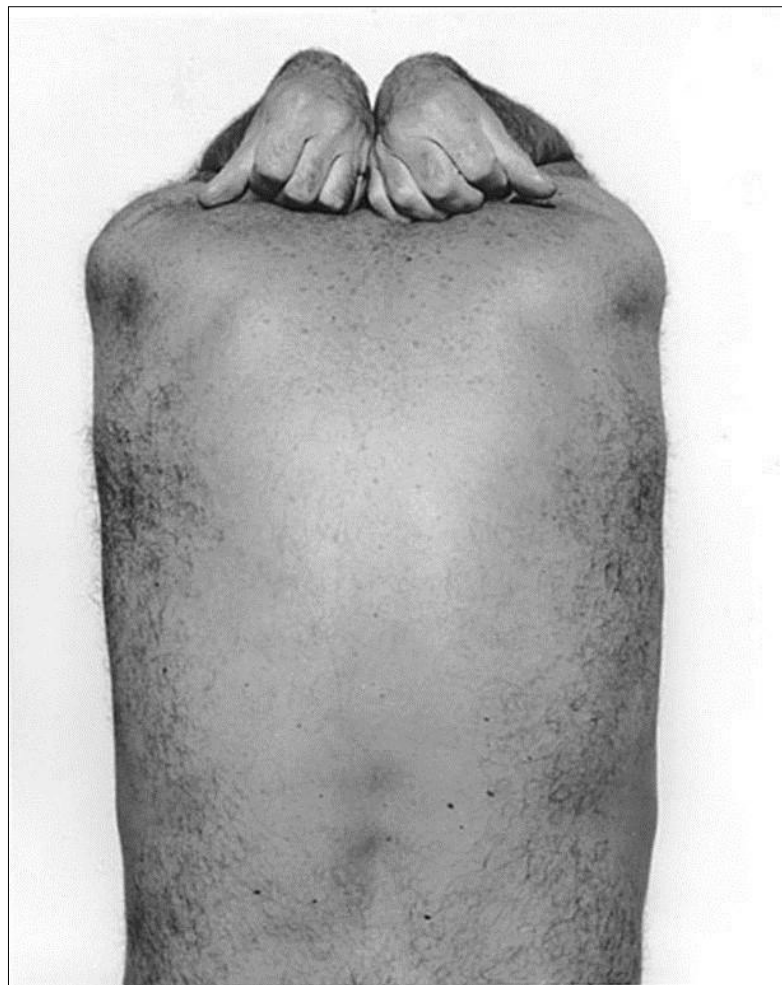
Lopate argumenta que sus manos concentran todo de sí, concentran la experiencia y reflexión de sí mismo, precisamente es lo que debe representar un cuerpo para algunos artistas, la expresión de su voluntad, o la parte activa que materializa y le da sentido a su escritura en este caso, Lopate declara: “*Puedo garantizarles que mis dedos son largos y sensibles, la parte más acabada, elegante y atractiva de mi anatomía [...] Puedo pasar horas admirando mis dedos [...] Cuando escribo, siento que son ellos y no mi intelecto, los lúcidos progenitores del texto*” (Lopate.2010. Pág.45).

Lopate en su texto habla de sus pensamientos, de sus hábitos y de sus partes corporales como revelación de sus impulsos, cada elemento escrito es su mundo interno y sus reacciones a lo externo atravesando su propio cuerpo. Es ilustrativo cómo al autor aborda sus manos desde su identidad como escritor, y esta parte específica de su cuerpo: los dedos, como extensión y cauce de sus pensamientos

e imaginación, con los dedos emerge su obra literaria y su lenguaje como lúcidos progenitores del texto.

También hay otras cosas que no podemos advertir de nuestro cuerpo, en esos casos las observaciones de los demás y la imaginación nos ayudan a hacer una descripción de ese rasgo que no llegamos a apreciar de forma directa. Una descripción completa del cuerpo dependerá de que la elección de las palabras e imágenes que disponemos puedan también ayudar a develar sus zonas ocultas.

Imagen 1- John Coplans ©. *Autorretrato (Espalda y manos)*. 1984.



Fuente: <https://haberestadoalli.wordpress.com/2012/09/14/john-coplans-la-anatomia-y-lo-irreal/> [Consultado Enero 2019]

“Jung afirma en alguna parte que pagamos un precio muy alto para comprender, a lo largo de los años, aspectos de nosotros mismos que cualquier extraño puede inferir a simple vista. Eso es precisamente lo que siento respecto a mi espalda. Se trata de una zona cuya apariencia escapa a nuestro control, de ahí que quizás sea la parte más honesta del cuerpo” (Idem.Pág.37).

Usted puede llevar sus manos al rostro y tocarlo, si tiene un espejo tiene una idea clara de su imagen frontal, pero si le propongo dibujar con el pensamiento su espalda usted pronto percibe la lejanía de esa piel que habitamos. Tanto en el ensayo de Lopate, *“Retrato de mi cuerpo”*, como en el documento anterior comentado, *“Cuerpo extraño” de Jazmina Barrera (2013)*, coinciden particularmente en este ejemplo de un cuerpo en parte oculto y en ambos casos logran describirnos su vulnerabilidad y su sentido.

“La traición más grande es la que llega por la espalda: ésta es un territorio sagrado, es la que nos sostiene al nacer (cuando nuestras piernas aún no se soportan) y la que nos detiene al morir, nuestra coraza blanda y nuestro enorme punto ciego. Por eso agacharse es un gesto tan significativo, porque es doblegar la firmeza de nuestra postura, desplegar ante los otros nuestro terreno más vulnerable, el que nosotros mismos desconocemos. Una persona de espaldas nos es más ajena, pero a la vez más íntima que una de frente” (Barrera.2013. Pág.24).

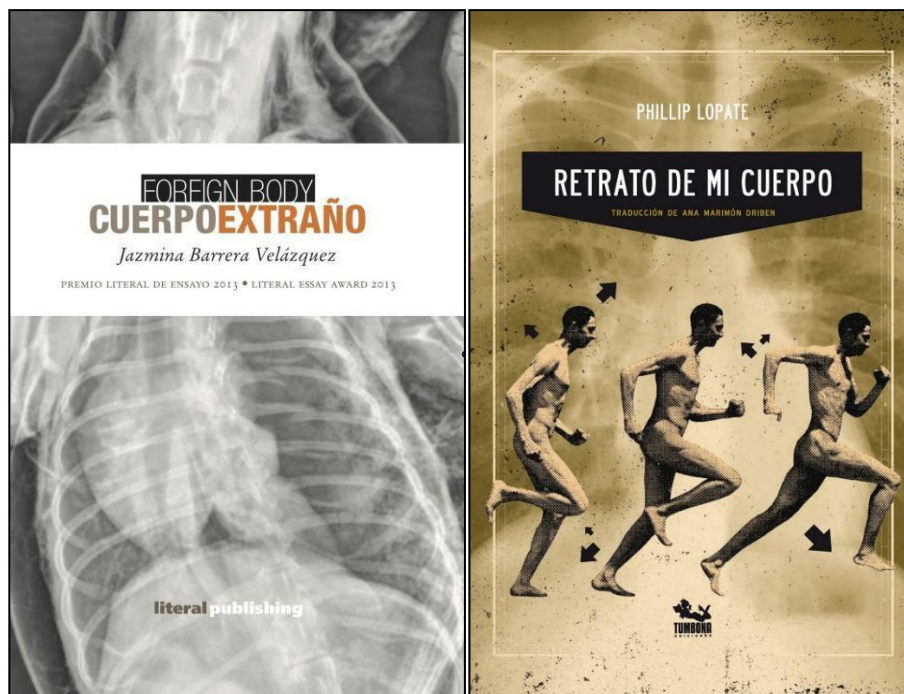
Hasta aquí lo más importante que comprendemos al ser el cuerpo el referente de una obra literaria es que en el contenido hay una permanente indagatoria del sujeto, además el cuerpo permite el reconocimiento y la identificación por los otros, establece el contacto con ellos mediante el deseo y la palabra, por tanto, el cuerpo es un elemento íntimo e indispensable de la mediación estética de nuestras relaciones.

En este sentido estético e íntimo del cuerpo se impulsan las formas de subjetivación, porque el sujeto espectador o lector ante el cuerpo de la obra se percibe dentro de la misma representación, él asume su participación y se permite, por conducto de la obra, explorar las posibilidades de su corporalidad y de su identificación con otros individuos y sus corporalidades.

A modo de repaso y conclusión: la reflexión del sujeto desde y para sí conforma representaciones, las cuales se articulan en una estructura dinámica que podemos generar y analizar narrativamente, porque la base simbólica de la realidad y de nuestro conocimiento son los conceptos, las palabras y sus lenguajes; entonces, cuando el individuo se proyecta como una historia, como un discurso, es decir cuando se piensa como el relato biográfico que protagoniza y el cual le permite situar temporalmente las experiencias, este “yo” lingüístico es el que escribe su historia autorreflexiva al tiempo que necesita fundamentalmente referirse a su cuerpo, se crea la palabra desde el cuerpo que en verdad permite comprobar la autorreferencia de toda la experiencia sensible para dichas producciones narrativas, de modo que también se genera la producción particular de un retrato del cuerpo.

Imagen 2-Izq. Portada del libro “Cuerpo extraño” (2013)

Imagen 3-Der. Portada del libro “Retrato de mi cuerpo” (2010).



Fuentes: <https://www.goodreads.com/book/show/22033473-cuerpo-extra-o>

<https://ladobe.com.mx/2014/09/retrato-de-mi-cuerpo-de-phillip-lopate/>

[Consultado Enero 2021]

1.3 Análisis semiótico aplicado a la prosa de Mauricio Ortiz.

“Lo primero es sin lugar a duda una columna vertebral, como su nombre indica: una sobre otra las diferentes vértebras, del axis al cóccix. Las costillas entonces están dadas, doce, un arco hacia adelante desde cada vértebra dorsal. Coloca después la pelvis y cuélgale sus fémures, rótulas, tibias, peronés, hasta llegar al tarso y metatarso y la falange distal de los ortejos. Por arriba la cintura escapular: clavículas y omoplatos y luego el húmero y el resto de los brazos. Al centro del pecho el esternón y en todo lo alto el cráneo”. (Ortiz. 2001. Pág.129)

Pasemos al análisis semiótico del texto anterior titulado “Génesis”. La sensación primera de este texto, su cualisigno para ser preciso, es aquella sensación o cualidad respecto algo que está armándose, creándose y ramificando, se va descubriendo y describiendo algo detallado al paso que avanzamos en la lectura; ya al establecer las relaciones descritas con aquello que representa sabemos que es un cuerpo, en este fragmento se habla de su anatomía interna, pues como dice en el comienzo de la lectura: lo primero es una columna vertebral.

Es un texto que nos habla de una edificación precisa, de la densidad y el espacio coordinado, de las partes necesarias referidas para comprender de modo general un esqueleto humano. Las palabras empleadas son de uso común en médicos y anatomistas, es un glosario técnico y preciso, nos indica qué y dónde deben ubicarse cada una de estas piezas que serán soporte estructural del cuerpo, pero ¿es una descripción médica, un instructivo o lista de ingredientes, o es un poema arquitectónico del esqueleto interno? Seguramente es una intertextualidad entre todo ello, descripción anatómica e inventario de partes, unión de elementos internos e imaginación de sus movimientos y funciones, pero dicha precisión y uso semántico del lenguaje no le quita el tono plástico y arquitectónico en que se acomodan las palabras.

¿Cuál es el propósito o significado que podemos aprender, su pragmática? Es un texto que habla de la anatomía del cuerpo; al buscar información de su autor, Mauricio Ortiz, puede descubrirse que fue investigador médico, profesión la cual

abandona para ser escritor, y eso es algo que podemos percatar inmediatamente al reconocer ciertas palabras que emplea en este texto, así sabemos que escribe alguien con un conocimiento interno del cuerpo, habla como médico y el tema es su especialidad. El texto va de lo particular a lo general, su movimiento va de un hueso a otro y en lo alto el cráneo; si este párrafo analizado describiera cualquier máquina o las piezas de cualquier objeto artificial, no tendría un carácter tan común y familiar para el lector, quien es interpelado: *Coloca después la pelvis y cuélgale sus fémures, rótulas, tibias, peronés, hasta llegar al tarso y metatarso [...]*, el lector participa de la construcción de dicho esqueleto, aun no habla de la carne, sino del hueso, y eso que aún no es la carne ya suena como un cuerpo, el cuerpo propio del lector, porque se profundiza en nombrar sus partes, esto solo significa un comienzo: la génesis de algo que promete crecer, ramificar desde sus huesos y tener vida.

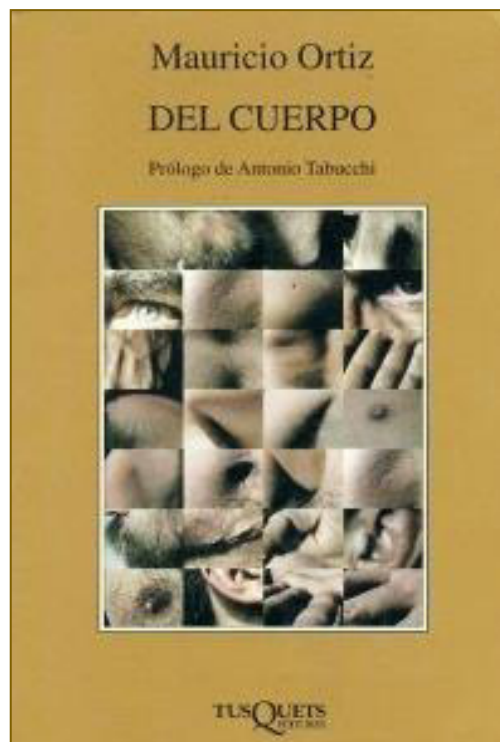
Al ser un fragmento corto no se pretende ser repetitivo ni analizar palabra por palabra o letra por letra, pero tratando de ser lo más cercano a las tres ramas de la semiótica empleada en el presente estudio, entonces ubicamos la primer rama, la que es sintaxis, en las palabras, luego la semántica en los huesos, y la pragmática, por último, trata de la génesis corporal en el texto; porque este signo global es un breve párrafo escrito, es prosa en un estilo directo que nos habla de la anatomía interna, porque se representan mediante palabras a los huesos que conforman el esqueleto, para interpretarlo como la estructura necesaria que sostiene y da posibilidad de vida al cuerpo, y con la impresión de que al leerlo participamos afectivamente de dicha génesis simbólica y material.

Si se continúa revisando los textos de Ortiz descubrimos cómo va nombrando y dando importancia a cada parte del cuerpo, cómo va uniendo experiencias para ver que lo que acontece en el exterior se mete al cuerpo, cómo utiliza tecnicismos para luego en un tono más vulgar y amable hablarnos de lo que todos podemos comprender sobre el cuerpo. A continuación, veamos otros ejemplos tomados “*Del Cuerpo*” de Mauricio Ortiz, publicado en 2001.

“El cuerpo, ¿hasta dónde llega? Hacia abajo hasta los pies, eso está claro, y hacia arriba hasta la punta de los pelos. Por todos lados hasta la piel y después hasta donde alcanzan los brazos y hasta donde las piernas lo conducen. [...] Igualmente con su capacidad de movimiento e ingenio, el cuerpo humano llega a muchas partes: al fondo de los mares, la montaña más alta, las tierras congeladas y el trópico. [Llega también con sus palabras a otras almas]” (ídem. págs. 178-179).

El fragmento anterior no es una cita textual, sino un reacomodo libre de la respuesta que nos inspira Ortiz sobre el alcance físico y emotivo del cuerpo, en cuanto éste llega -estando sobre sus pies y arrojando sus palabras- hasta otras almas. El fragmento empieza fijando límites, pero termina trascendiendo límite tras límite, como si nada se resistiera al cuerpo como potencial infinito de movimiento y dirección, el cuerpo convive con sus propios límites: piel y extremidades, el cuerpo es limitado pero vasto, abierto, por tanto, trasciende en el exterior hacia el mundo que recorre con su cuerpo.

Imagen 4- Portada del libro "Del cuerpo" M. Ortiz. 2006.



<https://rancholasvoces.blogspot.com/2012/04/libros-mexico-sale-la-venta-en-paris.html>
[Consultado Enero 2021]

El cuerpo ¿hasta dónde llega? Aun nadie lo sabe, la respuesta se expande con cada posibilidad, pero sin olvidar que hay una sombra a cada paso, una interrupción definitiva, Ortiz tiene que volver a confirmar la respuesta que nadie quiere atender: *“Llega muy lejos la carne de los hombres [...] vemos en sueños a los muertos antes de dar por abajo con nuestra propia lapida”*, hasta ahí llega (ídem pág.179).

Lo que se pretende a través de estos breves textos o signos centrados en la escritura del cuerpo, es situar este modelo de análisis precisando ciertos elementos de la semiótica y del contexto del autor y el argumento, así como referir con ellos cuál es el signo o conjunto de signos que representan cualidades del cuerpo; buscando cuál es el afecto y sentido que producen, así como también permitir una serie de cuestiones que abren una cadena de lecturas e interpretaciones a través de nuevos signos que constantemente activan o transforman nuestra visión del cuerpo y, tal como fue aquí representado, llegándose cada vez a más extensiones y lugares dentro del objeto de la lectura siempre unidos a la corporalidad.

Este segundo fragmento titulado *“¿Hasta dónde?”*, termina con otro planteamiento: si el cuerpo es lo abierto, como tal no se cierra a su mortalidad, está abierto al silencio y la noche; aquí cabe reflexionar poco más desde la intertextualidad de quienes nos responden ¿hasta dónde explora el cuerpo la consciencia y el acto de la muerte? Para varios autores dormir es ensayar morir, es el duelo en el cuerpo inmóvil, Pierre Férida declara: *“el acontecimiento de la noche consiste en haber entrado en contacto dentro del cuerpo con el muerto”* (Opinión citada en: Didi-Huberman.2017.Pág.76), también Heráclito subraya el hecho: *“En la noche, el hombre enciende una luz para sí mismo, no obstante, muere y vive. Toca al muerto cuando duerme, cuando sus ojos se apagan”* (Ídem).

Para Emmanuel Lévinas, en cambio, su reflexión sobre el Holocausto lo llevo a declarar que el sujeto en esencia no es libre, sino que hay que tomar consciencia del encadenamiento original, único, a nuestro cuerpo, el sujeto no puede escapar de su cuerpo cuando siente dolor ni cuando llega la muerte (véase: Schuster, Marcelo. Fósil. *La llamada de Emmanuel Lévinas*. 2012).

Entonces, la muerte es uno de los signos que ha producido el cuerpo, el cadáver, mejor dicho, no hay que olvidar que el Antiguo Egipto es lugar donde los cadáveres no se descomponían, donde los cuerpos se momifican por el clima o por la técnica artificial, y por ello es el lugar idóneo donde surge la noción del alma, porque ahí la muerte y lo inanimado pues se experimenta al lado de la eternidad, el cuerpo no parte a ningún lugar, ni siquiera muere: el cuerpo solo se queda petrificado; después de la vida hay un signo de la permanencia, restos y memorias en común. Aún nos es incomprendible el por qué y para qué hay una trascendencia inscrita en los cuerpos, pero la muerte si es un concepto general que traza y delimita continuamente nuestro actuar, que delimita los procesos de la vida; entonces la muerte no es una lejanía o fantasía o algo inventado, sino que es una presencia cada vez más palpable en el ocaso de un ciclo de vida, como una sombra en la carne del individuo, así reconocemos que la muerte va ligada a la vida experimentada de los cuerpos y al paso del tiempo.

El cuerpo habla de la muerte y la muerte se confirma en los cuerpos, sin embargo, hay que iniciar con el hecho de que la vida como un principio también se manifiesta en los cuerpos, que del cuerpo surge cada día la vida, *“Amanece [...] lo mismo ocurre al cuerpo: al estirarse va llenándose de carne. Los brazos se levantan, la cabeza, el cuello. La boca y los pulmones se hinchan con un bostezo de satisfacción, y las piernas y el tronco al erguirse cristalizan. [...] El ritmo del corazón es el ritmo de los días”* (Ortiz. 2001. Págs.36,78).

1.4 Cuerpo, sujeto y literatura erótica

*La intimidad es lo más profundo y singular de la experiencia humana
definida por su proximidad al cuerpo.*

Julia Kristeva (2001.Pág.12).

¿Qué se puede caracterizar de la literatura o representación erótica en términos generales? El erotismo brinda una evocación de la vida sexual a través del discurso y revela un deseo profundo, una pasión exacerbada entre los cuerpos, ya sea con sutileza o de forma obscena, representando escenarios de seducción y describiendo literal o metafóricamente la morfología del cuerpo, de tal manera el sexo se emplea en la literatura como anzuelo para satisfacer al lector y alimentar su libido. El erotismo es el acto simbólico por el cual se intensifican el placer y el deseo, siendo un acto simbólico totalmente comprometido con los sentidos del cuerpo.

“El erotismo, el amor y la vida en pareja aparece en todas las sociedades como una construcción histórica y social, pero también es motivada por la sexualidad natural, por la necesidad biológica de experimentar placer y por la reproducción” (Octavio Paz.2014.Pág.94). La constitución de los actos eróticos se da a partir de los impulsos del cuerpo, a partir de poder articular lo propiamente sensible: *el placer*; con lo que es subjetivo y afectivo: *el deseo*. Luego en esta articulación corporal del placer y la psicológica del deseo, cuando es permeable y activa, se genera en definitiva lo que llamamos el éxtasis.

Cabe considerar, a su vez, que la literatura erótica no sólo habla desde el cuerpo, sino que alimenta a éste, debido a su necesidad fundamental del goce y porque el individuo busca los medios para ocuparse del cuerpo en relación con sus afectos e instintos sexuales. Existe el arte erótico debido a que algo en nuestra formación psíquica y social ha condicionado cuáles serán los símbolos del placer y ha conformado las fantasías y/o fetiches que serán asociados, precisamente, dentro de las representaciones que formarán la literatura erótica y la pornografía visual.

“Una muchacha de pie, con los brazos en la espalda, sujetando el broche de su sostén, posee algo de la belleza de una crucifixión [...] esposada por la vacilación y el deseo, [aparece el suspenso en que...] intentamos prever el futuro o el fin del amor.” (Lopate. 2010.Pág.358). El mayor impulso de nuestra sexualidad es la seducción y el encuentro íntimo de dos cuerpos, porque con ello el individuo imagina que es deseado por otro ser y en este impulso él adquiere una promoción de su realidad: alimenta su ego que siempre ha dependido de un ego exterior, el otro precisamente, que al ofrecer voluntariamente su cuerpo ofrece afirmarle su subjetividad.

Lacan enfatiza el deseo como la base de toda acción y siendo tal vez el deseo amoroso el único camino para vencer el narcisismo, porque el deseo es siempre deseo de encontrarse con el otro, de tener su reconocimiento, también de poder existir a partir del deseo del otro (Véase: Lopate.2010.Pág.325). Parfraseando a Octavio Paz: *Por el amor sexual, el deseo logra al fin convertirse en la realidad anhelada donde el otro existe, punto de partida más allá del propio cuerpo hacia el encuentro con el otro a través del acto sexual; es la aceptación del otro a quien puedo tocar en su realidad corporal y así puedo, no solo hacer el amor, sino habitar en su deseo.* (Paz.2014.Pág.91)

El placer sexual demanda una implicación personal excesiva, en la unión sexual el cuerpo transgrede sus límites, propios y ajenos, por ello el erotismo es desbordante e implica las partes del cuerpo a través de las cuales se posibilita el encuentro del mundo, la reacción donde el cuerpo y el exterior no se separan sino que se combinan, ya que por la piel, por las aperturas y protuberancias, y por las zonas erógenas que sienten placer, se activa dicho cuerpo como posibilidad de ser sujeto en el otro.

Para activar al cuerpo en la literatura erótica solo hay que tomar y hacer evidentes esos rasgos que conocemos y asociamos al placer de la proximidad de otro cuerpo, nombrar sin censura ni represión todos los horizontes del cuerpo, las partes estratégicas como los senos, las caderas, las nalgas, nombrar aquellas partes para tener contacto, para acariciar o pellizcar, también fijando la atención en

las hendiduras y aberturas corporales, los labios, vulvas y ombligos; las figuras fálicas también son formas que dan cuenta de la excitación sexual de ser humano, en todo caso es el órgano genital complemento de la vulva de la mujer, uno activa al otro, así que todos estos elementos en un determinado contexto se convierten en potentes signos eróticos.

Cuando Philip Lopate describe en su *retrato del cuerpo* que una muchacha de pie, con los brazos en la espalda, sujetando el broche de su sostén, posee algo de la belleza de una crucifixión, esposada por la vacilación y el deseo, él captura un momento de encuentro y de distancia, al narrarlo asume un afecto, una emoción real, a la cual se siente atraído, pero también asume ser solo el observador de este encuentro y antesala del goce, preguntándose en ese momento sobre el deseo y acción del otro, porque solo se imagina lo que el otro experimenta en la intimidad.

Es interesante que hay una consciencia autorreflexiva a través del deseo y que se encarna a través del placer y el goce sexual, donde es fundamental la participación del otro que nos completa, de modo tal que el cuerpo en la relación erótica se sitúa entre la propia autonomía y la dependencia de otro cuerpo. Aquí cabe resaltar la equivalencia entre el texto erótico y la fenomenología del cuerpo ya que ambos presentan la corporalidad como apertura al mundo y a los otros. La existencia solo se da por activación del cuerpo como posibilidad de su reconocimiento y de sus relaciones, de la participación afectiva entre dos cuerpos que vinculan su consciencia y afecto para imaginarse encarnados en el cuerpo propio y ajeno.

Luis Guerrero Martínez en su texto sobre las dialécticas de la corporalidad expone que el impulso sexual se enmarca en una ontología nueva del “yo”, en la cual el “yo” se relaciona con el cuerpo de otro y muestra la vinculación trascendente que posee la corporalidad (2012.Pág.42). Aunque hay muchos saberes que toman al cuerpo como un objeto separado de la consciencia, también hay otras disciplinas como la fenomenología que relacionan al cuerpo con el reconocimiento de un sujeto y del resto de la realidad, por lo mismo la relación del ser humano con su cuerpo es implementada y transformada continuamente durante su vida, es especialmente en

las relaciones sexuales cuando el yo encarnado o el yo-cuerpo, se relaciona con el cuerpo y vida del otro (ídem. Pág.42).

En el artículo “*Una erótica del cuerpo narrado*” (2013) Denis Vigneron analiza la obra de Francisco Umbral, este es importante porque define que el cuerpo que va a plasmarse en la literatura erótica es el propio individuo visto a través del prisma de la sexualidad, revelando la intimidad del mismo ser: “*el deseo erótico no es solo una cuestión de impulsos biológicos irrefrenables sino una construcción del ser, es el fundamento del individuo contenido entre la apertura y la represión de sus deseos*” (Vigneron.2013.Pág.172).

“*¿Y la vida? Un acecho sexual, continuo, torvo, con muebles y oficinas de por medio, nada más. Hombres y mujeres se observan de reajo, se espían, precipitan y retrasan el momento de la captura*” (Ídem). Entonces, Umbral, como muchos artistas que consideran fundamental el erotismo, considera importante una sexualidad no oculta ni basada en la culpabilidad, sino como dispositivo de búsqueda del ser y de afirmación del sujeto mediante el placer y deseo extremo, para recuperar tanto el goce natural como simbólico en el cuerpo.

Parfraseando a Francisco Umbral, “*Se tarda en aprender que aquello, el sexo, la cosa, aquella cosa, es el único camino, que con la madurez que proporciona la edad adulta, entendemos que el placer sexual no es un enemigo que llevabas en la carne, ni un secreto, ni un mal. Es la fuente prohibida que habrías de convertir en fuente serena [...] pero eso no se enseñaba*” (ídem).

Considérese también que la formación sexual de algunos individuos es tan intrincada que sólo gozan en un mundo simbólico e imaginario, las parafilias donde el cuerpo es simplemente una imagería exacerbada de ellos mismos, pues solo en la fantasía creadora del deseo insatisfecho se permiten su goce con otro-artificial, del cual sus construcciones imaginarias se deben mantener a flote a través de una gran inversión psíquica y sentimental (Véase: Olvera.2014. Pág.36).

A su vez la cultura represiva y las normas político-morales nos han hecho creer que el cuerpo es el enemigo de la mente y el alma, esta división genera seres divididos, seres en conflicto con ellos mismos, por lo que ajenos a lo que son,

sacrifican sus cuerpos y extravían su intimidad. Pero ¿Cómo desear otro cuerpo si el sexo y la pasión de la carne se han contrapuesto a la cultura y las normas sociales? También por ello la literatura erótica es tan revolucionaria y trasgresora, como una crítica a la sociedad y a la doble moral de la intimidad actual; piense que en las relaciones humanas actuales lo central es el placer y la exaltación de los sentidos, no es la reproducción de la especie; ciertamente como declara Umbral o el mismo Foucault, hay que liberar la sexualidad de la culpabilidad y de la humillación y representar el cuerpo posible del deseo, en ese sentido el arte erótico es resistencia, es un discurso amoral que pretende devolver la libertad al sujeto.

La literatura erótica comunica y refleja nuestra sensibilidad sensual y por tanto es parte de la experiencia corporal del mundo y la realidad, comunica principalmente lo que el placer de la unión sexual se desearía que fuese pero de acuerdo a la imaginación del autor, por tanto es un sujeto que estructura el deseo, pero luego habría que negociar este deseo con la propia realidad y el cuerpo ajeno o el cuerpo-otro, para llevar acabo por medio de todos los sentidos el placer descrito simbólicamente en el texto y en la ficción erótica.

Ciertamente la literatura erótica, como todo texto, se presta a múltiples interpretaciones, a múltiples intereses de parte del lector y a experiencias que pueden o no revelarnos algo acerca de nuestras relaciones con los demás. Lo que queda claro es que explora esa parte de nosotros que nos es más secreta, oscura y prohibida, explora el goce por encima de la norma, el goce que hace resignificar a los cuerpos. A su vez elabora imágenes y símbolos que se unirán a nuestras concepciones del deseo amoroso y de las experiencias sexuales, llegando a conformar parte de nuestro actuar en el mundo, siendo parte de nuestra negociación amorosa y de nuestro manejo de la sexualidad. El erotismo nace de nosotros mismos y nos regresa al cuerpo a través de sus símbolos, con contradicciones, placeres y dolores, inclusive como palabra vacía de sentido en cuanto no solo es tan próxima a la producción de la vida misma, sino también tan próxima a experimentar una pequeña muerte.

1.4.1 Una erótica del cuerpo propio y ajeno.

*El trance de despojarse de la ropa captura
la absoluta extrañeza que hombres y mujeres
pueden sentir unos hacia otros.
Phillip Lopate (2010.Pág.359).*

“Es bonito ser mujer. Es bonito ser hombre. Ella sus pechos y su culito, él su bigote y sus testículos. Ella la voz más dulce que hayas oído, él la voz ronca más sexy que pueda imaginarse. Ella sus faldas, sus pantaletas y zapatos rojos, él bragueta, cinturón y calcetines. Ternura contra firmeza, debilidad versus fortaleza, maternidad que se opone al donjuanismo y la peda. Sensibilidad y Frialdad, apertura y penetración, sumisión y poder. ¿Cuántas oposiciones se pueden imaginar entre el voluble femenino y el recio masculino?” (Ortiz: 2001.Pág.163).

En el anterior fragmento Mauricio Ortiz utiliza un lenguaje comparativo para distinguir los géneros masculino y femenino, comienza valorando positivamente a ambos, pues es bonito ser mujer y es bonito ser hombre, según sus palabras, y desde ahí nombra cualidades, características y oposiciones de uno y otro, pero al final, la sensación del lector es que terminan combinándose, como dos naturalezas distintas que hallan un propósito común, que funcionan juntos para ese propósito. El autor considera que el hombre y la mujer son distintos y por ello son el uno para el otro, el individuo añade así mismo las cualidades de su pareja distinta. Lo erótico es unión de dos opuestos, esencialmente un <yo> y un <otro>, y el medio más directo y estético de esa unión *yo-otro* es el cuerpo.

En el texto se nombran directamente las partes que definen a ambos sexos: *Ella sus pechos y su culito, él su bigote y sus testículos*; también hay elementos definitorios de lo masculino y lo femenino que son causados por las hormonas: *Ella la voz más dulce que hayas oído, él la voz ronca más sexy que pueda imaginarse*; se describe una vestimenta curiosamente centrada de la cintura hacia abajo: *Ella sus faldas, sus pantaletas y zapatos rojos, él bragueta, cinturón y calcetines.*

Ternura contra firmeza; todos podemos crear una pintura a partir de lo que nos va señalando, e incluso reflejarnos en esa imagen, obligados a resistirnos, a diferenciarnos, y también a comprendernos como contraste y armonía con el sexo opuesto. Incluso con su descripción crítica y cínica: *maternidad que se opone al donjuanismo y la peda. Sensibilidad y Frialdad, apertura y penetración, sumisión y poder*; supone una negociación más allá del cuerpo hacia la cultura, un texto que ofrece una comparación y variedad de elementos sutiles para preguntarnos: *¿Cuántas oposiciones se pueden imaginar entre el voluble femenino y el recio masculino?* (ídem).

El fragmento que hemos leído es el comienzo del texto titulado: la guerra de los géneros, de Mauricio Ortiz; el cuál parte de una visión tradicionalista que determina el carácter firme del hombre frente a la ternura y sumisión de la mujer, por supuesto es médico y evalúa sobre todo lo referente a la biología, del sexo como algo natural y no el género producto de un sentido convencional y acuerdos culturales: *“En la sangre circula una determinada cantidad de hormonas del sexo opuesto y venimos, hombres y mujeres, de un pasado embrionario común que nos hace más parecidos de lo que cuentan”* (2001.Pág.164). Cabe señalar que el discurso de la liberación sexual y el feminismo recae no sobre el sexo biológico sino sobre las categorías de femenino y masculino, ambas como una dimensión social que se reformula dentro de un constructo personal e individual; lo que propone resignificar al cuerpo en función de la elección del sujeto sobre su propia sexualidad y sobre la base de sus experiencias, deseos y los roles sociales con los que se identifica.

La realidad que nos concierne a propósito del texto es aquella que se pregunta acerca de las diferencias de los géneros masculino y femenino, así como un pensamiento sobre la vida sexual en las sociedades actuales. Debemos entender que la sexualidad masculina es más autónoma y menos juiciosa para los demás, porque históricamente la mujer tiene más asociaciones, valores e intereses sobre su sexualidad y su cuerpo, principalmente los símbolos femeninos que fueron instituidos hace mucho tiempo como la maternidad y el vínculo familiar, también

sobre el cuerpo virgen de la mujer como metáfora espiritual y religiosa, etc. de modo que la sexualidad femenina mantiene más dimensiones y efectos sobre las personas y la vida social en general que la sexualidad masculina, porque, para bien y para mal, la mujer posee una importancia social muy amplia en diversas sociedades y contextos por encima de la masculinidad; de modo que tanto los hombres y las mujeres se involucran en el juicio valorativo de la feminidad y de su sexualidad, pero solo al hombre dentro de la cultura patriarcal le concierne definir la masculinidad con muchas menos dimensiones y asociaciones simbólicas sobre su cuerpo, por ello la mujer siempre es más observada y dirigida por la sociedad en todas sus relaciones, ella es incluso evaluada en su intimidad y esta vigilancia e instrucción externas se van a establecer mediante la familia y el resto de la sociedad y sus instituciones, y de acuerdo con la tradición y la moral con que se relacionen.

Afortunadamente los movimientos feministas han promovido un abordaje crítico, posibilitando la transformación del cuerpo femenino en el arte del siglo XX, y desde la experiencia de vida de las mujeres artistas, sin embargo, todavía existen tensiones sobre la representación del cuerpo de la mujer y sobre su subjetividad, que solo pueden posicionarse desde la mirada liberadora del arte feminista.

En el arte erótico objetivar el cuerpo ajeno sigue siendo cuestionable, objetivar el cuerpo de la mujer, por ejemplo, es verlo sólo en función de los deseos e intereses del hombre, pero no de los deseos y necesidades de ella en particular, negándole con ello la posibilidad de afirmar su subjetividad y desarrollar libremente su sexualidad. Entonces, habría que considerar el impulso sexual como parte del instinto de conectarse con una subjetividad complementaria, la cual nos sitúe dialécticamente en el plano de la realidad compartida de los deseos y de la voluntad; por ello el *cuerpo-del-otro* debe trascender la objetivación a partir de la identificación y asociación, a partir de la empatía y del amor mutuos, el cuerpo ajeno debe ser reconocido como sujeto.

Si hablamos, entonces, de una representación erótica libre de culpa y de humillación sobre el cuerpo de la pareja, también es necesaria una representación de los géneros que determine la voluntad y deseos de aquellos cuerpos que intiman

entre sí, que se reconocen y se atraen en lo sexual. Pues el placer sexual que se experimenta en soledad es un placer limitado, es un cuerpo propio que no se reconoce en el cuerpo ajeno. El cuerpo erótico y la vida sexual se sitúan precisamente en relación con el otro como pareja y a partir de la experiencia del placer mutuo del hombre y de la mujer.

“Las manos buscan, se extravían y vuelven a buscar [...] Aprieto y aprietas, te ofreces, te tomo, no podemos dejarnos de besar [...] Los labios, la lengua, el perfume de tu cuello y tanto pelo y tantos labios, tanta luz en los parpados cerrados, tanto sabor, tanto apretón, tanto que tanto. Qué temblorosa y calientemente levantas tus pechos, rojos de no saber, de no sabernos dejar de besar. Por tus ojos entreabiertos, por la boca del pulmón, por vía de los espasmos, por tus piernas separadas, en la savia de los nervios y en las venas dilatadas, por los vellos erizados, en los olores extremos, en el miedo de perdernos, en tu llanto misterioso, en el último, exhausto apretón: hay que deshacerse del amor que se nos escapa” (Ortiz: 2001.Pág.132).

El anterior fragmento está lleno de nexos, de comas, de ritmo, son palabras que se superponen unas a otras, un viaje que se recorre sin saber el comienzo ni el término, da la sensación de un sistema nervioso excitado. Ocurre en alguna parte que es un espacio tanto como un encuentro. Es esa prosa que yuxtaponen las sensaciones e integran un fragmento que excede lo lineal y lo literal en favor de lo sugerente, de las imágenes veloces y directas. En este texto hay referencia a todos los sentidos, al tacto y las texturas, a los besos, al gusto de los labios y la piel, a los olores, también a la vista y al llanto, a la emoción de probar un cuerpo con los sentidos, así como de reaccionar en todo contacto a este cuerpo, ambos se sienten apurados, cercanos, fluidos y en movimiento, aunque estén abrazados. Ese apretón que describe el autor no es el que se realiza con los brazos sino con todo el cuerpo y los sentidos.

Todo el erotismo se centra en el cuerpo, el propio y el ajeno, en las caricias que reconocen y capturan la morfología del otro, en el tacto y la mirada que modela su propio deseo; el instrumento esencial del placer son las manos, las cuales desempeñan una función erótica -y autoerótica-, permitiendo el vínculo afectivo con uno mismo y con el otro. Un cuerpo-para-sí y un cuerpo-para-otro. Entonces, mediante el tacto y el resto de los sentidos se descubre la impresión que el otro cuerpo ha generado en uno mismo; esta empatía y conjunción sexual se afirma como la búsqueda íntima en cada ser que va promoviendo su integridad mental y corporal.

CAPÍTULO 2. CUERPO, IMAGEN Y MIRADA.

2.1 El sentido y el imaginario del cuerpo.

*La naturaleza reciproca de la visión
es más fundamental que la del dialogo hablado.*

John Berger (2007.Pág.9).

La vista llega antes que las palabras, poco después de ver nos percatamos de que también podemos ser vistos, el ojo del otro se combina con el nuestro para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible, parte de un mundo dispuesto para su espectador. Los modos de ver nuestras imágenes conducen a una visión de la realidad del mundo (Berger.2007.Pág.9).

Nuestra capacidad para observar a los demás y sentirnos vistos es fundamental en el desarrollo de la conciencia y la autoafirmación como individuos, John Berger apunta que antes de hablar es el sentido de la vista el que nos involucra con el mundo y su conocimiento. De ahí viene un correlato entre el sentido de la vista y la interiorización y producción de imágenes. Podemos señalar además que el comienzo del pensamiento y el lenguaje es precisamente la creación de imágenes, hablamos de la imaginación como nuestra capacidad para crear metáforas, analogías y modelos acordes a nuestra experiencia e intereses.

El ser humano genera desde muy temprano impresiones mentales muy difusas, tal vez imágenes del cuidado de la madre y de sus propias emociones, entonces, estas impresiones son una experiencia interna que es básicamente sensitiva y cualitativa, corporal e imaginativa. Todavía en esta edad temprana no hay experiencias simbólicas complejas ni lenguaje, sino solo experiencias corporales que prefiguran una subjetividad, precisamente por ser imaginarios y sensaciones no estructurados se presentan sin precisión; en efecto el cuerpo se siente desde el nacimiento, pero no se es claramente consciente del cuerpo.

Retomamos aquí la distinción entre la carne como organismo y el cuerpo como representación. Es decir, la tesis defiende que el cuerpo no permanece en un estado puro y dado, no se define por su naturaleza, sino que el cuerpo mediante su representación y su contexto se desarrolla y comprende de mejor manera, además de que mediante los actos de representación este cuerpo puede ser reconocido y empleado, siendo en efecto un cuerpo para sí y para otros.

Entonces, el cuerpo primordial está en alguna parte entre las primeras impresiones y sensaciones antes de estar integrado, antes del lenguaje simbólico, sin embargo, desde el principio es necesaria la ayuda de los demás para reconocer el cuerpo propio. M. Bajtín sostiene que el sujeto depende de su imagen externa y de la visión de los otros para poder entenderse como una entidad con orden y sentido, porque el sujeto dentro de su propio campo visual no tiene el acceso a su imagen completa, su propia apariencia no le es visible; por tanto, el sujeto necesita la visión afirmativa única de los otros para poder imaginarse como un individuo completo y para poder desarrollar su dominio corporal. Entonces, el cuerpo es algo que se construye en la relación con el otro, con la mirada y con el deseo percibidos, para finalmente verse uno mismo semejante al otro¹⁷.

Recapitulando, nuestra percepción del cuerpo se deriva en principio de sus sensaciones internas y su contacto con el exterior, este hecho permite al sujeto generar una proyección imaginaria de sí mismo como un ser corporal; Freud tiene una teoría al respecto sobre el ego como una proyección imaginada, pero Lacan desarrolla más ampliamente esta idea con el estadio del espejo, para concebir que: *“La apropiación y representación del cuerpo propio se hace bajo el modelo de lo que es la percepción del semejante”*, es decir, pensar que uno se mira como mira al otro, como un ser completo y como una imagen para la mirada (véase en: Jiménez Silva.2009:132). Por lo tanto, siempre hay algo en el cuerpo del otro y en la figura humana en el arte que nos concierne íntima e internamente, pues ahí somos sujetos de la representación.

¹⁷ Consulte los comentarios de Bajtín en: Begüm Ö Firat. *Mujeres con Peluca: sobre la visualidad y la identidad*. En Brea—compilador- Estudios Visuales. Akal. Madrid 2005. Págs.194-195.

Lacan propuso que el ego o el “yo” cobra existencia en el momento en que un bebé mira por primera vez la imagen de su cuerpo dentro de una superficie reflejante, pues cuando un bebé se observa en un espejo por lo general se sonríe porque por primera vez tiene una imagen completa de su cuerpo, por primera vez observa su rostro como ha observado el de otros¹⁸; hay que señalar que un infante responde al reflejo de su cuerpo como una cosa separada de él pero que a su vez constituye una imagen en relación con la cual él se orienta de alguna manera, intuye que es él y comienza a saberse observado por los demás; sin embargo, aquel es un estado aún prematuro de la consciencia y de la mirada pero fundamental en su desarrollo y sentido imaginario de ser sujetos.

Esta idea de un ego imaginario y de un cuerpo como imagen reflejada, no consiste simplemente en mirarse en un espejo por primera vez, sino que involucra las representaciones de los demás, sus palabras y miradas, sus caricias, así como todo lo que puede darse como imagen o sensación vinculada al “yo”. Tampoco se puede olvidar el papel desempeñado por el propio tacto y las emociones en la representación del sujeto, pues al mismo tiempo que se da la mirada y la imaginación sobre sí mismo, la sensación corporal que comprende el tacto y el resto de los sentidos constituyen finalmente la realización del ego unificado, de eso que llamamos tanto el “yo” como el *cuerpo*.

Aquí se Concluye que el cuerpo es constituido en un complejo acto representacional, debido a la consciencia de la imagen del cuerpo en la propia constitución imaginaria de la psique, pues solamente en este cruce del ego-corporal (sensaciones y exploración táctil) con el ego-especular o imaginario (representaciones externas que nos competen) es cuando el sujeto se aprehende así mismo y a cualquier otro, cuando en verdad dispone de las herramientas para explorar sus posibilidades como individuo.

¹⁸ N.A. Posteriormente Lacan pasa del cuerpo como imaginario, al cuerpo como deseo simbólico y como goce de vida, es decir, finalmente considera un cuerpo que permite la comunicación integral de lo interior con lo exterior, de los pensamientos con los actos, emparentando con estas relaciones su noción de cuerpo y de sujeto con cada uno de los órdenes de lo imaginario, lo simbólico y lo real (véase el artículo al respecto titulado *El cuerpo. Un recorrido por los textos de Jaques Lacan*. En: Garrido Elizalde.2011).

Estas experiencias son el inicio de la consciencia del cuerpo y el inicio de todo un desarrollo simbólico para relacionarse con el lenguaje y con el mundo, pues en un mundo de imágenes y símbolos hay que convertir al cuerpo en una representación, en una imagen que presente la realidad del cuerpo y sus potencias.

2.2 Cuerpo, público espectador y modernidad.

Hay momentos en que un rostro, un cuerpo o un alma que no son los nuestros, se nos ofrecen con tal cercanía que dejan de ser representativos y se vuelven presenciales.

Fernando Zamora Águila (2007. Pág.352).

Por razones más que obvias, este no es un documento que presente todas las posibilidades de la representación del cuerpo en el arte, ni pretendemos agotar sus posibilidades futuras, solo pretende referirse a ciertas imágenes que en la historia del arte, y en la mirada vigente y transgresora que ofrecen, permitan reflexionar ampliamente sobre el cuerpo siguiendo los marcos establecidos y los objetivos previstos; gracias a estos artistas y obras seleccionados accedemos a actos de representación que nos invitan a pensar sobre la corporalidad que todos vivimos, y por supuesto, valorando su postura ética, estética y simbólica.

El cuerpo en el arte anterior a la modernidad gravitaba, por un lado, entre la mirada mecanicista, fría y objetiva de los estudios anatómicos y, por otro lado, entre la mirada idealista de los cánones de perfección clásicos y renacentistas; nuestro cuerpo sostenía el peso de la vida cristiana por debajo del alma, o servía como imagen de las alegorías míticas, simplemente porque el cuerpo se representaba según los gustos e ideas de las clases hegemónicas. Si bien es evidente la gran importancia del cuerpo y la figura humana durante siglos y junto con la gran riqueza cultural desde el mundo antiguo, cabe señalar que sus ideas impuestas sobre el cuerpo humano eran muy diferentes a las actuales¹⁹, fue precisamente en el siglo XIX que el cuerpo, si me permiten la expresión, fue visto por primera vez desnudo después de la muerte de Dios.

¹⁹ N.A. Se sabe que la moral cristiana reprueba exhibición de la desnudez humana, pero por otra parte, dicha desnudez irrepresentable no participa del manejo del desnudo en pintura, porque la figura humana en el arte, como analiza Kenneth Clark, nunca se basó en una real percepción de la desnudez, sino que tomando la geometría ideal del canon clásico o la demanda político-religiosa, el cuerpo desnudo en pintura se componía siempre desde una formalidad no natural adaptada a las ideas particulares de cada cultura (Clark. 2006. Pág.17).

Como señala Gilles Lipovetsky en plena era del vacío: *“El cuerpo ya no designa una abyección o una máquina, designa nuestra identidad profunda de la que ya no cabe avergonzarse y que puede exhibirse en su verdad natural. El cuerpo ha perdido su alteridad como res extensa en beneficio de su identificación con el ser-sujeto, con la persona”* (2002. Pág. 61). Nada más exacto para describir la situación del cuerpo en el arte moderno y contemporáneo.

Por supuesto que podemos hablar del cuerpo desde la abstracción y desde otras corrientes pictóricas, sin embargo, considero que el dominio artístico que brinda más elementos sobre el cuerpo, dominio que en mi opinión define el arte figurativo actual y promueve con más intensidad la corporalidad y sus afecciones, es el realismo, porque la imagen del cuerpo debe tener su base en esa experiencia fenomenológica que nos brinda corporalmente lo que entendemos como lo real y lo auténtico; por ello el realismo nos ayuda a comprender los factores de socialización del cuerpo a partir de los intereses de los artistas y los espectadores.

Nikola G. Chernyshevsky fue de los primeros críticos que comentó a mediados del siglo XIX cómo la corriente del realismo ofrece un estudio de la realidad, declaró que: *“el arte produce todo aquello que interesa al hombre y desarrolla además otras tareas, ayudando a la memoria, fijando la realidad en la imagen, pero haciendo algo más que imitarla: explica y valora la realidad”* (opinión citada en: Tartarkiewicz.2008. Pág.315). En este sentido, El realismo gira en torno a objetos y experiencias de la realidad, un arte que devino en principio del naturalismo y que simula las cualidades de dicha realidad en la representación visual; por lo tanto, el pintor sólo puede lograr verosímilmente lo que es real en el cuerpo renunciando a cualquier clase de sobrevaloración, sobremanufactura y censura, pues estos distorsionan la realidad.

Durante el siglo XIX en Francia, las pinturas de Édouard Manet (1832-1883) y Gustave Courbet (1819-1877) modificaron los procedimientos y la visión general del arte al agredir al espectador e incluirlo en la representación, pudiendo relacionarlo con los personajes de la pintura; tanto compositivamente como con la temática, ellos provocaron en el desarrollo de la pintura moderna cambios

importantes, los cuales abren paso a la libertad de temas actuales, a la autonomía creativa y principalmente alimentaron la imagen cruda de la desnudez corporal, y con ello establecen el retrato del cuerpo.

Courbet es el primero que argumenta por el realismo como su proyecto ideológico, proponiendo que *“el pintor sólo puede pintar lo que ve. [... La pintura] Sólo puede consistir en la representación de objetos que sean para el artista visibles y palpables. Pues la pintura es un lenguaje totalmente físico.”* (opinión citada en: Westheim.1985. Pág.158)

Primero hay que advertir que, tras el ascenso de la burguesía y la injusticia social en París en el siglo XIX, se vivía un clima político muy tenso, levantamiento tras levantamiento, autoridad tras autoridad, lo urgente era implementar una nueva política de estado en la que los intelectuales formaran parte activa. Respecto al arte en dicho contexto político, se reconocen tres posturas distintas: primero el Neoclásico como el orden imperialista conservador, es decir la tradición y el poder establecidos; en segundo lugar apareció el Romanticismo como una corriente revolucionaria e idealista que anteponía el sentimiento subjetivo sobre la racionalidad y promueve la libertad e individualidad en la expresión del arte, sus ideales no correspondían al clasicismo académico ni tampoco al arte empírico realista; por último, el Realismo forma parte de una ideología racional, según la cual la indulgencia, fantasía e imaginación han distraído al ser humano de tomar en serio la realidad, señala que los hechos humanos, tal como son, fueron reprimidos y encasillados en lo bajo, lo poco interesante y lo ordinario por los artistas del pasado (Malpas.2000. Pág.7).

Se ve entonces que existe un alto grado de diversidad en las propuestas socioculturales en el siglo XIX, las cuales buscaban la autonomía y el enfrentamiento directo entre ellas. Estas transiciones son debidas al efecto lógico de la lucha social y la democracia, al triunfo de la república y el auge del carácter individualista en la historia, es decir que son los efectos directos de la ciudadanía igualitaria de los individuos, y es en dicho entramado histórico que poco a poco se

advierte críticamente la seriedad y el legado de Courbet como un artista comprometido, impulsor de un proyecto revolucionario en la visión del cuerpo.

“*El origen del mundo*” de Gustave Courbet, es la imagen del sexo de una mujer en que no aparecen ni el rostro ni las extremidades, es un primer plano que jala la presencia del espectador hacia las piernas abiertas y al negro y denso vello púbico, el cual contrasta con una piel clara; el título puede indicarnos el contacto de la naturaleza sexual como explosión de vida, sobre que cada ser humano es nacido de mujer, pero también, de modo más preciso, es el claro ejemplo del apetito de la libido, la energía psíquica que tiende hacia el cuerpo desnudo.

Imagen 5- G. Courbet. “*El origen del mundo*”.1866.



Fuente: https://www.lexpress.fr/culture/le-modele-de-l-origine-du-monde-decouvert-sans-chercher_2036875.html [Consultado en Marzo de 2020]

Esta proximidad al sexo, a la visión de la parte íntima de la mujer, anula la distancia necesaria para mirar una mera representación alegórica o teatral, éstas consistían en mirar la representación sin relación directa con el espectador y en donde la pintura quedaría encerrada en su dimensión ilusoria y lejana, en cambio, en la pintura de Courbet el espectador se vuelve actor participante, pues se encuentra ante una mujer echada y dispuesta para hacer el amor, es entonces una representación vuelta presencia, porque ambas dimensiones, la del cuadro y la del pintor-observador, pueden ser activadas, me refiero a que la reacción ante el cuadro es personal, es la reacción ante un cuerpo como tal.

En su tiempo esta obra supuso una vida anónima, privada e íntima en algún lugar oculto, solo para ser contemplada por su dueño, hoy día está en el Museo de Orsay bajo vigilancia por el posible escándalo que aun pueda causarle al público, el destino de la obra sigue siendo controversial, su mirada y la relación con los espectadores mantienen una tensión en la actualidad con la realidad del cuerpo femenino.

Imagen 6-G. Courbet. "El Sueño", 1866.



Fuente: <https://agendacomunistavalencia.blogspot.com/2018/07/gustave-courbet-le-sommeil-1886-oleo.html>
[Consultado en Marzo de 2020]

Si se analiza la obra de G. Courbet, como “*El origen del mundo*” y la pintura “*El sueño*”, claramente son obras que transportan al espectador a un ámbito de mayor intimidad que otras imágenes precedentes, hacia un momento concreto en el que parece inevitable el contacto sexual y la embriaguez, es la personificación a través del sexo, es también la objetivación a través de la fijación de la mirada. También se nos revela un dilema ético en el cuerpo desnudo, porque por un lado promueve la aceptación de la naturaleza sexual de cada cuerpo, por otro lado, la acción de su dominio sexual ante el espectador.

“*El Sueño*” es la primer referencia en la modernidad al lesbianismo como tema en una pintura, pues ambas mujeres están desnudas, sus piernas se juntan y las manos que son visibles representan sutiles caricias, una de ellas está tocando con su mano la pantorrilla de su pareja que colocó su pierna sobre ella, mientras la otra mujer, que está más cerca del espectador, sitúa su mano derecha en el borde de las sábanas levantándola un poco, mostrando un color intenso, sin duda la forma y el color parecen labios vaginales internos, por tanto se acaricia el sexo en el borde del cuadro.

La obra de G. Courbet, como se ha señalado, donde retrata cuerpos desnudos no era exhibida en público, porque eran encargos privados, además la necesidad de censura varía según las épocas, los lugares y los públicos, por lo que solamente hasta la segunda mitad del siglo XX su obra en esta temática erótica y corporal empezó a ser visible públicamente.

Courbet es una figura paradigmática del género del desnudo porque en sus imágenes logra promover sentimientos contradictorios de atracción y repulsión en el espectador; al observar detalladamente pinturas, dibujos y fotografías de desnudos de su época, Courbet en comparación se sitúa muy lejos de los cánones del cuerpo femenino y de la idea de lo bello y atractivo, usando modelos de caderas anchas, cuerpos mórbidos en su relajación, rostros de aspecto ligeramente sonrojados, embriagados y soñolientos, representa la sensualidad de la mujer libre de la carga alegórica, sobre todo, su obra señala la transición del desnudo artístico hacia la desnudez corporal en los actos de visión.

Gustave Courbet ha provocado que la pintura se torne cuerpo, que el desnudo se torne posibilidad, que el pintor y el espectador se adentren en la representación, que ésta demande todos sus sentidos y experiencias, ha lanzado un cuerpo real y desnudo hacia un sujeto que en la mirada al arte anterior había sido separado del sentir directo del cuerpo.

Imagen 7-Clarence Hudson White © *Desnudo*. 1907.
(En colaboración con Alfred Stieglitz)



Fuente: <https://www.wikiart.org/es/clarence-hudson-white/nude-1907> [Consultado en Marzo de 2020]

Aunado al realismo pictórico, la fotografía fue definida desde el inicio por sacar imágenes fidedignas de lo real, piense que las fotografías pornográficas satisfacían no necesariamente por su ideal narrativo sino por su veracidad; la fotografía fue un mecanismo empleado no solo por artistas, sino por científicos, periodistas y los comerciantes, porque éstos últimos satisfacían la demanda del

público con imágenes específicas. Sabemos que los impresionistas y otros artistas, incluidos Courbet, empleaban la fotografía para usarla como referencia en sus pinturas; seguramente esta idea de la fotografía como algo que mostraba la realidad afectó por mucho a la pintura figurativa que pretendió mostrarnos el cuerpo en la pintura. El caso es que la fotografía nace con la modernidad y se encuentra con el cuerpo precisamente a través del retrato.

Desde el nacimiento de la fotografía en 1839, ésta ha influido continuamente en cómo se retrata y percibe el cuerpo ante un espectador, configurando decisivamente la concepción moderna del cuerpo, sobre todo en aquellas fotografías que se crearon con intención artística más que documental y muy afines al realismo. El desnudo artístico mostraba erotismo con solo la visión del cuerpo y la belleza del modelo, pero atenuaba la inclinación sexual evitando el descaro ante el espectador; ciertos fotógrafos pioneros como el americano Clarence H. White (1871-1925) utilizaban procedimientos que difuminaban o volvían difusa la figura, cuerpos desnudos vistos en contraluz o imágenes donde el cuerpo se (des)cubría con una tela muy transparente, además la mirada de las modelos desnudas no era frontal, porque su intención era mostrar la belleza de la figura femenina, así como generar una fotografía artística que no fuera provocativa, sino íntima y personal.

Un fotógrafo con un tratamiento más directo del cuerpo desnudo fue Alfred Stieglitz (1864–1946), él colaboró en algunas fotografías con Clarence H. White para crear desnudos frontales y con una carga sexual más evidente, sus desnudos mostraban detalles del cuerpo y acercamientos audaces; Stieglitz buscó, además, alejarse de los resultados estilísticos de la pintura en lo que él bautizó como la fotografía directa, es decir el primer formalismo fotográfico. Stieglitz se interesó en que la fotografía fuera un arte en sí mismo, diferente y autónomo, lejos de los lugares comunes en la representación pictórica y fotográfica de su época; sus imágenes influyeron mucho en el erotismo de la fotografía y junto a otros fotógrafos, como Edward Weston, sentaron bases para el culto de la imagen del cuerpo femenino desnudo en la publicidad.

Imagen 8- Clarence Hudson White © *Torso*.1907.
(En colaboración con Alfred Stieglitz).



Fuente: <https://www.wikiart.org/es/clarence-hudson-white/torso-1907-collaboration-with-stieglitz>
[Consultado en Marzo de 2020]

John Pultz en su texto sobre *La fotografía y el cuerpo*, señala que: “*Los retratos fotográficos que renuncian al uso de elementos potenciadores nos presentan el cuerpo sin recursos narrativos o iconográficos que lo realcen, de modo que el cuerpo representado en su pura materialidad física adquiere un poder propio*” (2003. Pág.14).

Con la obra de Alfred Stieglitz se logra la presentación de un cuerpo real, un cuerpo con poder propio, sobre todo en los retratos que realiza de su esposa, la pintora Georgia O’Keeffe, que por medio de su presencia audaz logra más que una pose pasiva ante la cámara. “*Representar en el lenguaje del arte desnuda a una persona conocida públicamente era sumamente insólito. [...] Una de las innovaciones radicales de A. Stieglitz en la serie de retratos desnudos de Georgia*

O'Keeffe fue el recorte de cada fotografía para producir fragmentos corporales sexualmente cargados, no naturales y descontextualizados. [...] tal cómo está definida por el retrato de Stieglitz, O'Keeffe se convierte en su cuerpo, su sexo y su sexualidad” (Ídem.Pág.68).

Imagen 9-Izq. Alfred Stieglitz © Georgia O'Keeffe: *Un retrato, América*.1924.

Imagen 10-Der. Alfred Stieglitz © Georgia O'Keeffe: *Un retrato, América*.1921.



Fuentes: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1815/alfred-stieglitz-american-1864-1946/> [Consultado en Marzo de 2020].

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/99671/alfred-stieglitz-georgia-o'keeffe-a-portrait-american-1921/> [Consultado en Marzo de 2020]

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/99698/alfred-stieglitz-georgia-o'keeffe-a-portrait-american-1924/> [Consultado en Marzo de 2020]

En estos retratos se observa a una mujer segura ante la cámara, y por supuesto se siente cómoda ante la presencia del fotógrafo, como ante un amigo o ante su amante, por lo que se traslada esa confianza y relación hacia la mirada del espectador, el cual se siente cómplice de la imagen debido a la actitud despreocupada de ella, podemos buscar entre el gran número de sus retratos y en todos ellos se percibe esa cercanía.

En la pareja de imágenes anteriores vemos primero a O'Keeffe nadando desnuda y en la segunda imagen secándose, en ambas se muestra segura y altiva, sus ojos entrecerrados por el sol, vemos por las sombras proyectadas que la luz cae directamente sobre su rostro y su pecho, sus brazos tocan y regresan al cuerpo; en la primera imagen ella está con el rostro, los hombros y parte de su pecho fuera del agua, el resto del cuerpo sumergido, hay tensiones en el cuerpo evidentes en la postura; en la segunda imagen hay calma y equilibrio, casi como una postura religiosa sus manos son su parte activa, se protege, cubre uno de sus pechos y el otro se asoma, con los ojos entrecerrados, parece querer sujetar su cuerpo, sentirlo con sus manos; las manos son importantes porque remiten al tacto, la fotografía en este sentido remite a lo escultórico, el cuerpo es más que una forma visible, en estas representaciones el cuerpo es una forma que se toca.

Existe una construcción social de lo visual, porque aquellos cambios en los comportamientos, en las poses, actitudes, en las miradas al cuerpo real y la relación con los espectadores, etc. vienen con adecuaciones técnicas y de estilos para poder representarse. Lo que distingue la relación autor-modelo-imagen-espectador en los casos vistos, es que la mirada o acto de visión implica al cuerpo, guiada por el desnudo, por la toma fotográfica frontal y fragmentaria o por la propia materialidad oleosa de la pintura, y es en ese sentido que las representaciones del cuerpo pueden generar ciertas formas de comprensión en las que se construye o modifica la experiencia que el sujeto tiene sobre las relaciones intersubjetivas con otros cuerpos.

Retomando el camino inicial y de vuelta con el lenguaje de la pintura en el siglo XIX, un precedente directo de la representación pictórica del desnudo en el contexto del realismo del cuerpo es "*Desayuno sobre la hierba*" de Édouard Manet, obra que fue inspirada en una pintura antigua de Giorgione, "*Concierto campestre*", sin embargo, distaba mucho de ser alegórica; ante la obra de Manet los espectadores debieron encontrarse con la activa desnudez del cuerpo ahí donde esperaban ver una figura estética o un cuadro contemplativo, sin embargo se

encontraron un escenario actual en lugar de la escena intemporal que insinuaba la composición, por tanto crea un contexto realista que incomoda y sorprende a la vez.

En “*Desayuno sobre la hierba*” vemos un grupo de personas, dos varones que parecen estar conversando, su atuendo es acorde a su época, al fondo una mujer dentro de una laguna parece tomar un baño y está llenado un recipiente directamente en el agua, pero la presencia fuerte es la mujer desnuda que mira fijamente al espectador, no está ensimismada o viendo a sus compañeros en la representación, como era costumbre del arte académico, sino que gira al espectador, lo mira e invita para compartir ese día en el campo, pues esta mujer desnuda no antepone distancia ni sobresalto ante la mirada del espectador, su mirada en éste lo desafía por completo, sólo por dirigirse a él lo seduce.

Imagen 11-Edouard Manet. “*le déjeuner sur l'herbe*”. 1862-63. 208 cm x 264.5 cm



Fuente: <https://apunteshistoriaespana.files.wordpress.com/2012/01/almuerzo-campestre.jpg> [Consultado en Enero de 2020]

Del mismo año que “*Desayuno sobre la hierba*” pero expuesta en 1865, el cuadro de “*Olympia*” despertó en los críticos y todo público un tremendo escándalo que eclipsó por completo la obra precedente. “*Olympia*” es un desnudo en interior inspirado en lo que parecieran elementos neoclásicos en la pintura por la composición y el tema solicitado, una odalisca con su esclava; pero el autor ha representado a una mujer desnuda de modo que su voluntad e intenciones se revelen en su cuerpo y en su mirada, de que formen parte esencial de la imagen.

Imagen 12 -Édouard Manet. “*Olympia*”. 1863. 130.5 x 190 cm.



Fuente: <http://desdeelotroladodelcuadro.blogspot.com/2011/04/olympia-edouard-manet.html> [Consultado en Enero de 2020]

Tanto en el “*Desayuno campestre*” como en “*Olympia*”, Manet logra representar a la mujer de carne y hueso como dueña de su sexualidad, una mujer desnuda en un entorno verosímil, él logra detallar elementos y actitudes banales en la pintura que en conjunto logran activar la participación de los espectadores al colocar ellos su tiempo y realidad de acuerdo con sus experiencias e intereses en la mirada. La obra representa a una mujer desnuda, *Olympia*, recostada en una

cama mirando fijamente al espectador, a su lado una mujer negra la mira y le lleva algunas flores a sus pies, sobre la cama un gato negro eriza su cuerpo y levanta la cola, al encuadrar un espacio cerrado hay un control preciso en la mirada del espectador que virtualmente capta su atención y lo coloca de frente a ella.

Olympia no es una delicada diosa ni una cortesana de lujo en su ambiente acogedor para satisfacer el deseo del hombre, por el contrario, es una mujer pequeña con un aire marginal y un gesto seductor, en la pose al cubrir ella su sexo con una mano despierta más interés, pues “según la ciencia de la época las mujeres negras y las prostitutas poseían deformaciones genitales congénitas que las condicionaban a la hipersexualidad” (Eisenman.2001. Pág.258). Esta imagen para el público occidental representaba entonces a una prostituta, además la presencia de la mujer negra y el gato acentuaban el carácter oscuro, perverso, temido y repugnante de un encuentro sexual inmoral y amenazante para la sociedad.

En este tipo de obras, no sólo el espectador es agredido y convocado por el cuadro, sino observado, es un espectador activo en el acto de visión e interpretación de la imagen. Como expuso Michael Fried: “La función principal en el arte de Manet consistió en esclarecer determinadas verdades sobre la relación pintor-espectador que ya no era posible negar, obligando al espectador a mirar, ahora él se encontraba bajo la mirada fija y dominante del cuadro, y no a la inversa” (Fried, 2003. Pág.200). Incluso: “un espectador absorbido por el cuadro, fusionado físicamente con éste, ya no sería un espectador en ningún sentido del término” (idem.Pág.137).

Es evidente que en estos ejemplos existe una necesaria y constante complicidad entre quienes hacen la foto o la pintura, y quienes son retratados, así como una implicación directa entre quienes observan la imagen, Estrella de Diego reflexiona sobre esto: *¿No pasa a formar parte de nosotros ese evento [el retrato] por el simple hecho de estar mirando? [...] si en la lógica fotográfica podemos identificarnos con el punto de vista de la cámara y el fotógrafo, ¿hasta qué punto podemos estar separados de sus implicaciones con la escena?* (2011. Págs.225-228).

Imagen 13-Detalle del cuadro “*desayuno campestre*” con un espectador.



Fuente: <http://historiadelarte-amparosantos.blogspot.mx/2010/04/desayuno-en-la-hierba-de-eduard-manet.html> [Consultado en Octubre de 2019].

En conclusión, es preciso señalar que en el arte el cuerpo no se reduce a la sintaxis de la forma visible o textual, ni solamente a la semántica sobre un sujeto particular en el retrato, tampoco significa reconocer la belleza o el canon de la figura humana, sino que más bien, trata de la relación estética de la obra en que interviene el cuerpo con la vida misma, con la naturaleza de las sensaciones intersubjetivas y los afectos de las personas, trata del reconocimiento y relación pragmática entre el modelo, el autor y los espectadores como cuerpos.

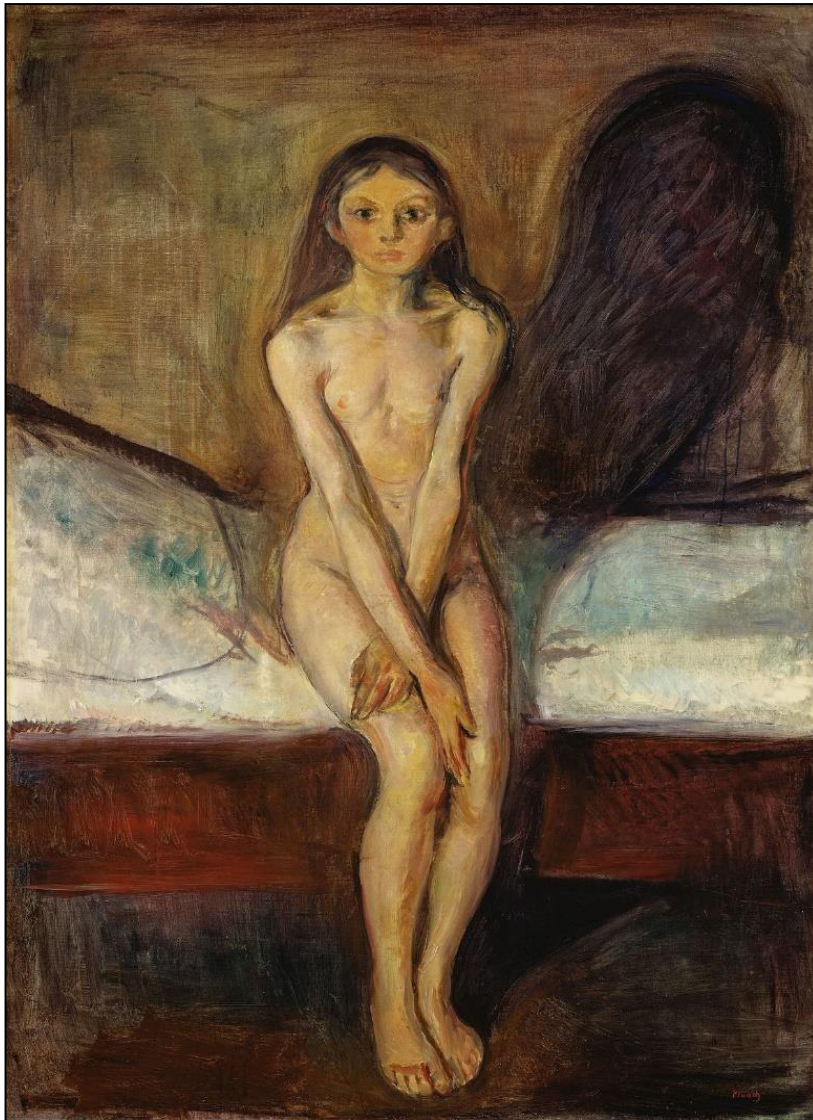
El cuerpo en el arte reivindica el conocimiento sensible, mostrando los instintos y el goce como parte del mundo y de un sujeto pasional. De tal modo, diversas obras de arte señalan el cuerpo como un componente central de nuestra identidad y nuestros deseos; en las obras referentes al cuerpo se generan, además de representarse, ciertas formas de subjetivación en las que se construye y modifica la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo y de su corporalidad, resolviendo con ello diversas maneras de identificarse imaginariamente como sujeto a través de los actos de representación.

2.3 Censura o liberación del cuerpo y la mirada.

Toda obra de arte guarda en sí un indudable poder de encarnación y de revelación.

Octavio Paz (2014:79).

Imagen 14 -Edvard Munch. *Pubertad*. 1894-95. 150 x 111 cms.



Fuente: <https://www.historiarte.es/la-pubertad> [Consultado en Marzo de 2019]

Un cuerpo desnudo nos impresiona, nos interpela, la mirada del otro nos da el derecho de comunicarnos, pero también, de ser afectados profundamente por su imagen y presencia. El primer retrato desnudo realizado por Edvard Munch es el de una joven titulado "*Pubertad*", años antes ya tenía una pintura con el mismo tema que fue destruido. En esta obra que se preservó el tratamiento no es delicado, sino al contrario, expresivo y violento; la chica está sentada con las piernas juntas y cubriendo su sexo, busca protegerse al extender y bajar sus brazos, con las manos extendidas y cruzadas sobre su regazo, intenta cubrirse, es extremadamente delgada, mira fijamente al pintor-espectador, está callada y un tanto cohibida, junto a ella aparece una sombra brotando de su cuerpo, lo que parece indicarnos que no hay que dejarnos engañar por su inocencia, que esta oscuridad sale de ella.

Toda la obra de Munch juega con la muerte y con el miedo por medio de personajes ambivalentes y sombríos; por ello esta sombra en "*Pubertad*" puede interpretarse como la sexualidad futura de la joven, Munch aquí representa un ser taciturno ante la pérdida inminente de su inocencia. Tantas tensiones hay en este cuadro, y en la propia fijación de Munch por la joven, que es difícil dar una sola interpretación de la obra, pero es una figura que nos amenaza y nos parece vulnerable a la misma vez. Hay que reconocer la audacia en el lenguaje de la pintura de Munch, sin embargo, la fotografía de su tiempo no se queda atrás en cuanto a la mirada de cuerpos infantiles y adolescentes que son, para el ojo actual, un tema alarmante, divididos entre la cualidad estética y la costumbre moral.

Alguien con un tratamiento distinto, idealizado o aburguesado en cuanto al retrato de jovencitas y niñas, fue Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), quién bajo el seudónimo de Lewis Carroll publicó "*Alicia en el país de las maravillas*", y es considerado como el mejor retratista de niños del siglo XIX.

En la época victoriana las imágenes de niños desnudos o semidesnudos fue considerada como representativa de su inocencia: niños desnudos aparecían en tarjetas postales, tarjetas de cumpleaños y fotografías de vacaciones familiares; por supuesto que estas imágenes fueron acercamientos muy comunes para los artistas, porque los cuerpos de personas jóvenes y los cuerpos femeninos fueron los

modelos preferidos por los artistas, para recrear nuevos mundos de fantasía y crear formas alegóricas, todo lo contrario a la imagen del cuerpo masculino desnudo tan poco frecuente como inspiración para los artistas.

Imagen 15 - Charles L. Dodgson ©. Alice Liddel finge mendigar.1858.



Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283092> [Consultado en Marzo de 2019]

Recordemos que la fotografía comenzaba a surgir y Dodgson, que era un profesor de matemáticas, se aficionó a este nuevo inventó, sus retratos no se extralimitan en ningún sentido, pues acorde a las convenciones de la época representa con sus fotografías y pinturas la fantasía e inocencia de sus modelos, él defendía un interés puramente estético en sus retratos, además pedía el consentimiento y presencia de los padres para realizar estas fotos. Aunque se ha especulado mucho sobre él por su afición la fotografía y su acercamiento a los infantes, hay que señalar que solo fue un trabajo más en sus intereses artísticos y que surgió en convenio con los padres.

En la Fotografía “*Alice Liddel finge mendigar*”, en la modelo observamos su confianza ante la fotografía, su pose es segura, generalmente los niños se prestan a jugar y disfrazarse, por lo que posar para una foto era parecido a tener un juego, además la mayoría de los niños en un ambiente familiar no son retraídos sino activos, por lo que no debe parecer extraño este acoplamiento entre las primeras fotografías y los modelos infantiles de parte de muchos fotógrafos.

Otro aspecto importante es recalcar que el cuerpo desnudo o semidesnudo de la mujer adulta revelaba no solo la indecencia sino la propia culpabilidad del mito del pecado original, a la mujer que fuese retratada como su propia persona -es decir, no como una alegoría o símbolo exótico-, se la asociaba entonces con la imagen de Eva a través de su sexualidad, de ahí surge la *femme fatale* moderna como la percepción de la naturaleza oscura de la mujer, sin embargo existía la contraparte con la representación de la madre de Cristo, porque la figura de la virgen y la maternidad son imágenes positivas de la mujer y de su cuerpo ya desde el renacimiento hasta el siglo XIX; sin embargo, para que los artistas exploraran la belleza corporal del cuerpo desnudo de una mujer adulta se recurría a las convenciones de la narrativa mitológica, por ejemplo, la mujer desnuda era Venus, la cual habría que verla y que juzgarla como una divinidad, así como un símbolo del amor sexual, el cuerpo adulto desnudo también se representaban mediante otros personajes, como las amantes escogidas por Zeus y otros dioses y héroes de la historia occidental.

Madre, virgen o puta, en verdad tales opciones fueron las que ocuparon principalmente el cuerpo de la mujer madura en una mirada hacia su sexualidad y su forma artística en aquella época y contexto, por radical que suene esa afirmación, por ejemplo, la obra de Manet, *Olympia*, pasó por lo mismo, fue vista como un cuerpo indecente de una persona real. Por ello la visión del cuerpo inmaduro de la adolescente o preadolescente, no podían asociarlas directamente al mito de Eva o de la mujer fatal, y se exploraba en cambio, su opción como una figura que se mostrara bella y natural, sin ser tampoco asociada con la erótica Venus -la cual fue convocada solo para el placer restringido de un público masculino adulto -. Eso es

precisamente lo que buscaba Lewis Carroll al alejarse de los modelos que pudieran mostrarnos un instinto sexual en sus retratos, poder retratar lo femenino antes de su madurez sexual y su posibilidad moral de pecar. Lo que en cambio Munch sí quería señalar con su pintura "*Pubertad*", es que hay un momento entre la presencia tanto inofensiva como vulnerable de la mujer y su despertar sexual, aspecto que en su madurez incita al hombre a ser seducido.

Pero, hoy en día ¿Cómo interpretamos esas imágenes del pasado?, cómo la versión infantil de una mujer adulta, cómo la explotación del cuerpo de los infantes por parte de los artistas, pintores y fotógrafos, o cómo imágenes para y por pedófilos, muchos piensan que fue así, pero hay que pensarlo dos veces; Charles L. Dodgson escribió en su diario acerca de su molestia por el rumor entre los vecinos de que mantenía relaciones con la niñera de la familia Liddell (Alves da Silva.2017); lo cierto es que debido a los distintos rumores sobre él y justo en el momento en que las dos niñas mayores de la familia Liddell entran a la pubertad, dejando de ser niñas, los padres decidieron que era mejor que el profesor dejara de pasar el tiempo con sus hijas y de tomar sus fotografías²⁰. Sin embargo, queda ahí la duda por el hecho de que se destruyeron más de mil fotos tomadas por Lewis Carroll, así como el hecho que justo antes de morir fueron arrancadas algunas páginas de su diario (ídem).

Lo único que podemos advertir es que la imagen de la infancia y su cuerpo se construyó de una manera muy extraña en el período victoriano, además, reflejan la falta de un lugar y propósito adecuado para las representaciones de la desnudez infantil en la sociedad del siglo XIX y que fueron tomadas con reservas por los siglos XX y XXI. Por otro lado, es cierto que bastantes de estas fotografías fueron tomadas por mujeres, quienes veían el cuerpo infantil o preadolescente como algo natural y estético y no, como ya es visto en la actualidad, con una consciencia pulsional sobre la sexuación de dichos cuerpos.

²⁰ Un buen artículo sobre Lewis Carroll, el desnudo infantil y la época victoriana, es el siguiente: Alves da Silva María Helena. (2017) *Imortalização ou erotização do corpo infantil? Sobre o costume vitoriano de retratar crianças nuas*, [eravitoriana.wordpress.com](https://eravitoriana.wordpress.com/2017/09/18/imortalizacao-ou-erotizacao-do-corpo-infantil-sobre-o-costume-vitoriano-de-retratar-criancas-nuas/#jp-carousel-2054)
<https://eravitoriana.wordpress.com/2017/09/18/imortalizacao-ou-erotizacao-do-corpo-infantil-sobre-o-costume-vitoriano-de-retratar-criancas-nuas/#jp-carousel-2054>

Imagen 16- Alice Boughton ©. *Desnudo*.1902.



Fuente: http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?/p/Alice_Boughton/ [Consultado en Marzo de 2019]

La fotografía anterior de Alice Boughton, nos muestra este tipo de imágenes ambivalentes entre la inocencia y la sexualidad de los niños. Sin ningún pretexto alegórico o ambiente exterior natural, se presentan los cuerpos desnudos de unas niñas dentro de un estudio de color neutro, los cuerpos se tocan, no miran hacia la cámara y la figura de la izquierda sostiene una clase de ramita o planta que los demás observan, más uno se pregunta si esta figura es de un niño o una niña, porque las poses de los cuerpos ocultan estratégicamente los genitales, esto porque es la intención clara de la fotógrafa de mantenerse en el decoro y la mesura, propios de los desnudos académicos, para no vulgarizar ni exponer frontalmente estos cuerpos.

Por supuesto que había nociones sobre género y sexualidad en los comienzos del siglo XX, pero eran confusas, se discutía, por ejemplo, la edad adecuada para el consentimiento de las relaciones sexuales, que varió de los doce a los dieciséis años. John Pultz sostiene que mientras más se le negaba, mayor era la presencia de la sexualidad en la sociedad burguesa, y precisamente en las fotografías que aquí se presentan se muestra la naturaleza sexual latente que la sociedad negaba que los niños poseyeran y su acceso al público (2003. Págs.39-41).

Durante la transición del siglo XIX al XX, las mujeres artistas empezaron a crecer en número, pero su lugar de experimentación artística y su principal materia a retratar fue el ambiente doméstico y familiar. Una fotógrafa muy interesante que logró superar este ambiente doméstico y otras barreras en la temprana década de 1920 fue Imogen Cunningham, por supuesto también hay que señalar a Alice Austen, quién se fotografió junto a sus amigas vestidas como hombres en 1891, con ello muestra una clara postura de promoción política del lesbianismo y de la autonomía de las mujeres. Por otro lado, la influencia de Cunningham y su acercamiento al cuerpo desnudo es más estética y vanguardista, en principio sus imágenes recuerdan mucho la obra de Edward Weston y la de Alfred Stieglitz, tratando de fotografiar cuerpos desnudos como una composición abstracta.

El rasgo que caracteriza a Cunningham es que trabaja tanto con el cuerpo femenino como con el cuerpo masculino desnudos. Después de siglos de observar al desnudo femenino en el arte, donde se combina el erotismo con la estética, Cunningham nos presenta uno de los primeros desnudos masculinos en la historia de la fotografía, "*Roi en el sendero de dipsea*" de 1918, imagen que en su momento fue calificada como vulgar, sin valor artístico, precisamente porque no es la mirada de un hombre heterosexual sobre el cuerpo desnudo, sino la elección voluntaria de una mujer y el registro de su mirada sobre el cuerpo masculino.

Imagen 17- Imogen Cunningham©. *Triángulos en compañía*. 1928.



Imagen 18- Imogen Cunningham©. *Roi en el sendero de Dipsea*. 1918.



Fuente de ambas imágenes: <https://www.mujeresaseguir.com/cultura/noticia/1111675048715/imogen-cunningham-y-belleza-del-cuerpo-humano.1.html> [Consultados en Marzo de 2019]

Finalmente, Imogen Cunningham con gran técnica retrata el cuerpo en su sentir directo y con sus atributos individuales, además, sorprende como en algunos de sus desnudos se presenta la composición empleada por Lucian Freud en pintura, imágenes de cuerpos recostados vistos cercanamente desde lo alto. La obra de Freud dentro del retrato-desnudo, presenta un enfoque realista con objetividad fotográfica, abundan detalles del cuerpo provocando la sensación táctil de la carne. La comparación entre Cunningham y Freud es sencilla, en ambos es la mirada concentrada que nos acerca a la existencia del cuerpo y del sujeto en sus obras.

Imagen 19- Imogen Cunningham©. *Tejido Navajo*. 1968.



Fuente: <https://www.mujeresaseguir.com/cultura/noticia/1111675048715/imogen-cunningham-y-belleza-del-cuerpo-humano.1.html> [Consultado en Marzo de 2019]

A continuación, se tratan los valores de la mirada heterosexual en la obra de Harry Callahan, y el ocultamiento de la mirada homoerótica de Minor White; con el primero existe un enfoque personal y biográfico, son las fotografías de su esposa e hija, Eleonor y Barbara, éstas imágenes confirman las cualidades de Callahan como

padre, esposo y fotógrafo, él llega a fotografiarlas desnudas en su habitación, en un entorno no iluminado artificialmente, sino jugando con las sombras y la luz natural desde una ventana. Por supuesto que Callahan con su trabajo nos remite a los entornos domésticos de los primeros retratos hechos por mujeres, pero añade un elemento suburbano de la familia pequeña y sin poseer lujos; con estas imágenes intenta demostrar que él se hace parte presente en la ausencia, reconocemos su mirada que controla, observa y protege a su familia, ellas se perciben inocentes y confiadas.

Imagen 20- Harry Callahan ©. *Eleonor y Barbara. Chicago. 1954.*



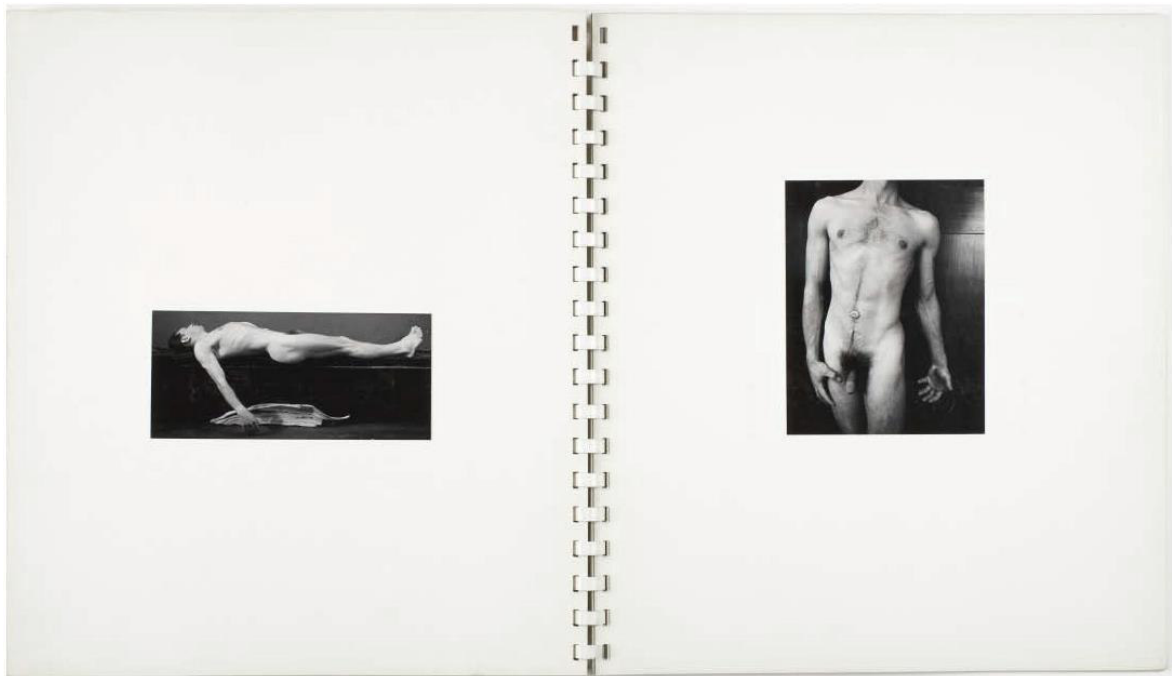
Fuente: http://www.artnet.com/artists/harry-callahan/eleanor-and-barbara-chicago-8APTtDJcELsIpa_Xpjlw0A2 [Consultado en Marzo de 2019]

Es la mirada masculina sobre el desnudo femenino que nos demuestran varios fotógrafos, pero además H. Callahan posee otras cualidades como fotógrafo que lo hacen complementar el dominio estético con un lenguaje social más amplio: la del hombre de familia que domina y se complace de su posición de vida adulta ante la sexualidad de su mujer y la inocencia de su hija, él es mirado a través de sus cuerpos y convocado en el amor de ambas.

Minor White, por el contrario, autocensuro su propia visión homoerótica. Con una profesión muy consistente en el campo de la fotografía en la que realizó funciones como creador, promotor y profesor, él logró consolidarse como un gran fotógrafo durante su vida; sin embargo, hasta después de su muerte fue que conocimos su aproximación al cuerpo a través de una serie titulada: *La tentación de San Antonio son los espejos*.

Imagen 21- Minor White ©. *La tentación de San Antonio son los espejos*. 1948

(Imágenes 27 y 28 de la serie).

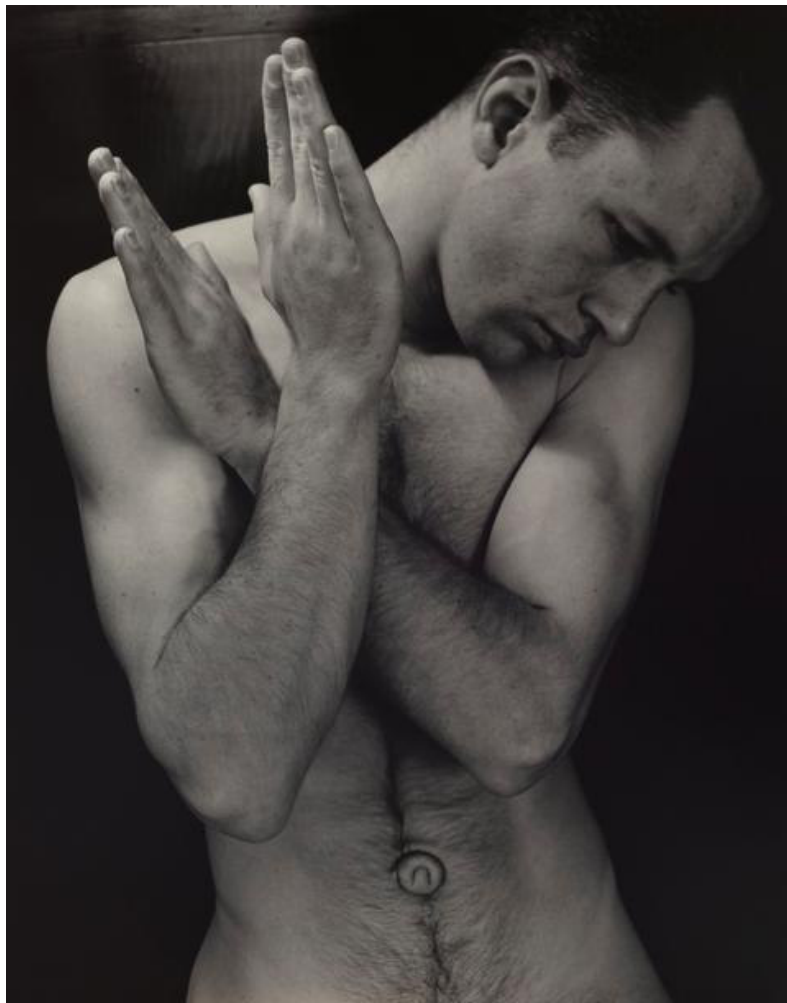


Fuente: <https://artblart.com/tag/minor-white-the-temptation-of-saint-anthony-is-mirrors/>

[Consultado en Agosto de 2019]

“Cuando Paul Martineau, curador asociado del Museo J. Paul Getty, en Los Ángeles, estaba recopilando fotografías para una nueva retrospectiva de la fotografía de Minor White, descubrió un álbum llamado: La tentación de San Antonio son los espejos. Solo se produjeron dos copias del volumen, cada una con treinta y dos imágenes de Tom Murphy, estudiante y modelo de Minor. “Es una carta de amor visual: solo creó dos, una para Tom y otra para él²¹”.

Imagen 22-Minor White ©. Tom Murphy, San Francisco, California. 1948.



Fuente: <https://www.quirafotos.com/minor-white-y-la-mirada-del-yo/> [Consultado en Agosto de 2019]

²¹ Referencia en: Bunyan, Marcus. *“Minor white: manifestations of the spirit’ at the j. paul getty museum, los ángeles”*. Citado en: Art Blart, publicación en línea. Fecha oct. 2014 [consultado en Agosto de 2019] <https://artblart.com/tag/minor-white-the-temptation-of-saint-anthony-is-mirrors/>

La censura de su obra se debe a que en la época en que la realiza la homosexualidad era un delito, al igual que ser comunista: *“Comunistas y homosexuales fueron vinculados en la ideología política como amenazas paralelas a la democracia, se les consideraba una amenaza insidiosa, precisamente porque no se les veía y eludían todo sistema de control visual. El temor era que algún vecino resultará ser <rojo> o <marica> y no se le detectará”* (Pultz. 2003. Pág.105). Fotografiar hombres desnudos de forma frontal y con el rostro descubierto, supondría una mirada homosexual que no era permitida. No era un lenguaje artístico sino gay, esta censura sucedía en todo el mundo, inclusive en Europa donde se mostraban más abiertos y relajados que Estados Unidos, así como en los países tradicionalistas de Latinoamérica.

La obra de White siempre intenta mostrar algo más allá de la objetividad, establecer puentes entre la imagen y el público, su trabajo es sumamente estético y balanceado, también es musical y místico en ocasiones, pero por primera vez en parte de su visión reconocemos la sexualidad dentro de la discreción silenciosa de su homosexualidad. Desde su propuesta estética promueve un discurso sobre la autocensura y las pasiones; como cada una de las imágenes en este capítulo, los cuerpos van en dos direcciones, primero desde la mirada del fotógrafo y después, desde la presencia de los modelos. Tensión que resulta enmarcada por el descubrimiento del deseo inconsciente, por la valoración estética del otro y por la transgresión o el amor implicados, finalmente hay que sumar cada aspecto que nos define en la cercanía del otro cuerpo a través de la visualidad.

M. White declaró que la relación entre las imágenes y los sujetos creadores es para activar la autoconsciencia por medio de los sentidos, porque: *“La cámara es un medio para el descubrimiento y el crecimiento de uno mismo. El artista tiene una sola cosa de la que hablar: de sí mismo [...] Tengo miedo de buscar, miedo de descubrir cuán superficial es mi ser, sin embargo, persistiré [...] porque la cámara llevará mi introspección constante de vuelta al mundo”* (Opinión citada en: Buyan. 2014.s/n).

Para la segunda mitad del siglo XX mucho había cambiado la concepción del mundo y del ser humano, estos eran imperfectos y atroces; el artista comprometido ya no podía eludir la realidad en sus imágenes idealizadas del cuerpo o por medio de la experimentación abstracta, ya que había todo un grupo de imágenes figurativas y fotográficas en las que se llegó a considerar los cuerpos que habían muerto o padecido gran dolor durante las guerras mundiales, debido a los genocidios, las depresiones económicas, las protestas de grupos marginales y las enfermedades letales y adicciones, así como también, un arte que fue representando cualquier otra circunstancia que padecieron los propios artistas en su carne. Después la posmodernidad reflejó la entropía y nos trajo la contracultura, porque había una pérdida de fe en las autoridades y sus valores, en este contexto la promoción a lo controversial y grotesco fue declarada propia de la libertad creativa de los artistas de las grandes ciudades, la censura fue perdiendo su efectividad y su sentido.

Cuando Diane Arbus había fotografiado a sus sujetos, por supuesto algo había cambiado en la mirada que las mujeres particularmente entregaban de la realidad, escalando en su dominio social y enseñando a un mundo dominado por el hombre nuevas posibilidades de experimentación artística, como la performance y la instalación; también abordando las problemáticas sociales desde compromisos e inmersiones reales pocas veces vistas en el mundo de las artes visuales, como la ficcionalidad y la construcción del sujeto y el cuerpo desde los cuestionamientos del rol de la mujer, el género y la identidad, luego con todo ello se establecen los principios del arte feminista.

En este contexto, Diane Arbus fue al encuentro de cuerpos diferentes que parecen no igualarse a ningún otro, únicos en su género, cualquiera que sea este. Cada cuerpo retratado en su ambiente posee un gran potencial expresivo, eso lo supo Arbus cuando salió a las calles de Nueva York para encontrarse con sus modelos, como señala John Pultz “*hasta el cuerpo de los jóvenes ordinarios de los suburbios parecían extraños ante la cámara de Diane Arbus*” (2003. Pág.123).

Imagen 23 -Diane Arbus ©. *Hombre con rizadores*. Ciudad de Nueva York. 1966.



Fuente: <https://oscarenfotos.com/2014/09/28/diane-arbus-la-princesa-rot/> [Consultado en Agosto de 2019]

La fotografía de Arbus "*Hombre con rizadores*" no funcionaba en el gusto comercial ni tampoco artístico de su tiempo, no había mercado ni público para sus retratos, pero ella no pudo apartar su mirada de tales personas porque desestructuraba todos los supuestos de la belleza que como anterior fotógrafa del mundo de la moda había aprendido.

Diane Arbus había tomado algunas clases con Lissette Model, emigrante parisina quien siguiendo la pauta de las artes de la vanguardia en Europa tenía un gusto por lo extravagante y lo sórdido, por personajes alocados u obesos, pero de un estilo sobreactuado en muchos casos, el caso es que Diane Arbus llegó más

lejos que Model como fotógrafa, no por imitar un recurso transgresor de la vanguardia tomando sujetos marginales, sino por lo que se entiende a partir de sus retratos, me refiero a un compromiso por querer humanizar y conocer a sus modelos, mirarlos directamente a los ojos y dejar que el retrato hable por ellos. Ella hacia estos retratos porque con ello liberó su mirada hacia las personas y descubrió, en particular, la empatía por la condición de su vida y sus cuerpos.

Imagen 24 - Diane Arbus ©. *Jack Drácula en un bar. Connecticut. 1961.*



Fuente: <https://www.lamonomagazine.com/expo-foto-diane-arbus-fotografio-lo-que-nadie-veia/>
[Consultado en Agosto de 2019]

Jack Drácula como fue apodado Martin Semnack, fue una de las personas para muchos anónima que Arbus fotografió y convirtió en un icono, se trata de un joven marinero que después de la Segunda Guerra Mundial se hallaba vagando sin empleo, en medio de su ociosidad decidió hacerse un pequeño tatuaje, y luego otro, y terminó con casi todo su cuerpo tatuado. Logró abrir su propio negocio como tatuador profesional.

Jack y Arbus se conocieron en Nueva York, pero él se había mudado poco después a Connecticut como consecuencia de la prohibición de los salones de tatuajes, esto debido a un brote de hepatitis a comienzos de 1961 (Karan Rinaldo. 2017.s/n). En su retrato vemos como incluso su rostro está tatuado, mira fijamente sin inquietarse, cruza sus brazos y los apoya en una mesita redonda, en la cual vemos una bebida, una cajetilla y un cigarro apagado en un cenicero, estos elementos son objetos pequeños en comparación con los tatuajes y el rostro, son elementos semánticos o narrativos que acompañan al propio cuerpo, el modelo más que posar parece querer escucharnos e iniciar un diálogo con la cámara.

Jean-Luc Nancy en su estudio sobre la mirada al retrato indica que: *“Al inventar el retrato el sujeto no se procuró el placer de una imagen, sino que se aseguró de la certeza de una presencia [...] En el retrato propiamente dicho el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma. [...] La figura retratada debe organizar el cuadro y la visión de éste, para que en suma pueda absorberse y consumarse”* (Nancy. 2006. Págs.11-16.).

Las imágenes de fines del siglo XIX y de la primer mitad del siglo XX incrementaron la conciencia sobre el cuerpo y sobre la mirada. Para la segunda mitad del siglo XX esta materia de los cuerpos y la identidad de las personas mutaba constantemente, mientras los artistas académicos trataban de recrear un arte atemporal basado en la técnica y en las cualidades del medio de producción, los otros artistas que adquirirían un compromiso con la realidad exterior y con la experiencia personal -con el objeto de disolver el arte en la vida, o tal vez de activar la vida misma como un arte-, solamente pretendían resaltar las cualidades

emocionales de las personas y del mundo, así descubrieron que nada hay más temporal que el cuerpo y la experiencia.

Imagen 25- Izq. Hanna Wilke. Detalle de la instalación S.O.S. *Starification object series*, 1974-82.

Imagen 26-Der. Hanna Wilke. Detalle de la serie *Intra-Venus*, N° 13. 1991-1992.



Fuente: <http://catalogo.artium.org/dossieres/artistas/hannah-wilke/obra> [Consultado en Agosto de 2019]

Hanna Wilke en su lenguaje artístico explotó todas las posibilidades que su cuerpo le concedió, joven y vigoroso al principio, débil y vulnerable al final. Vinculada al llamado feminismo esencialista, el cual se basaba en representar los rasgos específicos de feminidad del cuerpo. Este grupo empleaba con valor y audacia las representaciones de la vagina como único rasgo no identificable con el hombre y el patriarcado; porque el cuerpo objetivado de una mujer por supuesto que no era *esencialmente* femenino sino parte constitutiva del gusto del hombre, por ello la sexualidad explícita y el desnudo en público se convirtieron en medios de subversión del cuerpo femenino fuera de la mirada patriarcal, señalando que la única manera de subjetivar un cuerpo objetivado es a través del mismo cuerpo.

Hanna Wilke se propuso cambiar nuestra mirada sobre el cuerpo de la mujer por medio del reclamo de su sexualidad como una posesión única y esencial de la mujer que es precisamente libre, buscando con ello que las mujeres fueran visibles como cuerpos activos y dominantes, incursionando precisamente en los espacios de interacción social en los que sus cuerpos habían estado relegados²².

Entonces el cuerpo, su cuerpo, se convirtió en el centro de gravedad de su arte, lo que resultó contradictorio fue que su cuerpo no causaba la transgresión o repugnancia propios de un cuerpo femenino desafiante al hombre y al público sexista, aunque empleaba diversos medios para desafiarlos; en una ocasión se pegó chicles al cuerpo con formas que insinúan vulvas, luego se fotografió mientras realizaba las poses comunes de una modelo de revista con su cuerpo descubierto y pegado con estas masillas de chicle, en esto había cierta ambivalencia, la lectura era confusa, sin embargo su obra en conjunto ayuda a comprender que es ella la protagonista femenina que exhibe y transforma su cuerpo a voluntad, quien posee una gestualidad desafiante y rebelde a pesar de ser bella, cubierta de accesorios fetichistas como corbatas, sombreros o los propios chicles que simulan genitales femeninos, todo esto fue para distanciarse de las representaciones heteronormativas de la mujer.

Imagen 27- Hanna Wilke. *Intra-Venus. Serie N° 11. 1992*



Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/hannah-wilke-intra-venus-series-no-11-december-11-1992>
[Consultado en Agosto de 2019]

²² Puede consultar un Dossier muy completo en español sobre Hanna Wilke en: Artium.org “*Hanna Wilke*”. 2010.s/n) consultado en agosto 2019. <<http://catalogo.artium.org/dossieres/artistas/hannah-wilke/obra>>

Hannah Wilke fue diagnosticada de cáncer en 1987 y murió en 1993 tras una larga etapa de tratamientos médicos. Durante este tiempo continuó con su mirada esencialista en sus autorretratos, ella continua como la protagonista dueña de su cuerpo y sus representaciones, incluso en la enfermedad, aún tras debilitarse, envejecer y perder su cabello, nos permite interactuar con ella y con sus emociones a través de las imágenes. Nada más lejos de la objetivación del cuerpo de la mujer que revelar su lucha por la vida y su valor ante la tragedia, un cuerpo que decide por sí mismo sujetarse a su condición adversa para liberar otra mirada y hacer reflexionar sobre las distintas condiciones del cuerpo de la mujer.

Rineke Dijkstra actualmente es una fotógrafa que goza de gran prestigio a través de los retratos que realiza, aunque mucho de su trabajo nos recuerda a otros fotógrafos e incluso a pinturas de caballete de hace siglos, porque son obras que captan momentos de vacilación y extrañeza en los modelos que representan, que los acompañan durante sus ciclos de vida, son modelos que expresan su identidad al espectador a través de sus cuerpos; por ejemplo ciertas fotografías de la propia Diane Arbus, o también las fotografías de adolescentes de Sally Mann, serían los antecedentes cercanos a la serie *“retratos de playa”* de Rineke Dijkstra. En todo caso el retrato contemporáneo busca la identidad del sujeto a través de su imagen corporal, desde la disposición libre de la mirada sobre el cuerpo.

En una época en que todavía no eran costumbre las *selfies*, ni las redes sociales, Rineke descubrió a finales de los años ochenta que los niños y los adolescentes no tenían pleno dominio de su pose e imagen corporal, por lo que se volvían sujetos muy emocionales y más empáticos que aquellos que mantiene una defensa ante la observación ajena, siempre se muestran con un gesto dudoso más que inseguro ante la cámara, como con el cuadro *“Pubertad”* de E. Munch, los modelos adolescentes no saben bien que pasa ante la mirada de que son objeto, por ello son tan vulnerables como interesantes para la mirada.

Imagen 28- Rineke Dijkstra © *Hilton Head Island, South Carolina, USA, June 22. 1992.*



Fuente: <https://www.artic.edu/artworks/158455/hilton-head-island-s-c-usa-june-22-1992-from-beach-portraits>
[Consultado en Agosto de 2019]

No todos muestran timidez en sus fotografías, es precisamente quienes pasan por la pubertad y los cambios en su cuerpo los que se ven incómodos y tímidos; esto le da unas características singulares al trabajo de Rineke Dijkstra que la hacen capturar momentos de transición de la edad de los cuerpos y sus reacciones al posar de un modo muy natural, alejada de las preocupaciones de la latencia sexual e indecencia de la época victoriana, así como de la propia inquietud de Munch acerca del paso entre la niñez y la madurez sexual.

Imagen 29- Sally Mann ©. *Juliet en una silla blanca*. 1983-85.



Fuente: <https://www.jacksonfineart.com/sally-mann/juliet-in-a-white-chair-1983-1985/>

[Consultado en Agosto de 2019]

La fotografía de “*Juliet en una silla blanca*” tomada por Sally Mann se vuelve una imagen intertextual con la obra de Rineke Dijkstra, trata de una joven en un espacio abierto, reclinada de lado en la silla, ella presta atención a quien la observa, interroga a la mirada del espectador y se vuelve una presencia que lejos de ser vulnerable está cómoda. Sally Mann crea fotografías que desafían las convenciones del cuerpo desnudo o semidesnudo con sus propias hijas y su hijo, esto lo hizo cuando ellos todavía no mostraban rasgos de madurez sexual, tal vez tenían menos de trece o catorce años, y claro, cuando eran muy pequeños.

Su obra ha recibido tanto fuertes críticas como elogios, en verdad es un tema muy sensible en la actualidad que la gente comparta fotos de sus hijos desnudos, hay que considerar que la sociedad actual se enfrenta a la explotación constante de desnudos por Internet, también hoy es un problema mayor que los propios menores de edad compartan sus fotos desnudos o semidesnudos, renunciando al control de su propia privacidad una vez que son expuestos mediáticamente y directamente por sus contactos en redes sociales. El caso es que las críticas se centran en la falta de pudor de su familia, porque sus hijos no expresan vergüenza en ninguna imagen, al contrario, están cómodos compartiendo su intimidad ante la cámara con poses seguros de sí mismos, en especial las hijas.

Imagen 30- Sally Mann ©. *El buen padre*. 1990.



Fuente: <https://www.ivasfot.com/hold-still-la-vida-de-sally-mann/sally-mann-beauty-of-innocence-family-pictures-the-good-father-1990/> [Consultado en Agosto de 2019]

Ellos viven muy apartados en el campo, por lo que la afición a la fotografía de Sally Mann tuvo que concentrarse en su entorno familiar inmediato, además, ella afirma que nunca sintió la necesidad de separar su arte de la crianza de sus hijos, ya que ambos se inspiran el uno en el otro, además que la desnudez es una característica común en la convivencia de las madres hacia sus hijos pequeños (Barnebys Group. 2019. s/n); obviamente esta desnudez fue alimentada o promovida desde el momento en que fue un recurso más para explorar y fijar con la fotografía. Por supuesto más allá del tono melancólico en blanco y negro de sus fotografías como en “*El buen padre*”, o los retratos grupales de sus hijos, inquietó siempre el hecho de que mostraba niños desnudos.

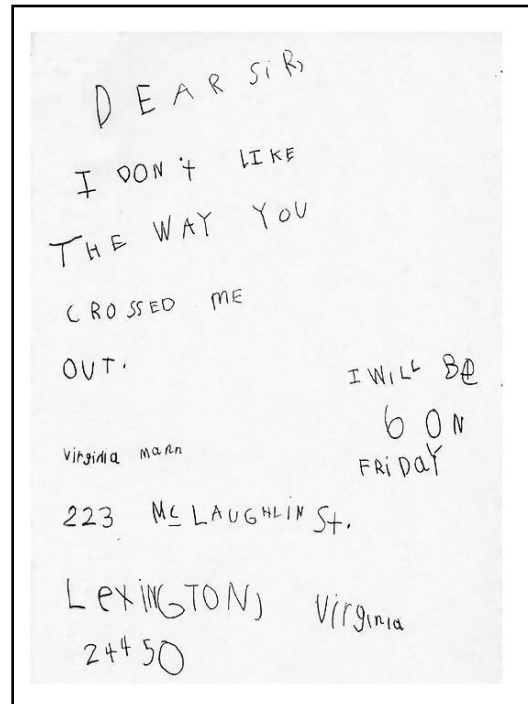
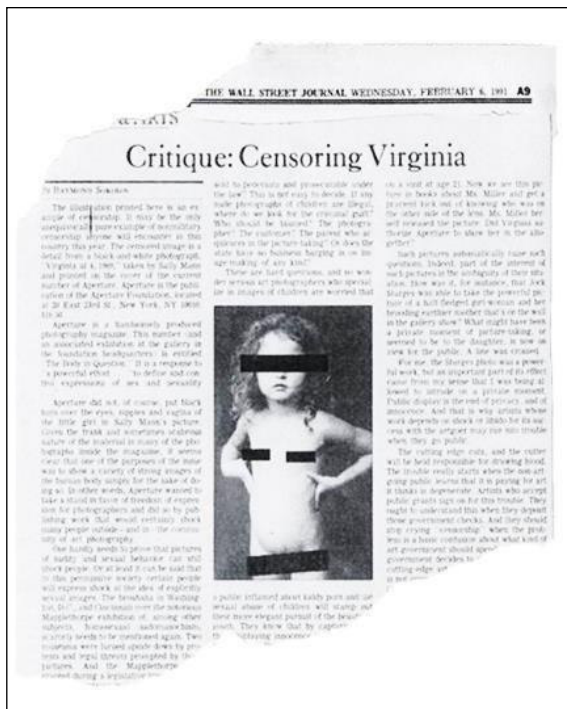
Imagen 31- Sally Mann ©. *Emmett, Jessie y Virginia*. 1989.



Fuente: <https://www.barnebys.es/blog/sally-mann-una-de-las-fotografas-mas-emocionantes>
[Consultado en Agosto de 2019]

En Estados Unidos se debatía en la época en que se realizaron las imágenes si la cultura debía ser regulada por las autoridades y mantenerse unida a los valores conservadores o, por el contrario, permitir una cultura libre y progresista, capaz de incluir temas como la religión, el aborto, la homosexualidad o la violencia, etc. En este debate permanente entre los grupos conservadores y los críticos más liberales la serie “*Familia inmediata*” de Sally Mann fue muy discutida, pero al final tal vez sea precisamente esto, de que la intimidad de una madre con sus hijos esta interconectada con el lenguaje artístico, unidos como dos caras de la misma moneda, lo que logra que las fotografías de Sally Mann liberen la mirada al cuerpo familiar de una forma contundente, más allá de la moral impuesta. El *Time Magazine* nombró a Mann como la mejor fotógrafa de 2001 (ídem).

Imagen 32- Nota de prensa sobre Sally Mann y replica de Virginia.



Fuente: <https://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html>
 [Consultado en Agosto de 2019]

Dato curioso, en la anterior pareja de imágenes se muestra la crítica adversa hacia los retratos desnudos de Sally Mann escrita en el *Wall Street Journal* en Febrero de 1991, y en donde censuran la fotografía de su hija Virginia tomada en 1990; luego la misma pequeña escribe una carta al periodista reclamando que no le gusto el modo en que fue ella marcada, es decir censurada, también le escribe en la carta que el viernes cumpliría seis años²³. Entonces, con esta declaración comprendemos que los niños se muestran totalmente separados del morbo del espectador adulto.

Pero ¿Cuáles son los límites en la representación y la mirada al cuerpo? Parece que cada vez hay menos límites, más cuando entendemos que el arte se propone en parte invadir los sentidos y emociones del espectador, producir un shock, por ello el arte puede ser brutal y cínico, puede trabajar con cadáveres y con el cuerpo abyecto o herido, ahora bien, también cabe preguntar si aún hay espacios o formulas poco conocidas donde los cuerpos son transgredidos de distintas maneras, así como también si hay cuerpos que pueden llegar a ser transgresores de los otros cuerpos alrededor en el estricto sentido de la visualidad hoy en día. Una de estas maneras impactantes que últimamente ha sorprendido a muchos desprevenidos, es algo tan básico y cotidiano como el nacimiento y la maternidad.

Regresando con Rineke Dijkstra, sus retratos tienen la propiedad de situarse en el tiempo y espacio de su modelos, incluso su proyecto organiza una calendarización para sumar retratos de un mismo individuo a través del tiempo y comprender como ha sido su vida, por ejemplo con los retratos en la playa situó a todos sus modelos en un mismo ambiente para que la diferencia fuera precisamente su individualidad, pero también están las fotos de soldados de Israel, que al iniciar su servicio muy jóvenes pueden contrastarse después con retratos hechos durante el avance de su servicio y su finalización; en las fotografías se describen los cambios que viven las personas, pero por sobre todo, de aquello que las caracteriza.

²³ Véase: Mann, Sally. *Sally Mann's Exposure* *Ney York Times*. Abril 16 de 2015. Consultado en agosto de 2019 -<https://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html>

Imagen 33- Rineke Dijkstra ©. *Tecla*, *Ámsterdam*, *Holanda*, 16 de mayo. 1994.



Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/93100>

En resumen, lo que Dijkstra hace es dialogar a través de la foto del antes y el después para indagar una situación concreta del individuo y/o de su cuerpo. Con estas características constantes al realizar su trabajo se puede explicar su obra como una producción temporal a la vez que una investigación de los modelos y no solo es la foto como mirada estética sino como la mirada ética ante el reconocimiento personal del modelo. Por ejemplo, “*Tecla, Ámsterdam, Holanda, 16 de mayo de 1994*”; es el retrato de una madre con su hijo desnudos minutos después del parto, ella sola de pie con una pared blanca de fondo sostiene al bebe en sus brazos, sin adornos ni otros elementos, convincente en cuanto a su crudeza, sin concesiones para anticipar como ser presentados en el retrato, sus cuerpos se revelan frágiles y fatigados, la mujer un poco asustada sangra y derrama un hilo de sangre por su pierna.

Este grupo de fotografías contrastan con las imágenes idealizadas y maquilladas de la maternidad, la verdad física está ahí, porque antes era pensar la maternidad y la labor de parto como un estado natural para el cual la mujer ya está preparada, pero aquí se desmiente, la fotografía de Tecla y su hijo representan un cambio que de un momento a otro aparece con violencia en intensidad en la superficie del cuerpo de la madre, es un estado emocional a flor de piel; Rineke en esta serie se permite investigar una situación concreta de la mujer y su situación después del parto, es una mirada concreta al cuerpo de la madre nunca antes se ha representado.

Tal vez quién mire esta fotografía se sienta identificado con Philip Lopate que nos declara cómo aconteció la labor de parto de su esposa, si bien comprometido con su pareja, también se encuentra perdido frente a su dolor y su propia capacidad de respuesta: “*Durante horas había estado totalmente enfrascado en la lucha del parto, sin espacio libre para tomar distancia, [sin embargo ...] ella se introdujo en una experiencia en la cual yo no podía seguirla [...] todo lo que hizo fue asir su dolor y depositarlo en mí con la mayor rapidez posible*” (2010. Pág.408).



Fuente: <https://mymodernmet.com/es/birth-becomes-her-concurso-fotografia-parto/>

En años recientes han surgido diversos concursos para fotógrafos que son contratados precisamente por las familias para que ellos produzcan una memoria fotográfica del nacimiento de sus hijos, estos concursos son importantes porque han realizado imágenes conmovedoras y sumamente impactantes en torno al embarazo y la labor del parto, así como de las madres sosteniendo en sus brazos a los recién nacidos días después del parto, estas imágenes son sumamente afectivas. Por ejemplo, una de las imágenes ganadoras del concurso *Birth becomes her* de 2018, tomada por Selena Rollason, nos muestra una mujer dando a luz en una tina de parto, se le ve pujando y gritando mientras asoma bajo el agua la cabeza y los brazos extendidos del bebé, éste aun con el rostro cubierto con la membrana del saco amniótico, las parteras también extienden sus brazos para recibirlo; técnicamente es una imagen en blanco y negro, su encuadre compositivo tiende a la simetría y coloca a las figuras principales, el niño y a madre, en el centro .

Imagen 35- Gertrude Käsebier ©. Mrs. R. 1905.



Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/47297>

Estas imágenes como un conjunto y según mi opinión son representativas de la evolución de las fotografías centradas en la maternidad, puesto que las fotografías de principios de siglo XX en su mayoría mostraban a la madre en un ambiente doméstico, tranquilo y confortante, generalmente sentada sosteniendo a su hijo pequeño con alegría y orgullo, tal como sucede en las pinturas de Mary Cassatt y Berthe Morisot; junto a estas artistas está la obra de Gertrude Käsebier (1852–1934), quien captura una de las primeras fotografías de una mujer dando pecho. Gertrude Käsebier puede ser referida como la contraparte femenina de

Clarence Hudson White, porque va mostrando en sus retratos un mundo personal, delicado e inocente, empático en varios sentidos con la feminidad de la época.

Las fotografías de Gertrude Käsebier relacionadas a la maternidad son las primeras en su tipo, pues por un lado la pintura se había centrado durante siglos en las figuras religiosas de la virgen y el niño, mientras que la fotografía se centró casi de inmediato en los ideales morales e individualistas de la clase media del Siglo XIX y de principios del Siglo XX, ideales reflejados netamente en el retrato y en la representación del ambiente doméstico donde las mujeres y los niños aportan el sentido moral e ideal dentro de la familia.

Hay que reconocer el sentido profundamente humano en este tipo de representaciones en torno a la maternidad, si bien se entiende a su vez que en ciertos contextos y para un público específico pueden y deben censurarse dichas imágenes, porque precisamente es donde hay una conexión inmediata con el cuerpo y las emociones innegable a través de los padecimientos, actitudes e instintos de una madre; esta conexión de la cual hablo es deliberadamente mostrada en dos películas de Alfonso Cuarón, *“Roma”* y *“Los hijos del Hombre”* respectivamente, de las cuales me sorprende no haber encontrado alguna referencia en cuanto a sus similitudes ni un análisis diferenciado como el que aquí se presenta.

En la película *“Roma”* la escena del parto es un momento sumamente denso y que apuntala el sentido conmovedor de toda la trama, en dicha escena la mujer en un primer plano está recostada en una camilla preguntando por su bebé, esperando, mientras al fondo el doctor y las enfermeras manipulan el pequeño cuerpo que no responde, y desde ahí la protagonista ha perdido su proyección en el mundo porque se ha perdido parte del sentido de su personaje como eje de la trama, incluso la sociedad misma al exterior ha tambaleado ante una revuelta social y un terremoto en ese momento específico de la película, esta falta de sentido y la presencia de conflictos afecta al espectador, quien duda respecto a lo que percibe y permanece angustiado por lo que va a continuar en la trama, pero entonces se supera la situación de conflicto y de duelo, recobrando la narrativa activa del

personaje y de su mundo hasta la última secuencia de la película, en la cual entrando al mar la mujer logra salvar a los niños que se ahogan, sabiendo y aceptando que a su hijo nadie lo pudo salvar, ella como la mujer menos protegida, es una madre abandonada que protege y salva a otra familia para la cual trabaja.

En una anterior película de Cuarón, *“Los hijos del hombre”*, vemos una escena muy impactante que trata del nacimiento de un bebé en una granja, haciendo alusión al pesebre donde nació Cristo, pues este nacimiento es prosaico y sagrado a la vez, sucede en medio de una crisis demográfica de infertilidad, nadie ha nacido en años y por ello su llanto en otra escena es capaz de detener al mundo. Esta película trata, entre otras cosas, sobre proteger la vida de una madre y su hijo, porque es lo único que puede darle sentido al mundo y reconectarnos con la realidad, todo lo demás no tiene mayor propósito de que permanezca, si los propios seres humanos y la vida están condenados al tiempo.

La conexión del bebe ausente en *“Roma”* es una conexión con la madre y su realidad, mientras que el nacimiento en *“Los hijos del hombre”* es una conexión posible y futura con el mundo entero; de ahí la importancia de las representaciones de la maternidad en el arte como una metáfora más amplia constituida desde y por el cuerpo, precisamente por su potencial para revelar el amor y los instintos, pues importa hacer conexiones emocionales y físicas unos con otros, siendo muy validas por medio de este tipo de imágenes y sus narrativas.

Una foto impactante es la que realiza Lillian Craze de una madre abrazando a su hijo, el parto acaba de ocurrir por lo que es el primer abrazo, eso es un detalle importante, la fotografía se muestra en valores tonales de blanco y negro para aminorar el impacto que las manchas de sangre, evidentes en el cuerpo de la mujer y visible en las sábanas manchadas, pudiera causar a la mirada, porque se pretende mostrar una imagen tierna tanto como fijar la memoria familiar, con este manejo se subvierte el sentido abyecto de un cuerpo que sangra, que está desnudo y que dio a luz después de un gran esfuerzo físico, pero hay un detalle más que es mostrado a propósito y que confronta la imagen con la verdad orgánica de que un nuevo cuerpo fue parte de otro, este detalle es la placenta de la madre que está a un lado

de ellos colocada como una reliquia, un tejido de la confluencia entre ambos que se ve muy grande para ser un elemento accesorio, en su lugar es un símbolo que encarna lo que anuncia, que desplaza su sentido visceral porque muestra un conducto de la madre el hijo, que nos pareciera decir *-carne de mi carne, sangre de mi sangre-*, y tan solo eso.

Imagen 36- Lillian Craze. © Sin título. 2019.



Fuente: <https://lcrazebirthphotography.co.uk/>

Este tipo de fotografías, así como otras imágenes artísticas convencionales sobre el cuerpo, por lo general son censuradas en Facebook y otras páginas, necesitando por ello otros medios para su difusión y discusión pública. Es curioso que, en cambio, no se censure en redes sociales el lenguaje de los comentarios de odio, ni tampoco imágenes violentas y de abuso, porque el cuerpo expuesto

que busca situarse al margen del erotismo -en el cual es objeto y no un sujeto-, ni como medio para el deshago colectivo de una ira o emoción pública extrema, promueven en su lugar otro tipo de experiencias reales y situaciones de índole privadas, las cuales siempre interpelan e incomodan mucho a los espectadores.

Las imágenes que aquí mostramos dialogan según la moral y la acción del otro sobre estos cuerpos expuestos; ya que el cuerpo en los ejemplos que se han visto posee una transgresión directa y que aún es difícil de separarla entre imágenes dentro de un asunto público o uno privado, de separarla entre un asunto estético o un asunto de mal gusto, para ello hay que dialogar y comparar las imágenes y los contextos.

Se puede concluir que lo que un retrato del cuerpo materno, como los ejemplos vistos, disponen para atraer la atención, es no solo la evocación de la circunstancia exhibida, sino la presencia efectiva de una intimidad corporal participativa madre-hijo, y por tanto abierta al otro y afectiva para los espectadores; entonces el retrato y el desnudo conducen a estas relaciones que pueden ser entrañables, así como también fuertes y transgresoras, dolorosas incluso, pero solo validas en el sentido de que lo más íntimo que se nos revela se experimenta en el vínculo directo con los cuerpos.

Recordemos que lo íntimo es lo más profundo y singular de la percepción humana efectuada por su proximidad con el cuerpo sexual, latente o activo, así como por su desarrollo de los procesos biológicos y la maduración física. La intimidad se genera desde los impulsos interiores y deseos que solicitan la inscripción en un cuerpo; intimidad dada también en las relaciones de poder y de negociación con otros, pues también hay un riesgo en la intimidad, ya que no se puede ser más vulnerable que cuando experimentamos el dolor en carne propia.

Traer el retrato del cuerpo a los demás es para mirar la vida misma en los actos de representación, la imagen es indicio no de un objeto distante o cosa descrita, sino prueba de la acción efectiva del cuerpo, así se trata entonces de una presencia viva que nos atraviesa y afecta como sus espectadores y semejantes.

2.3.1 *Kinderwunsch*: fotografía y deseo en el cuerpo de A. Casas Broda.

*Atenta a los cambios de mi cuerpo preñado.
Un cuerpo que deja de ser mío, sensaciones desconocidas.*

No hay lucha contra ese cuerpo.

Ana Casas Broda (2019)²⁴

Imagen 37- Ana Casas Broda ©. De la serie *Kinderwunsch*. 2012.



Fuente: <https://www.anacasasbroda.com/54-kinderwunsch>

a) *Sintaxis de la imagen.*

Vemos una fotografía a color en formato panorámico, las figuras principales, así como la iluminación, están al centro de la composición, hacia los bordes se hallan sombras que crean el efecto de profundidad de la luz central; la cualidad principal es una sensación de aislamiento nocturno, tranquilidad y sueño, debido a

²⁴ Todas las citas, y referencias de este apartado son los textos e imágenes que acompañan a la exposición *Kinderwunsch*, las cuales pueden encontrarse en la página web de la artista: <<https://www.anacasasbroda.com>>. Consultado agosto 2019.

sus elementos, por ejemplo, los planos de la imagen se distribuyen horizontalmente y básicamente se resumen en dos para percibir cercanía, el primero que muestra a las figuras centrales, y después las paredes del fondo a media iluminación, del mismo modo los contrastes se difuminan sin cambios bruscos; los colores tienden a lo frío y lo nocturno, pues son azules, negros y algunos planos agrisados, la única sensación y color de calidez lo brindan las figuras principales, pero sus matices lumínicos tienden a la blancura, entonces armonizan con la frialdad de los demás elementos.

b) Semántica de la imagen.

Los referentes son icónicos, un retrato de una mujer con un niño pequeño, ambos desnudos, vemos la espalda del pequeño quien tiene una mancha rojiza debajo de su columna, una mancha hereditaria seguramente; junto a él y muy cerca está una mujer, inferimos que es su madre, quién coloca su mano sobre el costado del pequeño, y con su otro brazo apoya su propia cabeza, ambos están recostados sobre unas sabanas de un azul oscuro, la luz proviene de un lugar enfrente, de la posición del fotógrafo-espectador, generando sombras definidas en una habitación oscura y fría, extrañamente íntima en medio de las profundas sombras.

Es una imagen provocadora, que produce el mismo efecto que las fotos de Sally Mann, un cuerpo infantil expuesto desnudo, provocador, con el detalle de que además aquí la madre también aparece fotografiada desnuda, su pequeño no es un bebé o recién nacido, es un niño que ya tiene más control de sus movimientos, allí parece jugar con ella, con su mano levantada le vemos acariciar la mejilla y el cabello de su madre, no podemos verla a los ojos, pero su boca parece estar sonriéndole al pequeño.

c) Pragmática, contextos y asociaciones en torno a la imagen.

¿Por qué está es una imagen que retrata a un niño con su madre desnudos en una habitación? *Kinderwunsch* fue el término que utilizó un médico en su reporte para

referirse la infertilidad que por cuatro años había estado afectando a Ana y su pareja, literalmente la traducción del término es: *el deseo de tener hijos*. Con esto en mente Ana llevó un registro fotográfico que se mantuvo por seis años, del 2006 al 2012, el cual inicia con el parto asistido de su primer hijo, Martín, y que prosigue con el nacimiento y los primeros años de su segundo hijo, Lucio.

Ana tuvo una infancia difícil, yendo de un lugar a otro, debido a las distintas nacionalidades y al divorcio de sus padres, por tanto, sus recuerdos parecen más fragmentos e imágenes que una historia lineal rodeada por un entorno familiar unitario, las escenas de su vida son contadas sistemáticamente entre las ciudades de Viena, Madrid y México. Es durante su juventud cuando la fotografía se convierte en un recurso ideal para componer su memoria y el rompecabezas de imágenes que fue su vida, es entender de dónde viene y lo que sucedió; es usar la cámara con este fin de fotografiar la vida, su vida, sin embargo, para ella no es tan sencillo: *“Me siento todo el tiempo teniendo que reconstruirme, que rehacer una imagen básica que me ubique en el presente, que me dé contornos para poder relacionarme con mis hijos. Es extenuante”*.

El primer proyecto estético que conocemos de Ana Casas fue realizado cuando ella regresa a la casa de su abuela, Omama, en Viena y decide recrear nuevamente las fotos que su abuela le tomó cuando era niña, obsesionada con esas imágenes el proyecto titulado *“Álbum”* establece una relación con su propio cuerpo cuando ella era niña, dudando si acaso la memoria es producto del cuerpo, de la experiencia, o son producto de las fotografías, de mirarse en estas como teniendo experiencias, también es interesarse y ponerse en el lugar de su abuela, quien tomó y conservó esas fotos.

Con *“Álbum”* y su propósito biográfico, se confirma la necesidad de visualizarse a sí misma desde una posición exterior, objetiva de cierto modo por la fotografía, porque el ser sujeto en la fotografía alimentaba su subjetividad y fundamentaba su historia personal; hay que considerar que cuando comenzó en México a estudiar fotografía otro proyecto personal fue someterse a una dieta porque pensó que si se construía un cuerpo, delgado en este caso, lograría

posicionarse como individuo, fijarse una identidad y autonomía, el cuerpo y no la migración, ni los padres o las nacionalidades, era el elemento central para conocerse e identificarse y adueñarse del sentido de su ser. Podemos concluir que el cuerpo desnudo fotografiado es el elemento central en la autopercepción y la consciencia de Ana Casas Broda.

“*Álbum*” está orientado a su pasado para reflexionar, entre otras cosas, sobre la identificación con su abuela, que es una figura maternal generacional, “*Kinderwunsch*” en cambio, se orienta a una encarnación de la figura materna presente y futura, orientada a relacionarse con los niños y su siguiente generación, los cuales son una figura de su deseo maternal. No olvidemos que el cuerpo es lo que une a su familia con sus historias en cada imagen que captura, mostrando su deseo de completar una identidad, cuerpo que finalmente le permite formarse como sujeto. Entonces, la fotografía es un compromiso con ella misma y sus relaciones cotidianas porque: “*No parece haber espacio para nada más que las fotos, mis hijos, y este proceso*”.

Imagen 38- Ana Casas Broda ©. De la serie *Kinderwunsch*. 2012.



Fuente: <https://www.anacasasbroda.com/31-kinderwunsch>

En otra imagen vemos a Ana esta con su hijo mayor, éste dormido y con pijamas rayadas, ella desnuda junto a él y próxima a una posición fetal, la foto fue tomada desde una visión cenital por encima de ellos, si vale la expresión se aminora la sensualidad de ella, pues no es un desnudo frontal ni una pose seductora, más bien esta sobre su costado, descansando y protegiéndose a sí misma, de hecho la vemos más vulnerable que su hijo, entonces ella no pretende seducir al espectador, sino solo acompañar el sueño de su pequeño, debido a que una madre instintivamente ofrece su cuerpo a sus hijos; es lo primero que ofrece una madre en este tipo de relación, su vientre, sus pechos y por ello su ser entero, lo que este grupo de imágenes logra es visualizarlo de manera realista y sin concesiones.

Imagen 39- Ana Casas Broda ©. De la serie *Kinderwunsch*. 2012.



Fuente: <https://www.anacasasbroda.com/20-kinderwunsch>

Los cuerpos y sus representaciones se posicionan ante la cultura sexualizada y materialista más que moral de nuestra época, se posicionan ante el placer erótico que provocan, ya sea como arte o publicidad, sin embargo, la obra de Casas Broda

en este contexto toma distancia, siendo provocativa y marginal, y debido al dominio de la mirada sexualizada de la mujer desnuda en vez del acceso a una mirada maternal de la misma y de su cuerpo. Ambas lecturas se han dado respecto a su obra, queda en el público y en cada individuo que las recibe determinar si se reprueba como una imagen transgresora moralmente o si se acepta en este sentido distinto de unión, amor y compañía entre madre e hijo, sobre todo cuando ella propone este ejercicio desde una memoria y experiencia estética personales, cuando ella al igual que otras mujeres colocan por sí mismas su cuerpo para exhibir su forma maternal desnuda tal cual, contrastando con la despreocupación y abierta comodidad de los hijos mostrada en estas imágenes.

Si comparamos las fotografías de Rineke Dijkstra de madres con sus hijos después del parto y otras imágenes sobre el embarazo, el parto y el postparto, la fotografía de Casas Broda prolonga esta experiencia visual y el encuentro con el cuerpo materno aún más allá de lo que consiguen estas otras imágenes, es un tratamiento más complejo que incluso va del nacimiento del primer hijo al segundo. La temporalidad y la relación madre-hijos se expande a través de su serie de retratos y la mirada del espectador obtiene por ello más información y sensaciones; el deseo de tener hijos se sobrepone a la infertilidad, el cuerpo de la mujer padece este deseo y promueve el nacimiento a partir de sus cambios y procesos biológicos, es por ello que en esta imagen analizada se retrata a una mujer desnuda recostada al lado de su hijo que duerme, como una prueba de la fertilidad adquirida y que muestra un lado íntimo, palpable y privado del deseo de tener hijos.

Hay otras imágenes en la serie *Kinderwunsch* más provocadoras y extrañas a las cuales nadie está tan acostumbrado, en la imagen siguiente vemos a Ana posando y mirando fijamente a la cámara mientras su hijo se prende con su boca de su pecho, están en un ambiente de tonos cálidos y totalmente abierto a la mirada del espectador, hay tensión entre la mirada de ella que sale del cuadro y el contacto del niño sobre su pecho, esta parece más una foto de estudio, artificial y descarada, el contraste entre las figuras es evidente, una criatura inocente, pequeña, sin preocupación sobre su comportamiento, muy temprano en su vida, y luego una

figura adulta, una mujer consciente que muestra su cuerpo y se sabe observada, no sabemos que piensa o pretende, pero al estar ambos completamente desnudos se sexualiza en sumo grado la mirada del espectador más que en otras imágenes.

Imagen 40- Ana Casas Broda ©. De la serie *Kinderwunsch*. 2006-2012.



Fuente: <https://www.anacasasbroda.com/17-kinderwunsch>

La fuerza de sus imágenes también procede de un sentido de liberación del cuerpo de la mujer y del eco de las convenciones masculinas en el arte, incluso si revisamos otras imágenes del pasado, el pintor Lovis Corinth trató el mismo tema con sus hijos y su esposa desnudos en una habitación, como también lo hizo Harry Callahan, generando las primeras representaciones de una mirada masculina sobre la familia y la maternidad mediante el empleo de los cuerpos desnudos. En la obra “*Madre e hijo*” de Lovis Corinth, por ejemplo, se contrasta la desnudez del niño como lo natural e inocente, con la desnudez de la mujer que es la pareja del artista y se muestra como una figura erótica, en esta obra se puede sugerir, además, que la pintura se vuelve un tipo de alegoría sexual y reproductiva de la mujer a través de una adaptación mundana inspirada en las imágenes de *Venus y Cupido*;

representando en todo caso, una pintura de transición entre los estilos alegóricos y académicos del desnudo por un lado, y la pincelada expresiva propia de la vanguardia y el impresionismo por otro, a su vez esta pintura no deja de lado su mirada profundamente realista y mundana, cercana a las elecciones de Édouard Manet y G. Courbet.

Imagen 41- Lovis Corinth. *Madre e hijo*. 1906. 80 x 95 cms.



Fuente: <https://www.wikiart.org/en/lovis-corinth/mother-and-child-1906>

La estética en las imágenes del cuerpo materno es ir más allá del placer referente al mirar cuerpos desnudos, e ir más allá del antecedente académico de la vida doméstica moderna, sobre todo es pensar como distinta la acción de desnudar el propio cuerpo, porque es otra cosa, es precisamente reconocer la corporalidad manifiesta en la relación madre e hijo, y el afecto desmedido entre ambos; Casas Broda autorretrata una capacidad renovada de sí misma como madre y mujer a pesar de los cambios en su cuerpo, a pesar de la exigencia de una vida compartida

con dos seres vulnerables y caprichosos, capaz de pasar por lo que pasan todas las madres pero con la facultad de entregarle al público una mirada enmarcada desde su nueva posición en la vida de sus hijos.

“Es tan extraño saber que este es un tiempo que no queda en su memoria con detalles. Crecerán y no recordarán esta tarde, o cualquier otra. Y a la vez, estoy segura de que cada uno de estos momentos los constituyen, van consolidándolos como personas. Para mí son un regalo que debo disfrutar como un soplo de aire que se esfuma. Jamás me había enfrentado a lo efímero de esta manera. Tiene que ver con la memoria, con esta necesidad de que los momentos perduren en los recuerdos del otro para hacerse reales... Siento que estar con mis hijos es habitar el reino de lo efímero, y a la vez lo más perdurable. Muy extraño. Quizás porque yo no sabía nada de niños. Ni de afecto” (Casas Broda. 2019. s/n) ²⁵.

²⁵ Consulte el portafolio y los textos referidos en la página Web de Ana Casas Broda <<https://www.anacasasbroda.com/texto-complices>>. Consultado agosto 2019.

2.4 Breve historia del retrato desnudo masculino en el arte.

He tratado de estudiar la forma en que un ser humano se convierte en sujeto.

*Por ejemplo, el modo en que los hombres aprendieron
a reconocerse como sujetos de sexualidad.*

Michael Foucault (2001. Pág.421).

Tenemos que reconocer que la mirada al retrato-desnudo masculino en el arte sigue siendo un hecho excepcional, en comparación con la cantidad de desnudos femeninos que se han producido a través de la historia y que hoy circulan a través de los medios masivos e instituciones culturales. Es bien sabido que los pintores antiguos insistieron en situar al hombre desnudo en un contexto alegórico, ya que la figura humana masculina era un símbolo de belleza y poder, sin duda aceptable socialmente y que conformó una base normativa sobre el cuerpo del hombre en el arte desde la época clásica y con la pintura académica reciente.

El primer artista en hacer un autorretrato desnudo y lograr técnicamente la representación de la figura masculina de una manera realista, humana y vulnerable, es Albrecht Dürero (1471-1528) en los inicios del siglo XVI; en su autorretrato demuestra la capacidad técnica para reflejar la expresión del rostro junto con las estructuras anatómicas del cuerpo, teniendo el control sobre la mirada de su propia persona y con gran valentía dada la identificación de su edad adulta. Al poder verse como cualquier retrato y no simplemente como un estudio anatómico del cuerpo, esta obra posee la relevancia de mostrar a un sujeto real o mejor dicho el retrato de una persona y su cuerpo sin alusión a otra cosa. Tanto Albrecht Dürero en el pasado, como Lucian Freud y John Coplans en la pintura y la fotografía actual respectivamente, se han autorretratado desnudos dentro de una edad avanzada, en la senectud que refleja las marcas del tiempo y la experiencia en sus cuerpos, un hecho poco común en la historia del autorretrato desnudo.

Imagen 42- Durero. *Autorretrato desnudo*. 1505. 29 x 15 cm.



Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Nude_self-portrait_by_Albrecht_D%C3%BCrer.jpg

El cuerpo desnudo masculino y femenino en el arte surgen sin una plena noción del cuerpo natural, tampoco surgen desde la noción del individuo o del cuerpo sexual que se representan en el realismo y otros estilos contemporáneos, porque la visión del cuerpo desnudo en pintura siempre ha ido acompañada de alguna convención cultural histórica.

En el periodo antiguo del arte helénico se produce un desnudo masculino relacionado con los dioses mismos, así como con el mortal inspirado por dichos dioses, la estatura, la pose y la musculatura del cuerpo significaban poder, virilidad

y autoridad, siendo los atributos divinos permanentes del hombre y del patriarcado; por ello la tradición clásica del arte representa a los emperadores y otras autoridades, como César, Napoleón o algún patriarca de la iglesia, en su apoteosis o coronación divina por sobre el resto de la humanidad. Durante este periodo en Grecia se representaba a los dioses en forma humana, pero en cierto sentido, superior a ella, como conviene a un ser sobrenatural, además su idealismo evita plasmar la infancia o la senectud, lo que hubiera sido símbolo de imperfección en contra del ideal divino. Por ello sus individuos y sus dioses fueron representados en la edad adulta. El arte clásico por tanto trata de hacer sensible un ideal metafísico donde el cuerpo humano ha sido derivado de lo divino, no de lo natural ni de lo biológico (Lozano Fuentes. 2002. Pág.111).

Hacia la época del imperio romano, cobran mucho interés las emociones patéticas del ser humano, porque los dioses observaban el drama humano frente a su destino, con esta emoción trágica permeando en la cultura, también se iniciaron las representaciones de la mujer y de las diversas edades del cuerpo. Los historiadores, en relación con el cambio de la era helénica, han llamado a este periodo helenístico²⁶, el cual inicia tras la muerte de Alejandro Magno (ídem. Pág.139).

Entonces el cuerpo ideal del arte griego es sustituido en el periodo romano por los sentimientos en carne viva, representado mucho dinamismo en los cuerpos; es el auge del *pathos* como cosmovisión de la angustia, el sufrimiento y sacrificio humanos, los cuales son explorados en la estética del cuerpo, para dar un ejemplo tenemos la figura mítica de Laocoonte luchando con una serpiente que intenta devorar a sus hijos.

²⁶ N.A. El interés por representar dioses, héroes y también símbolos femeninos de la fertilidad de la tierra, luego se expandió al interés del hombre común, como un sujeto afligido, como un mortal; algunos han visto este aspecto subjetivo y patético de la figura humana como algo decadente, en el mismo título de *Helenismo* o *Helenístico* por los historiadores, están interpretando con esta etiqueta un distanciamiento, una corrupción o una involución de la cultura Helénica original.

Imagen 43 - Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. *Laocoonte*. Siglo III A.C.

Mármol 2.40 x 2.45 metros de altura



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Laocoon_Vatican.jpg

No se puede negar esta producción de figuras como una búsqueda de la esencia humana, aunque se nos han hecho estudiarlas desde una idealización alegórica contrapuesta a todo realismo. Se pensó que la representación humana era el *pathos*, el sufrimiento inherente al ser humano que está debajo de los dioses, como el ser mortal sujeto a la voluntad divina en la tragedia, y ello solo hace resaltar la luz del ideal metafísico propio de la vida en el Olimpo, es decir, la interpretación de la representación del cuerpo desnudo fue un medio de contraste y de sublimación respecto al mundo lo ideal y divino, fue algo propio del pensamiento mitológico a la vez que estaba dotado de una gran afección meramente humana y carnal.

Imagen 44-Philippe de Champaigne. *Cristo yacente*. Sin fecha (siglo XVII). 68 x 197 cms.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Philippe_de_Champaigne_-_The_Dead_Christ_-_WGA4706.jpg

Con el surgimiento del cristianismo estas antiguas convenciones se actualizaron, porque podía darse la sugerencia del aspecto humano derrotado en su cuerpo mortal, y también creer, al mismo tiempo, en la naturaleza como creación divina, sopesando el cuerpo visible y el alma invisible dotada de eternidad. Se llegó entonces a un abandono del cuerpo y censura de la desnudez desde el argumento religioso, aunque en sentido irónico: *“Si el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, es obvio que el estudio y representación del cuerpo humano desnudo significa de alguna manera asomarse a la divinidad”* (Ramírez. 2003. Pág.23).

Para identificar al hombre con lo divino la representación de Cristo es fundamental, precisamente es su cuerpo el que en ocasiones se muestra formal, con autoridad hierática y trazos estilizados, pero en otras ocasiones, de modo intencional, se nos muestra patético, lleno de dolor y angustia; pero en ambos casos se logra representar el cuerpo de Cristo sin que éste llegase a perder su origen espiritual, porque se tenía que dejar en claro que el cuerpo es materia humilde y situar con ello el contraste cuerpo-alma, pues el ser humano en su naturaleza vulnerable y corporal es susceptible a ser iluminado. Un cuerpo mortal no es algo que se alaba, ni sirve tampoco en su suplicio y vejación de base al orgullo, y de este modo tortuoso nuevamente la cristiandad habla del cuerpo desnudo masculino como subtexto de la imagen sagrada, a pesar del claro patetismo y agonía en la representación de un Cristo crucificado o como un cuerpo yacente sin vida.

Por tanto, en occidente hay dos tradiciones en conflicto y en ocasiones complementarias entre sí que preceden a la figura humana en el Renacimiento: la clásico-pagana y la judaico-cristiana. La sociedad renacentista en sus conductas y valores artísticos dependía mucho de las tradiciones anteriores que podía adoptar, entonces se identificaron mayormente con los ideales clásicos, los cuales revelaban una nueva conciencia y libertad frente a lo que ellos consideraban el legado de una era oscura, supersticiosa y hermética en la edad media; el ideal del renacer humano sobre todo tuvo sentido en la recuperación del cuerpo desnudo y de la figura humana como forma universal.

Entonces, el arte renacentista como imitación de un arte clásico continúa en su afán de representar la figura humana en el contexto simbólico de las ideas clásicas, así como desde los temas religiosos y mitológicos, además la construcción del cuerpo siempre se realizó según ciertos estándares o cánones. Aunque hay que advertir, por otro lado, que las representaciones médicas, como las autopsias y la anatomía interna de los cuerpos que comienzan a reproducirse, nos señalan la mirada a un objeto o cosa, y no hacia una esencia o hacia al sujeto, porque en su fragmentación e interior crudo todo individuo se vuelve anónimo, y el cuerpo un cadáver.

Hay que establecer, además, que cuando es representado un retrato-desnudo masculino se entiende que este género percibido en la imagen es el resultado de un proceso social, el cual transforma la diferencia biológica determinada entre macho y hembra en una distinción cultural entre masculino y femenino, este aspecto cultural de la representación del género sexual se ha adherido a las pautas de observación del desnudo en la pintura.

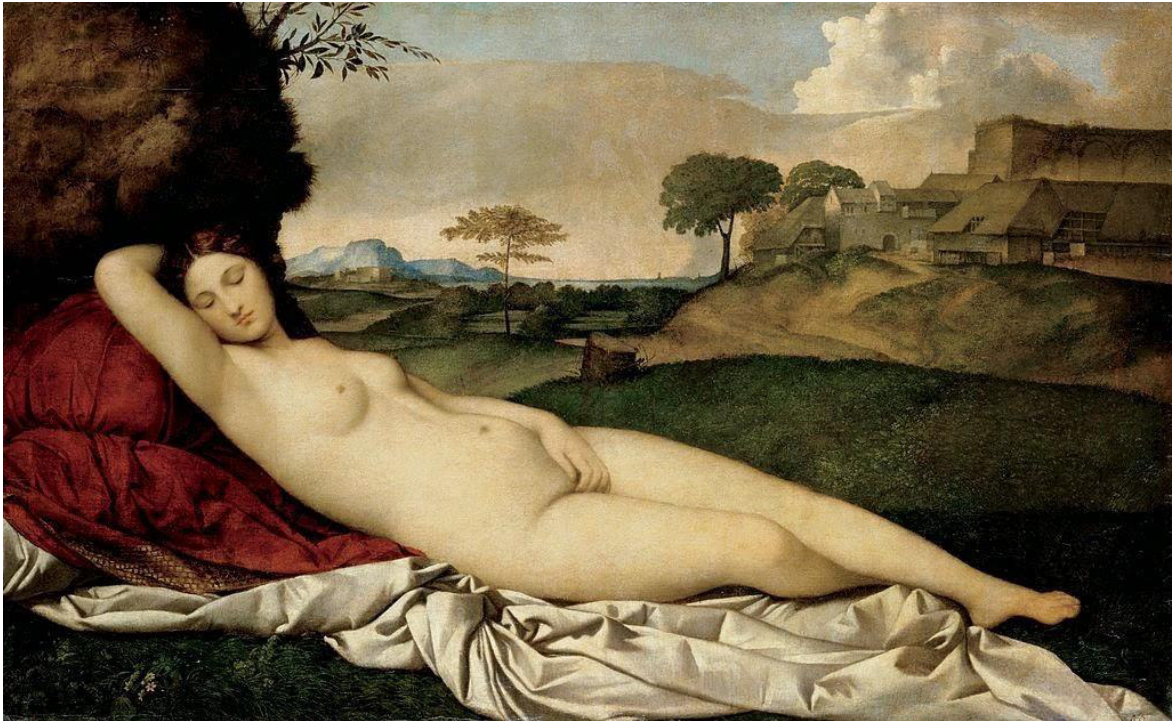
La desnudez total revelada en un cuerpo masculino es transgresora del espectador, por ello no es nada común en la historia la exposición sin censura de un cuerpo real o de un modelo concreto sin el trasfondo de un ideal o alegoría, de lo contrario sería un sujeto sexual activo en vez de ser un sujeto de deseo pasivo para la contemplación por parte de los espectadores, o tal vez pudiera sugerir una mirada homoerótica; por lo anterior no solo el desnudo masculino era censurado, sino incluso feminizado, ocultando cualquier carácter sexual evidente.

Piense que la misma pasividad sexual también se solicitaba en el cuerpo de la mujer en la pintura, donde la mirada femenina del modelo debía apartarse del espectador, por ello era común mostrar una mujer desnuda mientras dormía, por supuesto que era sensual, pero sin iniciativa o coquetería directa ya que, además, no se representaba tampoco la zona genital directamente, ni con señas de vello corporal, era un cuerpo en parte censurado sobre su superficie natural como en su actitud respecto al espectador.

La pintura de Giorgione (1477-1510) es paradigmática del cuerpo y promueve al autor como el inventor del desnudo clásico veneciano. El hecho histórico es que la figura reclinada de una mujer desnuda no aparece como tema de ninguna obra importante de la antigüedad sino hasta la época de Giorgione (Clark. 2006. Pág.77). En ese tiempo la sociedad renacentista aspiraba a la representación de la Venus celestial a través del desnudo, basándose en los textos de Platón en donde la idea supera la apariencia, por ello los neoplatónicos conciben a dos Venus, la *Celestial* como un espíritu o idea, y la *Venus Naturalis* que es una mera apariencia vulgar, la cual se presenta como un cuerpo natural censurable (ídem. Pág. 78).

Educado en la Escuela de Venecia, muy apegada a la brillantez del color y, por tanto, a la brillantez en la piel, Giorgione produce su cuadro "*Venus Durmiente*", como una mujer desnuda más accesible que cualquier otra *Venus celestial*.; sin ningún obstáculo a la mirada excepto por la mano con al cual cubre su sexo –que añade la sensación del tacto-, esta Venus duerme sin pensar en absoluto en su desnudez y sin poder advertir si es o no observada. En este cuadro es donde se fortalece la idea de la mujer como objeto de mirada masculina en el arte, por tanto, otros artistas han sido guiados por esta obra, comenzando por las obras de Tiziano (nace en ¿1477,1485? – 1576 †). Hay que señalar que Tiziano y Giorgione hacían cuadros juntos, además de que tras la pronta muerte de Giorgione a los treinta y tres años, su compañero tuvo que concluir por herencia algunas obras, por ello no hay duda de que la mano de Tiziano está presente en la "*Venus durmiente*" ni tampoco hay duda de que la enseñanza directa de Giorgione se ve reflejada sobre la "*Venus de Urbino*" (Clark. 2006. Págs. 118-119).

Imagen 45 - Giorgione. *Venus durmiente*. Año 1510. Medidas 108 x 174 cm.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project.jpg

A diferencia de la “*Venus durmiente*” que es escenificada en un paisaje abierto como imagen y símbolo de lo celestial, la pintura “*Venus de Urbino*” tiene un escenario distinto, es un desnudo en interior, lo que atrapa y concentra a la mirada, siendo representada una mujer rodeada de lujo y de comodidad que mira fijamente al espectador, incitándole al erotismo, por ello existe una contemplación posesiva y activa en el espectador de los desnudos artísticos. Queda claro que es un desnudo que ha perdido toda la sensación de virginidad gótica y de expresión hierática, con ello Tiziano ha representado el deseo de la Venus Naturalis; estas obras fueron la inspiración y guía de Manet para realizar el cuadro de “*Olympia*” y también “*El desayuno sobre la hierba*”.

Imagen 46-Tiziano. *Venus de Urbino*. Año 1537. Medidas 119 x 165 cm.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Urbino#/media/Archivo:Venus_de_Urbino,_por_Tiziano.jpg

Por supuesto que el retrato desnudo masculino está relacionado a las mismas convenciones del desnudo femenino porque este cuerpo debía de minimizar su carácter sexual, pero no bastaba, como con la mujer, con representar sin vello los genitales, con el hombre no había forma de modificar o presentar disimuladamente su pene para llegar a parecer menos vulgar, por ello había que ocultarlo; entonces, la imagen recurrente del desnudo masculino renacentista es acorde con lo anterior, la imagen de un joven efebo en la que el modelo es un adolescente, inmaduro en lo sexual, biológicamente frágil y ambiguo en su pose y erotismo, y porque el desnudo infantil o adolescente era más aceptable que el desnudo del adulto, en éste último caso si sería inmoral tanto la mujer como el hombre desnudos tal y como se señaló al inicio del capítulo respecto a la mirada de las fotografías de jóvenes y niñas desnudas y semidesnudas de la época victoriana. Al analizar esto se nos revela el dominio en la producción de la pintura de un espectador heterosexual adulto y varón, tal carácter estético sobre los cuerpos

desnudos prosigue hasta el siglo XIX, compárese los siguientes desnudos masculinos en su estratégica ocultación del pene, en los rasgos femeninos y juveniles del rostro y en la docilidad que se percibe de los cuerpos.

Imagen 47 (Der.) - Guido Reni. *El martirio de San Sebastián*. 1615. 98 x 128 cm.

Imagen 48 (Izq.)- Renoir. *Muchacho con gato*. 1868. 66 x 123 cm.



Fuentes:

<https://historia-arte.com/obras/san-sebastian>

[https://www.aerzteblatt.de/archiv/126741/Koerperbilder-Pierre-Auguste-Renoir-\(1841-1919\)-Ambiguitaet-der-Gefuehle#group](https://www.aerzteblatt.de/archiv/126741/Koerperbilder-Pierre-Auguste-Renoir-(1841-1919)-Ambiguitaet-der-Gefuehle#group)

Caravaggio merece una mención aparte. Considerando el marco cultural de la pintura de su época él retrata personajes mitológicos desnudos, pero llegando a representarlos de forma provocadora, a través de cuerpos frontalmente desnudos sin ningún tratamiento decoroso, donde los genitales de los jóvenes están totalmente expuestos -lo que no ocurre con un modelo adulto obviamente-, por ello su pintura es un híbrido entre la mirada religiosa o alegórica de sus motivos, con la mirada homoerótica y el deseo sexual del propio pintor; hoy es sabido que su sirviente y modelo fue su amante, su obra por tanto, está alejada completamente de las convenciones heterosexuales en el arte de la figura humana durante siglos.

Imagen 49- Caravaggio. *Amor Vincit Omnia*. 1602. 156 cm × 113 cm.



Fuente:https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Caravaggio_-_Cupid_as_Victor_-_Google_Art_Project.jpg

Su pintura: "*Amor Vincit Omnia*", muestra a un *Cupido* desnudo, su cara sonrío atrevida, tiene una pose extraña en que no planta los pies al suelo, más bien con una sola pierna parece erguirse y con la otra apoyarse en una mesa, sus genitales evidencian que está desnudo y aunque son pequeños igual es un descaro evidente porque separa las piernas dejando ver mucho, fue algo que en los desnudos femeninos no se ve ni se vio hasta el "*origen del mundo*" de Courbet, este cupido va cargado con un arco y unas flechas, mientras pisotea los símbolos de las artes, las ciencias y el gobierno.

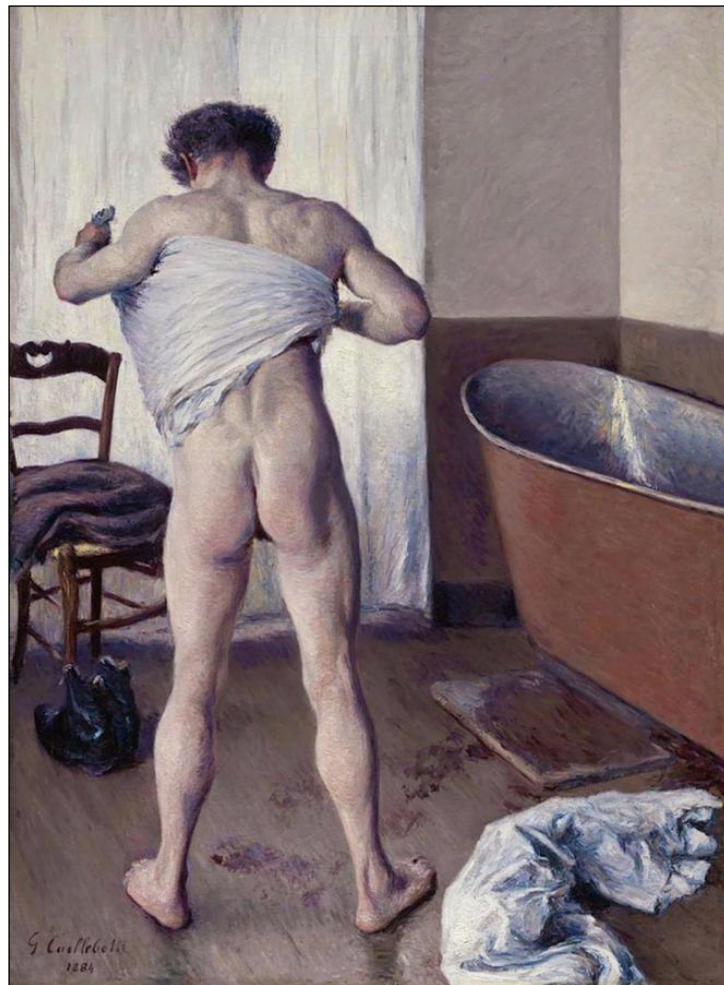
Así es cómo se describe una línea desde el Renacimiento hasta la modernidad, en la cual ciertas convenciones sobre la mirada volvían aceptables los desnudos masculinos, haciendo casi imposible representar un retrato desnudo sin elementos de fantasía o alegoría desde un cuerpo adulto, ni tampoco mostrando un interés erótico directo porque son convenciones que rechazan la relación personal directa del espectador con la obra, y con la materialidad del cuerpo real del modelo.

Más adelante, a través del surgimiento del Realismo y de las luchas sociales del siglo diecinueve, resurge la importancia del individuo frente a la autoridad del Estado y contrapuesta a la doctrina religiosa y sus dogmas, fueron revoluciones que necesitaron emplear el manejo de lo personal y lo particular, en comparación con la universalidad de los ideales hegemónicos; entonces, ya en el siglo XIX hay una insistencia tanto en el mundo físico y el cuerpo sensible como los verdaderos elementos de importancia para desarrollar las ciencias humanas, lo que gradualmente generó en el arte el reflejo de las relaciones personales y la vida social democrática, las cuales no se limitan a proporcionar imágenes del pensamiento metafísico-ideal, sino que producen obras de carácter moderno que dirigen su atención al individuo real y objetivo en la pintura.

Gustave Caillebotte (1848-1894) fue un pintor francés que en la segunda mitad del siglo XIX se inspiró en los movimientos modernistas y antiacadémicos en la pintura, como se ve en su obra "*Hombre en su baño*", representa un desnudo masculino muy peculiar y distinto de la temática académica, lógicamente en su tiempo logra incomodar al espectador por presentar a un cuerpo desnudo en una

situación de realismo, visión comparable a las mujeres que décadas antes representó Manet en sus cuadros “*Olympia*” y “*Desayuno sobre la hierba*”, donde los espectadores identificaron a mujeres y hombres reales en lugar de las acostumbradas narrativas alegóricas; hay que pensar, por otro lado, que si el personaje en el cuadro de Caillebotte fuese mujer, fácilmente sería un cuadro más aceptado en su momento, debido al auge de la mirada voyerista sobre la mujer tan común en otros pintores postimpresionistas de su generación, como ocurre con la obra de Degas.

Imagen 50- Gustave Caillebotte. *Hombre en su baño*. 1884. 145 x 114 cms.



Fuente: <https://collections.mfa.org/objects/537982>

La obra de Caillebotte como una obra realista intenta además reducir la teatralidad de la pintura académica, porque "*Hombre en su baño*" describe una acción y un ámbito privado, es un hombre desnudo secándose la espalda después de bañarse, no es un escenario artificial sino que tanto el personaje como el espacio implican al espectador dentro de una situación verdadera, se observa representada en el cuadro la humedad del suelo provocada por sus pisadas, la ropa doblada sobre una silla, se infiere la altura humana de la mirada del otro sujeto que reproduce un acercamiento fotográfico sobre los detalles de la escena.

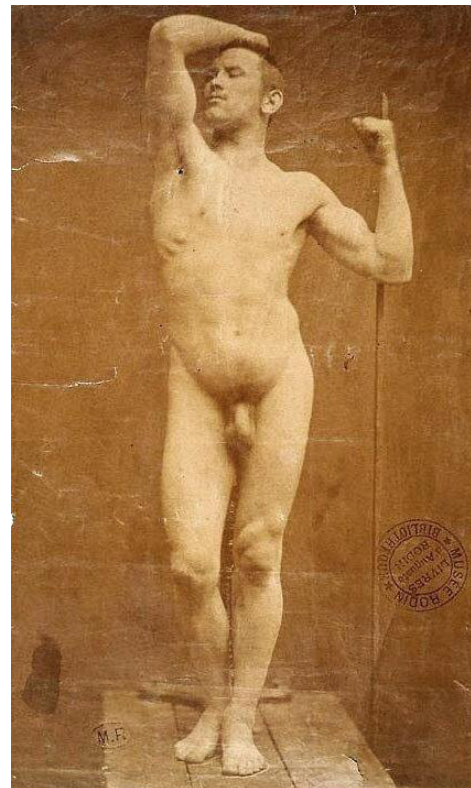
Pero no solamente el realismo de este cuadro de Caillebotte es lo interesante, sino su desvelamiento de la desnudez corporal masculina innovadora en su tiempo; era claro que existía la predilección de un espectador masculino asociado al género del desnudo, y esta obra sin ser un desnudo frontal, es un desnudo más paradigmático por presentar el cuerpo robusto del modelo, si lo comparamos con la obra de Renoir (1841-1919) "*Muchacho con gato*", en donde hay una espalda más estilizada y sensual, sobre todo cerca de un aspecto andrógino; sucede también al comparar las poses, el modelo de Renoir cruza las piernas y oculta su sexo, en cambio el hombre en su baño las separa y permite justamente ver una parte de los testículos, así da la sensación de poseer genitales y de mostrarse obsceno a los espectadores.

Considere que en el pasado las formas del erotismo surgen precisamente dentro del arte plástico, dibujo, pintura y escultura; además en aquel periodo no se hablaba de la pornografía como la comprendemos hoy en día, sino que en su lugar se hacía mención de lo vulgar y de lo grotesco, es solo la mención de la inmoralidad inherente a la sexualidad carnal y a sus imágenes, junto a ello hay que considerar también que la distribución, circulación y consumo de estas imágenes era más restringida y clandestina; por ello fueron discutidas paulatinamente las distinciones actuales de los cuerpos desnudos como un aspecto artístico aceptable, que incluye el desarrollo y promoción del arte erótico por un lado, y separa la pornografía y la obscenidad por el otro, enmarcando el permiso de representar directamente una situación sexual humana sin que fuera aludida ya en la figura mitológica y pasional

del sátiro a través de las obras de arte. El hecho es que se entiende a la pornografía como un acto de depravación ajeno al arte, todas estas interpretaciones y puntos de vista se consolidan precisamente en la modernidad y gracias al invento de la fotografía, porque las imágenes fotográficas hicieron visible el hecho de que existe la mirada sin otro objeto más que procurarse estímulos ligados al placer sexual en el cuerpo desnudo.

Imagen 51 (Izq.)- Auguste Rodin. *La edad de Bronce*. 1877. Medidas 180,5 x 68,5 x 54,5 cms.

Imagen 52 (Der.)- Gaudenzio Marconi ©. *Auguste Neyt, Modelo de 22 años*. 1877.



Fuentes:

<https://arthur.io/art/auguste-rodin/the-age-of-bronze?ctr=1>

<http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/fotografias/auguste-neyt-modelo-de-la-edad-de-bronze>

Al surgir las fotografías de desnudos éstas se orientaron a dos grandes funciones, primero servían como objetos de estudio y documentación para médicos y antropólogos, por ejemplo, los retratos etnográficos situaban tanto el cuerpo frontal como a tres cuartos del perfil con el objeto de registrar detalles fisiognómicos específicos; y segundo, se empleaban como referencias para las obras de arte de pintores y escultores, por ejemplo, la “*Edad de Bronce*” de Rodin. Luego la fotografía de desnudos femeninos se empezó a comercializar por si sola como imagen artística superpuesta a su dimensión erótica, caso diferente sucedió al principio con las fotografías de desnudos masculinos; no había mucho interés en la representación del cuerpo masculino por varios motivos, por un lado, al espectador y al creador varón no le interesaba la vista de un hombre desnudo, por otro lado, con las mujeres se consideró que no se inclinaban a apreciar la belleza -o el erotismo- de una figura masculina, hoy se sabe que las mujeres se inclinan hacia la literatura erótica más que a las imágenes del hombre desnudo (Leddick 1999).

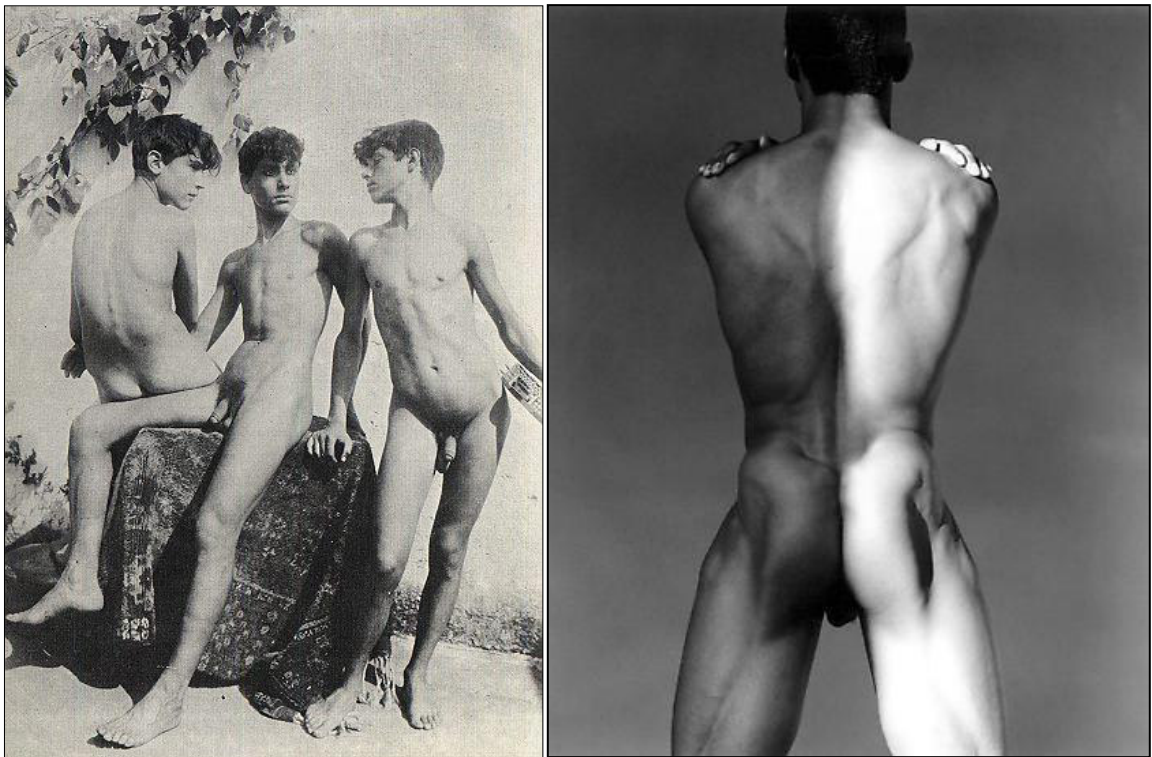
Las excepciones para representar fotográficamente el cuerpo desnudo del hombre se dieron en las ilustraciones de revistas deportivas y de fisicoculturismo, de ahí se inició a un público específico, el cual posteriormente migraría a las primeras revistas de erotismo abiertamente homosexual en el siglo XX, pero mucho antes en el campo del arte fotográfico del siglo XIX, este interés en el desnudo masculino se mantuvo solo en lo referente a paisajes oníricos y retratando cuerpos jóvenes, morenos y exóticos. Muchos fotógrafos viajaron a Italia para producir y comercializar retratos de desnudo masculinos con un sentido alegórico, sin embargo, gracias a ellos surge la noción de lo sexualmente diferenciado, así como de un tipo particular del uso de los cuerpos reales; para empezar, se dieron cuenta de que existen códigos sobre la figura humana desnuda que implica una disposición singular con género del espectador, así como el reconocimiento de una predilección sexual implícita en la mirada, un dato curioso es que los términos <homosexual> y <heterosexual> se acuñaron a fines del siglo XIX (Pultz.2003. Pág.65).

El cuerpo desnudo como testimonio de una persona real desde la mirada de la fotografía tuvo un impacto fuerte para fundar un criterio sobre estas imágenes como una transgresión moral y homoerótica; en Italia donde se promueve este

movimiento artístico del desnudo masculino, Wilhelm Von Plüschow, fue acusado legalmente por corrupción de menores y homosexualidad, por lo que la censura, vigilancia y la marginación a estos retratos y fotografías solo fue en aumento. Después, ya en la segunda mitad del siglo XX tuvo que surgir un movimiento contra el sida y a favor de la no marginación de homosexuales en los Estados Unidos para retornar con otra visibilidad transgresora del cuerpo del hombre desnudo a través de varios artistas, entre los que destacó la fotografía de Robert Mapplethorpe.

Imagen 53 (Izq.)- Wilhelm Von Plüschow ©. N° 9752, sin fecha (hacia 1880-1907).

Imagen 54 (Der.)- Robert Mapplethorpe ©. *Dan S.* 1980.



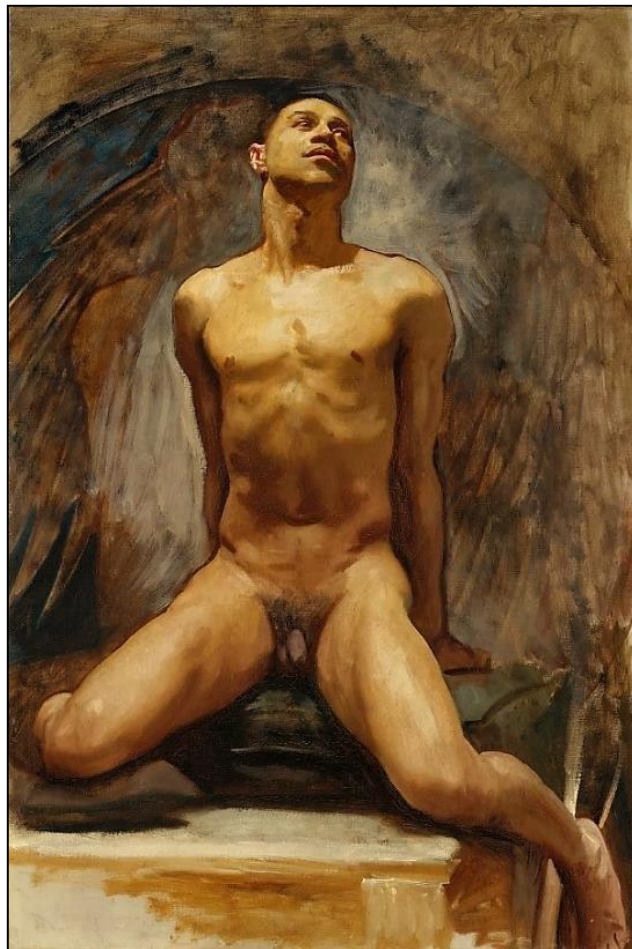
Fuentes:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Pluschow%2C_Wilhelm_von_%281852-1930%29_-_n._9752_-_Gallo_p._28.jpg

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/255901/robert-mapplethorpe-dan-s-american-negative-1980-print-2011/>

En el ámbito de la pintura John Singer Sargent (1856-1925) ha sido valorado recientemente como un artista cercano al homoerotismo, sin duda sus retratos de desnudos masculinos tienen una mirada idealizada, concentrada en el cuerpo, además son mayores en número a comparación de sus estudios sobre el cuerpo femenino. Su trabajo sobre los retratos desnudos de hombres, dibujos y pinturas, no se conoció en su época, la transición del siglo XIX al XX, parece que ocultó tales trabajos de la sociedad americana y británica, quienes apreciaban mucho su habilidad con el retrato.

Imagen 55- John Singer Sargent. "Thomas E. McKeller". 1917-20.



<https://trulyart.com/products/nude-study-of-thomas-e-mckeller-john-singer-sargent>

John Singer Sargent es un pintor formado académicamente en Florencia y que toma después algunos aspectos de la pintura impresionista, desarrollo una pincelada libre y energética, se pueden ver esos elementos en su retrato de Thomas E. McKeller, además si las mujeres eran representadas comúnmente como la diosa Venus, por supuesto esto se relaciona al hecho de que algunos artistas busquen que el modelo masculino sea un <Adonis>, símbolo de la juventud eterna, así como del cuerpo ideal y atractivo.

Otro caso en pintura, al que no se le puede vincular solamente con el erotismo de la figura masculina, ni con la belleza idealizada, sino partiendo del cuerpo como objeto de estudio tanto artístico como anatómico, es precisamente el enfoque que caracteriza la obra de Thomas Eakins (1884-1916), podemos asegurar esta interpretación si vemos el realismo tanto de su pintura como de sus fotografías.

Imagen 56- Thomas Eakins. *La clínica Agnew*. 1889. Medidas 214 x 300 cms.



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-clinica-agnew-de-thomas-eakins>

Sin duda el interés en la pintura y la fotografía de Thomas Eakins se empataba con lo científico, fue un apasionado de la anatomía, pues “*en esos años estaba naciendo la medicina moderna y la cirugía se empezaba a ver como profesión sanadora y no como una simple técnica para amputar. Pero también eran tiempos en los que la ciencia era un espectáculo*” (Calvo Santos. *La Clínica Gross*. Sin fecha²⁷). Dos de sus cuadros más famosos precisamente representan intervenciones quirúrgicas, primero “*La Clínica Gross*” de 1875 que representa la operación pública de la pierna de un hombre, luego “*La Clínica Agnew*” de 1889, la cual representa la operación de una mujer, es una paciente desnuda rodeada de hombres que generó mucha polémica en su tiempo, ambas forman una pareja muy peculiar en la pintura de Eakins, ambas revelan su curiosidad y su criterio amplio sobre el cuerpo.

Thomas Eakins utilizó ambos lenguajes visuales, la fotografía y la pintura de caballete, lo que le permitió dotar a su obra de cierto carácter documental y dar una visión amplia del mundo moderno, desde reuniones de trabajadores, escenas familiares o retratos por encargo, también imágenes de deportes, desde el boxeo hasta competencias náuticas, y por supuesto, el cuerpo desnudo masculino, que se reflejó también en varios de sus autorretratos.

En 1882 fue nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, donde impulsó el estudio de la anatomía y la perspectiva, algo revolucionario para la época, aunque en realidad fue contratado para dar clases de fotografía, sin embargo solo cuatro años después, en 1886, fue despedido de sus clases porque permitió que las alumnas tuvieran como modelos a hombres, en una ocasión, en su intento por mostrar como seguir la línea del cuerpo y captar completamente un musculo de la pelvis, en medio de su explicación, le quito el taparrabo al modelo frente a las alumnas.

²⁷Calvo Santos, Miguel. La clínica Gross- En *Historia-Arte.com*. Consultado agosto 2019.
<https://historia-arte.com/obras/la-clinica-gross>

Imagen 57- Thomas Eakins. *Nadando en el estanque*. 1884-85. Medidas 70 cm × 92 cm.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Swimming_Hole#/media/Archivo:Swimming_hole.jpg

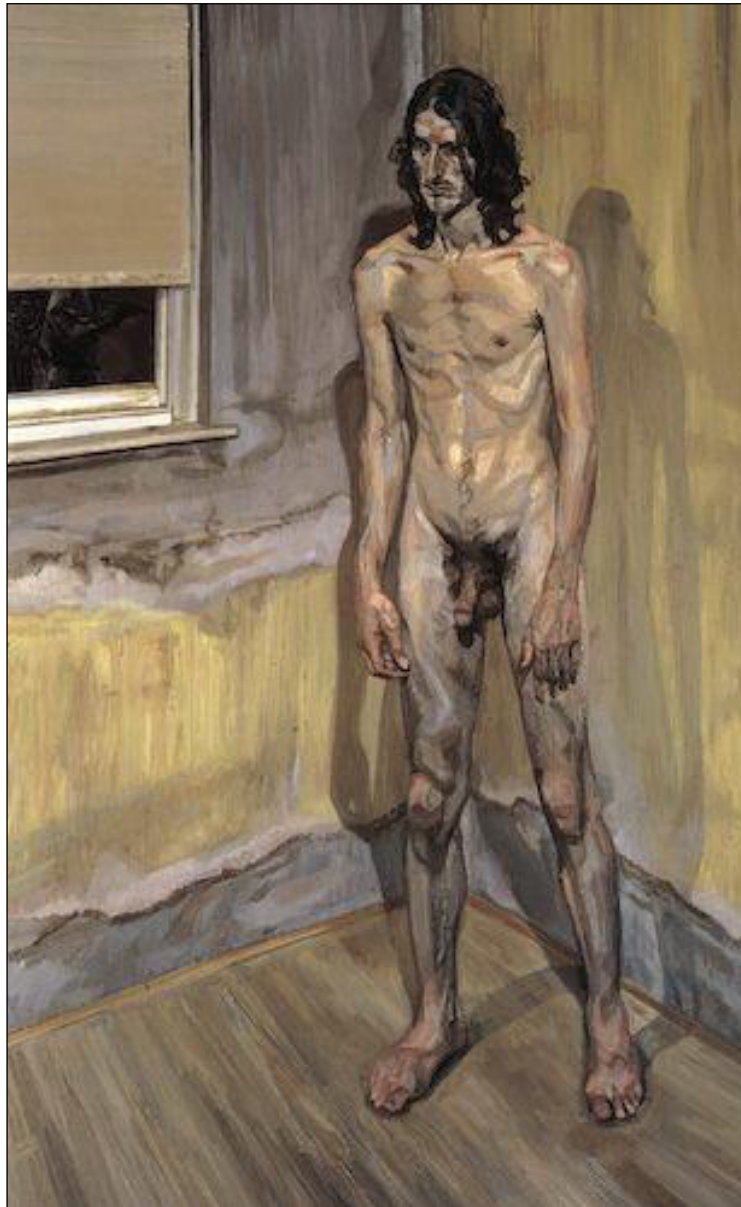
“*Nadando en el estanque*” de Thomas Eakins es una de las pinturas mejor logradas respecto un grupo de figuras masculinas desnudas, elaborado a partir de fotografías es una escena realista donde cada cuerpo adquiere una pose y presencia activa; los hombres acostumbraban nadar desnudos en riachuelos y estanques por lo que la realidad de la acción no es en sí extraña, tampoco es una alegoría ni una escena arcádica como pretexto de sensualidad, que si la hay, pero es simplemente un día libre de un grupo de amigos, en este caso son los estudiantes de Eakins, él mismo está retratado en la escena, abajo al lado derecho, personificando una inmersión en el cuadro en el lugar donde se acostumbra a ver la firma de los artistas. Eakins ha logrado captar la corporalidad en una situación apegada a la realidad, y con base en sus estudios anatómicos, superando en esta obra a otros pintores y fotógrafos de desnudos masculinos en mucho tiempo.

Quizá el último gran pintor de retratos-desnudos realistas en el siglo XX, Lucian Freud, se convirtió para muchos en un icono de la resistencia de la pintura figurativa. Lucian nació en Berlín el 8 de diciembre de 1922 y falleció el día 20 de julio del 2011 a los 88 años, su muerte cierra el círculo de una inigualable producción pictórica obsesionada con la imagen del sujeto y el cuerpo desde una complicidad íntima entre el autor y el modelo, en la cual transgrede el lado público y privado de nuestra naturaleza sexual, a la vez que revela un lado sensible y vulnerable de nuestra existencia.

En comparación con las representaciones tradicionales del desnudo académico y erótico, los modelos de Freud no consiguen semejarse a las imágenes establecidas de cuerpos canónicos, no son atractivos, solo se atreven a mostrar los genitales en el centro del cuadro y por ello se muestra como un arte obscuro y agresivo, el cual que prescinde de toda temática alegórica para representar un desnudo; la descripción detallada de las marcas de la piel y genitales son para señalar la vitalidad orgásmica y reproductiva del cuerpo y para acentuar el impacto real de la desnudez. Su modelo de simple carne y hueso nuevamente se nos muestra patético, trágico pero liberador al final de aquellas ideas preconcebidas sobre la belleza, la valía y el deseo que han caracterizado la iconografía del cuerpo humano, en especial el masculino, a través de la historia (Smee.2007. Pág.7).

La pintura "*Freddie de pie*" es capaz de incomodar al espectador, de afectarlo directamente, es un arte presencial y no referencial porque el retrato-desnudo como mirada de la desnudez corporal simboliza efectivamente la exposición de la vida de un sujeto y la extensión tangible de su cuerpo. En la imagen se contempla un hombre desnudo cuya mirada rehúye un contacto con el observador, se puede ver una desnudez tan vulnerable y patética, en el borde de la humillación, que el espectador llega a sentir su propio abandono a la única realidad de su cuerpo.

Imagen 58- Lucian Freud. *Freddie de pie*. 2001. Medidas 248.9 x 172.7 cm.

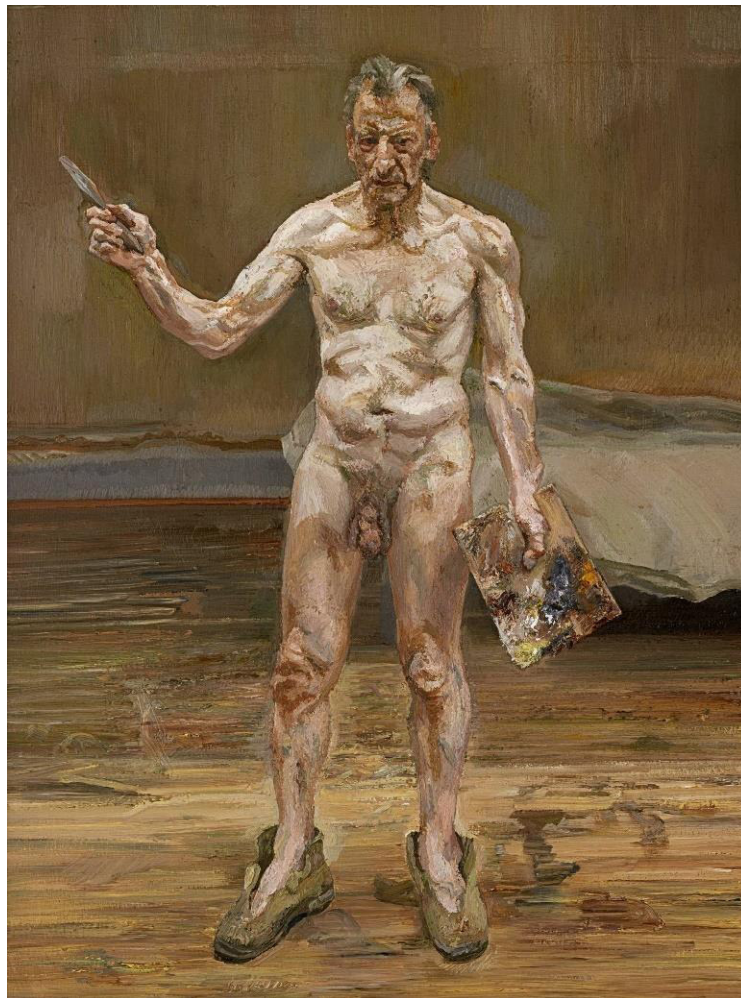


Fuente: <https://rachelelizaguthrie.wordpress.com/2012/04/02/lucian-freud-portraits-at-the-national-portrait-gallery/freud-freddy/> [consultado en Agosto 2019]

En 1964 Lucian Freud trabajaba como profesor en la escuela de arte de Norwich, como examen final propuso a sus estudiantes el desafío de pintar autorretratos desnudos, él les dijo *“quiero que ustedes lo intenten y capten lo más relevante, componiendo un objeto creíble”*, y añadió, *“algo realmente desvergonzado”* (Feaver.2007. Pág.22).

Tras las protestas de los alumnos y sus padres, el colegio desaprobó el proyecto; lo importante aquí es mencionar el hecho de que un autorretrato desnudo, como el que realizó L. Freud a edad adulta, desafía los complejos, pone a prueba la seguridad propia y transgrede la intimidad y pudor del cuerpo, dejando al desnudo la franqueza con uno mismo, es su reconocimiento, su afecto como una persona real sin concesiones frente al espejo, por lo que se requiere de suma valentía y control para la autorrepresentación de cualquier individuo con una corporalidad evidentemente vulnerable ante los demás.

Imagen 59-Lucian Freud. *Pintor trabajando, reflejo*. 1993. Medidas 101.6 x 79.4 cm.



Fuente: <https://www.nytimes.com/2019/10/05/arts/lucian-freuds-self-portraits-london.html>

Imagen 60-Lucian Freud. *Pintor y modelo*. 1986-87. Medidas 159.6 x 120.7 cm.

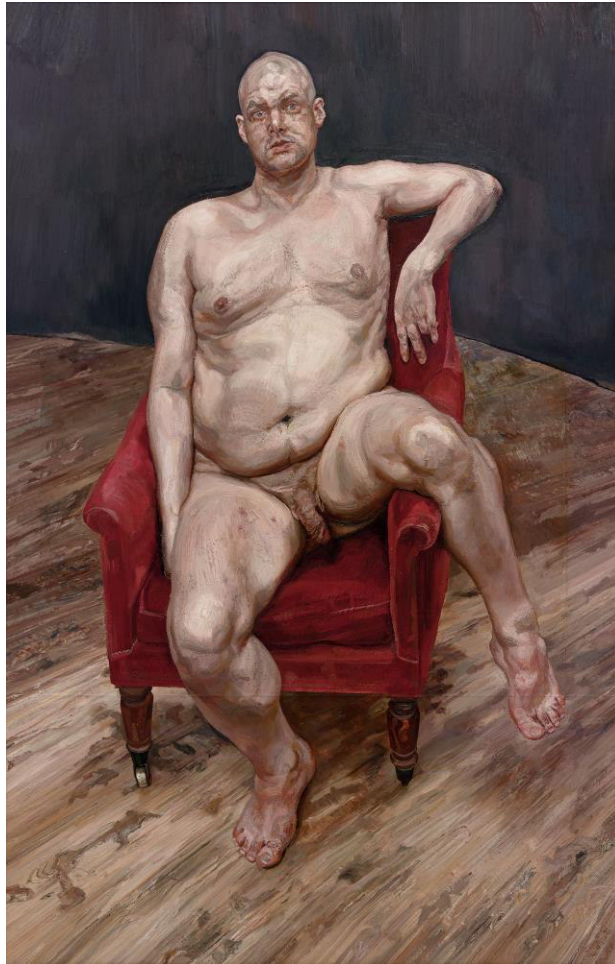


Fuente: <http://lucianfreud.com/lucian-freud-archive---paintings-1986-to-1987.html>

Sabemos que el espectador ideal que convoca la pintura desde hace siglos es el hombre que está acostumbrado al dominio sobre la mujer-objeto en el arte. En la obra "*Pintor y modelo*" se invierte la mirada masculina sobre el género del desnudo, aquí un varón se presenta desnudo en un sofá como modelo, mientras que a su lado está de pie una mujer vestida con una bata manchada de pintura y pinceles en sus manos, ella se representa como la posibilidad de la mirada femenina. Para el espectador, la identidad sexual de los personajes es sorpresiva y distinta de las imágenes del desnudo masculino en el arte, y por otro lado permite la consideración de un público femenino que gobierne de este tipo de imágenes;

cabe señalar que la posibilidad de una mirada femenina fue una cuestión al margen en pleno inicio y desarrollo del arte moderno o de vanguardia, solo intentemos imaginar otro cuadro o pintor del siglo XX que represente la misma situación y los mismos roles mediante la imagen de una mujer vestida y un hombre desnudo.

Imagen 61-Lucian Freud. *Leigh Bowery* (sentado). 1990. Medidas 243.8 x 182.9 cms.



Fuente: <https://joaquimcentro.wordpress.com/artes/lucian-freud-portraits/>

Lucian Freud toma desprevenido al espectador por situar a sus modelos desnudos en una atmósfera relajada, si se observa el retrato “*Leigh Bowery (sentado)*”, se muestra la representación de una corpulencia plena, este sujeto revela su sexo, su peso y masa, quedando uno impregnado de la sensación

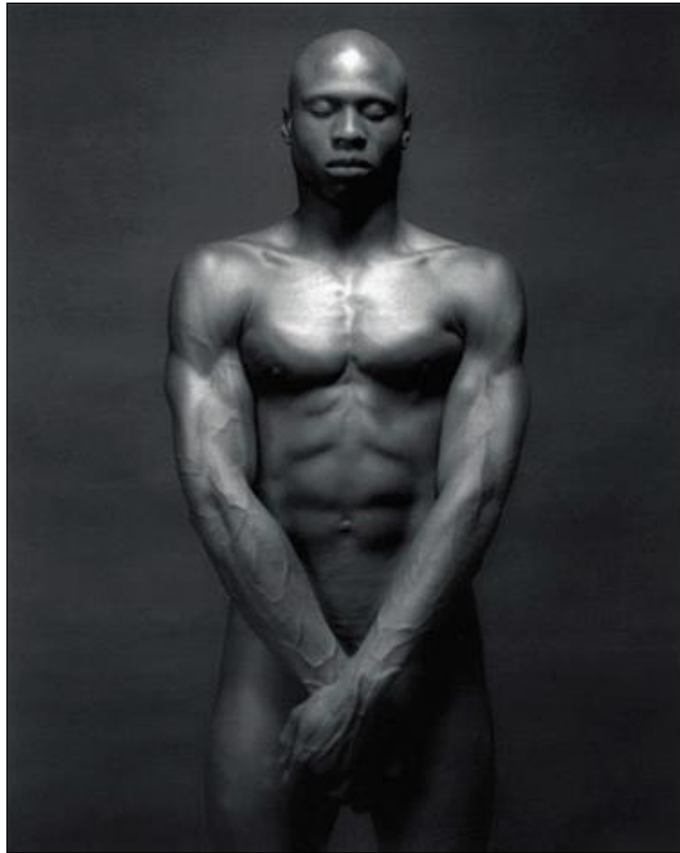
avasallante de su carne, es un ser humano pero visto como cualquier ser desnudo, es decir en cuanto vive y se percibe en un cuerpo biológico con un instinto interior inmanente, consciente de ello el modelo se muestra natural; pero es inevitable al espectador ser perturbado por mirar una condición íntima en el otro, como también por considerar su propia encarnación. Lucian Freud no pretende una visión vulgar, negativa o cruel sobre su modelo, no pretende mofarse de las posibles deformaciones o marcas del cuerpo, para él un retrato desnudo no es una cuestión moral ni tampoco sentimental, el retrato se da sin hacer un juicio de la belleza de la persona ni censurarla, sólo presenta el aspecto inevitable de la desnudez, Freud desnuda al desnudo.

Para reconocer cómo opera la apertura, naturalidad y contacto que propone Freud con el modelo y su cuerpo, vale la pena ver algo más de lo que se presenta como transgresor dentro del desnudo masculino en las artes visuales. La fotografía de Robert Mapplethorpe (1946-1989) se sirve del desnudo masculino dentro del arte erótico, muy de cerca los estándares de la moda y la publicidad, así como también de la obscenidad y la mirada activa de la liberación sexual del siglo XX; en particular su estética intenta alejarse de los estereotipos de aquel imaginario colectivo sobre los homosexuales como cuerpos enfermos de sida, por el contrario, se trata de fomentar la aceptación de la diversidad sexual buscando una alternativa de virilidad abierta al goce sexual.

Para promover su arte de desnudo Mapplethorpe utiliza modelos atractivos, saludables y fuertes, entre los que destacan los modelos afroamericanos, los cuales logran situarse cerca de las composiciones clásicas del cuerpo canónico, es decir dentro del ideal de la masculinidad antigua, pero a través del testimonio fotográfico que los presenta como actores contemporáneos, reales y adultos, sin expresiones patéticas, sólo develando el cuerpo en su pose, siendo sujetos raciales también del deseo y de la belleza formal encarnada en el hombre del siglo XX; Mapplethorpe fue influido por el formalismo americano en la fotografía, donde el cuerpo es un juego fotográfico de luces y sombras, por otro lado, también utilizó la teatralidad y exageración del sadomasoquismo para deconstruir la mirada al cuerpo masculino,

el cual se presenta como una disposición sexual desde la elección de los individuos, así como de la relatividad del sentido opuesto de los géneros y el manejo de la excitación sexual, rompiendo con ello muchos esquemas sociales, sexuales y de la mirada al cuerpo no solo desnudo, sino obsceno en el arte.

Imagen 62-Robert Mapplethorpe ©. *Ken Moody*. 1983.



Fuente: <https://www.alisonjacquesgallery.com/artists/27-robert-mapplethorpe/works/17120/>

Robert Mapplethorpe con la fotografía se aleja de la mirada desapasionada y dura de los retratos de Lucian Freud, de la pintura ante la cual el espectador compadece al modelo, o bien ante la cual está desprevenido y puede resultarle incomodo y desafiante; la fotografía de Mapplethorpe se acerca, en cambio, al placer no reprimido del espectador ante un desnudo estético de un cuerpo equilibrado, se acerca al deseo erótico por el modelo; mientras que en la desnudez

representada por Lucian Freud no se afirma su obra como un dominio de la mirada heterosexual ni de la mirada homosexual, sino que es el desnudo como un acto de reconocimiento general del personaje expuesto, como un espécimen a contemplar fríamente; con Mapplethorpe, en cambio, sí reconocemos la absoluta idealización de la naturaleza masculina, hay un coqueteo en el cual se observa la promoción de una imagen intencionada del cuerpo a través de los ámbitos del deseo carnal y del placer estético formal.

Al observar el retrato de “*Ken Moody*” frente al retrato de “*Leigh Bowery*” tenemos lo bello frente a lo grotesco. Si se comparan las características del modelo de Freud, que es exuberante, franco y voluminoso, contra el modelo de Mapplethorpe, quien opta por un cuerpo atlético, balanceado y poderoso, con ello se puede entender que este último es un fotógrafo en busca de la belleza, donde combinan la perfección formal y la vanidad del cuerpo. Desde este ángulo comparativo las obras de Mapplethorpe responden a la demanda de un grupo social para el consumo de imágenes eróticas masculinas, apegado al idealismo de la figura humana e introduciendo la mirada homoerótica en un desnudo académico fotográfico; mientras que la pintura de Freud responde firmemente en contra la idealización de un modelo masculino a través de lo simple, lo vulgar y mórbido de su modelo, entonces su desnudez en la pintura es tan inesperada, pues esta obra trata de la naturaleza imperfecta y de la forma incorregible en ciertos cuerpos, produciendo un tipo de retrato-desnudo que representa el desengaño del cuerpo idealizado en el arte, declarando con un fundamento visual sobre lo real material del cuerpo: *he aquí el hombre*.

Numerosos son los ejemplos en el arte en que las transformaciones de la figura humana desnuda presentan comportamientos sexistas, imágenes que orientan la mirada del espectador desde alguna configuración del deseo sexual, entendidas como una mirada heterosexual u homosexual, o como posibilidad del deseo femenino en la creación de imágenes, incluso de algo no determinado por el género, sino por la ciencia médica o anatómica, también considerando las emociones empáticas que despiertan otros cuerpos; tenemos varios ejemplos

paradigmáticos que tratan cuestiones durante siglos prohibidas en el arte, artistas como Edouard Manet, Gustav Courbet, John Singer Sargent, Thomas Eakins, Minor White, Sally Mann, Lucian Freud, Robert Mapplethorpe, John Coplans, Ana Casas Broda, entre muchos otros, van sumando características novedosas a esta historia del retrato masculino y femenino como una producción simbólica en torno al cuerpo y al espectador. Sus retratos desnudos nos sirven para que continúe nuestra reflexión acerca de las apariencias, del comportamiento de género, para comenzar a dialogar críticamente con aquellas representaciones que se han vuelto parte de la cultura y que ahora forman parte de nuestras experiencias imaginativas, afectivas e intersubjetivas en torno a la desnudez real y la identidad corporal de las personas.

2.4.1 John Coplans y el cuerpo masculino como objeto de la mirada.

La edad no es sino la expresión patente del cuerpo en movimiento del bosquejo de ese trayecto de tensiones, de sus huellas ilegibles, pero irreparables, de los residuos de acentos, catástrofes y persistencias.

Raymundo Mier (2009. Pág. 24).

Imagen 63 -John Coplans ©. *Figura recostada, pierna sujeta* -cuatro paneles-.1990.



Fuente: https://gulbenkian.pt/museu/en/works_cam/self-portrait-lying-figure-holding-leg-four-panels-149051/

a) *Sintaxis de la imagen.*

Observamos una fotografía a blanco y negro dividida en cuatro paneles, el conjunto es un plano directo a un cuerpo recostado, la luz no parece uniforme, sino que tiene varias gradaciones dependiendo del relieve del cuerpo y acorde a sus miembros, al no haber color se permite recorrer el volumen con las sombras. Por otro lado, tenemos las piezas de un rompecabezas en las que individualmente cada imagen no posee mucho sentido, sino que tan solo aparece una forma coherente cuando el conjunto ya está armado y ordenado, son fragmentos del cuerpo que

crean otro fragmento mayor, pero no sabemos si en verdad se completa un retrato, porque roza lo abstracto.

En el primer panel reconocemos la figura de un pie apoyado sobre su planta, una mano asoma sujetándola del tobillo, detrás de este pie aparece una pierna, es decir la otra pierna justo arriba de la rodilla, velluda y estirada. Por si sola la imagen puede convencer como un estudio anatómico formal o un retrato, pues el fragmento o detalle del cuerpo esta recortado y es muy estrecho para identificar su convencionalidad con dichos formatos, parece un paisaje abstracto o como un detalle recortado del cuerpo, pero solo es un fragmento para imaginar tales posibilidades.

El segundo panel muestra un brazo en primer plano y a la altura de la muñeca, no observamos los dedos ni el resto del brazo, apenas el comienzo del pulgar que sale del formato mientras el codo, al otro lado, quedo afuera del encuadre; detrás de este brazo o fragmento visible, solo más carne velluda, advertimos luego un talón y con esa pista completamos la imagen de una pierna, de un glúteo, tal vez un hombre.

En el tercer panel sucede algo más que percatar un primer plano, es una invitación para la mano y no para el ojo, su cualidad es táctil y obscena a la vez por su proximidad, aquí son representados un brazo extendido a la altura del codo y detrás aparece un abdomen, el cual ocupa casi todo el encuadre, un abdomen de lado visto desde la parte de abajo hasta la parte superior del panel; abdomen, codo y pierna en las que se observan los detalles de la piel, arrugas, pliegues y vellos.

El cuarto panel revela un torso, el pecho velludo de un hombre, así como parte de su brazo y una pequeña mancha que revela un pezón, es una imagen estable porque se contrasta la verticalidad del panel con la horizontalidad del pecho y el brazo de la figura recostada, prácticamente desaparece el fondo o un segundo plano, todo es cuerpo, todo el fragmento, un primerísimo plano, es un detalle completo que funciona a nivel figurativo y abstracto. El conjunto es prácticamente lo que declara el título: figura recostada y una pierna sujeta en cuatro paneles.

b) Semántica de la imagen.

En la imagen vemos un cuerpo recostado sobre su espalda en primer plano, levanta y dobla la pierna izquierda que es la más próxima a nuestro punto de vista, con la mano sujeta la pierna por el tobillo, el lado derecho del cuerpo por la posición no se observa, tan solo es visible una pequeña parte de la otra pierna, tampoco es visible el cuello ni el rostro, todo esto está repartido en cuatro paneles, en parte la función del fragmento es pensar la integridad de un cuerpo a partir de un recorrido por sus partes y su superficie. Como menciona Raymundo Mier (2009) experimentamos las reacciones del cuerpo como dentro de una sola entidad, aunque en realidad hay una dinámica de fragmentación e integración en todos los cuerpos. Entonces, al ser notorias la masa, el vello, los pliegues y las arrugas del cuerpo, con estos detalles y marcas de los procesos biológicos propios de su ajuste y fragmentación, podemos reconocer un cuerpo adulto y una figura masculina.

Cabe observar que la fotografía desde inicios del siglo veinte había tomado fragmentos del cuerpo desnudo, tanto para conservar un anonimato del modelo como para jugar con las composiciones y los lenguajes abstractos, pero en este caso parece que es para reforzar la vista a detalle del conjunto, para articular y fortalecer la unión de dichas partes que, suponiendo, presentadas en un solo marco parecerían diluirse en vez de plegarse, de parecer una sola masa en vez de un conjunto de miembros, la imagen logra dar la idea de los pliegues y los miembros del cuerpo como paralelos al fragmento y división en la propia imagen.

El efecto o lectura que produce la imagen es de una cualidad hiperrealista, la cual se desliza entre la lectura formal de la fotografía y la lectura patética del cuerpo, patética porque es un cuerpo relajado, recostado, maduro, demasiado alejado de la piel tersa de la juventud y del musculo atlético, alejada del motivo clásico del canon corporal armónico; también es muy formal, en cambio, porque la pose es inmóvil como nunca lo han sido las figuras patéticas que son más bien retorcidas, y porque no hay rostro ni por tanto expresión que revele una emoción, es todavía más formalista como composición porque es un fragmento dividido del cuerpo, recorte

propio de los que piensan el cuerpo como estructura o máquina, es un fragmento elegido específicamente para retratarse de tal manera en un estudio y revelado en blanco y negro.

Un hombre desnudo recostado, en el presente caso, es más que un estudio del cuerpo, o que una predilección del autor por ciertos individuos y formas corporales, en cambio hay que verlo como un mensaje de la piel y de su devenir. Es una imagen que como espectadores nos humaniza, nos hace reflexionar sobre la belleza o la falta de ésta para comprender al hombre, es verlo por debajo de sus ideales y aspiraciones, porque volver la mirada al cuerpo masculino es estos cuatro paneles permite acceder a una intimidad que no detenta detrás de ella una estética o un ámbito social trascendental, es decir que con esta imagen particular hoy no se sugiere ningún ideal externo a la imagen, es como volver la mirada a algo que el patriarcado no promueve ni que la sociedad consumista demanda, permitiendo simplemente reconocer la madurez del hombre en un plano general, desde la fragilidad y las marcas del tiempo en su cuerpo, haciéndolo con una honestidad directa y sin retórica, más que la propia del lenguaje fotográfico.

c) Pragmática, contextos y asociaciones en torno a la imagen.

John Coplans (1920-2003) fue comisario, crítico y divulgador del arte, escribió varios artículos sobre arte moderno e incluso tuvo una etapa en su juventud como pintor abstracto, después deja todo esto atrás para recuperar un motivo más clásico y atemporal dentro del mundo del arte, la figura humana, y precisamente la figura de su propio cuerpo desnudo sin alteraciones delante de la cámara.

Coplans a la edad de sesenta y cuatro años comienza a crear fotografías de primeros planos de su cuerpo desnudo en gran formato, en eso consiste todo el inventario de su obra, son autorretratos sin rostro, son rodillas, pies, codos, espalda, brazos, todo lo que su cuerpo ofrece en partes y en conjunto. Con su propuesta fotográfica pretendía ofrecernos una visión más orgánica y natural del cuerpo en el

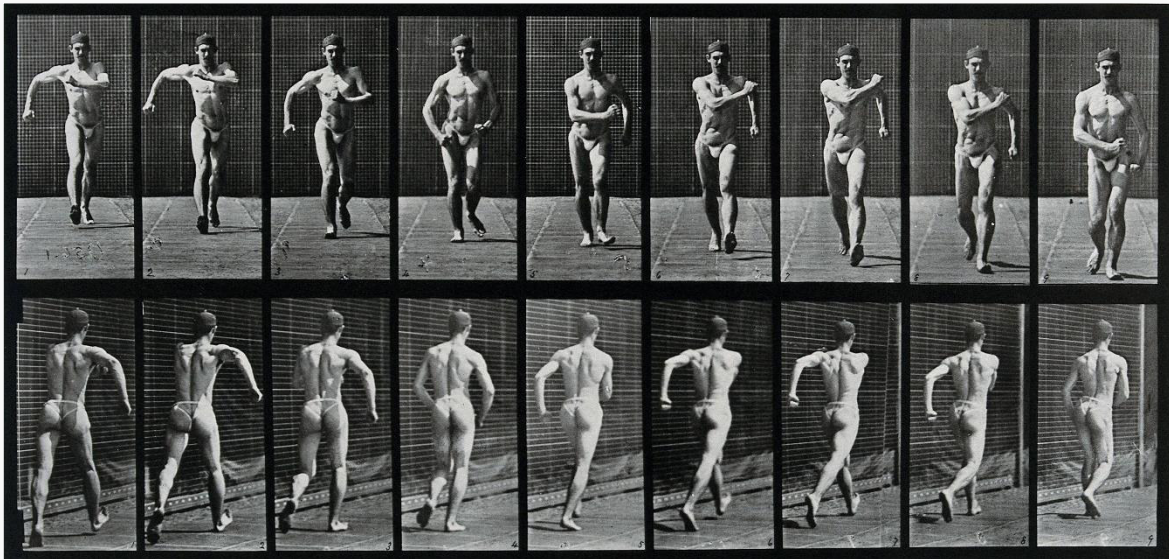
arte, pues si el arte tiene como objeto un cuerpo o persona, por qué se nos ofrecen cuerpos como si fueran una representación ficticia y separada del cuerpo real de los espectadores, o como una visión personalizada del cuerpo del artista que ningún otro puede encarnar o comprender, entonces este artista nos permitió volver a mirar el cuerpo que la naturaleza nos dio a todos sin excepción, un cuerpo que caduca y se sostiene a sí mismo en su verdad.

Frente a la fragmentación del individuo en las vanguardias artísticas este acercamiento al retrato de un hombre maduro en realidad pretendía homogeneizar la experiencia de la visión del cuerpo; Coplans declara que su obra retrata al hombre corriente, el cuerpo del hombre con independencia de su raza, de su nacionalidad o identidad, por ello oculta su rostro y elige el blanco y negro característico de los inicios de la fotografía, es un recurso que da neutralidad por sobre la identidad del modelo, pero también es un (auto)retrato que se confunde en una composición abstracta, y con todo ello aún hay una integración de la experiencia de ese cuerpo fragmentado que no hace mucho se había diluido y perdido como ser vivo en la cultura de la posguerra, que curiosamente se recupera a través de la mirada a estos fragmentos y primeros planos detallados en el cuerpo de John Coplans.

Ya se mencionó que un elemento importante es la ausencia de un fondo, situación y contexto dentro de la imagen, pues el escenario es neutro, sus posturas y poses son contorsiones y movimientos comunes a todos los cuerpos, observe el hecho de que las posturas que él adopta con su cuerpo pueden ser hechas por cualquier hombre en cualquier lugar y tiempo, entonces se confirma que el retrato de esta corporalidad es por tanto una condición indiferente hacia un sujeto particular y su contexto, sino que en su lugar representa una capacidad permanente de articulaciones y movimientos en la condición flexible de todo cuerpo, siendo muy estrictos lo que observamos es el lenguaje propio del cuerpo sin signos externos.

Esta imagen particular que analizamos, como también "*Autorretrato (Friso número 2, cuatro paneles)*", recuerdan a las fotografías de E. Muybridge, quién pretendía captar el movimiento de los cuerpos más que ofrecer un retrato de la identidad de los individuos.

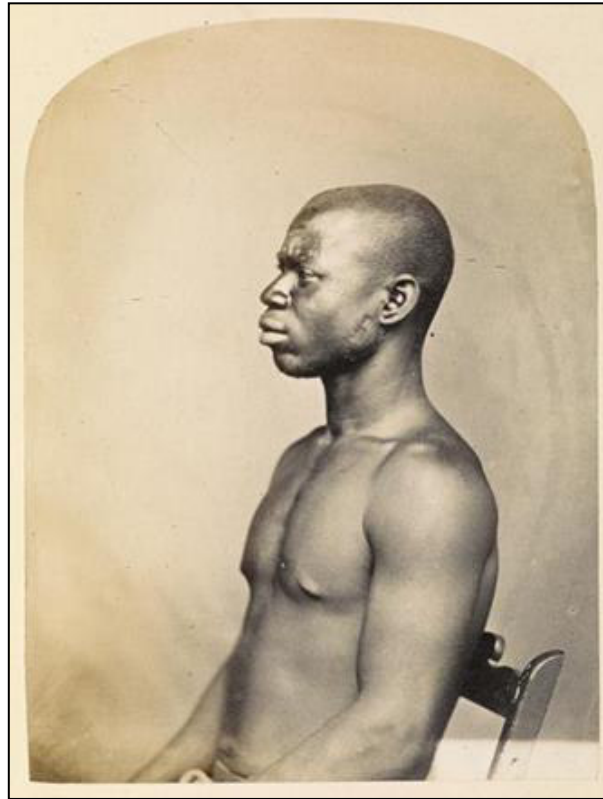
Imagen 64- Edward Muybridge ©. *Hombre caminando veloz*. 1887.



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_man_speed-walking._Photogravure_after_Eadweard_Muybridge,_Wellcome_V0048617.jpg

Son sumamente interesantes las imágenes de Muybridge por su actual traslado del propósito científico y técnico original, al mundo simbólico del arte visual y de la historia del cine. Otro antecedente directo del cuerpo retratado por Coplans son los estudios fisionómicos de la fotografía antropológica y colonialista del siglo XIX y principios del siglo XX, porque sus objetivos eran precisamente registrar detalles específicos del cuerpo en distintas razas y en un ambiente neutro, como lo muestra la siguiente fotografía de un esclavo negro de Arabia Saudita en el siglo XIX. Pero Coplans evoluciona este propósito con la neutralidad de la identidad de sus fotografías y nos permite indagar en un tipo de búsqueda antropológica del lenguaje corporal del hombre, porque, al presentarse con un gran formato y cercanía su desnudez, y al presentarse él mismo como autor y modelo, Coplans logra superar la discriminación y mirada científica de estas otras imágenes y sus cuerpos para acceder a través de la objetividad fotográfica -irónicamente-, a la humanización del cuerpo y al reconocimiento de un hombre prosaico, común y corriente, el cual se afirma en tales imágenes como un cuerpo de hombre más cercano a la realidad del espectador actual que otras imágenes publicitarias o científicas.

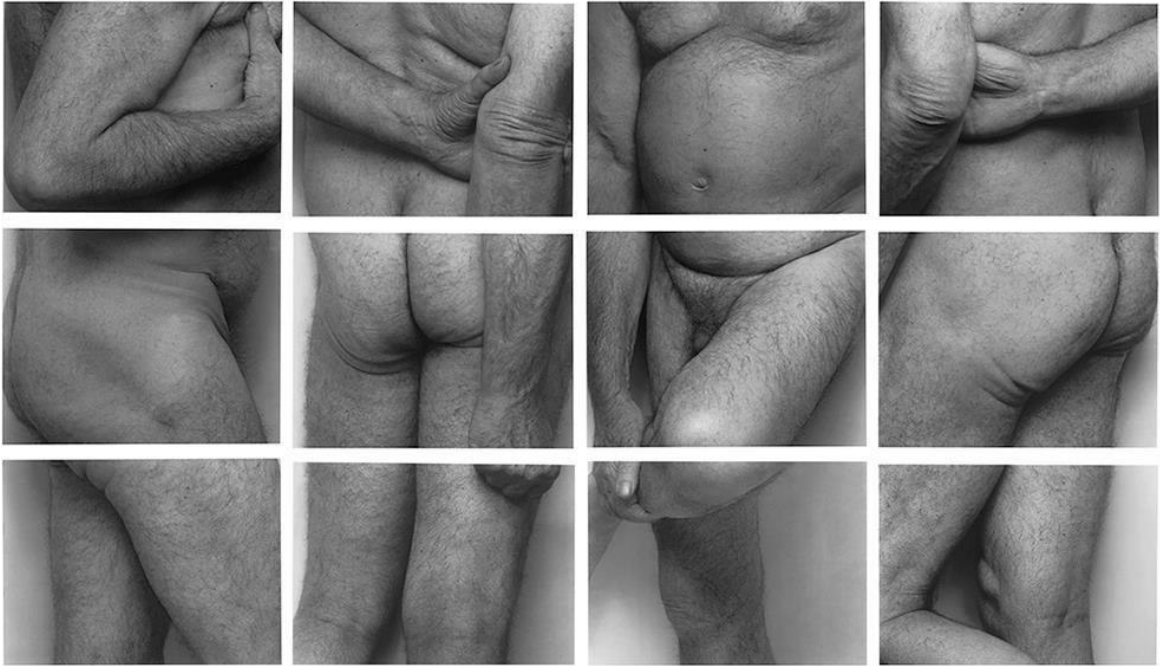
Imagen 65- Autor desconocido. *Esclavo negro árabe*. Hacia 1860.



Fuente:<https://qdl.qa/en/individual-archetypal-'abd-al-ghaffar's-edited-photographic-portraits>

En su texto sobre el cuerpo y la fotografía J. Pultz opinó que mientras los fotógrafos formalistas, como E. Weston, dotaban sus acercamientos al cuerpo de erotismo y elegancia, Coplans se negó alabar su propio cuerpo e imagen, Coplans nos muestra un cuerpo viejo, lo que conduce precisamente la atención del espectador hacia su edad y deterioro (2003. Pág.160); paradójicamente en el mismo sentido que los modelos jóvenes y atléticos de Mapplethorpe, los retratos de Coplans rompen otro tabú respecto la observación y exhibición del cuerpo masculino dentro del arte y la cultura visual en un sentido amplio, pues el hecho es que ambos fotógrafos comparten la representación de la forma física, desnuda, del varón como modelo y objeto de la mirada (ídem).

Imagen 66 -John Coplans. *Autorretrato* (Friso número 2, Cuatro paneles). 1994.



Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-frieze-no-2-four-panels-p78534>

“Quizá el desafío de la estética contemporánea, el desafío de la fotografía actual y el desafío de toda posibilidad de referencia del cuerpo, radique en la recuperación de éste como potencia, de la figuración del cuerpo como apertura, de la figuración del cuerpo pasional, de la figuración de este cuerpo permanente en devenir” (Mier, Raymundo. 2009. Pág.42).

CAPÍTULO 3. CUERPO, REPRESENTACIÓN Y PERFORMATIVIDAD.

3.1 El cuerpo como objeto de la representación teatral.

Solo mediante el discurso físico [del cuerpo] podía el teatro transmitir de forma efectiva las ideas que más le preocupa comunicar.

Reza Abdoh (opinión citada en: Sánchez 2012. Pág.150).

Las diferentes prácticas artísticas en el siglo XX han coincidido en muchos cuestionamientos sobre la representación, la realidad, el espectáculo y la participación del público, incluso sobre la importancia de sus cualidades formales no narrativas sino autorreferenciales, también estas diferentes prácticas han coincidido en más de una ocasión en sus valores y productos comunes, ya sean estos clásicos, modernos o de vanguardia.

En este horizonte de prácticas artísticas que se dan desde los lenguajes comunes de la representación, obsérvese cómo el teatro es ante todo un acto multidisciplinario, pues comparte con la literatura su narrativa, ya sea, siendo fiel al camino del texto, del autor o el director, o también dialogando de forma abierta ante la posibilidad de una coautoría entre autor, intérpretes y espectadores; también está la emotividad que emerge del ambiente sonoro que comparte con la música y con la propia arquitectura espacial de la puesta en escena, además, interesa sobre manera su contacto renovado con las artes visuales por el uso de la imagen técnica y mediática²⁸. Esto sucede porque cada vez más el teatro contemporáneo es una práctica multidisciplinaria que asume los retos y los logros de las distintas artes.

²⁸ N.A. Alejandro Luna, es uno de los más importantes escenógrafos en México, y quien sostiene que la escenografía no es decorado o simple ilustración de los actos, él sostiene que la escenografía es parte de la dirección escénica, un escenógrafo es un director porque, en efecto, su trabajo se vincula espacialmente con el cuerpo, tanto con los actores y el público para que estos puedan habitar, moverse y compenetrarse con la representación teatral como un lugar de acción simbólico y también presencial (Véase: Carrizales.2010.*Procesos de diseño, realización y montaje en el espacio escénico en el caso del Arq. Alejandro Luna para la obra la vida es sueño*. sin publicar).

Pero antes de continuar con el diálogo entre las distintas artes y los distintos elementos y medios de la representación, lo importante es señalar en este apartado que el teatro ha estado trabajando con los cuerpos desde su origen en el mundo antiguo, cuerpos que ha transformado y que ha liberado en cada puesta en escena, porque el teatro siempre ha roto con la representación a través del dolor, la angustia y la realidad de la carne, o mejor dicho, el teatro ha roto y reconfigurado la propia estructura de la realidad poniendo al actor mismo en un escenario para habitar un espacio simbólico en carne propia.

Con la representación el teatro va encarnando cada experiencia posible, ésta se sirve de todo lo que toca y entra en los cuerpos, por mencionar un ejemplo, en el año 34 antes de Cristo el actor griego Polos, durante una tragedia de Sófocles, sustituyó una urna que debía estar representando las cenizas de un personaje, por otra urna que en realidad contenía en las cenizas de su propio hijo, trayendo su propia experiencia de duelo ante la mirada del público (Sánchez.2012. Pág.188). La mimesis precisamente servía como puente entre lo real y su representación, recreaba la naturaleza y por tanto poseía sus efectos, es el simulacro permanente a que nos somete el arte clásico, y que mejor medio que los cuerpos y sus gestos, su lenguaje totalmente físico, para habitar a la vez ambos espacios: el de lo ficcional y el de lo natural, el de lo simbólico y lo real, constituyendo con ello un sistema de signos sensibles y posibilidades humanas en el que nos conmovemos por las acciones corporales que median la naturaleza del sujeto y su imaginación.

La reacción orgánica y emotiva ante la mimesis teatral se da por lo que efectivamente percibimos frente a las situaciones y experiencias externas que nos afectan, tal reacción no se da solo racionalmente sino por vía de intervención de todos los sentidos delante de los signos de una puesta en escena. (Ransom Carty. 2017. Pág.56). El hecho es que, en la performance y las artes escénicas hoy en día, la presencia real del cuerpo y su vulnerabilidad o fuerza, sirve para garantizar las emociones ante un personaje representado, entonces la performance es igualmente un acto de representación y de presentificación, en tanto que reúne la ontología del cuerpo que es experimentado solo como carne, como también su comprensión

subjetiva que llamamos cuerpo, recuerde que la carne trasciende lo orgánico para convertirse en cuerpo simbólico a través de la constitución del lenguaje y los signos.

En este sentido entrelazado de la corporalidad, los elementos de la ficción teatral y la *mímesis* como espejo de la realidad, es que se entiende la representación como una actividad productiva, la cual nos anima a responder y actuar como espectadores o participantes activos en la cultura. Por ello se sostiene aquí que toda representación no solo requiere de interpretación sino de un acción directa de parte del espectador mediante un tipo de conciencia afectiva y de apertura con los demás; entonces el teatro y las artes escénicas son una imitación y concentración de la experiencia sensible del mundo con relación a los cuerpos y sus acciones físicas (reales o imitativas) y desde el aspecto tangible de todos los fenómenos que comparte con su público o contexto histórico. Todo en el teatro es cuestión de relación, de discurso y de acción corporal.

3.1.1 Dramaturgia y cuerpo en la modernidad.

*El espectador busca el rostro y la mirada del actor,
y lo hace buscando identificación, diálogo, intercambio.*

Patrice Pavis (2016. Pág.122).

En la época moderna el realismo en la pintura y la literatura propusieron una depuración de las representaciones artísticas y de la teatralidad, fue un cambio en el enfoque de lo representado como fantasía e ilusión, hacia lo representado como una situación objetiva, a su vez esta propuesta realista se identificó como un proyecto antiteatral, es decir *anti-ilusionista*. Con el realismo se pretendía restituir la realidad del espectador -o el lector en su caso-, siempre en relación con la obra en su forma y en su contenido.

En la actualidad el teatro mantiene con mayor consciencia esta tensión entre un acto representado y la realidad que lo trasciende, la realidad en el teatro no acontece necesariamente prescindiendo de los elementos de la ficción o de la construcción formal de la obra, ni siquiera es relevante si tiene o no cuarta pared, sino que se fomenta una consciencia y transformación de lo representado, precisamente porque la actuación logra su propósito de vivir la realidad del drama a través de la experiencia estética singular que se vincula con las vivencias de los espectadores, y con los hechos e individuos en que se inspira la obra (Sánchez. 2012. Pág. 23).

Este teatro moderno que nos interesa por su enfoque realista y corporal, se mantiene en cierta sintonía y creencia sobre el mundo como algo dado, con lo cual mantuvo muchos desarrollos técnicos vinculados con la imagen, desde la fotografía y la escenografía, así como también por la iluminación empleada, pues todo recurso novedosos se valió para alejarse de los modelos visuales anteriores decimonónicos propios del gusto aburguesado, en favor de la sensación difusa o densa de los espacios sociales de la realidad urbana e industrial; por ello, se permitió mostrar las cosas como son sin cambiarlas o embellecerlas, manifestando la presencia directa de las cosas tal y como fueran; incluso con los actores desnudos el teatro moderno se propuso mostrarnos la realidad como una materialidad en bruto, sin embargo esto no fue suficiente para lograr efectivamente un nuevo enfoque desde los estatutos del realismo para las representaciones escénicas y para el proyecto de ese periodo moderno como el reproductor de la verdad natural, social y objetiva.

La necesidad de enfrentar la vida en su complejo dinamismo motivo a Bertolt Brecht a alejarse de las imágenes ilusorias de lo material y tomar distancia de las emociones del teatro clásico, ello en favor de una narrativa fragmentaria de impresiones rápidas e incluso incoherentes, obteniendo con ello algo más cercano a los montajes cinematográficos y las series fotográficas de su tiempo, porque las técnicas modernas marcaron las pautas de sus posibilidades como estudio de lo real, así como también sirviendo de puente efectivo entre la ficción y la llamada verdad.

Brecht, quien había partido de la vanguardia expresionista para luego acercarse mucho a la reflexión política del teatro, pensaba en una separación entre la escena y el espectador manteniendo un distanciamiento crítico, para que el público comprendiera mejor la obra y a través de ésta comprender su mundo; sus representaciones contaban con elementos heterogéneos para que el público permaneciera despierto y atento a la función, marcando una transgresión de la obra hacia el público. Entonces, para Brecht el propósito del teatro nunca fue la representación literal y aparente de lo real, sino que su propósito fue, en cambio, ofrecer al espectador los instrumentos para que éste pueda comprender esa realidad externa en su plenitud y complejidad, concentrando en el escenario todos los efectos que produce lo real, para ello Brecht se expresa a través de lo difuso, de lo arbitrario y de lo fragmentado, pero intensificado. A su vez la reflexión propia del arte escénico tiene como principal eje a los actores, Brecht declaró que: *“Todo lo que el autor escribe encontrará en la realización de los actores su primera y fundamental verificación crítica”* (Piccioli.1985. Pág.182).

En verdad Bertolt Brecht cancelaba con sus sugerencias toda la ilusión anterior en el teatro, sin embargo, en su público afloraba la confusión y abstracción aislada ante un espectáculo que supuestamente mostraba el conjunto de elementos reales concentrados que se reproducen en la vida moderna a través del cinismo y el atrevimiento (véase: Sánchez. 2012. Págs. 60-62). Retomando su acercamiento a los actores, confiaba en ellos, pero al mismo tiempo su mente y su obra estaban en otra parte, buscando provocar una visión crítica del espectáculo y de la realidad, *“De lo que se trata es de las cosas, no de los ojos. Si queremos enseñar que las cosas deben ser vistas de otra manera, debemos enseñarlo sobre las cosas mismas”* (Brecht. Opinión citada en: Piccioli. 1985. Pág.194).

Se sabe que el cuerpo del actor favorece la identificación con una situación o personaje que son ficcionales o meros símbolos, pero que se perciben como un fenómeno actual o presencial gracias a la presencia del cuerpo, por el cuerpo del actor el acto se vive, no solo se traduce de un significante a un significado, sino que surge de la emoción misma de experimentar un paso de lo externo a lo interno.

Entonces, la apertura de la creación colectiva del teatro y del arte corporal en la modernidad, se vislumbran en la importancia de la figura física y vital del actor o performer, ya que éste también fue promovido en su función directiva y autoral, su instrumento principal fue el cuerpo, pues con éste el actor encarna una acción verdadera y convincente para la representación, ya que el *“actor es el que debe en primer lugar ser, no sometiéndose a transformación alguna; y en segundo lugar, debe actuar, es decir, ejecutar acciones, y no <interpretar> las palabras o los sentimientos creados por otro”* (Sánchez. 2012. Pág. 123).

Emile Zola declaró: *“Espero que los personajes actúen según la lógica de los hechos combinada con la lógica de su propio temperamento”* (opinión citada en: Sánchez.2012. Pág. 33). Si un escritor como E. Zola pensaba de este modo era porque en la literatura moderna y la poesía vanguardista se encontraba más vida que en las representaciones teatrales, porque la literatura ya se había desligado del mundo clásico, y eso es algo que necesitaba el teatro en su tiempo, atreverse a mostrar la realidad actual y cambiar sus convenciones pasadas.

El teatro de K. Stanislavsky (1863-1938) asume con éxito el reto planteado por la objetividad moderna y por los realistas como Diderot y Emile Zola, este reto superado consistió en poner de pie en el teatro solamente a hombres y mujeres de *carne y hueso*. La visión realista de este director al principio se disgustó con la capacidad de sus actores por dar vida e interés a los personajes, por lo que, para compensarlo cuidaba todos los otros aspectos, como el decorado, el vestuario, la iluminación, etc. para con ellos lograr transmitir como verdadera y completa la propuesta teatral, porque, remarcando, los actores de aquel momento no tenían una preparación o método para este trabajo artístico de corte realista que él pretendía, debido a esta circunstancia la necesidad llevo a Konstantin Stanislavski, desde la queja del trabajo actoral de su contexto, hacia poder convertirse en un reformador y educador de los actores modernos y su expresividad corporal (véase Piccioli. 1985 Págs.189-191).

Stanislavsky afirmó que el actor debe incluir su realidad a la vez que éste debe crear al personaje como algo también real encarnado en su cuerpo, por supuesto que esto responde propositivamente a las críticas hacia la representación teatral como mera ilusión y falsedad, y convierte el acto performativo en lo que supera la dimensión ilusoria del teatro, hacia el ámbito estético general de las vivencias experimentadas en el cuerpo del actor (Sánchez. 2012. Pág. 107).

Ramiro Fernández Oliveros aborda la expresión del cuerpo como uno de los elementos principales del Teatro (*La fiesta teatral*.1972), él dice que, si el actor no compromete su cuerpo en la interpretación de un personaje, entonces nos miente. Esto es así porque cuando se expresa el individuo lo hace a través de todo su organismo, y también a través de todo su repertorio simbólico en la palabra. La expresión auténtica implica no solo el uso del lenguaje hablado, sino también el de otros múltiples factores derivados de la actitud corporal, porque: *“cuando alguien está diciendo la verdad, la expresión de su cuerpo y los matices contenidos en sus actitudes avalan cuanto éste afirma a través de la palabra”* (ídem- Págs. 80-81).

“En el teatro como en la vida misma, el lenguaje hablado no es sino un medio más para expresar determinadas ideas, sensaciones o emociones, y lo que completa esa expresión es la actitud que el hombre -como totalidad orgánica o cuerpo- exhibe a través de los gestos faciales y corporales” (ídem. Pág.82).

Continuando, la centralidad del cuerpo para servir de puente entre la vida biológica y la vida mental o psicológica, fue el rasgo preferido de las vanguardias y del arte corporal nacido en el siglo XX; para dar un ejemplo más claro, a través de los happenings, en donde se mezclan los artistas y el público participante confundándose e improvisando juntos en los espacios cotidianos, fue precisamente el cuerpo el que permitió el traslado del mundo de lo representado al contexto de vida de los cuerpos y de la realidad social tal cual.

El realismo en el teatro moderno, principalmente, está ligado al cuerpo, no solo dentro de una visión objetiva de los cuerpos o de su realidad, sino además por las acciones que se constatan como experiencias o sensaciones físicas reales, mostrando emociones que se padecen corporalmente y no se puedan pretender o

fingir, porque el esfuerzo expresivo del actor es por distanciarse de toda posible mentira dentro de la obra, aunque se comprende que el teatro trata, paradójicamente, de establecer siempre una ilusión creíble como espectáculo. En resumen, el realismo en el teatro está ligado al cuerpo y vida del actor, porque una experiencia auténtica solo se vuelve aprensible y verdadera si ésta es tocada por los cuerpos.

El criterio para conocer la verdad (objetiva) y comprender la realidad (subjetiva) en la práctica del teatro naturalista y moderno de inicios del siglo XX, supone varias innovaciones y alternativas, desde emplear y desarrollar los recursos escenográficos y materiales mediante el uso de objetos reales y no de la utilería, también al tener alimentos y satisfacer otras necesidades del cuerpo en el mismo el escenario, o el usar proyecciones documentales y testimonios de prensa, etc., hasta una cada vez mayor presencia e intercambio corporal, es decir, el fomento de la vida interior para comprender las emociones reales del personaje como lo promueve directamente Stanislavsky a través de la fisionomía y actitudes del actor, y por otros caminos directores como Brecht y Artaud; porque es importante establecer que este actor que se promueve en la modernidad padece internamente en su cuerpo todas las situaciones y no solamente las finge.

En conclusión, es el cuerpo el que brinda al teatro este acceso a la vida interior, a las pasiones e impulsos, en donde finalmente el espectador responderá como un sujeto consciente de lo real frente a sus ojos, pues la vida del personaje que es encarnada por el actor debe estar siendo representada como una segunda realidad, la cual es indiferenciable de la primera realidad, es decir, de nuestro mundo dado; sin embargo, conforme el mundo contemporáneo se ha instalado, el espectador debe superar muchas más capas en la apariencia de la realidad y de sus propias experiencias para la conformación de un criterio sobre lo verdadero y sus emociones, esta realidad como creíble dentro de los actos de representación sigue siendo una batalla para el cuerpo del actor y de los espectadores.

3.2 Límites del cuerpo y la gestualidad.

*El cuerpo entero debe sentirse conmovido
y convencido por todo lo que se agita en torno a él.*

Claudia Castelluci (opinión citada en Sánchez 2012. Pág.155).

Antes de continuar es necesario asumir que no se pretende revisar a fondo una historia del cuerpo y del teatro, ni tampoco de técnicas de actuación o de géneros dramáticos, el interés en esta parte del estudio es más general, pero no por eso es menos trascendente o acítica. El cuerpo es lo central en el análisis, el cuerpo y sus opciones comunicativas y lenguajes dentro de la representación del arte contemporáneo, el cual cada vez más asume su interdisciplinariedad e hibridación; por ello se asume con agrado este reto de trabajar con ciertos elementos y experiencias corporales dentro del arte escénico, así como de la performance y la danza, porque precisamente tales aspectos nos llevan a profundizar el contexto actual y fundamentar una crítica con opciones y futuro, lo que va permitiendo fortalecer en mucho la reflexión teórica de los actos de representación en torno al cuerpo.

Otro objetivo es lograr ver resueltas algunas situaciones referenciales y de contenidos para la estética desde la fenomenología y la semiótica del cuerpo, así como también comprender la afectación que como espectadores surge precisamente desde una presencia corporal manifiesta en los espectáculos multidisciplinares contemporáneos, espectáculos y obras tan interesantes como diversas. Con tales argumentos y sugerencias presentadas después se puede ir de lo particular a lo general de la experiencia estética del cuerpo, así como ir de la representación a la presencia en las propuestas artísticas sobre el cuerpo, sumando mucho a nuestra comprensión y trabajo académico.

Por ello, el presente capítulo de estudio se propone, entre otras cosas, sugerir que el actor puede, en efecto y dentro del ámbito de la representación, llegar a subvertir el orden exterior y las emociones de los espectadores a través de lo

concreto de sus acciones, a través de su conciencia y de su ser encarnado; considere que los actores del pasado antiguo no eran como los actores de hoy en día, los cuales se comunican mayormente a través de la palabra o de la escenificación, incluso desde las pantallas y la virtualidad, sino que anteriormente se presentaban como actores por medio de las acciones físicas y los gestos, exponiendo la materialidad y el peso de sus emociones reales sin discursos elocuentes ni grandes producciones; algunos piensan que el teatro nace debido a una necesidad instintiva de la comunicación física, puesto que la primera manifestación teatral no pudo hacerse sin el cuerpo, es más, se hizo con la aportación casi exclusiva del mismo, el hombre como ser corporal vino a ser el instrumento y el instrumentista de su propia capacidad de expresarse y de imitar las experiencias ajenas como propias (véase: Fernández Oliveros. 1972. Pág.138).

Pensemos que como espectadores respondemos de alguna manera a los gritos o al llanto de una persona, no solo reaccionamos a sus palabras articuladas, entonces, a través de lo directo e instintivo de los gestos, como gruñidos y expresiones faciales, el actor o interprete logra conectar y hacer reaccionar al público, de modo que éste llegue a sentirse incomodo o conmovido, y por supuesto, convencido por todo lo que padece y sufre dicho actor, mejor dicho, ante los espectadores está padeciendo un verdadero individuo, expresándose desde la carne y desde su cuerpo animal, también el actor percibe al espectador y se encuentra consciente de su cuerpo como un objeto físico y simbólico para los demás, sumamente vulnerable delante de los otros (Sánchez. 2012. Pág.155).

¿No es acaso el gesto y la pasión el origen de las primeras voces? Pregunta Didi-Huberman, precisamente la intensificación de las emociones y el poder de sus formas es la verdad y afecto que surgen en el arte. Didi-Huberman responde que *“La gestualidad se experimenta cada vez que reaccionamos corporalmente a una situación crucial de deseo o de pavor, de duelo o de desesperación: en esos momentos, nuestros gestos poseen una antigüedad que nosotros mismos no podemos sino ignorar”* (2017. Pág.43), precisamente nos señala que, al enfrentar la

vida y sus tragedias, nacieron nuestros gestos y estos siempre los hemos poseído, a menudo aún sin saberlo los mismos actores.

Para Didi-Huberman no hay algo tan concreto en el arte, pues este produce obras y con ellas produce presencias, no son representaciones simplemente, de modo que la imagen, la música, la actuación y también las palabras como actos desde la representación, no serían otra cosa que aquello que producen como sus efectos estéticos. Insiste que podemos descubrir a través de la materialidad o inmaterialidad de las obras de arte, de sus presencias y evocaciones, la representación autentica de lo que el pensamiento quiere expresar, así que nuestra vida interior está en un gesto, en su forma o imagen concretos (2017. Pág.68), por tanto, como un acceso a la vida interna y espiritual es que este autor puede concluir que: *“la imagen del arte nos hace regresar a una presencia sin la mínima posibilidad de representarla”* (2017. Pág.87).

Para encarnar esta vida interior de la que habla Didi-Huberman y que solo es resuelta como una presencia activa dentro del arte, Artaud propuso un teatro de la crueldad, es decir, un teatro que se siente por todo el cuerpo en vez de contemplarse seguro a la distancia, siendo esta distancia contemplativa física o tan solo emocional. La crueldad del teatro estriba en tocar y sacudir a la vez el cuerpo de los espectadores y de sus actores, porque Artaud concibe la puesta en escena como un ritual purificador en el que una comunidad pasa a estar en verdadera posesión de sus propias energías y deseos.

Tal vez la tarea más ambiciosa de los artistas de la modernidad y aún en la actualidad, sea la de establecer la experiencia, los pensamientos y toda actividad comprensiva de la realidad a través de los afectos y padecimientos del cuerpo; Antonín Artaud planteó la existencia de un lugar en donde la realidad se presenta como un hecho anterior de los lenguajes con los que se la representa, este lugar, este mundo, es precisamente, el Teatro²⁹.

²⁹ Artaud empleaba el término <realización> o <materialización>, en oposición al término <representación>, utilizaba estos términos para dar a entender que en una puesta en escena se

El teatro de la crueldad se genera a través de la negación del texto, hay que decir que Artaud consideraba la representación el resultado de las experiencias al interior del lenguaje y con base en las demandas de la sociedad, sin embargo, estas codificaciones de lo textual, como representaciones, resultarían ineficaces para expresar una experiencia directa y para darle vida y cuerpo al teatro, lo que él buscaba, entonces, era “*volver a recorrer en la carne el itinerario detrás del lenguaje*”, y a través de la necesaria confrontación directa de los actores ante un público participante, porque: “*los actores deben ser como mártires que mientras son quemados vivos siguen lanzando mensajes desde la hoguera*” (Artaud, opinión citada en: Piccioli: 1985. Pág.197). Cuando se habla de un ritual, como el que pretendía Artaud, este se refiere a una práctica social estructurada con ciertas condiciones respecto al lugar y el tiempo; los rituales poseen un sentido simbólico vivido para sus participantes y testigos, además, implican la comunión de los cuerpos en relación con lo sagrado (Piña Mendoza. 2004. Pág.60).

La teoría del teatro de la crueldad viene hoy día a encontrar su correlato práctico con la danza de la oscuridad o danza *Butoh*, referente a que en los escenarios posmodernos -como en un campo de batalla-, se enfrentan las pasiones y las tensiones orgánicas de los participantes, incluyendo las pulsiones agresivas, eróticas o destructivas; estos cuerpos en posesión -o poseídos, mejor dicho-, de sus propias energías alimentan el comportamiento violento, cruel y oscuro ante los que nos resistimos sin éxito como espectadores, pero ante los cuales, efectivamente, ritualizamos todos sus excesos; por ejemplo, al respecto también es muy citado en occidente el caso del accionismo vienés³⁰.

trabaja con alguna emoción real, así como con una narración que participa de la verdad (véase; Sánchez, José Antonio.2012. Págs.118-119).

³⁰ N.A. El arte de los accionistas era transgresor con los cuerpos y los espectadores, se practicaban orgias con una sexualidad que era muy violenta, llegando incluso a sacrificar animales para beber y esparcir su sangre, haciendo todo lo menos ético que se podían imaginar al utilizar los fluidos o desechos del cuerpo. Todo ello desafiaba a las convenciones éticas y morales sobre las que se cimenta la sociedad occidental, por lo que muchos de estos artistas fueron perseguidos por la ley; actualmente, la mayoría de los que fueran sus representantes más destacados trabajan de forma independiente en proyectos ajenos a la estética accionista; lo que interesa en ellos es que dividen la opinión pública en cuanto a los límites y abusos que se permite el arte contemporáneo y la performance, además que nace en el periodo de angustia de la posguerra precisamente en la cuna ideológica del suprematismo ario y de su odio racial hacia los judíos, Viena.



Fuente:<http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/>

A mitad del siglo XX, Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, crearon una danza que se sitúa entre su tradición dancística oriental, como el Teatro *Noh* (en donde la actuación servía como catalizador para que los espíritus de la muerte volvieran a la vida) y el Teatro *Kabuki* (con un maquillaje excesivo y extravagante), pero también se tomaron muchos elementos de la vanguardia expresionista de occidente; este experimento escénico se denominó *Ankoku Butoh*.

Butoh se conforma de los términos japoneses *Buyo* (que significa salto y danza), y *Toh* (que significa descender o decaer), entonces, mientras la danza japonesa tradicional expresa el *Buyo* -o el salto- como un anhelo del cuerpo por ser ligero y manifestar con ello la aspiración a lo elevado, el *butoh*, en cambio, significa una pesadez porque los pies se arraigan al suelo firmemente, es el cuerpo que desciende y entra en comunión con la tierra, es la vuelta a lo terrenal; *Ankoku*, a su

vez, es el otro término que se refiere a la sombra y a la oscuridad, a lo no revelado. Por tanto, la *Danza Butoh* es el movimiento implosivo del cuerpo hacia sí mismo, hacia su interior oscuro no revelado, es decir, hacia el cuerpo no estructurado por el lenguaje o por una técnica, sino aquel que se expresa como salvaje y caótico.

Tadashi Endo reflexiona aún más acerca de la *Danza Butoh* como una mediación exclusiva del cuerpo, pues en nuestro cuerpo, indica, coexisten un interior y un exterior entre los cuales existe la piel, la separación de un adentro y un afuera; la *Danza Butoh*, precisamente, encuentra la energía interna que desea salir. Cuando el cuerpo se esfuerza en reconocer sus emociones y dejar emerger sus impulsos internos, eso constituye el *Butoh*, es hacer visible mediante el gesto y las expresiones corporales el arraigo de una emoción al cuerpo.

En resumen, el cuerpo tiene que manifestar la vida no solamente mostrando su participación en lo placentero y bello, sino que también debe mostrar lo oscuro, la dimensión de la muerte y del sexo, la experiencia de nacer y de morir, de cómo llenarse de felicidad o de tristeza, es lo que ocurre precisamente con el *Butoh* cuando un danzante pisa firmemente la tierra, de modo que se comprende que el cuerpo transita también la parte sombría de la vida, descubriendo un vacío aparente que sin embargo crea una nueva energía.

Hay otros casos que resisten una interpretación o traducción respecto a las múltiples energías y excesos del cuerpo, debido a que lo que ahí se clausura es, en principio, el campo propio de la representación; por ejemplo, la enfermedad y el dolor, la herida expuesta y la muerte, nos muestran directamente los límites del cuerpo como una pura presencia y mediante su impresión directa; entonces, ¿No sería acaso el grito de un danzante *butoh*, un gesto que articula lo vivo en lugar articular una comunicación o un sentido dialógico?, o ¿En lugar de situarse como otra representación a interpretar, no será acaso este grito para el público una pura emoción que lo ataca?, o ¿Es el cuerpo mostrándonos su lenguaje sin palabras?, es por ello que decíamos al inicio que el actor puede subvertir el orden y el efecto de la representación ya normalizadas, a través de experimentar con el cuerpo.

3.3 Sobre la Danza a partir del sentir del cuerpo.

*Al caminar se llega a algún sitio,
Al danzar, en cambio, se llega a uno mismo.*
Jean-Luc Nancy (2018. Pág. 51).

Es necesario en nuestro tema de estudio abordar la práctica de la danza como una actividad totalmente física y como un lenguaje desde y con el cuerpo. Se trata de considerar cómo la danza como un acto de representación o *performance*, ayuda al ser humano a comprender y conocer mejor su cuerpo y sus emociones, por tanto, a conocerse a sí mismo, porque la danza parte de una necesidad fundamental: desarrollar y transformar la manera en que se habita y experimenta un cuerpo.

La Danza desde el mundo antiguo se fue organizando y refinando con el pasar del tiempo, pero a partir de la modernidad se reinventó completamente, no solo por la aparición de nuevos movimientos y gestos, o por la recuperación de danzas exóticas, ni tampoco por un abandono de las anteriores reglas académicas, sino que fue renovada gracias a un sentido totalmente físico y participativo de la improvisación propio de las coreografías experimentales del siglo XX; éste cambio vanguardista significó danzar a partir del cuerpo y las emociones de cada bailarín o actor de acuerdo a su cultura y contexto, entonces ya no fueron exclusiva las danzas a partir de las formas o apariencias de los cuerpos que fueron modelados por las academias y por estrictos cánones idealizados. Hasta cierto punto al improvisar y buscar una nueva expresión, se crearon nuevas reglas para el espectáculo y se redescubrió al cuerpo en sus experiencias contemporáneas, sobre todo aumentó su sentido comunitario, por dar un ejemplo tenemos el conocido lema del coreógrafo británico Royston Maldoom, el cual ya han adoptado muchos colectivos de danza alrededor del mundo, el cual dice: “*Si podemos bailar juntos, podemos vivir juntos*”³¹.

³¹ Se puede consultar una semblanza muy completa de dicho coreógrafo en: <http://desmemoria-losrestosdeldia.blogspot.com/2011/05/royston-maldoom-una-biografia-admirable.html> [Consultado en Agosto 2020]

Isadora Duncan nos había advertido como el movimiento no puede ser forzado, que ella no podía inducir a las bailarinas a moverse una igual que la otra, sino que tenía que ayudar a cada una a encontrar su auténtico movimiento, aquel que sea la natural expresión de un cuerpo particular (opinión citada en: Sosa Pinzón. 2016. *El cuerpo que baila.*)³². Con esto se puede advertir de modo general, como la danza moderna aún pretende ser la expresión corporal de una vida interior que trasciende sus propias energías en el acto creativo.

Anteriormente el ballet tradicional buscaba ocultar los arduos esfuerzos necesarios para realizar sus complicados movimientos, sin embargo, la danza experimental desde 1960 nos reveló insistentemente el laborioso trabajo y preparación del cuerpo de los bailarines, en esa época la compañía *Judson Dance Theater* danzaban a menudo en pareja improvisando el contacto físico, además implicaban al espectador compartiendo y solicitando su participación. Es por ello por lo que la danza, como también el teatro físico, reconoce hoy día que las acciones corporales son fruto de la conjunción del lenguaje mismo del cuerpo y de las pautas adquiridas del comportamiento y trato social; en resumen: estos actos dancísticos confían en las sensaciones y búsquedas del propio cuerpo como su principal coreógrafo y director (Jones, Amelia. 2011. Pág. 26).

Junto a lo anterior hay que considerar también cómo es que un cuerpo cambia, y cómo es percibido de acuerdo a sus estados de ánimo, porque los cuerpos enferman en todo momento, por ello el cuerpo no puede ser controlado en absoluto por las técnicas ni por los coreógrafos, ante este hecho la llamada docilidad del cuerpo se relativiza desde la práctica real con los bailarines, pero manteniendo la oportunidad para pensar un cuerpo diferente y autónomo que, para la danza actual, pueda junto con sus límites resignificar la naturaleza y la estética corporal.

Se entiende que la danza se constituye como una técnica corporal formal para expresar emociones, logrando un refinamiento de la gestualidad y de los

³² Las citas empleadas en este apartado, salvo que se indique de otro modo, se tomaron de una serie de artículos sobre filosofía y danza publicados en la revista electrónica *Reflexiones Marginales*; para referirnos a estos remitimos al autor, año y título, sin paginación, pero en la bibliografía final de nuestro documento de tesis se hallarán los datos completos con su respectivo enlace a internet.

movimientos del cuerpo, pero también se entiende que la danza combina las múltiples capacidades de un cuerpo en particular. Entonces, finalmente cada cuerpo para la danza se trabaja con su sensibilidad y su fuerza, con su seducción y sus deseos, así como también con sus represiones o límites individuales.

Es importante señalar que los cuerpos en la danza contemporánea se nos ofrecen a una mirada donde su carácter escénico ya no se considera desde un modelo ideal y unívoco, por ejemplo, si consideramos la danza *Butoh*, estos son cuerpos que sobresalen y exceden su sentido, sugiriendo que ningún lenguaje anterior estabilizado puede comprender su complejidad actual; de modo que se rebasa la percepción de la forma unívoca y se da el permiso para que los cuerpos generen experiencias productoras de sentidos múltiples, fieles a la posmodernidad porque nunca son modelos absolutos frente a un estado de cosas o de relaciones unificados (Macías Osorno. 2016. *Los cuerpos de la danza contemporánea*).

Jean-Luc Nancy en su texto "*La imagen como danza*" (2018), nos habla de que el cuerpo danzante intensifica la sensación del cuerpo en el mundo, por lo tanto, intensifica su sentirse cuerpo dentro de su realidad consciente. Nancy quiere indicarnos que un cuerpo es siempre lo que puede a sí mismo sentirse, más allá de su organización y de sus funciones biológicas, más allá de su integración en una presencia anímica y de su articulación efectiva, pues dentro de todas sus acciones y funciones, el cuerpo, también, deviene la forma de experimentarse a sí mismo y de reconocerse distinto de todos los otros cuerpos, porque cada cuerpo se abre y se cierra, se pliega y despliega, se fija o se desplaza desde un punto de origen y fin del mundo, claro que esto es totalmente dicho desde su punto de vista fenomenológico y simbólico respecto al primado del cuerpo.

Entonces, acorde con Jean-Luc Nancy, cada cuerpo se percibe distinto del resto de los cuerpos al apropiarse de sus sensaciones, porque el cuerpo es el punto de origen de nuestro contacto con el mundo, desde sus movimientos intencionados y debido a sentirse como una corporalidad que se reconoce así misma. Parece que Nancy sigue y completa las ideas de Merleau-Ponty, además este cuerpo que se fragua desde el deseo y el contacto físico, también es constituido por su propia

historia y cultura, ya con todo ello el sujeto se orientará a si mismo a la acción personal y social en el mundo desde su sentirse cuerpo.

Continuando, la expresión y el movimiento corporal dentro y fuera de la danza involucran los afectos y emociones internos del ser humano, en conjunto con el ambiente exterior tangente al cuerpo. Este desarrollo de los gestos y el movimiento corporal, sea cotidiano o exclusivo de la danza, se convertirán en un lenguaje, es decir, en un conjunto de signos que comunican sensaciones, instintos y experiencias vitales, para un espectador o para los participantes de esta especial comunión que es la danza. Por tanto, hay que señalar que la danza al involucrar los afectos y las experiencias del cuerpo, creando un repertorio de gestos y movimientos, entonces es el medio más corporal de toda la representación y del conocimiento, es decir, la danza es un acto simbólico también por su fisicalidad, acto donde el cuerpo configura signos con los que se interpretan la espacialidad, el ritmo, el tiempo, el amor, la traición, la progresión de una vida aislada o en la vinculación con los demás, por mencionar algunos ejemplos.

En cuanto a la repetición del gesto y la progresión de los movimientos como una necesidad para la danza, es así precisamente para reflejar cómo lo profundo de la realidad y de nuestra vida mantiene una conexión con el cuerpo, de cómo se logra un vínculo con un espacio y tiempo determinados y que están ahí por el cuerpo; aunque lo anterior suene extraño y hasta esotérico, en verdad la danza es una práctica que nos sugiere una realización total del cuerpo y de nuestro mundo, veamos por qué.

Adriana Guzmán (2017) conecta el cuerpo con el mundo a través de la danza, y con ello ofrece una teoría fenomenológica de dicho arte, donde presenta sus elementos artísticos como fenómenos de presencia, es decir como garantías de la existencia de las relaciones de diversas potencias con el cuerpo, pero ¿en qué sentido?, Guzmán argumenta que: *“El hombre contiene un sustrato rítmico, desde la respiración, los latidos del corazón, o los balbuceos de un infante en el comienzo del habla, por su modulación, entonación y secuencia, [...] el ritmo es una forma de la presencia”*, el ritmo existe como condición de vida en el cuerpo y por ello refleja

al bailar su importancia orgánica (Guzmán. 2017. *La danza como acto de presencia.*).

Tanto la danza como la música nos interesan porque poseen un ritmo, ya que éste, como se ha visto, nos sitúa en un aspecto familiar fundado en el cuerpo, por tanto las danzas rítmicas permiten reconocernos dentro del tiempo y configurar espacios; recuerde que el sentirse cuerpo produce ciertas lecturas o sentidos sobre nuestras experiencias, por eso el tiempo y el espacio son dos elementos que dan un carácter muy significativo a la danza, como señaló Jean-Luc Nancy: “*La espacialidad y la temporalidad de un gesto en la danza es alimentado por el placer del reconocimiento y la repetición de dicho gesto, siendo un placer del cuerpo para sí mismo*” (2018. Pág.51).

Ritmo, tiempo y espacio se sitúan como categorías esenciales de la danza porque el cuerpo, a la par que las construye y otorga su sentido, profundiza y se reconoce como cuerpo-extenso en tales dimensiones; pensemos en un cuerpo extasiado en el sentido de estar por fuera de sí mismo a través de los movimientos de la danza, es decir, porque precisamente la danza permite colocar la experiencia corporal en eso que es percibido como tiempo y espacio. Por ejemplo, un cuerpo erguido forma un esquema espacial, el cual trata de la verticalidad, de lo ascendente, y posibilita la comprensión de lo que está arriba y lo que está abajo, de modo que el cuerpo nos da el espacio y sus términos.

Cuando se señala que la danza es como un éxtasis, un estar a la vez dentro y fuera del cuerpo, esa sensación es precisamente la que hace posible la interacción con otros cuerpos, los cuales pueden tocarse, abrazarse, sujetar o rozar sutilmente uno del otro, pueden extenderse o doblarse, desplegarse y moverse, porque el cuerpo danzante es un cuerpo convocante, es el acto de apertura de su sensación y su sentido; además la relación del espectador con el cuerpo del otro se da a través de la empatía y de la participación que conformarán al *nos-otros*.

Pensemos que el cuerpo -en cualquier arte- es un cuerpo que se deja afectar a la vez que es un cuerpo que nos afecta por su presencia y/o representación. Si la danza fuese un fenómeno exclusivamente introspectivo, perdería su diálogo

expresivo con el cuerpo, así como su empatía con el espectador (Véase: Monzón Rojas. 2016.); por ello, necesitamos del cuerpo del otro para reconocer la presencia y el valor de un solo cuerpo y para aspirar a un contacto productivo con la realidad.

En conclusión, la danza es en todo sentido una actividad física, una actividad del cuerpo para el cuerpo, pues con la danza los cuerpos están constituyéndose en el movimiento mismo más que en su representación, la danza es pura presencia y sensación del cuerpo. Algo importante de advertir es que cualquier cuerpo después de un arduo entrenamiento dancístico aparece más completo, más robusto e incluso más agradable, porque con la danza encuentra “*el modo de ser más cuerpo*” (Aguilar Altamirano. 2017. *Cuerpos efervescentes*.).

Mirar y comprender el cuerpo en el arte nos exige establecer puentes entre las distintas artes y sus medios para integrarlos en un saber transversal, un saber que precisamente surge de las mediaciones entre cuerpo simbólico y fenomenológico, junto con la creación artística en torno al cuerpo como un sistema de representación y producción de presencia; además la práctica artística escénica y visual cada día se vinculan más con otros lenguajes y modelos culturales para con ello expandir sus efectos, incluso para reinventar lenguajes estéticos como la performance, por ello se da este apartado sobre la danza en el marco amplio del cuerpo para el arte y en relación a esta necesidad transversal e interdisciplinar del conocimiento del tema. El cuerpo y la danza, la pintura y las artes escénicas, cada expresión del cuerpo, por ejemplo, nos son propicios para crear un modelo particular de investigación del arte contemporáneo que considere su conjunto de variables actuales, porque finalmente estamos en la búsqueda de un conocimiento no disciplinar, sino abierto a conexiones con otros campos y prácticas culturales, una indisciplina en el sentido de su movilidad y constante transformación en la escena del arte y el cuerpo.

3.4 La expresión y la actuación física.

El actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo.

José Antonio Sánchez (2012. Pág.322).

La expresión corporal se muestra en todas aquellas prácticas artísticas que utilizan el cuerpo para vivenciar su realidad, probando sus propios límites y también los del espectador; Pavis considera que actualmente todas las funciones corporales visibles parecen haber sido probadas ante la mirada de un público, de modo que el espectador ha comprobado mantener una comunión afectiva y una comunicación a través de los actos físicos y estéticos del cuerpo (Pavis.2016. Págs.49-50), por ejemplo, el llamado *Teatro Físico* es aquel capaz de conectar con el espectador construyendo historias, emoción y sentido solo a través de la expresividad del cuerpo.

Ciertamente es importante la capacidad de asombro ante las acciones atléticas, e incluso acrobáticas, de un cuerpo, pero también cuenta mucho su capacidad al conmovernos y hacernos sentir algo; Pera Tantiña apuntó que: *“Cuando hablamos de Teatro Físico muchas veces la gente piensa directamente en un teatro de fuerza, cuando en realidad lo que ahí experimentamos es la fuerza de la expresión corporal, es decir que no se necesita un texto, todo se tiene que expresar con el físico”*.

Hay que señalar que este abanico de experiencias dramáticas desde el cuerpo no pasa precisamente por una narrativa textual estable, porque en su lugar apelan a todo el proceso escénico-visual como un solo movimiento desbordante del cuerpo, éste se presenta, entonces, en un sentido performativo en vez de ficcional o representativo, se presenta en un sentido catártico y ritualístico en vez de lógico (Ídem. Pág. 142).

Imagen 68- United Artists ©. *Charlie Chaplin y Paulette Goddard en "El Gran Dictador". 1940.*



Fuente:<https://fineartamerica.com/featured/charlie-chaplin-and-paulette-goddard-in-the-great-dictator-1940--album.html>

Si el teatro físico es propuesto, por sobre lo atlético, como un acto expresivo e incluso compasivo ante un espectador, habría que considerar entonces como un antecedente moderno de dicha acción dramática y corporal, a quien la mayoría de públicos podemos acceder como la principal figura del cine mudo y la pantomima de su época, a Charles Chaplin, porque con este actor queda muy claro el exclusivo trabajo físico y de expresión corporal que se hacía en cada toma, estas expresiones mudas bien pudieran ser interpretadas como las películas de acción de aquel tiempo, acción precisamente desde el cuerpo.

Comprendemos que a través del ensayo continuo en el set él pudo desarrollar el control de sus movimientos y de sus gestos, sobre todo cuando se hacían los primeros planos de su rostro. Se revela que en los actores que hablan solo con su cuerpo hay una necesidad permanente de ser conscientes de sus movimientos, incluyendo sus mínimas reacciones, pues en verdad no es necesario tener un cuerpo atlético para la acción teatral, sino tener el control de la expresión corporal. Más que deberse a un método inflexible, los actores como Chaplin desarrollan sus propios procesos de acuerdo con el género y tema que desean interpretar siempre en un constante proceso de indagación.

Imagen 69- United Artists ©. *Charlie Chaplin en "El Gran Dictador". 1940.*



Fuente:<https://fineartamerica.com/featured/1-charlie-chaplin-in-the-great-dictator-1940--album.html>

Hay que notar como Chaplin participaba de escenas de gran demanda física junto a expresiones sutiles y reacciones naturales, por ejemplo, todo ello se muestra en la escena famosa de "*Tiempos modernos*" en donde él se sienta frente a una máquina automatizada que le da de comer, es notable como con solo la expresión de sus ojos cualquier espectador percibe que no soporta la cantidad de comida que tiene en la boca, lo vemos aprisionado en la silla, el colmo es cuando la máquina le empuja unas tuercas que pueden romperle los dientes, así es como el personaje pierde finalmente todo el control de la situación, el cuerpo del actor lucha, no actúa, porque este cuerpo en efecto es sobrepasado por la máquina. Baste decir a través de este actor y su personaje que la mayoría conocemos, que es posible a cualquier actor observarse continuamente, ensayar o improvisar, para poder transmitir al espectador alguna idea, situación o emoción con solo gestos y acciones mudas, dirigiendo en todo momento su cuerpo, dando sentido a sus movimientos.

Entonces, ir del movimiento del cuerpo a la consciencia y uso voluntario de ese movimiento, es conectar la acción directa y efímera con la reflexión constante, es conectar acto y pensamiento, así como también suponer el empleo del cuerpo en la invención de sus signos; solo así se pueden presentar acciones sin diálogo que mantienen al espectador con su atención fija en un actor y un escenario, de modo que constatamos no hay cuerpo que comunique sin cierta *<actuación o performance>* sobre su sentido -sea este el del cine mudo o el del teatro físico- , porque entre lo real y su representación, los símbolos juegan con las verdades y las experiencias corporales. Además, se puede reflexionar que hoy aún dependemos mucho de la mimesis gestual para el arte escénico, mimesis que efectivamente nos afirme con la realidad por medio de la expresión dramática, propiciando a su vez el intercambio empático con el otro.

3.5 Convención, técnica y empatía respecto al cuerpo.

La puesta en escena es todavía el único lugar concreto en que la teoría y la práctica se confrontan.

Patrice Pavis (2017. Pág.15).

Cuando uno se pregunta acerca del cuerpo, ciertamente lo puede hacer desde diversas posturas, pero siempre partiendo de la experiencia y de la manera en que se va relacionando este cuerpo con los demás, igual circunstancia se da en el planteamiento de los artistas corporales. Además, otro punto importante es considerar si aún es necesaria o no, la separación del cuerpo y de la consciencia, incluso del cuerpo y eso que entendemos por alma, sin embargo, cada vez es más común hablar del convencimiento de que no es posible el conocimiento ni ningún pensamiento sin la intervención del cuerpo.

Arturo Rico Bovio comenta que si bien, tenemos un cuerpo, o somos un cuerpo, desde ambas posturas se dan planteamientos fundamentales para el individuo porque, *“Si soy un cuerpo necesito saber de qué se trata eso que soy, cuáles son mis límites y posibilidades [...] Si tengo un cuerpo, [en cambio] me enfrento a la situación de usar lo que poseo, de conocerlo y plantearme cómo debe ser mi relación con esa parte de mí, la única posesión vitalicia del hombre”* (2017 Pág.9).

Por tanto, y retomando otra cita de Rico Bovio, *“Es clara la necesidad que tenemos de llegar a conclusiones confiables sobre nuestro cuerpo, porque de la interpretación que tomemos como cierta, dependerán las acciones y los rumbos que tomaremos a lo largo de nuestra existencia”* (ídem.Pág.18). Se comprende así que el cuerpo estará integrado conforme la manera en que lo pensamos y lo vivimos, siempre como un organismo dado (carne) y también como un símbolo construido (cuerpo); en realidad el ser humano necesariamente vivirá, aún sin comprenderlo del todo, según los preceptos y afectos de su propio cuerpo.

Marcel Mauss nos brindó un aporte teórico de lo más acertado que hay respecto al cuerpo, el individuo y la cultura, a través de lo que él llamó técnicas corporales, esto se refiere a que el cuerpo siempre es manejado de acuerdo con el contexto social para generar prácticas eficaces, y generar acciones corporales tanto instrumentales como comunicativas, sostiene, además, que la gestualidad que existe en la expresión del rostro o en la postura de un cuerpo contendrá un significado cultural. De acuerdo con Marcel Mauss, otros autores también sostienen que es el sujeto quien hace su cuerpo a través de implementar técnicas de eficacia corporal y de acuerdo con sus representaciones, por nombrar algunos de ellos tenemos a Michael Foucault, David Bretón, Levi Strauss, y también Pierre Bourdieu (véase: Muñiz, 2010. Págs. 30-35).

Según Pierre Bourdieu: *“El performer en particular ha capitalizado las técnicas de su actuación, a su vez que ha hecho elecciones físicas y modelado una gestualidad propia, formando y deformando la corporalidad que el recibió socialmente. De cierta manera el performer o interprete no tiene un cuerpo, sino que se lo ha inventado”* (opinión citada en: Pavis. 2017. Págs.64-65). Hasta este punto se concluye que el cuerpo del actor, del bailarín o del *performer*, es el resultado de una construcción simbólica, propia del establecimiento de ciertas convenciones y técnicas corporales para hacerlo eficaz y expresivo.

Hasta aquí ciertamente importa mucho la técnica corporal desarrollada, pero el espectador además necesita de la parte estética, es decir, de emocionarse y conmoverse ante el acto de representación del artista mediante una comunicación más visceral en cierto sentido, mediante padecer en la carne, porque más que representarse y organizar el cuerpo, el artista debe ingeniárselas para hacerlo sentirse ante los demás; para lo anterior la percepción kinestésica es fundamental ya que ayuda al espectador a sentir los cuerpos, porque se trata de la consciencia del propio cuerpo vinculando, no el lenguaje ni las representaciones, sino los movimientos y las sensaciones que percibe. Esta percepción kinestésica o propiocepción, depende directamente del funcionamiento del sistema nervioso, en cuanto dispone de la sensibilidad particular de la posición del sujeto con respecto al

espacio, generando la consciencia de estar sujeto al cuerpo y a sus sensaciones (véase: Pavis. Pág. 58).

Partiendo de la kinestesia también se puede sentir y conocer el cuerpo del otro, es decir que existe una empatía kinestésica que provoca la sensación de que uno se mueve cuando en realidad se mira otro cuerpo moverse, porque a través de la empatía kinestésica la representación del movimiento despierta las mismas zonas neurológicas que se activan cuando el propio cuerpo se mueve (Ídem. Pág. 292). En resumen, la kinestesia comprende la sensación adentro del cuerpo, constituyendo sus partes y estructurando sus movimientos externos; esta percepción es la que permite a los espectadores tener empatía y entrar en comunión con un espectáculo corporal o performance.

3.6 La presencia del cuerpo en el signo y la comunicación encarnada.

*Antes de proferir o enunciar algo,
el hombre en cuanto sujeto encarnado
ya enuncia su propia presencia.*
María José Contreras (2012. Pág.23).

El lenguaje, la imagen, el texto y las representaciones en general se manifiestan como productos de algún conocimiento, es decir de un razonamiento simbólico que permite una operación de sentido, pero anterior al lenguaje y los símbolos hay una experiencia corporal que la sustenta, un a priori que despierta las sensaciones que luego serán organizadas y representadas como ciertas emociones y afectos. Esto significa que la experiencia sensible conformará un sustrato corporal para la reflexión posterior que constituye la base de la memoria y de los actos de sentido (véase: Contreras 2012).

Al darse una experiencia y ser ésta constante o significativa para el individuo, es necesario el surgimiento de la conciencia de una realidad exterior, la cual es expresada primeramente como una idea a la vez que como una reacción, pero ciertamente su representación simbólica como una realidad no escapa de su presentación formal como una afectación sensible, por eso se integra la participación de un fundamento material y carnal en lo simbólico, interviniendo el cuerpo como un organismo receptor que despierta los procesos internos de la construcción de sentido.

Hay que tener en claro que una representación artística del cuerpo sucede en el horizonte simbólico y material del mundo, así este cuerpo-obra, ya sea el cuerpo del artista o el de su modelo, se aparece como un significado simbólico y también como un acto estético y performativo desde el cuerpo, esto comprende para nosotros la representación cultural activa del cuerpo, comprende la representación y la presencia.

Lo performativo se refiere a la acción o presencia que deviene a partir de la representación, es decir su posibilidad de realización desde lo discursivo, lo ideal o lo imaginario; se dirá que cuando escuchamos una voz u observamos un gesto, desde ahí comienza lo performativo como afectación sensible, pero aún hay algo más, los actos de representación donde el cuerpo surge, como un discurso personal, una imagen o un retrato, o alguna puesta en escena, serán experimentados por los espectadores produciendo además alguna emoción o situación de diálogo y participación, si reaccionan de tal modo ante el cuerpo ahí ya está lo performativo.

Confirmando lo anterior, un acto de enunciación estética remite a una experiencia anterior y a su sensación; hemos visto que cuando los cuerpos generan empatía el espectador siente y reacciona físicamente, por ello se concibe que la representación y la enunciación son siempre relacionados al acto performativo. Con la presente consideración teórica desde la semiótica y la fenomenología, se postula que la representación desde y para los cuerpos, nos permite una función reflexiva desde los afectos, tal representación posibilita la presencia y vuelve a ella como si nunca se hubieran diferenciado, como si el signo no se diferenciara de su objeto.

Si bien hay que tomar en cuenta las posturas históricas y sociales del cuerpo, las cuales lo introducen en un horizonte de textualidad y de significación cultural, en el arte, por otro lado, el cuerpo desborda los límites de lo textual y de las convenciones, porque precisamente el cuerpo-obra juega con los posibles intercambios entre la presencia y la representación. Interesante es concebir al cuerpo no solamente como un conjunto estructurado de historias, elecciones y signos, pues este cuerpo singular en el arte también se nos afirma como un ser vivo productor de goce, intensidad y deseo con fuertes energías, por lo que ya hay en su significante tangible una suerte de presentificación, la cual da prioridad al afecto por sobre el sentido; así que el acto de representación del cuerpo se experimenta, en pleno sentido, carnalmente.

Por otro lado, las prácticas artísticas y los análisis estéticos contemporáneos se asocian a las posibilidades presenciales de los cuerpos, debido a que con ello los límites de la representación y la simulación pierden su definición, se socava así la formalidad de una significación representacional, sin embargo, a través de la presencia del cuerpo y el sujeto, no solamente es percibida la obra estéticamente, sino que también hay un accionar intersubjetivo, es decir que los afectos tienen algo que ver con el uso de la consciencia social de los sujetos ante las obras de arte.

Cuando las acciones en el arte corporal se revelan concretas y dinámicas para el espectador, tales representaciones no son propiamente leídas como un sistema básico de signos o de datos culturales, sino como un fenómeno vital, en el cual se percibe la constante pulsación y dinamismo de los cuerpos. El cuerpo, entonces, como signo es una enunciación encarnada, es una presencia en el aquí y el ahora, y más cuando el cuerpo brinda una experiencia significativa que llena de emociones una acción comunicativa; tal valor del cuerpo en los actos de representación afirma a los sujetos y su realidad, porque el afecto y la empatía privilegian la participación de todos los espectadores, tal y como sucede en una ceremonia o ritual con sus participantes.

Ciertamente todas las cualidades de los signos, desde el significante, la articulación de formas y contenidos, colaboran dentro del acto de representación, cada una de éstas con su capacidad y materialidad propias, del mismo modo se suma cada cualidad sensorial y convencional, es decir afectiva y de sentido, del cuerpo en una performance o puesta en escena; de modo que al observar el movimiento espacial y temporal de un cuerpo, el espectador reduce esta visión escénica a un signo particular o un tipo de diagrama mental con el cual es capaz de percibir: la intensidad, la relación, y la apertura sensitiva de este cuerpo; así el espectador como un ser empático logra reconstituir al cuerpo, tanto el ajeno como el propio, desde los planos simbólicos y afectivos, además porque se considera la carnalidad y presencia del cuerpo como un acto performativo y de comunicación encarnada.

3.7 Performance, presencia y acción.

El arte dramático del mañana será un acto social, al cual cada uno dará su aporte.

Adolphe Appia (Piccioli 1985. Pág.186).

Llama mucho mi atención cómo desde el interior del teatro en el siglo XX se estaban prefigurando otros modelos de la relación entre los espectadores y los actores, entre los espacios de representación y los públicos, así como el indagar en los usos expresivos del cuerpo, y con ello parecen ofrecernos un contexto básico sobre la *performance* contemporánea porque son modelos experimentales que se ofrecen en el sentido de un desplazamiento del marco representacional propio del teatro, hacia el acto performativo multidisciplinar del nuevo arte corporal.

Se trata de una disolución del mundo del teatro que hoy en día es ya irreversible, porque, en efecto, el teatro afirma su existencia en los lugares y espacios más impredecibles, en la más arbitraria convivencia entre los elementos de una puesta en escena y aquellos de una realidad cotidiana. El teatro asalta la calle y su intención primordial fue abolir los condicionamientos rígidos para la producción y el consumo, con el loable propósito de lograr un goce colectivo y un encuentro democrático (véase: Piccioli.1985. Pág.217.). Por ejemplo, las compañías teatrales del “*agit prop*” viajaban a través de Rusia en trenes y botes para llegar a los más variados lugares posibles, buscando enfrentarse a un público diferente y con una base de clase más amplia que la del tradicional público burgués (Stefanova 2011. Pág.207.); estos nuevos espacios y auditorios conquistados son fundamentales para descubrir la *performance* contemporánea.

Lo que se plantea en varios proyectos de vanguardia era la unión del arte y la vida para que no hubiera separación entre las necesidades cotidianas y los juegos de la imaginación, los dadaístas por ello hacían sus extravagancias en la calle frente a cualquier persona; estos eran los inicios de un nuevo modo de actuar y de estar presentes en la vida real, que influyen y van más allá de las convenciones tradicionales del teatro, así como de las convenciones representacionales de otras

artes del pasado, por ello el puente entre el teatro y la performance es decisivo para implementar la modernidad, mientras que su relación con la pintura es más específica, porque se refiere al performance como el ataque contra el sentido imitativo de esta práctica, pasando así de lo representacional a lo presentativo, y también en la renovación de la figura del pintor moderno como un ejecutor o performer, el cual deja su cuerpo y actividad física en la realización de la pintura, esto último sería el caso ejemplar en torno a la figura de Jackson Pollock.

La *performance* es, en términos simples, la ejecución de alguna acción para un grupo de personas, pero ¿cuál sería el sentido propio de dicha acción, y por qué nos interesa? Primeramente, porque hablamos de acciones artísticas no como cualquier otra acción humana ordinaria. En el mundo del arte importa esta práctica en particular, porque la *performance* realiza acciones que rebasan el sentido imitativo o ilustrativo de los medios tradicionales; y sugiere, además, que el propósito estético de la *performance* es recrear la vivencia colectiva como lo sería al interior de un ritual, ya que se trata generalmente de intensificar los efectos de presencia generando con ello una comunidad afectiva entre el *performer* y los espectadores; es decir que la performance es una experiencia lo suficientemente vívida que puede, por medio de esta acción simbólica o ritualista, reforzar o alterar las disposiciones de los sujetos participantes respecto de sus pensamientos y sus emociones, así como también sobre sus relaciones sociales y esquemas corporales.

Entonces, a diferencia de una representación teatral, la *performance* no pretende crear formalmente un ideal estético en lo narrativo o en el aspecto formal de su estructura escénica, sino que aspira a cumplir un gesto o acción real que no sea ficticia, que no sea algo separado del público ni solo contemplativo, por ende aspira a que sean reales sus posibles consecuencias frente a una audiencia; obviamente el *performer* no busca representar o encarnar a algún personaje, sino situarse él mismo en un espacio de acciones físicas y energéticas, sujetado corporal y psicológicamente al drama de lo real frente al mundo (Pavis.2016.Págs. 228,268.).

La *performance* es precisamente la ejecución de una acción que no se circunscribe solo a los escenarios del arte, sino que se da en el propio mundo que compartimos, es decir, algo que es posible en cualquier escenario de conflicto o de convivencia social, y que nos interesa sobremanera en el presente estudio, porque esa acción performativa se realiza a través de un cuerpo ejecutante, el cuerpo del *performer*.

En resumen, la búsqueda de la expresión artística que va más allá de la referencialidad de las palabras, los textos y las formas visuales, es resuelta a través del cuerpo del *performer*. Si un *performance* se aleja de lo representacional es precisamente porque el actor ejecutante se presenta a sí mismo y nos revela sus experiencias, incluso las más íntimas, además de que por medio de su cuerpo entrega un carácter visceral, directo y palpable a todas sus acciones (ídem. Pág.226); por ello en la *performance* se genera esta gran proximidad emocional con los espectadores, como se podrá ver más adelante en los análisis de Regina Galindo y otros artistas.

Un estudio sobre el teatro del siglo XX realizado por Gianandrea Piccioli, advierte que: cuando la acción del cuerpo humano por reconocerse a sí mismo y/o reconocerse también en otros cuerpos, se pone en franca evidencia, surge una emoción compartida. Entonces ante un cuerpo ajeno en el teatro nosotros mismos como espectadores quisiéramos ser o tocar ese cuerpo que contemplamos, así que nuestro papel como observadores nos transforma debido a que el instinto social se vuelve a despertar en nosotros, precisamente con el cuerpo que, hasta el momento, había permanecido en nosotros como un espacio privado (1985. Pág.186).

Fue Max Herrmann quien fundó los estudios contemporáneos del teatro en Alemania en las primeras décadas del siglo XX³³, esto partiendo de un postulado: “*Lo más importante del teatro es su performance, no su texto*” (opinión citada en en: Diaz Cruz. 2017. Pág.61).

³³ N.A. Antes de continuar hay que comprender el desarrollo de lo textual a lo performativo en el teatro, así como su importancia en el establecimiento de los actos de representación en torno al cuerpo, para ello remitimos al estudio de Diaz Cruz sobre los efectos de presencia en la representación científica y la performance (2017). El párrafo siguiente sobre Max Herrmann fue tomado del contenido de dicho texto sobre la performance.

Muerto en 1942 en un campo de exterminación, Max Herrmann sostuvo que la performance no debe ser vista como una representación o expresión de algo que ya existe con antelación, como el texto o guion de alguna obra, sino en su lugar, como algo que es actualizado o producido por virtud de las acciones, percepciones y respuestas, tanto de los actores como de los espectadores durante la puesta en escena (ídem).

No fue casual que Herrmann retomara de Nietzsche la idea de que el origen del teatro se encuentra en la práctica ritual y sus efectos de presencia. Por ello se interesó en la importancia de los actos corporales y la vida comunitaria dentro de los rituales, queriendo extrapolar esto mismo a las acciones y efectos del drama de su tiempo (Ídem.Pág.62.). Gracias a estas ideas y a la propia dinámica de los cuerpos surge la performance como un elemento de peso en la teoría del teatro.

La anterior idea hegemónica del teatro era considerarlo como un tipo de arte textual, acorde a lo que supuestamente era el dominio espiritual de las pasiones, o de las palabras y del texto por sobre el cuerpo y la carne, dando con ello prioridad al trabajo intelectual menospreciando el trabajo corporal, es decir, operaba según la dicotomía metafísica de mente-cuerpo; a su vez esto también supone la supremacía o valoración absoluta de los autores y literatos por sobre los actores, del mismo modo por encima del valor comunal con los espectadores. En la *performance* se invierten estas dicotomías.

Para Richard Schechner la principal característica del performance es lo que él llama la conducta restaurada, como un tipo de transición de estados de conciencia y de afectividad, entonces, la conducta restaurada es: *el sujeto comportándose como si fuera alguien más, aunque también pudiera ser el mismo sujeto en otro estado de sentimiento o de existencia* (ídem.Págs.78-79). En este sentido, un actor o performer dispone de su propia psique y de su cuerpo para generar una expresión, gesto o acción, cuyo efecto es conmover, seducir, ilusionar, engañar, lastimar, divertir u horrorizar, etc., al espectador y, ante todo, el poder estar enteramente presentes y viviendo algún sentido o emoción real de nuestra existencia (Véase: Picciolli.1985. Págs.218-230).

Relacionado a lo anterior, algunos autores hablan de los estados liminales, donde la puesta en escena o performance ofrecerían, según esta perspectiva, la posibilidad de transitar por estos estados y restaurar un estado anímico o pasional. Son tres estados transitivos, el preliminar donde acontece un conflicto, lucha o ruptura que afecta al individuo; luego hay segundo paso, un estado liminal como una suspensión o posibilidad de mediación entre el conflicto y la respuesta; para llegar después al estado posliminar, siendo el estado de la reintegración, de la normalización del estado anímico anteriormente alterado (Véase: Pavis.2016. Pág.192.).

Es interesante como este modelo liminal del lenguaje teatral, o del lenguaje performativo del cuerpo para efectos prácticos, se refiere precisamente a la separación o conflicto inicial, luego a la mediación y la integración de ciertos eventos para un público; pero desde un enfoque semiótico también se plantea una circularidad de la percepción y la lectura de los signos, pues el signo principalmente es mediación y restauración de sentido, obteniendo un signo (re)presentando cualidades afectivas, e incluso objetos de la imaginación; permítame explicar: es en la puesta en escena y la performance en donde tenemos un sistema de formas significantes que nos representan un contenido expresivo, dramático o simbólico; luego en un último estado un contenido pragmático, porque se tomara un sentido resolutivo a través de un pensamiento organizador de lo sensible, algo así como la hipótesis explicativa o, dicho de otro modo, se dará una asimilación estética practica de dicho acto de representación. Así pues, dentro de las distintas teorías, enfoques y conceptos que disponemos desde las teorías sobre el teatro, siempre se establece como necesarias la mediación y la asimilación que se da entre el *objeto/performance* y su interpretación por parte del espectador.

Antes de considerar solo lo performativo, hay que entender que la representación juega un papel indispensable en la vida del individuo, pues desde que el ser humano comenzó a preguntarse sobre la existencia, la consciencia y el

conocimiento, se fueron perfilando algunas nociones sobre las representaciones³⁴. En la actualidad entender la representación sigue siendo, por un lado, tratarla como una simple sustitución, y por el otro, en cambio como una suerte de presentificación, es decir, representar sería también fijar un efecto de presencia.

Hans Ulrich Gumbrecht en su texto *Producción de presencia (2005)*, plantea que los símbolos o representaciones que empleamos los seres humanos producen, por un lado, efectos de sentido, lo cual se refiere a un tipo de conceptualización para la construcción de conocimientos sobre la realidad y nuestras experiencias y, por otro lado, mediante las representaciones también se producen efectos de presencia. Gumbrecht da el ejemplo de la eucaristía cuyo efecto de sentido es la representación de la última cena de Cristo como un acto a su memoria, pero en este acto simbólico lo contundente sería producir en las personas un efecto de presencia, sugiriendo que lo que sostiene el sacerdote no es un meramente un signo, sino el cuerpo y la sangre de Cristo, pues para quienes participan de este rito o performance, desde su creencia, sus convenciones y su sentir, ellos, en efecto, se alimentan de este cuerpo sagrado y no de pan y vino; presencia del cuerpo y la sangre es lo que el rito afirma como verdad, en el ritual religioso no hay opción a participar del acto como una dramatización o representación, sino como una acción performativa, demostrando que hay establecidas una creencia, una convicción y una fe en los actos de representación por diversos motivos.

Es interesante pensar que las palabras o las obras de arte como sistemas referenciales, también se orientan religiosamente a *la producción de presencias*, pensar que éstas tienen algún tipo de materialidad y peso del cual carecerían si solo nos ocupamos de sus efectos de sentido; las artes o el lenguaje orientados a los efectos de presencia -o performativos-, aprovechan la empatía y las necesidades de vinculación de los espectadores, y aún más cuando son representaciones en

³⁴ N.A. Es Kant a quien principalmente debemos nuestra actual noción del mundo representado como producto de un sujeto cognoscente, es decir, que toda nuestra actividad consciente de la realidad se basa solo en las representaciones mentales o internas, y que no se debe, en cambio, a las cosas mismas fuera de nuestro pensamiento; además E. Cassirer al establecer que el hombre es un animal simbólico, lo hizo precisamente para definirlo como un ser que se constituye en el lenguaje y en cualquier otra representación que produzcan en él un conocimiento sobre el mundo y sobre sí mismo.

torno al cuerpo. Precisamente a esto es a lo que nos referimos como actos de representación, nos referimos a la performatividad efectiva dentro de los lenguajes artísticos, así como a los efectos de presencia que directamente vinculan y conmocionan vivencialmente a los espectadores, sin lugar a duda esto es el rasgo característico de las performances y del arte contemporáneo al respecto del cuerpo.

3.7.1 Wim Vandekeybus y las motivaciones del movimiento del cuerpo.

*No lo defino como danza;
utilizo el movimiento como si fueran palabras.*
Vandekeybus (opinión citada en Martos Carmona, 2010.).

Imagen 70- Wim Vandekeybus. *Fotograma de la película "Blush".2005.*



Fuente: <https://vimeo.com/81560653>

Frente a la obra Wim Vandekeybus tenemos un híbrido entre el cine y la danza, el cual podemos denominar danza fílmica, no es que esto sea en su mayor partedanza o cine, sino que son necesarias las dos visiones, la del cine y la de la danza. Del mismo modo ocurre con sus obras en vivo dentro del llamado teatro-danza, porque también es un compuesto en donde ambas prácticas artísticas aportan sus cualidades para el espectáculo, y que precedió este tipo de elementos para realizar después su propuesta en la danza fílmica. Es decir, en este apartado analizaremos una imagen técnica construida conjuntamente a través de la visión de la cámara cinematográfica y del lenguaje de la danza.

Imagen 71- Wim Vandekeybus. *Fotograma de la película "Blush".2005.*



Fuente: <https://vimeo.com/81560653>

La película *Blush* (Rubor) fue presentada en 2005, anteriormente en 2002 la obra fue presentada como un espectáculo de teatro-danza. *Blush* es una historia de amor y de apegos, así como de conflictos de parejas expresados a través de diez actores y sus interacciones, ellos juegan distintos roles durante los 52 min de duración de la película; aquí tomaremos solamente una parte para su análisis, presentando una selección que va desde el minuto 17:28 al minuto 21:45, porque dicha escena coreográfica es importante para la trama, ya que es precedida por la escena donde una mujer vestida de novia, después de una larga caminata, se arroja de un acantilado y se sumerge en el mar. Entonces, en la siguiente escena asistimos a su funeral, allí vemos el duelo expresado a través de los gestos y las interacciones de los cuerpos.

a) Sintaxis de la imagen-movimiento.

Al comenzar tenemos una toma baja, casi situada al nivel del suelo, en este encuadre vemos a un hombre recostado boca abajo, pegado al piso y estirando un poco los brazos, viste camisa blanca y pantalón negro, no lleva zapatos. El hombre es iluminado por la luz del día que pasa a través de unas ventanas al lado izquierdo como si fueran sus reflectores, parece que es muy temprano, está dentro de un salón grande que tiene un escenario iluminado al fondo, también vemos a una mujer vestida de negro observando al hombre y tomando a dos niños de la mano, hay personas sentadas junto a las paredes del lugar.

Una mujer vestida de novia, y el único personaje que veremos enteramente vestido de blanco, entra por el lado izquierdo y se para sobre las manos del hombre, las cuales están palpando el suelo, ella empieza a peinarse y el hombre reacciona, comienza a moverse intentando levantarse sin poder girar el cuerpo ni liberar sus manos, de pronto otra mujer se levanta de un asiento, está vestida de negro y toma la posición de la primer mujer pisando las manos del hombre en el suelo; él luego consigue liberar un brazo y moverse hacia un lado, solo para que la otra mujer vuelva a aprisionarlo con una pisada. Ahí empieza una interacción entre el hombre y las mujeres quienes, caminando alrededor de él, pisan sus manos así como sus pies mientras él sigue intentando moverse en el suelo.

El hombre continúa arrastrándose debajo de ellas mientras se van alejando hacia un rincón en el lado izquierdo, las mujeres dan la espalda y se siguen acicalando, el hombre ya liberado de sus pisadas se arrodilla, así termina esta toma. Posteriormente tenemos un close-up de otro hombre en el suelo, podemos ver mejor su rostro, es pisado por otro sujeto del cual solo vemos sus zapatos negros, hace los mismos movimientos agitados sin poder soltar las manos; ellos están junto a otras personas sentadas en las escaleras que suben al escenario del fondo; del mismo modo que en la parte anterior, un tercer sujeto aparece para pisar sus pies y mantenerlo sobre el suelo.

Luego surge una toma amplia que nos ofrece otra imagen, en el centro hay un hombre tirado en el suelo rodeado por dos hombres, quienes se abotonan la camisa, uno está pisando las manos del hombre en el suelo, mientras el otro está pisando sus pies; del lado derecho vemos también agachada en el suelo a una mujer en ropa interior, y del lado izquierdo el hombre arrodillado de la primer toma es acompañado por la mujer de blanco. La toma se acerca y se mueve, cuando de pronto el conjunto de los tres hombres avanza al frente y al centro, el hombre sobre el suelo siempre es pisado y guiado por los dos que están de pie, quienes no voltean a verlo nunca.

Imagen 72- Wim Vandekeybus. *Fotograma de la película "Blush".2005.*



Fuente: <https://vimeo.com/81560653>

Después hay un acercamiento al hombre y a la mujer arrodillados del rincón, ella le está abotonando la camisa y él mira hacia abajo distraído, ella se pone de pie, entonces vemos un primer plano de su vestido blanco, también notamos que lleva un peine negro en la mano.

Luego la cámara enfoca a la mujer del rincón derecho que está agachada sobre el suelo, ella se va desplazando delicadamente mientras sus manos son pisadas por una mujer a su lado, y del mismo modo, otra mujer luego pisa sus pies, de modo que se repite la situación anterior, porque sus manos preceden el caminar de las mujeres que se van arreglando con ropa formal hasta que crece la tensión en ellas, se muestra una carga de sensualidad muy directa al intentar incorporarse desde el suelo estando enmarcada por las piernas de la otra mujer en pie. Luego en el fondo vemos que los hombres van terminando de abotonarse las camisas y colocarse sus sacos.

Hay más cortes en las tomas y podemos apreciar más información de la situación, vemos que un hombre pasa junto a la mujer de blanco, ella se dirige a él y pasa su mano por su espalda y sutilmente vuelve a tocarlo una segunda vez, pero él la ignora y parece no sentirlo, luego la cámara pasa rápidamente enfocando a unas personas que están sentadas alrededor del recinto, sin mayor expresión en sus rostros, observando y esperando tranquilas. De nuevo vemos a la mujer de blanco, ella susurra algo al oído de su compañero mientras él desvía sus ojos y parece estar en otra parte.

Vemos a continuación a las personas, hombres y mujeres, ayudándose a terminar de vestirse, también se intercalan escenas donde la situación coreográfica se repite, es decir, una mujer o un hombre se arrastran por el suelo mientras otras personas caminan a su alrededor y los están pisando, se oye claramente cómo estas pisadas son más fuertes y aumentan su velocidad. La cámara va moviéndose alrededor de ellos, siempre próxima y en una altura media o baja.

Después la cámara enfoca a los músicos que están sobre el escenario de fondo, la melodía que interpretan nos ayuda a ponernos en un trance, pues ésta mantiene una forma controlada y tranquila que luego se vuelve más fuerte y progresiva, al igual que el carácter de todos los personajes. Se enfocan los pies de un músico cuando zapatean en el escenario; luego aparecen dos hombres arrastrándose por el suelo y realizan los mismos movimientos, coordinados como si uno fuera el espejo del otro, dos mujeres aparecen e interactúan con ellos, ahora

vemos la danza de dos parejas que hacen su rutina, los hombres por el suelo y ellas bailando sobre ellos, manos y pies tocándose y avanzando por todo el lugar.

Vemos que toda la gente que estaba alrededor del salón empieza a reunirse junto al escenario del fondo y ahora están de pie, ellos vestidos de etiqueta o de modo formal en color negro, comienzan a aplaudir mientras que todos los bailarines interactúan moviéndose rápida y libremente por el lugar. Brevemente y en medio de todo esto, volvemos a ver a la mujer vestida de blanco acariciando la cabeza de otro hombre que se ve triste, en otro momento la vemos descolgar un saco y olerlo, luego hay otra toma de su rostro mientras observa fijamente a su alrededor, la danza continua desarrollándose en el salón junto a los aplausos, en este punto de la escena la música es acompañada por la voz del cantante.

Imagen 73- Wim Vandekeybus. *Fotograma de la película "Blush".2005.*



Fuente: <https://vimeo.com/81560653>

Finalmente el grupo de bailarines en duelo se reúne al centro del lugar y posa para una toma grupal, la mujer de blanco los ve distante, pasa atrás de ellos y se pierde de nuestra vista. La música continua, tras un corte de escena ahora podemos ver el rostro de la mujer de blanco con los ojos cerrados, ella está bajo el agua, luego la toma se enfoca su mano izquierda y al anillo que llevaba puesto, pronto volvemos a enfocar su rostro y vemos salir un sapo de su boca, la música cesa en este punto y termina el acto.

Imagen 74- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.



Fuente: <https://vimeo.com/81560653>

b) Semántica de la imagen-movimiento.

El hombre que vemos al principio es Jozef, quien interpreta el prometido de Ina, la historia global del filme comienza cuando Jozef e Ina celebran su compromiso rodeados de amigos, pero aquí en el fragmento que se analiza, él está abatido por la muerte de ella, un aparente suicidio. Jozef está echado en el suelo y de pronto

Ina aparece vestida de blanco y se está peinando, ella se para sobre el dorso de las manos de Jozef, él comienza a moverse, se incorpora a medias y se estira un poco pero vuelve a recostarse inmóvil porque sus manos permanecen debajo de los pies de su prometida, enfrentándose a su memoria y a su pérdida, su presencia -material o inmaterial- es lo que impide a Jozef moverse, a hacer algo para continuar con su vida; este primer gesto representa que ante la muerte del ser querido tu cuerpo no podrá moverse bien, en realidad hay gente que solo se tira al piso y llora.

El resto de los amigos también participan en la coreografía, aparecen con ropa interior o llevan otras prendas sin ajustar o abotonar, tratando de aparentar que no estaban preparados para la muerte de Ina; también hay en ellos una intención clara del acto ceremonial, imagen de formalidad, pues dichas personas se visten de negro y entre ellas se ayudan a arreglarse para representar que están de luto. Por otro lado desarrollan un gesto emocional mediante sus cuerpos que se contorsionan en el suelo, mientras éstos están siguiendo el andar de sus compañeros de pie, cual si fueran sombras de la gente que mantiene su compostura frente a los demás, cuerpos reducidos a ser sombras en el suelo de aquellos otros que se desplazan de un lugar a otro.

Se puede inferir como unos cuerpos reflejan la apariencia exterior y la socialidad, estando de pie y vistiéndose, mientras que los otros cuerpos representan la pérdida interior de la compostura y del orden, estando apegados al suelo; pero ambas cualidades, externa e interna, se integran a la danza, con sus gestos se brindan fuerza y apoyo, brindan un consuelo ofreciendo un movimiento orgánico cada vez más complejo y unido.

El lugar, la música y el público que participa, también poseen su cuerpo y su semántica. La música que acompaña este fragmento se vincula al ánimo de los bailarines y de la situación general, pues siempre que ellos crean alguna tensión física o que aceleran sus cuerpos, es porque la música aumenta su velocidad, también se escuchan más instrumentos y sonidos empleándose conforme avanza la escena; tal efecto de animosidad y fuerza afecta también al espectador. El grupo

musical se sitúa en un escenario que funciona como un elemento de profundidad y perspectiva, es el plano de fondo o marco visual para las tomas abiertas.

Al observar el lugar donde se desarrolla la acción, se reconoce que es un lugar cerrado pero suficientemente amplio, que puede albergar a un gran número de personas; leemos en la parte superior del escenario la palabra “*El Dorado*”, propio del nombre de un bar o salón de baile.

Este lugar de la acción es idóneo para espectáculos y ceremonias diversas, pero debido al carácter de los personajes es que se revela para algo más específico, ellos están ahí vestidos de negro porque llevan a cabo un ritual o *performance* religioso, un entierro simbólico. Además, la voz del cantante en el momento en que la interacción de los cuerpos crece, pronuncia melodiosamente una plegaria, cantas tu voz interior que conversa triste y profundamente con algo que le permita trascender y permanecer oculto, repitiendo este coro:

*“hide me in your hand
with the mother of my children
where the land sinks deep in it's color
bless the ground where we kneel
safe in your woven creel
we follow for you speak
you speak as no other”* ³⁵.

La coreografía hacia la parte final terminó reuniendo a todos los bailarines, quienes mirando frente a la cámara posan en grupo, mostrando su unidad y compromiso, a un lado de ellos y sin participar de esta toma, está la mujer de blanco, Ina, quien en toda la escena no baila con ningún compañero, únicamente al principio se acerca a Jozef y parece desafiarlo a despertarse y moverse; Ina deambula por el lugar e intenta comunicarse y tocar a sus compañeros, ellos jamás le responden

³⁵ N.A. Traducción: *Escóndeme en tu mano con la madre de mis hijos, donde la tierra se hunde profundamente en su color, bendice la tierra en la que nos arrodillamos, seguros en tu cesta tejida, nosotros te seguiremos por lo que has dicho, tú que hablas como ningún otro.*

ni la miran directamente, pero sabemos que su presencia, en cierto sentido, les causa dolor; ellos están ahí para aceptar la partida de Ina y a la vez, para celebrar la vida que continua, porque finalmente hay música y hay aplausos, porque en esta danza tenemos una especie de reintegración, de recuperación ante el dolor para mantener la unidad del grupo de amigos, pues siempre ellos buscan poder levantarse con la coordinación y el apoyo de sus miembros, de su cuerpo y de los otros, es decir, se reaniman a moverse en una danza dinámica después de arrastrarse por el suelo, con ello también el espectador recobra el ánimo y continúa prestando atención a los bailarines en conjunto.

Imagen 75- Wim Vandekeybus. *Fotograma de la película "Blush".2005.*



Fuente: <https://vimeo.com/81560653>

c) Pragmática, contexto y asociaciones en torno a la imagen-movimiento.

Wim Vandekeybus nace en 1963 en Bélgica, interesado por distintas artes hoy en día se ha convertido en todo un creador multidisciplinario, el cual está interesado en los deseos de las personas, así como en la energía y el movimiento del cuerpo ante francas situaciones de riesgo. En sus inicios dentro de la danza trabajó para Jean Fabre siendo bailarín y fotógrafo, poco después se independizó asumiendo con ello las funciones de director escénico, coreógrafo e inclusive, de cineasta. En

1987 Vandekeybus funda en Madrid la compañía “*Ultima Vez*”, la cual está integrada por bailarines y actores de distintas nacionalidades.

La obra de Vandekeybus sorprende por diversos motivos, por ejemplo constantemente sus bailarines asumen el compromiso de ponerse en situaciones de riesgo, donde al poder ser agredidos físicamente también las emociones y afectos surgen. En su opera prima, “*What the Body Does Not Remember*” de 1987 (lo que el cuerpo no recuerda) podía observarse como los bailarines tomaban bloques de concreto que arrojaban entre sí mientras corrían, ahí la parte de mayor tensión era cuando un bailarín arrojaba el bloque encima de su cabeza esperando quieto cómo el bloque caía de nuevo y posiblemente le golpearía la cabeza, se necesitaba por ello que otro bailarín en ese momento lo empujara fuera del peligro y que velozmente atrapara el bloque que caía, ello explica que en cada actuación debieran estar siempre muy concentrados y confiando en las habilidades y cuidados de cada compañero en la escena.

Imagen 74- Wim Vandekeybus. Fotograma de la película "Blush".2005.



Fuente: <https://vimeo.com/81560653>

Lo que significa el ser humano reside profundamente en lo físico, como lo es el cuerpo para la danza a través de los deseos, por esto "*Blush*" (Rubor) es tan importante en este estudio, la obra trata del amor y de los deseos entre sus personajes, trata de la seducción y del rechazo, del compromiso y del abandono, trata de todas las emociones que se dan en la búsqueda del amor y que llevan a distintas manifestaciones en los cuerpos. Sabemos que el rubor involuntario es provocado por el oleaje interno de la sangre, indicando con ello el deseo sexual o excitación ante el otro, así como también indicando con el rubor otros impulsos que desbordan un cuerpo que de pronto manifiesta una emoción interna.

Blush representa algo que aparece desde dentro y en contra de la razón, es el deseo y el imaginario del subconsciente primitivo o salvaje, con sus aspectos contradictorios, donde "*el cuerpo tiene razones que la mente desconoce*" (Ciruela Bernal. *Danza y cinematografía a través de la obra de Wim Vandekeybus*.2014. Pág.31); precisamente en esta historia vemos a una mujer arrebatada por una agitación dentro su corazón, Josef, su amante debe seguirle el paso, protegerla y hallar su delicado espíritu incluso dentro de la oscuridad.

María Paula Afanador Ortiz en su reseña de la obra que puede consultarse en internet³⁶, menciona cómo en la película de Vandekeybus nuestros mundos internos son reflejados por las imágenes y sonidos, pero principalmente manifestados por los cuerpos, y menciona también que los personajes de *Blush* le parecían encarnar una utopía porque nos enfrentamos a personajes sin ningún tipo de miedo o de pudor ante los deseos y las manifestaciones de sus cuerpos (Afanador Ortiz. 2013).

Antes de continuar se debe considerar que a través de los gestos y los movimientos el cuerpo establece una relación espacial con la realidad, así como una relación social y afectiva con los demás. El cuerpo es permanente sensación del mismo, se constituye en sus propias necesidades, pero también es el descubrimiento del mundo exterior a través de sus movimientos, por ello la danza

³⁶ Ver en: <http://lamovioclacineclub.blogspot.com/2013/04/blush-2004-de-wim-vandekeybus.html>

forma a los sujetos y su realidad en tanto convoca al movimiento corporal y su relación con el espacio y otros cuerpos.

Pina Baush comentó en alguna ocasión que ella no estaba interesada en cómo se mueve la gente, sino en efecto, en aquello que hace mover la gente, e interesada por el contenido expresado en la danza como un arte, en lugar de buscar la forma o la técnica perfecta; este pensamiento parece coincidir en varios coreógrafos contemporáneos como Vandekeybus, él tampoco busca el modo más bello o ágil para moverse, sino que busca algo que promueva internamente el movimiento, el deseo en y para la danza.

En la obra más conocida de Pina Baush, "*Café Mueller*", hay peligros para los bailarines, quienes pueden tropezar o lastimarse con los objetos, ante esto el escenógrafo tiene que entrar a escena y correr de un lado a otro moviendo sillas y mesas para que los bailarines puedan desplazarse sin obstáculos; esta cafetería, por otro lado, también es un espacio de libertad creativa, es un lugar donde efectivamente se manifestarán las emociones de quienes están ahí dentro, de la historia de los cuerpos, "*como si una cafetería fuese un espacio libre, neutro; [siendo] el escenario perfecto para que cualquier historia suceda; una puerta abierta a la calle para que los clientes, provenientes de mundos diversos, se reúnan ahí*" (Godínez Rivas. *Cuatro disertaciones filosóficas a partir de Café Müller de Pina Baush*. 2017).

En una escena de *Café Müller*, con gran similitud a las interacciones de los cuerpos en la obra de Vandekeybus, vemos a una pareja en actitud pasiva, una mujer frente a un hombre, aquí llega un tercer sujeto a manipularlos, mueve los brazos de la pareja para que se abracen y se den un beso, la mujer se afirma al hombre por propia voluntad pero éste suelta los brazos y la deja caer al suelo, ahí el tercer sujeto vuelve a intervenir y una y otra vez los abraza, los hace besarse, y apenas los abandona ellos se separan y la mujer cae sin soporte, la mujer es un títere pasional, el hombre una máquina sin sentimiento, se repite la situación hasta que se aceleran los cuerpos, entonces la pareja automáticamente se mueven sin la intervención del tercer sujeto, abrazándose y separándose sin cesar. Del mismo

modo en “*Blush*” tenemos estas mediaciones entre los bailarines para permitir mostrar los deseos internos de otra persona, así como las resistencias al propio deseo mediante la pasividad o la frialdad.

Imagen 77- Guy Delahaye ©. *Pina Bausch en Café Müller*. 1978.



<http://reflexionesmarginales.com/3.0/cuatro-disertaciones-filosoficas-a-partir-de-cafe-muller-de-pina-bausch/>

Pina Baush fue muy intuitiva sobre la emotividad que el movimiento del cuerpo logra expresar, y esto lo encontró en todo tipo de cuerpos, ya sea con bailarines viejos o con jóvenes no formados dentro del campo profesional de la danza, porque cualquier ser humano puede liberar su movimiento y volverse espectáculo emotivo; Vandekeybus, por otro lado, llegó a descubrir este mismo deseo expresado con los movimientos del cuerpo, pero de un modo más experimental, tal vez ensayando o inventando sobre la marcha, y también participando con bailarines de distintas identidades, experiencias y edades. Ambos, Pina Baush y Wim Vandekeybus son representantes de una práctica que ha llegado a denominarse *danza-teatro*, llegando a ampliar la expresión y la plasticidad del

cuerpo humano en el arte escénico, un cuerpo que a través de un fuerte deseo evoluciona en una coreografía compleja, arriesgada y directa.

Cabe señalar que las primeras obras de Vandekeybus se caracterizan por motivos más mecánicos que orgánicos, como evitar golpearse o caerse en el escenario durante la performance, o moverse rápidamente entre diversos obstáculos, sin embargo con cada proyecto nos presentaba una energía primitiva del cuerpo, volviéndose ésta cada vez más intensa y emotiva, sabiendo que el cuerpo siempre necesitará moverse y manifestar sus deseos.

Vandekeybus logró hablar el lenguaje puro del deseo sin palabras a través de "*Blush*", porque lo que le interesa es usar la danza como un medio de expresión directo, además cada danza siempre tiene alguna motivación y ésta se puede expresar sin necesidad de las palabras, conformando un lenguaje del cuerpo. Vandekeybus logró que conociéramos que los cuerpos despiertan una gama de movimientos ante el peligro físico, pero también ante la alegría y el dolor, ante el miedo y el amor por los demás.

CAPÍTULO 4. LÍMITES EN LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

4.1 Sobre la importancia del conocimiento y la experiencia corporal.

*El auténtico pensamiento y la auténtica escritura
son inseparables del cuerpo.*

Jean_Luc Nancy (2004. Pág.75).

Desde que se funda la crítica posmoderna el pensamiento occidental con sus premisas universales ha quedado bajo una constante mirada revisionista, perdiendo su lugar frente a un mundo fragmentado de experiencias caóticas y recientemente azotado por una pandemia, por ello debemos reconocer y promover un cambio radical de nuestros sentidos y valores estabilizados desde el pasado, hacia los múltiples sentidos y verdades relativas generadas en el tiempo presente, para fundar nuevamente nuestra capacidad de elaborar conocimientos teóricos, pero ahora desde una vocación interpretativa temporal que acepte la posibilidad de los intercambios y de las dinámicas de transformación de nuestros modelos y representaciones sobre la realidad.

Este conocimiento fundado en los cambios presentes ya es relativo, abierto, autocrítico, transversal, y, ante todo, subjetivo -es decir, como un conocimiento fundado en la experiencia y mirada del sujeto, y que a su vez serían experiencias subjetivas que van a desarrollar la conciencia y modo de ser de dicho sujeto-, por ello es necesaria también abordar una renovación del conocimiento del cuerpo para fundar teorías posmodernas con las bases de la experiencia corporal en la cultura.

Es por lo anterior que hoy en día tenemos un creciente protagonismo del cuerpo en las humanidades como tema de investigación, siendo un tema que nos presenta varias posibilidades sobre lo qué significa para el mundo actual la experiencia corporal y sus representaciones, con estudios que abarcan junto con los aspectos estéticos, la dimensión personal, social y política. En este punto

sostenemos que el estudio de los actos de representación del cuerpo que aquí se han abordado, son el instrumento idóneo para estructurar un conocimiento más extenso respecto al individuo y nuestra cultura, y más allá del horizonte del arte al ser capaz de abordar las posibilidades del crecimiento futuro en la sociedad, porque el cuerpo nos brinda una experiencia concreta, situada, pero también es una experiencia transformadora; por ejemplo, el cuerpo que es capaz de pensarse a sí mismo puede convertir sus síntomas imaginarios en enfermedades reales, entonces el cuerpo unido al acto del pensamiento todo lo cambia, y para complicar más las cosas, se nutre también de los afectos y emociones internas, logrando que en el cuerpo se *encarnen* y padezcan los deseos puramente imaginarios, entonces podemos curar o mejorar los cuerpos también desde la palabra y los imaginarios.

Recuerde que para el psicoanálisis importan mucho los constructos sociales, así como los constructos personales, ambos para determinar el sentido más completo de la corporalidad experimentada por el individuo y su psique, por lo que el cuerpo biológico o el organismo -aunque es una parte importante- no es lo que determina al cuerpo como tal, ni tampoco lo determina sus condiciones activas en la sociedad, tampoco el organismo es el origen de las representaciones simbólicas de los cuerpos que emplea el arte, dado que las condiciones de realización posibles de los cuerpos serán determinadas principalmente en este enfoque representacional o simbólico, debido a la psique y la cultura. La explicación dada en el psicoanálisis entonces, nos permite considerar al cuerpo como un aspecto imaginario y simbólico actuando sobre la carne.

El psicoanálisis nos explica nuevamente que el sujeto desarrolla una representación simbólica de su propio cuerpo, tanto para entenderse a sí mismo como también para relacionarse con el mundo exterior, esto se logra desde un anudamiento con los símbolos culturales entorno al cuerpo y con el deseo libidinal que despierta en sí mismo, pues en el sujeto hay una excitación al comprender y constituir el cuerpo para él mismo, entonces, al necesitar la conceptualización y la representación del cuerpo, el aspecto natural se vuelve simbólico, se vuelve un ser del lenguaje, entonces el cuerpo ya no es reducido a la carne o al organismo, sino que es un símbolo interrelacionado a varios aspectos de la conceptualización.

Así que somos seres simbólicos o carne simbolizada, tanto por la palabra como por las propias acciones corporales, por ello mucho de la experiencia corporal y su forma simbólica o significado, se comparte y se nutre en los lenguajes del arte. Entonces, el arte como sistema simbólico-cultural es fundamental para el conocimiento y el desarrollo del cuerpo, sobre todo para generar una empatía y emoción por todos los cuerpos de la sociedad, y para transformarlo o hacernos reflexionar sobre su marginalidad y vulnerabilidad en determinados casos.

Desde los actos de representación solo podemos acrecentar el interés por el cuerpo, pues hay mucho que revela y mucho que oculta, sabemos que partimos de su experiencia fenomenológica y por tanto aquí la percepción corporal para un entendimiento del mundo es lo principal, pero aún queda por considerar otra enseñanza filosófica en la que situar al cuerpo como experiencia única en la relación del sujeto con la realidad, la cual se refiere a su carácter ontológico.

Jean-Luc Nancy no solo ha abordado las representaciones del cuerpo en lo que refiere al ser, o en lo que se refiere ya en el arte, como lo fue en su texto: *la mirada al retrato* (2000), sino que el mismo autor se ha visto padecido corporalmente en su salud, para nutrir sus diversas reflexiones sobre el sujeto y la corporalidad; Nancy fue intervenido quirúrgicamente en 1995 para recibir un trasplante de corazón, y más que recibir un órgano, fue tener un intruso según sus palabras: “¿qué puede ser eso de reemplazar un corazón?” (2006: 26), “[...] todo me llagará de otra parte y desde afuera en esta historia, así como mi corazón, mi cuerpo, me llegaron de otra parte, son otra parte en mí” (idem:23); en estos textos de Nancy podemos apreciar que la verdad del sujeto es su cuerpo debido a su exterioridad, a su apertura y a su excesividad, también lo afirmó directamente: “Este mundo de los cuerpos nos brinda nuestra oportunidad y nuestra historia, porque el cuerpo es el lugar de la existencia” (2004. Pág.71).

Martínez Rossi, es otra investigadora que nos señala que en diversas culturas aborígenes el cuerpo constituía -y aun constituye- el origen y el fin de la existencia, el lugar que fusiona lo biológico y lo simbólico, lo deseado y lo prohibido, la juventud y la vejez, lo profano y lo sagrado, la vida y la muerte. Por tanto, el cuerpo

real siempre conecta su estructura física y simbólica al cuerpo ceremonial o del ritual, que son un cuerpo colectivo y cósmico, porque la piel representa la superficie de la vida y es un cuerpo vivo que habla con los dioses (2011. Pág.42). Entonces, la ontología como fundamento del ser y del mundo solo puede ser un tipo de ontología del cuerpo, porque como el origen y el fin de cada ser, *“el cuerpo es el lugar de la existencia, el que permite gozar, sufrir, nacer, morir, caminar, reír, etc. en conclusión es la materialización misma del ek-sistir, el ser expuesto del ser”* (Fernando Bárcena. Opinión citada en Nancy, 2004.Pág.7).

Si el cuerpo es el lugar de la existencia, también lo es de las experiencias y relaciones en el mundo, un mundo donde habitan precisamente otros cuerpos, ahí es el lugar de la existencia donde la convivencia es posible, siendo también el cuerpo fundamento para constituir la comunidad de los cuerpos; del cuerpo-lugar-de-la-existencia al cuerpo como lugar-de-lo-común, esto se refiere también a que la existencia corporal es precisamente la relación con lo alterno y lo externo, la relación intrínseca con lo otro, lo cual en el arte permite conectar con el público, es decir la pluralidad de cuerpos y experiencias compartidas desde la sensibilidad corporal que conformarían una comunidad en coexistencia.

Recuerde que estar en comunidad es algo que nos expone fuertemente, que nos coloca unos frente a otros superando los riesgos del encuentro para conformar la experiencia trascendental de la comunión, la experiencia del ser-en-común; tal como declara Roberto Esposito: *“no puede haber comunidad sin cuerpos”* (ídem. Pág.9). Concluyendo, el cuerpo constituye el lugar común de la existencia desde donde se puede cuestionar al mundo y nuestras relaciones humanas, por ello los artistas en carne propia nos muestran sin mediación las condiciones de su existencia personal y colectiva, y sin importar los rasgos de crueldad extremos que necesiten emplear en algunas ocasiones a través de su cuerpo. Sus cuerpos y nuestros cuerpos entran en relación con la vida misma, existiendo y habitando un lugar más allá del museo, más allá de las obras de arte como una mercancía instituida, siendo que en verdad todos somos confrontados a los cuerpos compartidos desde su experiencia vital en el arte.

4.2 La mirada simbólica y real del cuerpo en el arte.

¿Por qué no podríamos más que pensar al cuerpo como un arte?

Marcelo Schuster (2012. Pág.48).

El cuerpo es para el arte una presencia tangible que históricamente reclama su representación, pues el cuerpo del arte antiguo no es un símbolo sobre un dios intangible ni trata de sobre la naturaleza externa solamente, instaurando al cuerpo como un trazo o signo que dentro de las obras de arte desde la antigüedad devolverá el efecto único de su presencia humana.

Recordemos que el símbolo se comprende como la unión convencional de una idea o ser con su objeto o forma significativa, pero más acertadamente se entiende como aquello que trae una presencia de lo ya ausente, porque todo símbolo es aquello que representa una cosa que directamente estará en otra parte, por ejemplo, un retrato nos representa a una persona cuyo cuerpo está en otro sitio, pero al cual podemos ver a través de una pintura o fotografía, porque en el retrato está “presente” el efecto que produce una persona, uniendo simbólicamente al individuo con su imagen.

Desde la época antigua se nos relata el origen simbólico para el dibujo y el relieve escultórico en Corintio, mediante un relato de Plinio el Viejo, en este se explica como el arte visual nació como un lenguaje para el recuerdo, para traernos de vuelta lo ausente, para ser símbolo y unirnos al efecto de una presencia corporal, eso significó ir de la representación al acto. El relato trata de lo siguiente, de una joven que se despide de su amado que va a partir muy lejos, en ese momento de la despedida una vela encendida proyecta la sombra del amado en una pared de la habitación, ella toma un trozo de carbón y con ayuda de la sombra va trazando el perfil del rostro de su amado en la pared, así cuando éste se vaya ella tendrá capturada su sombra y su recuerdo, además le pide a su padre que guiándose por el dibujo trazado recree la cabeza y rostro de su amado, elaborando entonces el padre un relieve con arcilla en la misma pared. Esta historia antigua nos enseña mucho de la emoción que sentimos ante el arte y de la forma que conectamos

con lo que es representado, en este caso nos remite al joven amado que está ausente, también nos enseña sobre el inicio de las figuras en perfil, en los dibujos y relieves, así como el uso de las sombras proyectadas en la creación de las imágenes³⁷.

También hay que decir que la lengua y la literatura como un sistema simbólico, es el sistema más complejo que ha desarrollado el ser humano y el cual sigue evolucionando, porque es un lenguaje práctico que continúa su proceso en el individuo actual, es la idea del logos y su acción interminable, el caso es que el lenguaje continúa su proceso de desarrollo al igual que el del cuerpo, pues éstos también se adaptan y se transforman a través de las generaciones y las diversas circunstancias, se puede imaginar incluso el que nacieron muy próximas las primeras representaciones del lenguaje y las experiencias del cuerpo, por su constante referencia a la experiencia sensible y al conocimiento encarnados mediante las palabras, así el verbo en algún sentido se hace carne, la representación lleva a la acción o al acto desde y en los cuerpos.

Vale la pena entender que la relación entre el arte y la vida es desarrollada precisamente mediante el lenguaje y el conocimiento del cuerpo, por ser éste el lugar de la existencia, de la comunión, de la empatía y los afectos, de la apertura kinestésica y comunicativa, etc. y, además, regresando a la semiótica del cuerpo, es el lugar donde nace la enunciación, porque el cuerpo es el corazón del lenguaje si permiten la expresión. Por ejemplo, las categorías espaciales y temporales como <arriba> o <por delante>, las comparaciones entre objetos como <chico>, <grande> o <delgado>, y muchos otros conceptos calificativos sobre el mundo material, son generados precisamente considerando el cuerpo, así cuando se dice que el sol se <oculta>, que el viento <corre>, o que le entró un <virus> a la computadora, todas esas expresiones son metáforas que nos explican parte de la realidad de una forma en que podemos comprenderlas y representarlas solo desde las experiencias de nuestros cuerpos, porque la palabra mantiene un lazo permanente con el cuerpo.

³⁷Consultar en: Escobar García. 2000. Pág. 241. Otro dato importante de dicha historia es sobre la nomenclatura de los personajes, dependiendo de la traducción que se consulte, lo más común es que el Nombre de Butades se refiera al padre alfarero, mientras que el de la joven hija, sea Dibutades, lo que tiene relación directa con la raíz etimológica de la palabra Dibujo.

Las palabras lo dicen todo porque ellas mismas son corpóreas, porque del relieve de las palabras, dichas por la boca o grabadas en los manuscritos, surge otro cuerpo, así de la palabra nace el cuerpo simbólico y el cuerpo imaginario, mejor dicho, nace cuerpo y no otra cosa, cuerpo esculpido por la palabra.

Vuelve a ser útil aquí la distinción que se ha empleado entre el cuerpo y la carne, es decir entre la materia y el sentido, una es la experiencia directa y violenta como carne, pero la otra es la relación posterior con la experiencia que permite el aprendizaje y la consciencia del cuerpo en la mente y para el lenguaje. Recuerde entonces que el sujeto construye el cuerpo para ser algo más que la materia o la carne, lo construye para proyectarse activamente en el lenguaje simbólico, por ejemplo, para dar sentido autónomo al cuerpo en la literatura.

También ya comentamos en el segundo capítulo sobre ciertos textos y autores en cuya obra no tratan de representarnos personajes desarrollando alguna trama o situaciones de grupo, donde desarrollen en el texto alguna cualidad en especial como el heroísmo o el sacrificio, sino que son textos cuyo actor central es el cuerpo, y el objetivo es justamente despertar a sus sentidos y a su consciencia, leer al cuerpo antes que al sujeto; así que en todos los textos que revisamos al inicio de la presente tesis, cada autor habla y escribe con su cuerpo, si bien Lopate nos habla de su vida, familia y profesión, no pierde oportunidad de hablar de su voz, de su estatura, de su peso, de sus ideas dentro de la cabeza, etc. expresando así también, un carácter autobiográfico pero desde sus cinco sentidos, porque cada autor es representado en el gusto y el tacto que le acontece, y cada autor es redescubierto en el lector a través de la mirada compartida sobre su propio cuerpo. *-“Puedo pasar horas admirando mis dedos. No es de extrañar que a menudo me los lleve a la boca y me muerda las uñas para tenerlos más cerca. Cuando escribo, siento que son ellos, y no mi intelecto, los lúcidos progenitores del texto. Todo narcisismo, fetichismo y sentido orondo de masculinidad que el cuerpo me pueda otorgar debe comenzar y terminar en mis dedos.”* (Lopate.2010.Pág.45).

Al analizar otros relatos desde la clara intención de la ficción literaria, como los que escribe Mauricio Ortiz, también en ellos encontramos paisajes textuales en donde se describe poéticamente el interior y exterior del cuerpo, así como breves aforismos sobre los fluidos del cuerpo o sobre las experiencias sintomáticas del mismo, y en todos estos el autor no se desprende nunca de su saber médico, ni de advertir las sensaciones de su propio cuerpo. – *“Son muchos los olores corporales. Algunos son constantes, como el vapor invisible que se desprende de la piel en todo instante, y otros son fásicos, anárquicos y violentos, como los pedos que alquimia el intestino. La cerrilla produce un olor determinado y uno distinto el que emitan las glándulas sebáceas detrás de las orejas”* (Ortiz. 2000. Pág.157.).

La lectura *“Del Cuerpo”* de Ortiz (2000), nos enseña a su estilo que la vida mancha, *“miro mis dedos y el medio y el índice están amarillos”*, y continúa *“Manchas de humedad en el techo, de polvo alrededor de los cuadros, de cochambre en la cocina, de lluvia en los cristales, de café en documentos importantes, de pasión en las sábanas y de ciertos malestares, de sudor en la camisa, de carmín en labios pecadores. De vida, así es, se va manchando el alma”* (Ortiz.2000. Págs.50-51), porque es inevitable a su mirada científica y literaria seguir el rastro del cuerpo en la vida, rastros de la vida propia y ajena. Todo ello es lo que lo vuelve un hablante del cuerpo muy particular e interesante en mi opinión, es un médico que habla del cuerpo, pero también, es un paciente que padece los altibajos de su cuerpo, un poeta que da palabra amorosa, graciosa y directa al sentido cínico y trágico dentro del médico y del enfermo sobre el cuerpo, - *“Gran conocedor de la naturaleza humana en su ya larga labor de médico, Juan Pérez Amor no pregunta en la entrevista inicial a sus pacientes si acaso beben o fuman o si se inyectan heroína. Simplemente pregunta: Y usted, ¿de qué se ataca?”* (Ortiz.2000. Pág.98).

El texto *“Cuerpo Extraño”* de Jazmina Barrera (2013), construye imágenes sobre aquellos actos del cuerpo, como la risa o el llanto, que pueden a su vez simbolizar emociones tan genuinas como la tristeza, el amor o la felicidad, incluso llama mi atención como describe el significado a las lágrimas como un acto de autoconsuelo, como el cuidado natural que dispone nuestro cuerpo, pero antes se pregunta por qué y cómo lloramos, ella relata que: *“Lucrecio describe el universo a*

través de los átomos”, entonces, “lloramos porque los átomos que surgen de una imagen conmovedora impactan el corazón”; en cambio Joseph Brodsky afirma que: “las lágrimas representan la imposibilidad de retener la belleza que se refleja en la retina”, pero junto a eso, “hoy sabemos que una proteína presente en los ojos y particularmente en las lágrimas, nos sirve como antidepresivo”, porque con las lágrimas, “el cuerpo a veces se automedica” (Barrera.2013.Págs.50-52).

Continuando, en el ensayo titulado “*Cuerpo extraño*” percatamos como la escritora en su curiosidad trata de reconocer todas esas cualidades extrañas -aún para muchos y para ella misma- que hay en los cuerpos, pero a la vez comprendemos que su propio cuerpo también es transformado durante el proceso de la escritura, esto es más evidente en su última obra; “*Linea Nigra*” del año 2020, que es la obra más personal de Jazmina Barrera y, siendo consecuente al “*Cuerpo extraño*”, esta obra también nos representa la escritura del cuerpo y por el cuerpo, en este caso, del cuerpo del embarazo y de la maternidad; “*Todo lo que escriba en estos meses, todo lo que haga, pero principalmente todo lo que escriba, lo escribimos los dos juntos. Tan juntos como se puede estar: uno en el centro de la otra*” (2020. Pág.21.).

Una línea negra aparece en el cuerpo de las mujeres durante el embarazo, “*dicen que es para que el bebé, que ve en alto contraste, suba por el estómago y sepa encontrar los pezones. Mi cuerpo [de nuevo un cuerpo extraño...] se va llenando de señales para alguien más, señales que tienen que explicarme porque yo misma no se descifrarlo*”(2020. Pág.45). En esta obra Jazmina descifra su embarazo y escribe desde esta experiencia tan simbólica y real al mismo tiempo que es precisamente traer una nueva vida, “*Se dice dar a luz, pero los partos tienen más de noche que de día*” (ídem). Madre e hijo habitan uno en el otro durante el embarazo, “*Existen muchas teorías sobre el momento en que el bebé se da cuenta de que su cuerpo es distinto del cuerpo de su madre. Yo me pregunto en qué momento la madre deja de sentir que el cuerpo de su hijo es también el suyo. El bebé está fuera de ti, pero vino de ti y está hecho de ti, así que es todavía un poco tú*” (2020. Pág.107).

El hombre vive la situación del embarazo de un modo muy diferente, no por ello sin sentir un deseo intenso por la paternidad, pero este hecho es en todo caso un momento repentino que llegará a su vida, pero no como el largo proceso encarnado que sí lleva a la mujer. Lopate termina su *“Retrato del Cuerpo”* con un capítulo dedicado al nacimiento de su hija Lily, ahí de pronto el protagonista y varón del texto se vuelve un acompañante sufriente y muy confundido; *“Durante horas había estado totalmente enfrascado en la lucha del parto, sin un espacio libre para tomar distancia. Sin embargo, ella se introdujo en una experiencia en la cual yo no podía seguirla [...] y mientras estaba indignado con ella por no apreciar que yo estaba ahí, entonces, ella me explicó con sobrada sensatez, que todo lo que hizo fue asir todo el dolor del parto y volcarlo sobre mí con la mayor rapidez posible, sin más cortesía para situaciones semejantes”* (Lopate. Págs.393-410.).

Dar a luz es una acción de liberación en la persona, tal como también lo es escribir sobre cualquier cosa del propio cuerpo, es como desnudarse en un texto; por ello, el parto mismo se entiende como acción de triunfo y a la vez de sacrificio del cuerpo de la madre, Jazmina Barrera advierte que las cosas más extrañas son normales en el embarazo, además: *“Con el parto perdí todo el pudor, todas esas personas vieron mi cuerpo en su condición más vulnerable, en su transformación más grotesca y escatológica. Nada de sus excreciones, de sus formas y sucesos me parecen ya vergonzosos”* (2020. Pág.105).

No se puede dejar de advertir a través de estos fragmentos de la nueva obra de Jazmina Barrera, cómo se relacionan fuertemente con la autopercepción de la mujer, tal y como se promueve por el arte feminista, además aquí se sostiene que la maternidad es tan esencial como la sexualidad para liberar y apreciar el cuerpo de la mujer en la actualidad. Por otro lado, también el texto se relaciona con el deseo y el apego por los hijos y la familia, tal como se aborda con la práctica fotográfica de los partos y particularmente, con la propuesta autobiográfica de Ana Casa Broda: *“Kinderwunsch”*; entonces, este nuevo ensayo y diario de embarazo *“Linea Nigra”*, nos ayuda a finalizar con nuestro acercamiento a la maternidad y al cuerpo desde la palabra, y en general desde los actos de representación que ya fueron comentados.

Otro punto para comentar sobre el cuerpo y la palabra es acerca del deseo y el erotismo, porque ello supone que la existencia y la voluntad se activan por el deseo del cuerpo, así que la palabra que une cuerpos es ante todo la palabra erótica. Se señaló que un cuerpo sin capacidad de expresar su deseo o placer está aprisionado, por ello la literatura erótica ofrece un escape a las normas y tabúes que construye la sociedad. Entonces, por la palabra el cuerpo simbólico y real se vuelven posibilidades inseparables, comunicantes, a su vez, la materia misma de la representación es un objeto referente al deseo de una presencia, representar es para volver presente, por ejemplo, el retrato del amado, o textos e imágenes que nos ofrecen la memoria del encuentro amoroso, vuelven presentes el deseo y llevan a cabo el cortejo entre las imágenes y los espectadores; entonces se comprende que el sujeto ha ido retratando su deseo, hablando y describiendo el placer, y así es como en los actos de representación del cuerpo se constituye al erotismo como un acto de afirmación del mismo sujeto, como una forma de conocimiento erótico y como el medio de recuperación de los impulsos y deseos que todo ser humano posee y que desea representarse.

Creo que cada género o grupo literario hallará, tarde o temprano, sus reglas y sus fórmulas internas, lo que se llamaría su forma clásica y su cuerpo, así podremos reconocer su plenitud formal y simbólica para disfrutarlas y analizarlas durante mucho tiempo. En este sentido sobre su valor literario, el erotismo se estructura por el deseo y el despertar sexual del cuerpo, todo ahí es cuerpo antes que texto, resplandor de palabras imbuidas de sus seducciones, poseedoras de la extraña figura que es cuerpo y provoca excitación, porque son palabras desde el deseo las que poseen la sustancialidad retórica de la carne y el vuelo de la imaginación narrativa al mismo tiempo.

El cuerpo nace con la palabra y se completa necesariamente por la imagen, dicha representación es el marco de desarrollo de los cuerpos, pues antes de la representación la carne está completa, cuerpo y carne no son lo mismo, el cuerpo habita en los actos de representación y habita en los sentidos y afectos de su arte. Caleb Olvera insiste en la diferencia entre cuerpo y carne unidos por la imagen al decir que: *“Somos un cuerpo que intenta descifrar dónde están las manos, los ojos,*

la nariz, el pene, la boca, el ano, y sobre todo nos esforzamos para saber si esas sensaciones corresponden a una figura. Cuerpo e imagen [ambos] son las condiciones de realización del organismo.” (2014.Pág.13). La carne es lo dado, pero el cuerpo se define por su historicidad, por su narrativa y también, por su representación ante las miradas.

Quedó planteado desde el inicio, en el estado de la cuestión, que las imágenes del arte moderno y contemporáneo ya no lucharon solamente por representar un ideal estético de la forma del cuerpo, es decir su ideal académico o sensación de belleza y divinidad, sino que en realidad el arte desde el siglo XIX pretende llevar al espectador a la interacción humana del cuerpo en todas sus formas simples y complejas, porque el cuerpo también es vulnerable y penoso, por ello incómoda y atrapa al espectador moderno, además los artistas que se han analizado, lograron llevarnos a experimentar mediante sus obras la violencia y el poder que se ejerce sobre los cuerpos; toda esta revolución del cuerpo y sus facetas en el arte actual sucedió con mayor fuerza y decisión a partir de la llegada del retrato-desnudo, porque con este tipo de obras el arte moderno desde la pintura y la fotografía nos entregaron la afirmación de la corporeidad en todas sus dimensiones, el retrato-desnudo desde el realismo representa la superación de las limitaciones estéticas respecto a los ideales de belleza del cuerpo.

Otro punto importante a tratar es que el cuerpo en la pintura y la fotografía, como se ha visto en el tercer capítulo, demanda una distancia convenida desde la cual este cuerpo-imagen debe de ser contemplado, porque el espectador debe responder ante la imagen con cierta actitud crítica de su mirada y estableciendo una tensión entre el retrato del cuerpo y su propio lugar como espectador, es decir, tener una actitud contemplativa pero juiciosa a la misma vez, empática e incluso íntima para poder entender y cuestionarse el significado de la imagen y de su propia actitud como espectador frente a la imagen del cuerpo, repensando sobre todo sus relaciones con los cuerpos tanto dentro como fuera del arte.

Cada cuerpo individual tiene el potencial de relacionarse a otros cuerpos, de brindar la posibilidad de ser con los otros, de ser comunidad, porque cada cuerpo puede despertar el deseo o conmover a otro, en fin, puede hacerlo reaccionar de alguna manera, estableciendo así y gracias a ellos, dinámicas de acción e intercambio, habitando y conformando diversos espacios sociales.

La *performance* y las artes escénicas son este tipo de comunidad y de encuentro social desde la estética, la narrativa y la imaginación, así como también desde la reflexión histórica y política de la propia realidad que tenemos; de modo que se considera que los cuerpos en el teatro y la performance privilegian la asociación y conformación de lo que llamaríamos el cuerpo social, por dar un ejemplo tenemos aquí el análisis de la obra de Regina José Galindo, que mediante el peligro encarnado en su cuerpo, conmueve y advierte al público sobre los hechos violentos de la realidad de su país y sus habitantes.

Si la mirada al retrato-desnudo implica un distanciamiento crítico y supone también una experiencia estética del observador, con las artes escénicas, en cambio, se buscará un acercamiento crítico del público, una experiencia de relación directa, pues el propósito es hacer conexiones entre la narrativa, el cuerpo, la puesta en escena y la audiencia, por darse al interior de un espacio social de intercambios simbólicos como es el teatro; así que un actor o un performer se acercará al público mediante su cuerpo, su carne y sus sentidos, todos al servicio de la obra, pero el público le responderá a éste con su lectura reflexiva y sensitiva de lo que percibe de sus acciones en la puesta en escena; porque ambos reaccionan entre sí y provocan tensiones en el desarrollo de la obra, activan la participación general, incluso pueden afectar la dinámica de la interpretación de los actores y las emociones que nos transmiten. Por ello, cabe señalar que cuerpo que no es emisor sino receptor, también se vuelve fundamental e indispensable para el arte contemporáneo, porque el cuerpo y el público receptor ya son parte de un arte que promueve la consciencia de un cuerpo social más extenso, alimentando un arte que puede en realidad aportar al cambio social.

En este punto hay que hacer un paréntesis que veo muy necesario para dialogar con otro estudio sobre el cuerpo y para profundizar así en cada propuesta de análisis. Sandra Martínez Rossi elaboró un amplio estudio sobre la piel como superficie simbólica desde la antropología y las ciencias sociales, abarcando lugares y tiempos remotos como también las prácticas actuales, particularmente en su trabajo se abordan los rituales tribales, los tatuajes, la pintura corporal y las perforaciones. Pero ante todo, lo que hay que señalar es que en el mismo estudio se nos dice que el cuerpo es un conducto simbólico permanente de cuatro aspectos esenciales, que para la autora son: *la vida, la seducción, la diferenciación y la muerte* (2011.Pág.67), y con estos estructura sus capítulos, entonces, sería útil poder coincidir sobre estos temas y atributos del cuerpo por fuera de su enfoque etnográfico, para ubicarnos en un lado más estético y acorde a la semántica y obras que aquí se emplearon.

Si hablamos de actos de representación en que el cuerpo otorga y se orienta a la vida, aquí se ha tocado el tema de la maternidad y el nacimiento en la fotografía del siglo XIX, en el cine de Cuarón e incluso en la literatura. También, sobre los actos de representación que nos muestran un cuerpo para la unión y el deseo, un cuerpo que busca seducir, al respecto se trataron los ejemplos paradigmáticos de las Venus de Giorgione y Tiziano, también se habló de la literatura erótica y de la importancia del retrato-desnudo desde la pintura moderna y desde Édouard Manet, solo por dar aquí ejemplos puntuales sin extenderse nuevamente en ellos.

El cuerpo también es símbolo permanente de la diferenciación o individuación, esto trata de explicarnos Rossi sobre que se han desarrollado ritos de paso, como marcas o signos en los individuos, principalmente los tatuajes para tener un rasgo distintivo, para ganarse un reconocimiento o status social, además son útiles para agruparse y para diferenciarse del resto de las personas; sobre este tema considero que la individuación del cuerpo de la que nos habla Martínez Rossi se desarrolla en cada retrato y en cada autobiografía, en cada escrito y registro visual desde las sensaciones, impulsos, y síntomas del cuerpo; en esta dimensión se comentó cómo el lenguaje es parte de la diferenciación de los individuos y los grupos al ser parte de la estructura propia de la psique. Luego se abordó aquí

mismo, en el tercer capítulo, sobre la fotografía de Diane Arbus, tan importante porque nos muestra que aún hay márgenes y consideraciones culturales para el reconocimiento social y la diferenciación, Arbus nos retrata estos cuerpos extravagantes o ridículos, pero especiales cada uno como sujetos para la mirada.

La muerte, por último, está en el cuerpo sin vida, cuerpo sin movimiento, misterio frío y profundo, símbolo que representa no la presencia sino la total ausencia, es decir, la ausencia del contacto con la realidad, así como la ausencia de las palabras y de los deseos, es el cuerpo con ausencia del propio dolor y el llanto, vencimiento de un cuerpo que en verdad ya no puede nada; recordemos que por su mirada hacia otra posible existencia es que se han practicado los ritos funerarios, y que la muerte está unida a la continuación de la vida en los sacrificios antiguos, y estos aspectos también se abordan en el arte actual, se aborda precisamente con la ausencia del cuerpo o con los rastros que deja, con los objetos y los lugares conectados a la persona fallecida.

Los actos de representación y los efectos de la muerte y su relación al cuerpo en el arte contemporáneo se argumentan en los siguientes análisis en este nuevo capítulo. La muerte es el duelo que veremos llevar las mujeres-artistas en su cuerpo a través del performance y las instalaciones creadas por Regina José Galindo, Doris Salcedo y Teresa Margolles, posteriormente se verá la obra de Sarah Kane “*4.48 Psicosis*”. En este punto, y para nutrir más nuestra perspectiva, es que incluimos dichos análisis, porque las mejores conclusiones de una investigación sobre la representación y la presencia del cuerpo se dan también por medio del análisis de las obras de arte, expresando sus afectos, y por ello, se insiste, se incluyen a continuación estos dos apartados con temas, obras y artistas, que previamente fueron consideradas por su relación con la interdisciplinariedad del cuerpo en las artes, así como también por ser representativas de los límites y las nuevas posibilidades del cuerpo en el arte contemporáneo.

4.2.1 *El cuerpo transgredido y transgresor de Regina José Galindo.*

*No quiero ponerme en los zapatos del otro,
quiero ponerme en los vestidos de las otras.*

Regina José Galindo (1999.Sn).

Imagen 78-Marvin Olivares ©. "El dolor en un pañuelo" (Performance de Regina José Galindo).1999.



Fuente: <http://www.reginajosegalindo.com/>

a) Sintaxis de la performance.

El público se encuentra en un habitación oscura, similar al ambiente del teatro y del cine que suspenden los estímulos y colores alrededor para concentrar la mirada en un solo objeto o lugar iluminado, ya con la atención cautiva se observa un desnudo frontal, el cuerpo inmóvil de una mujer con los ojos vendados, sujeta por los tobillos y las muñecas, los brazos se separan a ambos lados para exponer de esta forma

su pecho. Sobre este cuerpo de pie, atado a sus espaldas a una cama contra la pared, son proyectadas las imágenes de algunas notas periodísticas, en este momento en que tenemos superpuestas estas imágenes ampliadas sobre un cuerpo desnudo, precisamente, se presiente que dicho cuerpo intenta personificar las noticias que se proyectan sobre el mismo.

Imagen 79-Marvin Olivares ©.“El dolor en un pañuelo” (Performance de Regina José Galindo).1999.

Imagen 80-Marvin Olivares ©.“El dolor en un pañuelo” (Performance de Regina José Galindo).1999.



Fuente: <http://www.reginajosegalindo.com/>

b) Semántica de la performance.

Esta *performance* es una acción directa para comprender y empatizar con una tragedia del mundo real, un acto dispuesto para presenciar como un cuerpo es violentado, porque una mujer desnuda, atada y con sus ojos vendados, no puede defenderse ni ver que ocurre a su alrededor, no tiene control alguno ante algún peligro, es un cuerpo expuesto y vulnerable como lo fue toda víctima de abuso.

Todas las notas de prensa proyectadas sobre su desnudez tienen en común el tema de la violencia sobre las mujeres, estos son titulares sobre abusos sexuales y asesinatos que solo nos confirman la realidad detrás de la obra, la cual nos

impacta más que la acción misma de la artista, pues en una de las proyecciones podemos leer el siguiente encabezado: *treinta violaciones en solo dos meses*.

Mediante este performance el espectador reconoce una trágica realidad respecto a las víctimas de abuso que cada día surgen en su ciudad y en el mundo, atrocidad ante la cual tienen que preguntarse, ¿Por qué ocurre? y ¿Cómo solucionarlo?

Imagen 81-Marvin Olivares ©. "El dolor en un pañuelo" (Performance de Regina José Galindo). 1999.



Fuente: <http://www.reginajosegalindo.com/>

c) *Pragmática, contexto y asociaciones en torno a la acción performativa.*

Titulada "El dolor en un pañuelo", esta acción se realizó en Guatemala en 1999, fue uno de los primeros performances de Regina José Galindo en su país. Antes de animarse a realizar performances ella se dedicaba a escribir poesía y a ser modelo

de fotógrafos, fue en esta última actividad de modelo donde pudo notar cómo su cuerpo desnudo es un vehículo de comunicación contundente, tanto visual como empático, es decir, es un cuerpo que conmueve y genera una atención directa del público. Así fue como decidió que su cuerpo desnudo fuera en adelante la imagen y soporte de sus reflexiones, tanto artísticas como sociales.

Imagen 82-Marvin Olivares ©. "El dolor en un pañuelo" (Performance de Regina José Galindo).1999.



Fuente: <http://www.reginajosegalindo.com/>

El arte que transgrede el cuerpo, ya sea el del artista o el de los espectadores, es correlacionado a la experiencia traumática, pues luego de que alguien es víctima o presa de un agresor, se genera un sentimiento de vergüenza, intranquilidad e impotencia, por lo cual la propia psique conduce de vuelta al individuo a lastimarse continuamente a sí mismo, no como un autosacrificio del cual se obtiene un galardón, sino porque es una manera en que el control sobre el propio cuerpo retome su gestión interna y autónoma, porque la víctima nunca controló nada del abuso, es decir, el individuo decide lastimarse o exponerse al peligro después del trauma como un medio de recuperar algún tipo de dominio sobre sí mismo, paradójicamente a través del dolor y la violencia que lo marcó.

Galindo al emplear su cuerpo va más allá de ofrecer una imagen o una expresión, ofrece además una realidad corporal que involucra todos sus sentidos, con ello no se limita al arte visual o dramático, sino que se acerca a la vida misma. Reconociendo el cuerpo como un instrumento empático y emocional, entonces la performer matiza el uso o el interés personal sobre su cuerpo, porque en sus acciones se plantea el cuerpo como un interés colectivo que participa de un sentir comunitario; precisamente las performances de Regina José Galindo construyen vivencias comunes y trata aspectos sociales que se enmarcan específicamente en situaciones de injusticia, de modo que articulan y desarrollan aspectos sobre el cuerpo social, la memoria y el cuestionamiento político de los cuerpos.

Debe quedar asentado que la *performance* no es artesanía, pues no se trata de la creación de objetos para el comercio del arte, tampoco se trata de crear fantasías a la medida, sino de someterse a una experiencia real, por muy fuerte y difícil que esta fuera; tampoco el performer tiene el poder de cambiar las situaciones externas a él, pero éstas pueden ser reconsideradas con base en una experiencia compartida, aproximándose al contexto cotidiano y demandando un agenciamiento social y multifactorial.

Claro está que el impacto del *performance* puede llegar a ser político, pero de hecho no hace una política de estado, sino una política del afecto y la empatía, interactuando al interior de los grupos y, en ocasiones, transformando por completo nuestra percepción del mundo social de los cuerpos (Véase: Medeiros.2014.).

La *performance* es un recurso muy utilizado por los grupos feministas desde la década de 1970, quienes al mostrar el cuerpo de la mujer sin ningún pudor u otro tipo de censura, de modo real y directo, mostrando el cuerpo sexualmente activo o en constante peligro, porque trataron con todo ello de separarse y deconstruir cualquier tipo de imagen idealizada, moralista y sumisa de la mujer, estrategias para negarle directamente el placer y el control a las miradas masculinas sobre la mujer; en su lugar, las feministas se contraponen públicamente al gusto patriarcal que solo objetiva el cuerpo de la mujer, porque ahora es ella quien observa y juzga la sociedad a través de la libertad y autonomía de su cuerpo. Entonces, *“Desde la década de 1970, y sobre todo en el caso de las mujeres artistas, poseer el poder sobre el cuerpo propio se ha convertido en una aspecto de gran relevancia personal, política y artística”* (Fortenberry. 2016. Pág.107).

En este contexto de relación entre arte, feminismo y cuerpo, surgen las acciones setenteras de Ana Mendieta con un carácter muy provocador, pero siempre vulnerable y con un contraste compasivo al considerar cómo su obra y su cuerpo se insertan en una realidad circundante abrumadora, con esto se puede considerar que su voluntad y sus deseos constantemente parecen ser frustrados por algo, porque con su arte busca mantener un contacto más firme y auténtico con lo real, con la tierra, con el paisaje, y también con la humanidad, aunque esto solo es una intuición o percepción personal, porque sabemos también que sus acciones constantemente reinterpretan su posición de mujer en el mundo solo en la alternativa de una posición marginal o mítica. Lo que me interesa al relacionar los *performances* de Ana Mendieta y Regina José Galindo, es descubrir cómo ambas utilizan la libertad y la autonomía de sus cuerpos con una responsabilidad muy precisa: la de transmitir con ellos verdades incómodas sobre el abuso y la marginación del cuerpo de la mujer.

Pensemos que la violencia y transgresión más fuerte que puede padecer una persona es aquella que se ejerce directamente sobre su cuerpo, porque hay una invasión que traspasa su libertad y sus garantías de resguardo, además al suceder esto se instala una experiencia traumática, el dolor y la humillación se inscriben en la mente y el cuerpo de las víctimas, lamentablemente se vivirá con eso.

Imagen 83-(Izq.) Ana Mendieta. *Escena de Violación*. 1973.

Imagen 84 -(Der.) Ana Mendieta. *Autorretrato con sangre*. 1973.



Fuentes: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/arte/solo-ausencia-performance-y-feminicidio>
<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2015/07/ana-mendieta-la-busqueda-del-origen.html>

Cuando Ana Mendieta cursaba la universidad en Iowa, unos alumnos encontraron a la joven Sara Ann Ottens asfixiada y con señales de violación dentro de la misma universidad, tras conocer este hecho Ana Mendieta organiza una reunión en su departamento, pero al llegar sus compañeros de clase se sorprenden al ver que el lugar está a oscuras, con solo la luz de una lámpara pueden ver cómo

Ana se encuentra atada, su cara y torso pegados a la superficie de una mesa, mientras que sus piernas fueron descubiertas y manchadas con sangre, su trasero está expuesto y dirigido a ellos, por supuesto esto es algo que de inmediato comprenden, están en la escena de una violación; están todos ahí en silencio, algunos toman fotos porque saben que la imagen es impactante y transgresora, después de alrededor de una hora Mendieta es liberada, se limpia, se viste y termina la acción, pero permanece en el grupo cierta incomodidad e indignación sobre su propósito.

Imagen 85- Víctor Pérez © *¿Quién puede borrar las huellas?* 2003.



Fuente: <http://www.reginajosegalindo.com/>

Los artistas que han abordado la violencia a través de sus obras lo hacen poniendo delante las experiencias más profundas de dolor y de tristeza, las propias y las ajenas, y van más allá de ofrecernos simplemente una explicación o de poner la denuncia pública de tales hechos. Cuando los artistas abordan las acciones o las imágenes de la violencia sobre los cuerpos, lo hacen para participar del dolor de otros, para procesar la experiencia por los medios de la práctica artística y, si es posible, transformar en algún sentido el trauma; claro está que también existen los que solo señalan la violencia y alimentan así el morbo y el escándalo del público como hace la prensa amarillista.

Regina José Galindo concibe sus performances en torno a la violencia y el trauma social para luego transgredir su propio cuerpo. Hay una violencia real ejercida sobre sí misma que no pretende situarla como una mártir, en todo caso lo que ha decidido es que el público vea qué le acontece a un cuerpo violentado; irónicamente ella menciona que está situada en medio de la víctima y del victimario como la autora intelectual de sus performances más violentos, yo diría en cambio, que en ella se constituye como un cuerpo transgredido que a su vez presenta una violencia transgresora sobre los otros cuerpos, es decir los de los espectadores.

Imagen 86- Víctor Pérez© *¿Quién puede borrar las huellas?* 2003.



Fuente: <http://www.reginajosegalindo.com/>

Cada pueblo tiene su propia tragedia, las acciones de Regina José Galindo funcionan para recordar lo que ya pasó, para decir, además, que el cuerpo no olvida ni la guerra, ni la humillación, ni los asesinatos, ni las violaciones; es importante hablar de ello, de las tragedias humanas, pues ocultar los hechos nos vuelve otras víctimas de la historia sin posibilidad de cambio o de eliminar la raíz del dolor, es la falta de memoria lo que mantiene la herida inconsolable. Es por ello por lo que el relato, la representación o la acción de estos hechos, enfrentan a partir de la memoria a quienes fueron los culpables e incomodan a los indiferentes, entonces, el acto se convierte en un planteamiento sobre la justicia histórica, y ayuda a enfrentar y reconocer el rostro de la violencia en el presente y el futuro.

La performance latinoamericana en lo particular utiliza el cuerpo en un sentido político, esto para reconstruir una memoria colectiva y reactivar una empatía comunitaria. En julio de 2003 Regina José Galindo realizó uno de sus *performances* más significativos, que fue una caminata en silencio y vestida de negro desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional con un balde lleno de sangre, con el cual y con cada paso la artista se remojaba sus pies para dejar marcadas sus huellas sobre el pavimento, con esta acción Galindo expone la trama política, la guerra y los juegos de poder en Guatemala, preguntando literalmente a través del título *¿Quién puede borrar las huellas?*, no las marcas en el suelo sino el recuerdo y la huella de las vidas asesinadas durante la guerra civil y la dictadura.

Este *performance* inició al día siguiente de conocerse la noticia de que el exgeneral y expresidente, José Efraín Ríos Mont, anunció querer ser candidato presidencial a través del partido que él había fundado, ya siendo diputado en la Corte de Constitucionalidad, por ello el trayecto de las pisadas de sangre fue desde este lugar hasta el Palacio Nacional, metáfora del camino político que el candidato quería realizar. Ríos Mont fue un personaje autoritario con varios cargos políticos en su vida, figura protagonista en el enfrentamiento entre la guerrilla y el ejército; durante su mandato el ejército cometió repetidamente ataques violentos contra la población civil e indígena, por supuesto que su candidatura en 2003 ya no tuvo ningún éxito. Al respecto diversos grupos guatemaltecos y de derecho internacionales dirigieron por años una campaña para llamarlo a rendir cuentas y

poder enjuiciarlo, sin embargo, siempre hubo un impedimento de condena efectiva a pesar de las pruebas y lo mediático del asunto a nivel internacional; finalmente, Ríos Mont falleció en la ciudad de Guatemala el 1° de abril de 2018 a los 91 años, fue enterrado sin recibir ningún homenaje del congreso por ser un expresidente del poder legislativo, debido a que su familia rechazó dicho honor.

Imagen 87-Gert Voort in 't Holt © *Piel de gallina*. 2012.



<http://www.reginajosegalindo.com/piel-de-gallina/>

En 2012 Regina José Galindo tiene una retrospectiva muy completa en España, con fotos, videos, textos y objetos utilizados en sus acciones, lo interesante es también la performance que realiza exprofeso para la muestra, en el cual la artista se encierra en un refrigerador para muertos al centro de una de las salas de la exhibición, donde el público es libre de acercarse y abrir la compuerta para verla desnuda, notando la piel de gallina que provoca el frío. Uno de los espectadores al verla le coloca un abrigo, rompiendo el efecto y el sentido del *performance*, que es simplemente ver cómo reacciona su piel a las bajas temperaturas, aunque también

es verla frágil e inactiva, pero de inmediato un empleado del museo retira al espectador y le quita el abrigo, volviendo a encerrarla en esta fría caja metálica. Por supuesto que uno no sabe cómo reaccionará el público ante el cuerpo del performer y sus acciones, pues este arte es comunicación al momento con el otro, las reacciones siempre serán sin ensayos, naturales y, como en este ejemplo, afortunadamente las hay emotivas, buscando proteger al otro antes que transgredirlo.

Diferente del lenguaje del *performance* y del uso del cuerpo que realiza Regina José Galindo, hay otras dos artistas latinoamericanas de renombre cuya estética también se basa en la violencia y el trauma social, ellas son Doris Salcedo, de Colombia, y Teresa Margolles, de México. Entre ellas dos también hay una separación muy marcada e ilustrativa que nos permiten abarcar la dimensión de la violencia y el duelo desde la presencia o ausencia del cuerpo dentro del arte.

Doris Salcedo es una artista conceptual que realiza instalaciones donde la ausencia de los cuerpos evoca la presencia de las personas fallecidas a causa de los actos de violencia. Los muertos nos han dejado sus historias y sus objetos, es precisamente con estos objetos que Salcedo crea instalaciones en señal de duelo y de memoria, por ejemplo la instalación <La Casa Viuda> de 1994, donde toma muebles usados por las víctimas que luego son rellenos con cemento, como metáfora de un objeto propiedad de la víctima que ya no tiene más uso que el de un espacio olvidado y/o como una reliquia familiar, así como también se concibe con ello un signo lapidario; para la instalación <Atrabiliarios> de 1992, Salcedo fue reuniendo zapatos de las víctimas de la guerrilla colombiana, los cuales le entregaron los familiares, solo con estos zapatos ella desvía la mirada directa de un hecho atroz pero lo evoca, porque al preguntarse el espectador por el significado de estos zapatos vistos en la galería, se descubre lo que está ausente, la vida que ha sido profanada, la vida y la persona que a través de un objeto simbólico vuelven a convocarse en un lugar y tiempo determinados, y vuelve así el sujeto ausente al dominio de las emociones y de las relaciones humanas.

Imagen 88-Doris Salcedo. *La Casa Viuda* -objeto que forma parte de la instalación-.1992-1994.



<https://www.daros-latinamerica.net/es/artwork/untitled-72>

"Yo no creo que la reproducción de una imagen impida la violencia. Yo creo que el arte no tiene esa capacidad. El arte no salva. [...] Lo que el arte puede es crear esa relación afectiva que transmite la experiencia de la víctima. Es como si la vida destrozada de la víctima, que se truncó en el momento del asesinato, en alguna medida pudiera continuar en la experiencia del espectador." (Salcedo. Opinión citada en: Valcárcel. 2015).

Salcedo sugiere que los actos violentos generan sus propias imágenes, pero que el artista debe producir otro tipo de imágenes contra las que son creadas directamente por la violencia, ya que con ello se restablece un balance y se comunica empáticamente el dolor hacia los demás. Como artista Salcedo se comunica en un plano de respeto y consuelo integrados a su arte; dice, además, para señalar el trato entre el arte en general y la violencia, que cuando ocurrió el bombardeo en Guernica, ocurrieron muchos otros bombardeos, pero el que se recuerda es el de Guernica, precisamente porque existe una pintura que humaniza ese acto totalmente inhumano producto de la guerra, dicha pintura no es fotografía de lo que ocurrió, ni tampoco consuela a las víctimas devolviendo al familiar perdido, pero dignifica a las víctimas a través de manejar este dolor que llega a conmovernos empáticamente (Véase: Valcárcel. *El arte como Cicatriz*. 2015).

Teresa Margolles es una artista multidisciplinar que literalmente realiza una autopsia de los muertos a causa del narcotráfico y el crimen en México, para luego presentar todas las evidencias y muestras en un museo; lo que más impacta al espectador es que trabaja con cadáveres y con el substrato orgánico de la muerte. Frente a la obra de Margolles la muerte se esculpe con violencia reiterada, en sus instalaciones y objetos nos enfrentamos con la presencia abrumadora de la muerte, no solamente como frente a una materia sin vida o como metáfora y símbolo referente al duelo y la memoria de la víctima, sino que en verdad podemos palpar esta muerte con todos los sentidos, lo que interrumpe por completo nuestra noción del placer a través del arte, pues es una cosa que aterroriza.

Su discurso y lenguaje sobre y desde la violencia es muy distinto al de Doris Salcedo, pues la artista colombiana con su obra evoca más posibilidades, muestra otros caminos al intercambiar experiencias y objetos que permiten situarnos en el luto de los seres cercanos a las víctimas, comprender la situación que padecieron, ella nos habla de la imposibilidad e incomodidad de representar o de mirar un cuerpo herido, ensangrentado y muerto, como parte de la experiencia muda del trauma.

Pero Margolles, al contrario, alimenta el morbo, es una nota roja que no considera lastimar susceptibilidades, más que para vincularse al impacto de la obra,

ha llegado incluso a declarar que el público de arte es morboso, pero que la gente no lo quiere admitir (opinión citada en: Campiglia.2014. Pág.9).

Imagen 89- (Izq.) Teresa Margolles. *Entierro*. 1999.

Imagen 90- (Der.) Teresa Margolles. *Lengua humana con piercing*.2000.



<https://a-desk.org/magazine/sobre-fetos-y-cuerpos/>

<http://conchamayordomo.com/2019/07/24/teresa-margolles/>

En las imágenes anteriores vemos dos obras pequeñas que tratan sobre la exhibición y el tratamiento de los restos de dos cuerpos distintos, primero el de un niño que nació muerto y al cual la artista cubre de cemento, quedando el cuerpo al interior de una pieza rectangular totalmente encerrado, lo segundo es una lengua con un piercing, de un joven que fue asesinado, eventualmente la lengua fue cambiando de color hasta pudrirse, por lo cual se desechó y ya no existe.

Consideremos que hay un sentido espiritual innato que llevó a los individuos a honrar a los muertos, en México hay un día de los muertos para preservar su memoria y su vínculo con los que siguen vivos, por otra parte, también es necesario enterrarlos, guardar o incinerar sus restos, como un acto instintivo para definir los ciclos del tránsito vida-muerte, e incluso imitando los propios ciclos naturales, pues el funeral y entierro es un acto propio del paso de la luz (día) a la oscuridad (noche).

Imagen 91-Teresa Margolles ©. *Autorretrato con cadáver*. 1998.



<https://www.tartjam.net/artfeatures/2019/6/19/teresa-margolles-abjection-and-the-arbitrary-border-of-life-and-death>

Otra obra expuesta de Margolles, “*Autorretrato con cadáver*”, no es sobre apreciar una vida que se fue, ni es duelo ni identificación con la víctima, sino que nos habla con frialdad sobre de su trabajo como forense, sobre la actividad de estudiar y manipular los cuerpos fallecidos; además, la lengua con piercing o su minimalista entierro, son obras que se instalan en la exhibición pública con el objeto de sorprender e incomodar a los espectadores, de llevarlos a las imágenes que ellos no accederían por voluntad propia.

Cada una de las obras de Margolles son todos estos cuerpos o restos que no fueron enterrados en un cementerio, ni despedidos en un servicio funerario, ni tampoco pueden llegar a conmemorar una vida, son restos ahora anónimos apropiados por Margolles ofreciendo dinero a los familiares de los muertos, diciéndoles que el arte contaría constantemente la historia de su partida o sufrimiento. Entonces, el cómo tratamos a los cadáveres es un constructo cultural, en el cual por mucho tiempo ha sido basado en el respeto de la tribu o de los

familiares a través de actos particulares de duelo, despedida, honra, tránsito y memorias, siendo así muy chocante un arte como el de Margolles, que solo nos ofrece un dispositivo de exhibición de los cadáveres sin mayor identidad.

Si hoy en día se difunde su obra como un comentario político sobre la violencia en México, o validando la función de la obra y del artista como parte del duelo y despedida de una víctima concreta, todo ello parece más bien como una corrección posterior y ajena a sus gustos y procesos creativos iniciales, ahora es un discurso más bien necesario que se sospecha fue ideado por Cuauhtémoc Medina, su promotor y curador (Véase: Campiglia.2014. Pág.23).

Ciertamente Teresa Margolles tiene un estomago fuerte, a su vez toma una distancia emocional frente a los cuerpos muertos de los que obtiene los fluidos o moldes para sus obras; otro de sus trabajos, Mineralización estéril, se creó tras obtener fragmentos de huesos de cuerpos recuperados de los crematorios, al final no puede ocultar que va tras los muertos como simples restos inertes, acaso sin empatizar ni evocar a la persona que en algún momento encarnaron tales objetos, *“Cuando morimos queda solo el cascarón”* (Teresa Margolles, opinión citada en: Campiglia.2014: Pág. 22).

Regina José Galindo, Salcedo y Margolles, son artistas que ejemplifican cómo la mujer latinoamericana convive con la violencia real desde la incapacidad de sus gobiernos por brindar seguridad y justicia; además permite comprender cómo algunos artistas en estos contextos reaccionan y opinan sobre la violencia y, también, cómo a través de sus propuestas particulares se identifican o no con las víctimas. Es muy importante en la actualidad este grupo de mujeres artistas que comunican visiones distintas de quienes viven la violencia y destrucción de los cuerpos de primera mano.

En resumen, Doris Salcedo se acerca a los actos de violencia buscando en ellos el cómo relacionarse con las víctimas, para ofrecerles un espacio de duelo y de memoria, también para comprender como espectadores las consecuencias al enfrenar la ausencia de los cuerpos y sus vidas. Regina José Galindo se sitúa con los mismos principios que Doris Salcedo, con el añadido de que Galindo además de

evocar la memoria de una víctima, ya sea con objetos o con construcciones metafóricas, también se pone literalmente en el lugar de la víctima, la encarna, porque en sus performances conocemos el dolor que vivió una persona a través de las transgresiones sobre el propio cuerpo de la artista, por ejemplo, Regina José Galindo se sometió a una cirugía para reconstruir su himen y estrechar su vagina, tal y como lo hacen muchas mujeres de su país, algunas porque temen ser juzgadas por no ser vírgenes al llegar a casarse, pero otras en cambio, son obligadas a operarse para vender una y otra vez su virginidad, obviamente esto es decidido no por ellas, sino por los criminales quienes las prostituyen³⁸, Galindo lo denuncia y encarna.

Margolles, por otro lado, toma e intensifica los productos de las muertes violentas, como huesos, piel, órganos y sangre; actúa con frialdad ante los cuerpos y acerca al espectador a la transgresión que sufrió la víctima, presenciando la muerte en su materialidad como cadáver y resto corporal, generando con ello un estado psicológico que entremezcla indignación, miedo, aversión y, en algunos casos, cierta fascinación debido al morbo. Es un arte abyecto, que ronda tanto una suerte de profanación sobre los restos, como también aprovechando el impacto de las imágenes propias de una nota roja; claro que Margolles no es una asesina ni tampoco es responsable de los cuerpos, objetos y escenarios de la violencia que están en su obra, pero se cuestiona su ética porque la obra conserva los mismos atributos del acto de la violencia sobre el cuerpo, nuevamente decimos que es muy distinto a Salcedo quien interviene indirectamente y cambia la imagen referencial respecto a la muerte, Margolles en todo caso interviene frontalmente y se pierde la referencialidad imaginaria del objeto artístico al ser éste ya parte de la realidad desde la violencia y desde la abyección de un cuerpo que ha perdido la vida.

Pero, cuál sería la relación del arte de Margolles con las performances de Regina José Galindo, sino precisamente que ambas llevan al espectador a una realidad descarnada y violenta de forma pública bajo el auspicio del arte; ambas

³⁸ Por este trabajo, Regina José recibió el “León de Oro” en la sección Artista Joven en la Bienal 51 de Venecia, celebrada en el año 2005. Para una mayor referencia de esta performance consulte: <<https://culturacolectiva.com/arte/regina-jose-galindo-artista-que-se-reconstruyo-el-himen>>

permiten al espectador una suerte de contacto sobre los cuerpos y sentir la violencia, ambas presentan sus argumentos como un aporte a la política social, ya sea, al ser exhibidas las víctimas en su muerte cruel y su descomposición orgánica, como es en el caso de Margolles, o por otro lado, mostrando el cuerpo desnudo y vulnerable, precisamente que fue herido y humillado por los demás, tal como es en las demandantes acciones en el cuerpo de Regina José Galindo.

4.2.2 El Drama corporal: Psicosis y muerte en la obra de Sarah Kane.

*Curiosa manera de ir comprendiendo la locura,
cuando la palabra está rota y todo se muestra en actos.*

Alberto Montoya Hernández (2006. Pág.54).

a) Sintaxis del texto posdramático.

Hay que establecer que “4.48 Psicosis” es un texto particular y muy interesante, el cual nace específicamente para ser reinterpretado, transformado por la práctica del teatro contemporáneo debido a que, de forma premeditada, este es un texto abierto a las posibilidades técnicas y expresivas de cada puesta en escena en la que pueda llevarse a cabo su expresión contenida o idea sugerida. Además, es un texto que desestructura los convencionalismos del teatro dramático para presentarse como un escrito de carácter posdramático³⁹, es decir, es un texto que no subsume a ningún elemento en la representación teatral, ni que pretende orientar al resto de los elementos de una puesta en escena para realizarse según su discurso, sino que tan solo acompañará como un elemento más, y sin jerarquía alguna, al resto de los elementos presentados de una puesta en escena particular; entonces, este elemento es una textualidad que acompañará al *Teatro Posdramático* al mismo nivel que la visualidad o la interacción de otros elementos que participan en la puesta en escena.

“4.48 Psicosis” por tanto, es un texto de carácter posdramático porque rompe la estructura dramática habitual, ya que no pretende dar forma a la puesta en escena, ni tampoco pretende elaborar un contenido predefinido para el público, entonces, se advierte que es un texto creado necesariamente por una sucesión de

³⁹ Se comprende que un drama convencional es una estructura basada principalmente en la trama, la cual se crea a partir de una relación de causa-efecto entre los personajes y sus situaciones, por ello comúnmente el drama se apega a un diálogo. Pero ahora existen textos que pueden ser representados de distintas maneras tomando del escrito solo como una estructura inicial o una sugerencia para una variedad de posibilidades en una puesta en escena, tal y como es el caso de la textualidad posdramática de “4.48 Psicosis” (Véase del Monte Martínez.2013:2-4).

ideas e impresiones inconexas en apariencia, mediante una narrativa abierta y poco convencional como se verá.

Cabe señalar que la interpretación y representación del texto la tienen que proponer y organizar finalmente tanto el público como la propia dirección de la puesta en escena, así se tomara dicho escrito tan solo como la abstracción o la intensidad que buscará mostrar la puesta en escena, despertando por medio de las palabras y los demás elementos propuestos la experiencia empática del público más que una experiencia razonada y literal, pues al dejar de lado que un texto pueda ser ya una narración pormenorizada para la obra de teatro, entonces se favorece acceder a las intensidades del cuerpo y la psique a partir del texto posdramático.

Imagen 92. National Theatre. *El trabajo de Sarah Kane: Segunda parte* (Min 2:40). 2016.



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=SoJM1rA_HDQ

Se puede leer en la introducción de la publicación que se ha consultado para este análisis, que: “*La escritura de Kane presenta el desafío para cualquier director, de descubrir lo teatral en lo que aparentemente no es teatral*” (Kane. 2009:10).

El texto relativamente es corto, de rápida lectura la cual genera una impresión de piezas de rompecabezas o de ideas sueltas, como si se fuera escribiendo rápidamente y en distintos intervalos, seguramente así fue porque es una escritura

experimental, en parte automática pero también con apartados escritos con mucha coherencia y elegancia para sus expresiones metafóricas.

En el texto se pueden encontrar una variedad de fragmentos o signos textuales que van desde palabras sueltas, repeticiones, variaciones de la palabra anterior, metáforas, etc. que son escritos con distintas tipografías y orden, también en dos ocasiones se presentan números fuera de contexto, números en apariencia aleatorios flotando en la página, además hay unas cuantas páginas impresas sin comas ni puntos, en parte esto es lírico, pero en parte también se puede percibir que el texto omite algo su redacción gramatical, lo que se interpreta como desvaríos o fallos; los fragmentos están separados por tres líneas horizontales — — —, lo que se advierte fácilmente, pero el resto de los signos es solo la forma personal que la autora emplea para su redacción, con una gran libertad de puntuaciones y estilos que solo ella -de entrada- reconoce, reforzando el carácter original y experimental.

Algunos signos y enunciados presentan más coherencia y sentido que otros, pues contienen palabras y frases constituidas con suficiente significado que se traducen a personajes y a ciertas voces, y a ciertas emociones, sin embargo, aunque parece hablar un monólogo, este solo nos da fragmentos de su discurso o de su sueño, porque como se señaló hay una indeterminación, omisión o confusión en el texto, por la información referida de los signos solo a través de la gramática, tampoco se sabe en principio si lo que se lee se ubica en el presente o en el pasado, si son recuerdos de interacciones con otros personajes o si son fantasías con otras voces e intenciones, al final tampoco se precisan estas cosas, pero esto refleja y advierte los distintos niveles en la conciencia e intención expresiva del autor, un relato fragmentado, dividido y psicótico.

“4.48 *Psicosis*” es un texto con una variedad de signos propuesta por el propio autor y con recursos expresivos muy diversos en cada página, porque precisamente esta profusión de recursos se identifica con la confusión o la locura, la cual debe ser para el lector la principal la cualidad atribuida como significativa para abordar la sintaxis de dicho texto posdramático.

b) *Semántica del texto posdramático.*

En el texto se advierten distintos pasajes con metáforas que aluden a la muerte, a la desaprobación o negación de la persona, pasajes llenos de violencia, cinismo, e incluso, se percibe humor. Entonces, los distintos fragmentos se articulan de manera alternada entre interrogatorios, confesiones, crónicas, descripciones de los estados de ánimo como el desconsuelo y el desamor, hay bitácoras médicas, hay insultos y blasfemias, culpabilidad constante, pero incluso brevemente tenemos afirmaciones positivas, luego de éstas solo está la tragedia, el fragmento final como despedida y término del discurso de nuestra protagonista. Del principio al final los fragmentos escritos -que pueden leerse separadamente o en el orden propuesto arbitrariamente-, conforman el relato de un paciente psicótico, son fragmentos que conforman un monólogo íntimo y personal, testimonio violento y desgarrador.

Imagen 93. Theatre du Pif. "4.48 Psicosis" (Min. 4:38). 2016.



<https://www.youtube.com/watch?v=BSJFj7BSQT4&list=PLwiSBE8y1m7rflg9nRg43bPjI70eYhKjB&index=35>

Se comentará brevemente y en orden del primero al último, los distintos fragmentos que conforman el texto posdramático para dar una aproximación semántica a su contenido.

Comencemos por el título, a las 4:48 de la madrugada se producen la mayor cantidad de suicidios en los hospitales psiquiátricos, porque es cuando el medicamento deja de surtir su efecto; una enfermedad mental como la psicosis en su estado más grave, ya no establece separaciones entre el pensamiento y la realidad, además impide al enfermo sostener relaciones con otras personas, por lo que amistad, trabajo y noviazgo en su caso, se tienen que dejar de lado, así que hay una ruptura casi definitiva del lazo social, ruptura con la realidad y las personas que, de continuar así, llevará finalmente a la persona a aislarse y deprimirse agravando su condición al extremo de anhelar y provocar su muerte. La obra entonces representa un estado psicótico para el cual no hay gramática, pero si hay síntomas, emociones intensas, constantes y personales, sospecho como un último intento por tender un puente con los demás y poder salvarse, recuperando la vida social, sus pensamientos y, por supuesto, su cuerpo.

La obra inicia a modo de introducción con una voz refiriéndose a los amigos, a su presencia, y preguntando “*¿Qué les ofreces a los amigos para que te apoyen tanto?*”, ante las preguntas insistentes sólo responde el silencio, la ausencia. Más que atender las palabras y la voz, aquí se trata del silencio, incluso, como si la pregunta ya fuera lejana “*¿Qué ofreces?*” (2006. Pág.91), no hay respuesta. Después una mujer, la que guardaba silencio al inicio, comienza a hablar desvaríos, los cuales parecen pesadillas, -“*sabían bien mi nombre y yo corría como un escarabajo por los respaldos de las sillas [...] un instante lúcido antes de la noche interminable*” (ídem.Pág.92).

Luego viene un fragmento o segmento escrito con solo palabras de desaprobación y de negación, cosas que le afectan a ella, la protagonista, parafraseando dice “*Estoy triste, soy un rotundo fracaso, siento que el futuro no tiene esperanza y que las cosas no pueden mejorar. Me aburre todo y nada me satisface. Me gustaría matarme*” (ídem.Pág.92). Entonces, ella anuncia de forma

directa: “A las 4.48 cuando la desesperación visita habré de colgarme al compás de la respiración de mi amante” (ídem. Pág. 94).

Aparecen números que son escritos sin ningún orden ni contexto. Enseguida comienza una crónica de cómo ella en el pasado estaba rodeada por médicos, se siente llena de vergüenza, tal vez de su primer ataque psicótico o intento de suicidio, enferma y humillada les reclama a sus médicos por sus mentiras, el doctor no sé qué, el doctor no sé cuánto, y también el doctor vaya usted a saber.

Comienzan los diálogos, habla con su terapeuta, “-¿Tienes algún plan? - Tomar una sobredosis, cortarme las muñecas y después suicidarme. - ¿Todo junto? [...] ¿Vos desprecias a todas las personas infelices en general o sólo a mí en particular? -No te desprecio. No es culpa tuya. Estás enferma.” (Ídem.Págs.97-99).

El siguiente fragmento de la obra es muy especial, anuncia que su “*Cuerpo y alma no pueden casarse*” (Ídem. Pág. 100), toda esta parte es una confesión poética llena de tensiones entre lo que le sucede con la depresión, aquí parece advertir los efectos de la creciente locura, advierte la pérdida de comunicación y afecto con los demás, sin embargo, así como presiente la muerte, encuentra el acercamiento a su público mediante la tragedia de sus obras:

*“Me amarán por aquello que me destruye
la espada en mis sueños
el polvo en mis pensamientos
la enfermedad que se incubaba en los pliegues de mi mente”.*
(Kane.2006.Pág.100)

RSPV ASAP, son siglas que desconocemos su uso, están ahí escritas por algo, pero nuevamente ese texto se presenta como un lenguaje privado y personal. Inmediatamente después el tema ya no es ni los médicos ni el suicidio, de lo que ahora habla el siguiente fragmento es del desamor, de no encontrar a la persona que ama y de que a ésta no le importe, así que manda todo al carajo, y manda al carajo a Dios mismo por hacerle amar a una persona que no existe (Ídem. Pág.103).

Regresa a conversar con el médico acerca de por qué se hirió en el brazo, se cortó para desangrar, y es algo que le duele, tal vez fue para reflejar de algún modo su sufrimiento interno en el cuerpo, pero el médico ingenuamente le pregunta si lo hizo para aliviar la tensión, “*No sé dónde carajo lo habrás leído, pero no alivia la tensión*” (Ídem. Pág.105), de nuevo aprovecha la ocasión y se burla del conocimiento médico y de las teorías psicoanalíticas, pues para un paciente éstas no son las respuestas que busca; las conversaciones con el terapeuta no van a ningún punto, solo son reclamos. Mas adelante escribe: “*Soñé que iba a lo de la doctora y me daba ocho minutos de vida. Después de haber estado esperando en el consultorio de mierda durante media hora*” (Ídem. Pág.109).

Nuevamente en el siguiente segmento de la escritura se identifica con el tipo de persona que nunca logra poder amar, sin esperanza hay “*Una canción para la que amo, palpando su ausencia[,] el flujo de su corazón, el rocío de su sonrisa.*” (Pág. 106). Parafraseando la continuación del texto ante el amor imposible, “*Puedo llenar mi espacio, llenar mi tiempo, pero nada puede llenar este vacío en mi corazón, hecho para amar lo ausente. La necesidad por la que podría hasta morir*” (Ídem. Pág.107).

El siguiente fragmento de nuevo es en torno a las conversaciones con el médico, esta vez hay muchos silencios en su interrogatorio, habla de querer morir, de sentir culpa, pide medicación. Después hay una parte en que se reconoce su labor como escritora, como conocedora de la lengua, anota conjuntos de palabras que empiezan con las mismas letras, por ejemplo, irrelevante, irreverente, irreligioso, irrepentino, y otros por el estilo, para luego reconocer cómo se conjugan estos en sus pensamientos, “*No me imagino -(claramente)- que una sola alma [-] pueda [-] pudiera [-] debiera [-] o vaya a [-]*”, pero la escritura y el modo en el cual se articula, siguen llenando un vacío, haciendo notar el sin sentido.

La siguiente parte o escena textual, es una bitácora médica, escrita con mucho ingenio y humor, comienza por los síntomas: no come, no duerme, no habla, cero apetito sexual, en desesperación, quiere morir; el diagnóstico: pena patológica. “*Zoplicone, 7.5 mg. Durmió. Se discontinuó luego de sarpullidos. La paciente intentó*

dejar el hospital pese a la opinión médica. Reducida por tres enfermeros del doble de su tamaño. La paciente amenaza y no coopera. Pensamientos paranoides – cree que el personal del hospital trata de envenenarla.” (Ídem. Pág. 112).

El siguiente fragmento del texto es muy penoso, pues revela alucinaciones y un estado de crisis: “-y ahora tengo tanto miedo[,] estoy viendo cosas[,] estoy oyendo cosas[,] no sé quién soy” (Págs. 114-115), su ansiedad crece, ahí se lee el único texto en mayúsculas: “NO DEJEN QUE ESTO ME MATE. ESTO ME VA A MATAR Y ME VA A APLASTAR Y ME VA A MANDAR AL INFIERNO” (Pág.116). En la publicación original se aumenta también el tamaño de la letra.

Imagen 954. Theatre du Pif. "Viewing 4.48" (Min.4:46). 2017.



<https://www.youtube.com/watch?v=Mh56KRYy6aM>

Su estado por lo que se puede advertir mediante las palabras, empeora rápido, recurre a símbolos religiosos de la violencia y caída del hombre, *se pregunta: “¿Por qué estoy afligida? Tuve visiones de Dios [...] Cristo está muerto y los monjes están en éxtasis”* (Págs. 117-118).

“*Está bien Vas a mejorar*” les responden, en esta ocasión no hay más intercambio de dialogo, la voz le dice “*Está bien Vas a mejorar*” (Ídem. Pág.119), lo dice sin culparla o hablarle de la vergüenza de su enfermedad, sin embargo, lo dice

después que ella habla de su depresión, cuando lo hace de una forma tan poética, profundamente, que cualquiera que la oiga no pensaría en una persona desequilibrada o en una psicótica, cualquiera pensaría: Esta bien. Vas a mejorar.

*“A las 4.48
cuando la cordura me visita
durante una hora y doce minutos estoy en mis cabales.
cuando se acabe me abre ido una vez más,
títere fragmentado, grotesco idiota.
Ahora que estoy aquí puedo verme
pero cuando me encantan los viles espejismos de la felicidad,
ya no podré tocar mi yo esencial” (Kane.2006. Pág.119).*

A continuación, el texto alude a estados de ansiedad o de confusión, con una carrera de palabras/pensamientos, por ejemplo, el siguiente fragmento puede entenderse incluso como un ataque epiléptico, *“retorcer tajo paf tajo flotar luz flash paf retorcer aplicar luz paf tajo presionar flash presionar aplicar luz retorcer quemo luz aplicar flash aplicar flotar quemo presionar quemo flash luz tajo*

dolor hermoso

que dice que existo” (Ídem. Pág.122).

Reaparece una lista variada de números, enseguida se lee: *“La cordura se encuentra en el centro de la convulsión, donde el alma biseccionada chamusca la locura. Me conozco. Me veo. Mi vida es presa de una telaraña de razón [...]” (Ídem. Pág.123).*

“Lograr metas y ambiciones [,] Superar obstáculos y alcanzar un estándar alto [,] Elevar la autoestima mediante el ejercicio exitoso del talento.” Estos fragmentos recurren a una serie de afirmaciones positivas, una forma de visualizar los deseos y anhelos como *“Ser perdonado [,] Ser amado [,] Ser libre” (Ídem. Págs.123-126).*

El siguiente fragmento o escena textual, es una elipsis, pues informa quién habla al inicio de la obra, es un supuesto amante y amigo, aquí se revela una conversación muy incómoda.

-Sois mi última esperanza

(Un largo silencio.)

-No necesitas un amigo necesitas un médico.

(Un largo silencio.)

-Estás tan equivocado.

(Un silencio muy largo.)

-Pero tenéis amigos.

(Un largo silencio.)

Tenéis un montón de amigos.

¿Qué les ofreces a tus amigos para que te apoyen tanto?

(Un largo silencio) [...]

Odio este trabajo de mierda y necesito que mis amigos sean cuerdos.

(Silencio)

Lo siento.

-Yo no tengo la culpa.

-Lo siento ese fue un error.

-Yo no tengo la culpa. (Kane.2006. Págs.126-128).

Sigue la parte final, es su declaración personal, “*Nunca antes me he matado así que no busquen antecedentes[,] lo que vino antes fue solo el comienzo[,] [...]* Todo lo que se es nieve y negra desesperación” (Ídem. Pág. 132). Una declaración final que poco a poco calla y desvanece las palabras, lo dijo caso todo y ahora se extingue.

“No deseo la muerte

Ningún suicida la deseo nunca [...]

Mírame Mírame Mira.

[...] Por favor abran las cortinas”

(Kane.2006. Págs. 132).

Por supuesto que se logra advertir que ésta es una obra pensada sobre la psicosis e inspirada por la profunda depresión de la autora, es una obra que trata sobre el sin sentido de vivir enfermos, se pregunta “¿Crees que es posible que una persona nazca en el cuerpo equivocado?” (Ídem. Pág.103), así que el texto y el papel de la protagonista solo podría precipitarse al acto final de su muerte. Es una obra de carácter posdramático para intensificar y presenciar sus intentos reiterados de suicidarse, sus experiencias en los internados y con los medicamentos, sus pesadillas, su soledad, el rechazo y la incomprensión de los demás, lo único que sabía hacer era escribir y por ello se ironiza con esta especie de carta suicida y que es un texto atípico para el teatro, su intento por conectar una última vez con su público, de conectar por última vez con una realidad que pueda aplaudirle al partir.

c) *Pragmática, contexto y asociaciones en torno a la obra.*

Sarah Kane nació el 3 de Febrero de 1971, se graduó en arte dramático en las universidades de Bristol y Birmingham. Víctima de depresión, se suicidó el 20 de Febrero de 1999 a sus 28 años; la última creación de S.Kane fue “4.48 Psicosis”, la cual se estrenó de manera póstuma en el año 2000. (Ver Kane.2006.Págs 7-10).

Sarah Kane participó como actriz en alguna ocasión, pero principalmente escribía y dirigía sus obras para el denominado teatro <In Yer Face> el cual surge en la década de los 90 en Inglaterra⁴⁰. Ante esta forma teatral que refleja todo los problemas y la violencia que padece el sujeto en la actualidad, el público no puede cerrar los ojos, está forzado a involucrarse y ser transgredido por la obra.

Hay que señalar que sus obras no solo tocan temas sórdidos y violentos, sino que también se representan violentamente, a partir de las transgresiones y humillaciones que deben mostrar los propios actores.

⁴⁰ NA. <In Yer Face> es una expresión que alude a <In Your Face>, la cual se traduce como <En tu cara> o <En tus narices>, y se refiere a una actitud de agresión frontal al público en las puestas en escena, incluso actuar en contra de lo que es públicamente es correcto.

La violencia más grande que se puede ejercer sobre los demás es, precisamente, aquella que lastima y controla los cuerpos, "*Blasted*" es la primer obra de S.Kane, la cual fue muy duramente comentada y desacreditada por su violencia, pues nos muestra a un hombre sin escrúpulos quien viola a su pareja en una de las primeras escenas de la obra, además esto ocurre en un hotel en medio de la Guerra de Bosnia, por lo que en mucho se inspira en los testimonios de las víctimas de la guerra; este hombre rico y sin escrúpulos terminó siendo torturado por un joven soldado, el cual participa en una de las escenas más violentas que se han representado, este soldado en medio de su ira le saca los ojos al otro hombre al succionarlos con la boca. Los actores no podían creer en esta escena particular de la obra, cómo sería posible, Sarah Kane solo les dijo que tampoco ella lo pensó, y que no está tan loca como para imaginarlo, sino que lo leyó en el libro "*Entre vándalos*" de Bill Buford que trata de la violencia en el fútbol por parte de los hooligans, leyó cómo un aficionado del Manchester le chupo los ojos a una policía en cubierto, "*lo arrancó de un mordisco, lo escupió al suelo y tiró a ese otro tío al suelo y ahí lo dejó. Y yo no me podía creer lo que había leído; no me podía creer que un ser humano pudiera hacerle eso a otra persona, que pudiera hacer eso, pero lo había hecho*"⁴¹., esto la impactó en gran manera que tuvo que relacionarlo con su obra, por ello sabemos que la violencia que se representa en sus obras es tomada de los periódicos o la televisión, es la violencia de la cruel y absurda realidad.

Como indica Rafael Spregelburd en las notas de su traducción de la obra "*4.48 Psicosis*", en el caso del teatro el texto no solo es la expresión poética singular de un autor, sino también su expresión pragmática (Kane.2006:139). Continuando con el comentario sobre "*Blasted*", somos testigos de que, pese a los crímenes del personaje torturado, su joven pareja regresa a cuidarlo, y regresa con un bebé en brazos producto de la violación; esta confrontación del amor de pareja y la violencia entre los personajes ocurre en todas las obras de S.Kane, es decir, ella representa

⁴¹ Sarah Kane en entrevista con Dan Rebellato el 3 de noviembre de 1998.

<https://www.youtube.com/watch?v=EAYfvqN5RV0>

Transcripción de la entrevista en español: Sarah Kane: entrevista con Dan Rebellato (1998).

Traducción al español de David Carrasco Coquillat (2021).

<https://davidcarrascoquillat.medium.com/sarah-kane-entrevista-con-dan-rebellato-1998-472e80605b82>

nuestra capacidad profunda de amar y de mostrar la ternura de la vida, junto con nuestra capacidad desbordada por la violencia y la guerra, nos hace pensar que para amar y odiar solo hay un paso, entonces, si el amor hace soportable la tragedia, ¿Será posible al amor sobrevivir a un mundo con tanta violencia?

Cuerpo y emoción, dolor y amor, violencia y perdón, juventud y muerte, sin duda son elementos que en pareja afectan de una manera muy particular al público, que generan mucha angustia, por ello sorprende cómo dentro del teatro, el cual se considera un transformador de los afectos y la conciencia social, exista un conjunto de propuestas como las de S.Kane que, precisamente, nos hablan sobre la fragilidad de nuestro contrato social, de la fractura de nuestros vínculos, porque sus personajes permanentemente sufren a causa de la realidad externa, a causa de la guerra con los demás y de guerra consigo mismos, <mírame> y <ámame> es lo que nos dicen sus personajes en medio del sufrimiento para mantener su vínculo social frente a una inminente ruptura.

Es momento de hacer un paréntesis sobre la muerte y la enfermedad, porque evidentemente “4.48 Psicosis” aborda la angustia y el horror del suicidio en medio de un ataque psicótico. En un sentido amplio el cuerpo desaparece por su propia caducidad, se pierde tras la muerte, como el acto de la ausencia en lugar de la presencia, porque aún hay representación tras la muerte, por ejemplo, culturalmente se conserva un elemento de lo anímico en la apariencia de los fantasmas o del espíritu, aún hay signos que referirán al cuerpo incluso más allá de su último aliento.

El caso es que la muerte en el arte cumple su propósito de llamar la atención sobre las condiciones que vulnerarían la vida misma, es otra forma de denuncia al ser producto de una afectación real sobre los cuerpos, como los actos violentos, representar el sida u otra enfermedad, o lo tóxico y el daño ambiental, etc. Hay que esperar las representaciones que surjan tras la actual pandemia. También hay otro propósito más sobre los actos de representación de la muerte y que tiene que ver con su parte reflexiva o filosófica, pues tendrá que ver con el sentido de la vida en relación con la conciencia de la mortalidad; “4.48 Psicosis” cumple con ambos propósitos ante el sentido de que la muerte es algo que acontece para comprender y transformar la vida misma.

Sin duda alguna, la obra de S.Kane se concibe como una escritura del cuerpo, con un componente autobiográfico y de percepción personal y corporal, hablando desde su enfermedad, pero además, ¿Con qué condición de la vulnerabilidad humana y con qué reflexión sobre la vida y la muerte se puede enmarcar la obra “4.48 Psicosis” de S.Kane? Es importante averiguarlo.

Los símbolos y el arte mismo, nos conectan unos a otros sin importar los lugares o tiempos distantes y cuando logramos transmitirlos. Con nuestros actos de representación y sus formas simbólicas constituimos nuestra cultura y relación con la vida, además el símbolo como acto de unión, solo puede ser efectivo cuando puede ser experimentado o vivido, es decir, cuando participa de lo real (Montoya.2006.Pág.135). Cuando existen actos que parecen mágicos y primitivos, incluso en estos casos, es su estructura simbólica o sistema de representación lo que mantiene su expresión y su sentido para ser comprendido y experimentado como parte integral de la vida. Entonces, si el individuo desde siempre tuvo rituales y ceremonias simbólicas, es precisamente porque con ello se mantenía en marcha una cordura, mantenía los afectos y conformaba el lazo social entre los individuos, somos animales simbólicos (ídem).

Ante la caída, ruptura o falla del orden de lo simbólico, los individuos y los pueblos enloquecen, piense que los actos atroces de una guerra solo confirman esta ruptura de la conciencia y el vínculo social ya existente; esto se puede explicar así, Freud planteo en sus teorías que todo delirio tiene como núcleo alguna verdad, *“Sin lugar a dudas, una verdad histórica está ligada a las catástrofes sociales, a un quiebre de la autoridad y la ley, con una grave ruptura del lazo social, luego se manifiesta la incapacidad de los individuos por simbolizar dicha verdad, pues ¿Cómo se puede representar el horror?”* (Montoya.2006.Pág.97). En la psicosis el padecimiento está ligado a una tragedia real e histórica, a un trauma que dentro de esa persona y su familia o su linaje, no pudo simbolizarse ni por ello superarse, debemos de darle un sentido al dolor para no revivirlo patológicamente; el psicoanalista Alberto Montoya Hernández añade: *“No es raro ver que cuando un paciente se recupera, otra psicosis estalla en otro de los miembros de la misma familia”* (2006.Pág.177), así que un trauma está conectado a varias personas de

una generación como una verdad histórica, y por ello es un trauma social.

Cuando a una persona la realidad se le ha vuelto insoportable, la solución que produce su mente es la de desmentir esa realidad, y en los casos más graves la persona ya no puede separar la realidad de su sueño o de las alucinaciones, (Ídem. Págs. 96-97). Pero, ¿Qué ocurre cuando la mente desmiente al propio individuo?, el psicótico tiene la sensación de no existir más, su psique se debilita y sufre de una despersonalización, en otras palabras ha perdido el *alma* (Ídem.Pág.23).

“4.48 *Psicosis*” de S.Kane no solamente es una puesta en escena posdramática, sino un acto simbólico del trauma, que representa una tragedia dentro de lo real, cuando precisamente los psicóticos sufren de la ruptura con ellos mismos y con su realidad circundante, mente y cuerpo si quiebran, por ello S.Kane otorga el testimonio de una afectación tan propia como compartida por muchos.

Sarah Kane fue una escritora extremadamente sensible al dolor de los demás, tuvo tres intentos de suicidio al ser afectada profundamente por las imágenes violentas y por la fragilidad de la vida, en reiteradas ocasiones habló de la guerra de Bosnia ocurrida a principios de los años noventa, habló de cómo fue una guerra excesiva que no recibía el apoyo de las organizaciones europeas e internacionales, no hubo intervención oportuna para las víctimas, pues la sociedad de su tiempo se mostraba indiferente a la tragedia⁴²; entonces, junto con las experiencias y fracasos personales que tuvo, también se identificó con una sociedad en guerra, se identificó con otros pacientes que veía en la clínica y al informarse sobre el desarrollo de la depresión, entonces supo del dolor que podría venir, el sin

⁴² Consulte todo el contexto en: S.Kane en entrevista con Dan Rebellato - 3 de noviembre de 1998. <https://www.youtube.com/watch?v=EAYfvqN5RV0>
Transcripción de la entrevista en español: Sarah Kane: entrevista con Dan Rebellato (1998). Traducción al español de David Carrasco Coquillat (2021). <https://davidcarrascoquillat.medium.com/sarah-kane-entrevista-con-dan-rebellato-1998-472e80605b82>

sentido de vivir enfermo, finalmente se acumuló en ella cada crisis de la que fue testigo, y sin reprimir más las imágenes y las palabras en cada trauma, negó el sentido de la vida y buscó otro sentido más provocador y resolutivo en la muerte.

Si los cuerpos no se tocan entre si se mueren, así que necesitamos los actos simbólicos y el lazo social para poder vivir juntos, incluso la muerte puede mantener un sentido útil para ello si el dolor y luto acompaña a la reflexión, si esa emoción y la pérdida vividas lastimosamente también son representadas y compartidas, entonces se podrá continuar sin olvidar, se podrá mantener la memoria ya no reprimida de la vida y de la experiencia trágica de los otros cuerpos y del nuestro.

“Más vale escuchar aquello terrible que insiste en mostrarse, porque aquello que no se simboliza está condenado a repetirse... [con terribles patologías]” (Ídem. Pág. 162), afortunadamente algunos artistas han escuchado el llamado y sorteando el escándalo y las críticas, nos han mostrado la verdad detrás del delirio y de las atrocidades que padece el ser humano, ellos como artistas empáticos no voltean la mirada a la dura realidad de los cuerpos victimizados y, por ello, aportan nuevos símbolos y actos de representación para poder reparar el afecto y la empatía entre las personas, un hecho que no solo es válido sino necesario entre el vínculo de la estética y el arte con las necesidades de la sociedad contemporánea.

CONCLUSIONES

*“El cuerpo aún sostiene su voz como recuerdo de lo esencial,
y contiene el mórbido terreno de nuestra vulnerabilidad.*

*Mientras el cuerpo respire y su movimiento
llene el espacio de la expresión artística, en verdad existimos”.*

José Antonio Blasco Colina.(2007. Pág. 89)

a) Pensar el cuerpo y el arte en el siglo XIX.

Desde un inicio se buscó saber por qué el arte en torno al cuerpo es precisamente una de las manifestaciones prioritarias, complejas, afectivas y activas, desde un interés muy general sobre los cuerpos, partiendo precisamente de la hipótesis de que el arte es uno de nuestros principales procesos simbólicos que disponemos para el reconocimiento corporal y de la identidad de los sujetos. Entonces, entendemos que el arte es un proceso cultural complejo y afectivo el cual tenemos a disposición todos los seres humanos, porque cada una de las artes logra desde su peculiaridad producir potentes efectos de presencia, además, las artes se sirven de la representación para materializar la vida interior y la consciencia del ser humano; y desde esta visión humana, compleja, transversal y llena de experiencias, se planteaba desde el inicio la necesidad de articular las variables posibles desde los cuerpos al interior de las artes visuales y sus puentes con la literatura y las artes escénicas contemporáneas, para reconocer la multiplicidad de los lenguajes y el uso de distintos saberes existentes sobre el cuerpo y sobre su participación en el arte de nuestro tiempo.

Por ello es por lo que se establece la representación del cuerpo en el arte como un ámbito transversal y abierto, en lugar de un área precisa de estudio, planteando un objeto de investigación desde una perspectiva mixta, con algunas capas teóricas y de metodologías distintas, pero combinables todas entre sí, aunque esto parece disolver y mover nuestro enfoque, en realidad ramifica y abarca el estudio del cuerpo en el arte hacia las distintas cuestiones fundamentales que aquí

se pudieron abordar; finalmente es un esfuerzo por conciliar lo divergente y variable en una cultura que transforma sus paradigmas y usos corporales con mucha velocidad, y que en el arte logra desarrollarse ampliamente de este modo.

Otro aspecto importante del estudio era pensar en cómo se logra introducir al cuerpo como el objeto/sujeto de un acto de representación eficaz, un cuerpo abierto a la experiencia y la comunicación que es un fenómeno muy completo y significativo, pero que en la visión de los distintos lenguajes y géneros artísticos pudiéramos identificar su evolución, traslados y significados comunes. Es por ello que, entendemos que el arte actual dispone de técnicas y modelos específicos para revelar las sensaciones directas de los cuerpos y sus procesos afectivos, por lo que se identificaron algunos ejemplos de dichos procesos en los actos del lenguaje, en los actos de visión y en las acciones corporales simbólicas del teatro y la performance, en conclusión, vimos que el retrato desnudo, el autorretrato, la performance, el teatro físico, la danza, la literatura autobiográfica y la literatura erótica, fueron precisamente los géneros artísticos que impulsaron por mucho el reconocimiento y el uso real y simbólico de la corporalidad en el arte y que se aprovecharon para el presente estudio, es decir, fueron tomadas como las principales vías del arte desde las que los cuerpos adquieren su valor estético, y que nutren el entendimiento de la corporalidad para nuestra sociedad hoy en día.

b) Resultados y recapitulación sobre el contenido y sus análisis.

Desde aquí podemos recapitular algunos elementos estudiados y volver sobre su importancia para la investigación, para con ello establecer la presencia del cuerpo y su representación como constitutivas del desarrollo estético y la expresión creativa.

Recordemos que hay una diferencia entre el cuerpo real (el organismo) y el cuerpo representado (creado por los pensamientos y los imaginarios), porque el cuerpo que es llamado un organismo es el cuerpo biológico, es decir la carne, mientras que el cuerpo representado está inserto en orden de lo simbólico, este es

propio del lenguaje y las artes, sin embargo, se reconoce que un cuerpo biológico y que experimenta sensaciones no es independiente de la conformación del cuerpo representado, es decir, del cuerpo como signo. Entonces ambos, organismo biológico y cuerpo simbólico, comparten la corporalidad unitaria y sus sensaciones, pero el organismo es solo la carne y el cuerpo es lo que trasciende la sensación de la carne por medio de los signos, por medio de la consciencia desde la que surgirá cada imagen, palabra o lenguaje.

Se estableció también una aproximación semiótica porque el arte es un sistema representacional de signos relativos y polisémicos, además, porque basados en la estructura de la representación podemos establecer algunos campos de investigación sobre sus significados, por ejemplo, establecer al cuerpo como el objeto y significado de cada enunciado artístico desde su ámbito representacional, obteniendo un cuerpo simbólico cuyo efecto es presencial por encima de sus soportes o significantes; finalmente a causa del signo y a través de la semiosis se construyen los distintos interpretantes del cuerpo, generando una semiótica sobre el cuerpo que construye emociones y pensamientos sobre la corporalidad del hombre y la mujer precisamente mediante el estudio del arte.

Con el lenguaje formamos los pensamientos de la realidad y la única manera de pensarse uno mismo es por medio del propio lenguaje, ahora bien, al narrar algo del cuerpo se debe narrar y leer desde la experiencia o la mirada de un sujeto, de modo que toda la narrativa del cuerpo es una forma de pensamiento subjetivo y de reflexión intersubjetiva, entonces el lenguaje trata de la constitución de los sujetos por medio de las palabras, lo que también apunta a un proceso de consciencia corporal como fundamento de la identidad de los seres humanos, debido a que el lenguaje que proyecta la consciencia del cuerpo, dentro y fuera del arte, promueve como forma de subjetivación una comunicación intersubjetiva sensible; por ejemplo, sobre la relación entre el erotismo, el cuerpo y la subjetividad, es la conformación del deseo lo que se inscribe en el cuerpo y la mente de un sujeto, el erotismo como acto del deseo se refiere, entonces, a los cuerpos y sujetos deseantes como el placer del reconocimiento subjetivo del cuerpo propio y ajeno.

También se concluye que la imagen aporta una cierta objetividad sobre el cuerpo, así el cuerpo de la imagen es una realidad visible que puede ser compartida con los otros y desde la experiencia de la mirada, entonces el signo-cuerpo en la imagen aporta la conciencia de reconocer una corporalidad para sí mismo y para el otro, para constituirse en una forma de deseo y de afecto para el otro, además de desarrollar una imagen o esquema del cuerpo activo para nuestra consciencia.

Descubrimos que la mirada se incomoda ante las imágenes del cuerpo desnudo y las evade o censura debido al pudor, son limitadas por la cultura moral y porque hay una intimidad que no puede ser vista tan fácilmente, es decir, dificulta su acceso por todo lo interno que se revela sobre el espectador y el propio modelo ante la desnudez real, porque trata precisamente de las relaciones intersubjetivas y pasionales desde la desnudez de los cuerpos. Entonces se cuestiona el desnudo como una mirada a la vulnerabilidad e intimidad del cuerpo, porque ahí hay un sometimiento ante la mirada del espectador, hay un poder en la visión y una entrega y apertura en la imagen del cuerpo desnudo que vuelve esta relación entre la imagen y la mirada del espectador, como una relación de acercamiento extremo al cuerpo, el cual ya no resguarda ante los demás su intimidad ni su vulnerabilidad, tal y como aconteció en el retrato-desnudo. Posteriormente vimos cómo el cuerpo masculino como objeto estético tiene también muchas tensiones con la mirada del público, tensiones provocadas por los contextos conservadores del pasado y en contra de la liberación sexual; por ello el cuerpo desnudo masculino ha sido objeto de mayores censuras y también, de desinterés, esto al ser comparado con el cuerpo femenino desnudo en el arte

En el siguiente tema sobre performatividad se concluye que desde siempre el cuerpo es lo que transmite *la mimesis* o la poética del teatro, es lo que el actor entrena y lo que la conciencia trabaja para lograr un impacto empático con el público; pero además el cuerpo es el elemento del que no puede prescindir una puesta en escena hoy en día, incluso ya la experimentación ha abandonado el diálogo y la textualidad, pero el cuerpo es quien ejecuta la representación, quien improvisa, sorprende y quien directamente empatizará con el público por sobre todos los demás elementos que puedan emplearse en una puesta en escena.

Se argumentó que el gesto y el movimiento como cualidades fenomenológicas del cuerpo, son el elemento primordial del actuar del cuerpo en la danza, y porque a través de la danza el cuerpo se sitúa como el carácter presencial de la comunicación estética. Y por último, el performance es una acción del cuerpo basada en la experimentación, la improvisación y la transgresión al público, porque el performer desea producir un efecto visceral como también una reflexión estética y política a través de su cuerpo.

Finalmente para comprender los límites y la interdisciplinariedad productiva de las artes escénicas se pudo reconocer que hoy en día se promueve un arte híbrido, de modo que es el momento de la experimentación y las expresiones directas y presenciales de los cuerpos en el arte, por ello se debe buscar entender continuamente esas obras que ya traspasan los límites tradicionales, tanto por su presentación en público, como por su contenido semántico; esto incluye el indagar en las obras que buscan la participación del público como las instalaciones, e incluso las performances que ejercen una violencia real sobre los cuerpos. Hoy en día privilegiamos a los artistas y las puestas en escena cuya dimensión corporal es cruda y expresiva, tal y como se ven en las expresiones dinámicas de la danza-teatro o en el mismo teatro posdramático que analizamos en el último capítulo de la presente investigación.

Por todo lo anterior que se ha visto, comprobamos que los actos de representación del cuerpo en el arte logran producir potentes efectos de presencia, corporales y estéticos, porque el cuerpo mismo se inscribe en el desarrollo de toda producción simbólica que finalmente posibilitan el arte, la cultura y el reconocimiento social. La vida del cuerpo, entonces, pasa por lo simbólico para que los actos de representación nos devuelvan al encuentro relacional de toda existencia corporal, y con ello a su comprensión más profunda.

c) Integrando los saberes y sentires del cuerpo y el estudio del arte.

Para ampliar un poco más la reflexión y que pueda ser conectarlo con otros ámbitos académicos, considere usted que el cuerpo siempre ha sido un objeto de atención dentro de los estudios filosóficos y los campos humanísticos, el cuerpo ya se ha abordado desde los estudios de corte objetivo como la biología y la medicina, así como de otras ciencias mayormente de metodologías cualitativas, como el psicoanálisis y las ciencias sociales, sin embargo, recientemente se han cruzado todos los distintos campos de estudio sobre el cuerpo apelando a un proyecto interdisciplinario para generar un saber multifactorial; tales estudios interdisciplinarios sobre el cuerpo, además, ya observan con más cuidado sus representaciones simbólicas dentro del arte como parte de un estudio más amplio, porque el cuerpo es un objeto privilegiado del estudio transversal y humanístico, esto es así porque el arte nos da un gran aporte respecto al conocimiento actual sobre el mundo y el individuo, por lo se considera que esta investigación es pertinente en la actualidad y en este mismo sentido, es un producto que promueve el saber inter y transdisciplinario.

Hemos aprendido, entre otras cosas, que históricamente el cuerpo ha estado fijado principalmente a su naturaleza humana, porque es el lugar de las pasiones y los deseos, por lo tanto, anteriormente al cuerpo habría que controlarlo y ponerlo bajo el examen de su esencia divina o de las leyes humanas, ponerlo bajo una razón superior y someterlo, además, para apelar hegemoníamente sobre el triunfo del espíritu por sobre la naturaleza y el cuerpo; pero por otro lado, también han existido lugares y periodos de tiempo, como el renacimiento o la época actual en occidente, donde al cuerpo se le otorga una mayor libertad para manifestarse y salir de sus límites conceptuales relativos a su naturaleza pasional, siendo contextos de apertura donde el cuerpo posee protagonismo en vez de sometimiento, donde se permite su actuar pulsional y se promueve el aspecto corporal por delante de todo, tal y como acontece hoy en día.

Recordemos que existe un amplio dominio reflexivo de la corporalidad dentro de la cultura y las artes en occidente, en el cual la anatomía, por ejemplo, le daba al cuerpo una clase de objetualidad y una norma estable para su comprensión y expresión, tanto científica como artística, posteriormente la fotografía pudo participar como expresión artística y como documento de estudio histórico sobre los cuerpos. Entonces, históricamente se ha visto que el cuerpo siempre se relacionaba a algún dominio moral y mayormente represivo a partir de la religión o de la política, pero también se relacionaba a otro dominio liberador de su forma y expresión, posible gracias al arte e incluso, a la ciencia, considerando cada una de éstas con sus propósitos diferenciados o exclusivos, sobre su trato respecto al cuerpo. Unidos a estas prácticas y saberes y clásicos, objetivos, naturalistas y reflexivos sobre el cuerpo, permanece con mucha fuerza su saber global histórico, así como su dimensión social, la cual hoy en día hace participar a cada cuerpo de la identidad y del sentido político o de clase, constituyendo un cuerpo social apto frente a las posturas interdisciplinarias que consideran a la propia cultura de estudio y el entorno como su mejor marco simbólico y de acción.

Por la anterior, hay que advertir que hoy en día el cuerpo se estudia y se organiza en función de su docilidad a la racionalidad como actor activo dentro de los intercambios económicos y simbólicos a nivel mundial, precisamente para poder ejercer un control material y simbólico de los cuerpos, por ejemplo, se puede generar la imagen de un cuerpo ideal, legitimando también una imagen de consumo capitalista mediante un acto mediático o publicitario; por ello el arte es propicio para intervenir en dicho sistema y poder revertir, transformar, criticar o valorar de forma distinta y empática los significados culturales del cuerpo en occidente, crear un arte del cuerpo para contrarrestar los abusos y también para demandar mejores sistemas políticos y simbólicos respecto a los cuerpos, sobre sus realidades, sus deseos, sus padecimientos y sus potencias de vida.

El cuerpo, como se ha visto, es la cualidad humana principal que, a través de los sentidos, entra en relación con el resto de los objetos y productos de la realidad, multiplicando constantemente sus experiencias y saberes, por ello el cuerpo mantiene dinámicas de apertura permanentes, de potencias renovadas, es

decir, el cuerpo es en sí mismo un proyecto inacabado en cuanto a su continua elaboración de experiencias y saberes de nuestro tiempo, un tema pendiente sería el estudio de la relación del cuerpo y la tecnología; en este sentido, el presente estudio solo es una investigación estética y semiótica aun abierta a varios caminos dentro de un horizonte más vasto para las interacciones corporales y sus representaciones, su contribución queda a juicio de los demás, y porque cada vez son más frecuentes estas perspectivas interdisciplinarias que fortalecen continuamente a las distintas investigaciones académicas y sus programas de estudio sobre el cuerpo y sus representaciones culturales.

Cabe señalar finalmente que, dentro de la estética como rama filosófica, solo el estudio del arte ayuda a establecer las categorías del mundo sensible, de entrada esto fue con la categoría de la belleza de los objetos, incluyendo además toda manifestación pasional humana, como el amor o los celos, la ira o la tristeza, etc. por todo ello el estudio estético y desarrollo del arte se siguen relacionando directamente con la llamada educación de los sentidos, y con la constitución de los afectos, es decir, el arte como tal es una práctica que propone y justifica la categorización de la experiencia sensible del mundo y la consciencia de los afectos en el ser humano. Entonces, como fundamento de la existencia se necesita del cuerpo para entrar al mundo y expresarlo, luego al unirlo con el estudio del arte y de la estética, se constituye en efecto, la expresión sensible de la presencia y del sentido del cuerpo en este mundo, así que en verdad el arte sería la expresión más sensible de toda verdad y categorización posibles a partir del cuerpo.

Con la teoría semiótica junto con el campo estético del arte, hemos permitido además, que las imágenes, los textos y las prácticas escénicas que se han analizado, no se vuelvan simplemente una referencia indirecta a las cosas o al mundo, como lo sería desde una perspectiva muy técnica del lenguaje, sino que, como signos del cuerpo en general, son propiamente promotores de una actividad de enunciación e interpretación lógica y afectiva, son interpretación y reconocimiento del significado sensible del cuerpo que constituyen subjetivamente al hombre y la mujer en el paso del organismo al cuerpo simbólico, una enunciación encarnada ni más ni menos, una razón y postura simbólica a partir de lo sensible, a

partir del cuerpo. Además, mediante sus procesos de socialización y comunicación, los signos del cuerpo nos dan una estructura dinámica compleja, pero muy útil para actuar en el mundo y ante los demás, es decir, para coexistir corporalmente.

Desde la semiótica del cuerpo se reconoce, además, la importancia de la corporalidad y los afectos para interpretar e incluso *sentir* a los signos, pues el cuerpo como parte de la semiosis y de la enunciación convierten a la representación en un acto somático, mejor dicho en un acto fenomenológico y de carácter estético; por eso integramos desde la estética y la semiótica del cuerpo la hipótesis de que los afectos y las demás relaciones que operan sobre la carne, están simbólicamente creadas desde y por el cuerpo, lo que establece que la presencia del cuerpo y sus sensaciones se conviertan en un sistema portador de sentido.

El resultado nos permite entender al cuerpo como el creador primordial de los lenguajes humanos y como la primera manifestación del sujeto encarnado; particularmente lo que refleja el arte es el cuerpo como creador y contenido de la obra y del artista mismo, pero finalmente dicho cuerpo actuará, además, como un vaso comunicante con el espectador y con nuestra realidad.

Por ello la unión entre la presencia del cuerpo y su representación se comprende como una relación de la carne y el símbolo, como la relación de la experiencia sensible y la creación de signos, y cada una es inseparable de la otra, por ello aunque el arte es producto de técnicas, de representaciones y de sus significados, también es como una piel de lo simbólico, el arte es un sistema estético derivado de la experiencia de los sentidos, que necesita de los cuerpos para generar sus prácticas más empáticas. Por ejemplo, Las imágenes del cuerpo demandan una participación empática del espectador, y algunos de sus efectos comunes son la identificación con el cuerpo representado, o el deseo y el rechazo, incluso se construye la intrusión de la mirada al cuerpo del modelo en las representaciones de los cuerpos en espacios íntimos y en propia geografía corporal del desnudo; por otra parte, esta implicación de los espectadores escala a una mayor interacción en las artes escénicas, porque estas apelan a un encuentro, tanto en el ámbito de la representación como en el ámbito de la realidad, la ficción y la representación se integran a la realidad del espectador a través de la empatía, la cual es provocada

por el impacto del cuerpo en el arte siendo apropiado por el público como un encuentro afectivo, social y, por fortuna, ético.

Para concluir en este vasto panorama, diremos que el cuerpo es nuestro primer instrumento para crear y expresarnos, para aprender habilidades como desplazarnos, manipular objetos y percibir el mundo, con el cuerpo sentimos dolor y placer, y solo a través de los padecimientos físicos violentos comprendemos cuestiones sobre la vulnerabilidad y la dignidad humanas, y debatimos sobre nuestros valores y derechos en el cuidado del cuerpo; también es el cuerpo quien nos revela nuestros deseos, así como nuestros complejos y las posibilidades de reconocimiento y unión ante los demás, por ello es que adornamos y vestimos al cuerpo, porque instintivamente nuestro cuerpo es más alma que carne, por ejemplo, en las metáforas de la religión cristiana, solo el cuerpo de la resurrección es usado como el símbolo de la vida plena y la reconciliación divinas, porque ante el padecimiento de los seres sin integridad ni consciencia divinas que han muerto y perdido su cuerpo y alma, al final la cuestión es que ellos posiblemente se reintegran al orden divino solo por la entrega o el sacrificio de un cuerpo expiatorio.

Por todos estos discursos y sentires, por sus valores materiales y simbólicos, el cuerpo y no otra cosa, es el elemento central para el desarrollo y la consciencia del ser humano, pues hasta las máquinas electrónicas que diseñamos cada día intentan conectarse y parecerse a nuestros cuerpos, es decir, se programan como algo que nos parece expresar vida y relaciones de apego y simpatía para con los demás, los robots o las aplicaciones, aunque sabemos que no son seres vivos, sino programas, son solo vehículos de la comunicación y el intercambio de información. Pero nosotros si somos un cuerpo organizado desde el sentir y el lenguaje para la expresión de la vida, y por ello somos trascendentes en muchos sentidos, logrando producir efectos de presencia en todas las artes al integrar precisamente nuestra propia experiencia corporal en cada signo artístico.

*Oswaldo Hernández Muro.
Guanajuato, Gto. México.*

FUENTES DE CONSULTA.

Aguilar Altamirano, Valeria (2016). *Cuerpos efervescentes: Sobre el acontecer del cuerpo en estado de danza*. En la revista electrónica Reflexiones Marginales. México. [Consultado en Agosto 2019]

<https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/11/30/cuerpos-efervescentes-sobre-el-acontecer-del-cuerpo-en-estado-de-danza/>

Alves da Silva, María Helena. (2017) *Imortalização ou erotização do corpo infantil? Sobre o costume vitoriano de retratar crianças nuas*. Publicación en línea, Brasil. [Consultado Enero 2019]

<https://eravitoriana.wordpress.com/2017/09/18/imortalizacao-ou-erotizacao-do-corpo-infantil-sobre-o-costume-vitoriano-de-retratar-criancas-nuas/#jp-carousel-2054>

Afanor Ortiz, María Paula (2004) *“Blush” de Wim Vandekeybus*. Consultado en Enero 2020. Disponible en: <http://lamoviolacineclub.blogspot.com/2013/04/blush-2004-de-wim-vandekeybus.html>

Barnebys Group Magazine (2019) *Sally Mann: una de las fotografías más emocionantes de Norteamérica* [Consultado en Agosto de 2019]

<https://www.barnebys.es/blog/sally-mann-una-de-las-fotografias-mas-emocionantes>

Barrera Velázquez, Jazmina (2013). *Cuerpo Extraño*. Literal Publishing -Conaculta. México.

Barrera Velázquez, Jazmina (2020). *Linea Nigra*. Almadia ediciones. UANL.

Begüm Ö Firat.(2005) *Mujeres con Peluca: sobre la visualidad y la identidad*. En Brea—compilador- Estudios Visuales. Akal. Madrid.

Berardinelli, Alfonso (1985). *Literatura II*. En: La cultura del 900 Tomo 2. Siglo veintiuno editores. México.

Berger, John (2007). *Modos de ver*. Beramendi, Justo G. -traductor- 2ª ed. Gustavo Gili. Barcelona.

Blasco Colina, José Antonio (2007) *Un cuerpo inhala o la presencia de la expresión*. En: Artes la Revista, N°13 Vol.7 enero-junio. Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Colombia.

Bond, Anthony. (1997) *Body*. The Art Gallery of New South Wales. Sydney, Australia.

Bunyan, Marcus. (2014) "*Minor white: manifestations of the spirit' at the j. paul getty museum, los ángeles*". Publicación en línea Arte Blart. [consultado Agosto de 2019] <https://artblart.com/tag/minor-white-the-temptation-of-saint-anthony-is-mirrors/>

Calabrese, Omar (1987). *El lenguaje del arte*. Premat, Rosa -traducción-. Paidós Ibérica. Barcelona.

Calvo Santos, Miguel. (2019). *La Clínica Gross*. En: Historia-Arte.com. [Consultado agosto 2019]. <https://historia-arte.com/obras/la-clinica-gross>

Carrizales, Jeanny.(2010).*Procesos de diseño, realización y montaje en el espacio escénico en el caso del Arq. Alejandro Luna para la obra la vida es sueño*. Tesis sin publicar, UANL. Monterrey Nuevo León.

Casas Broda, Ana (2012) Página en línea del artista [consultado en agosto 2019] <https://www.anacasasbroda.com>

Chávez Mayol, Humberto (2003). *Introducción al campo semiótico*. Conversación y apuntes personales tomados durante su seminario de Semiótica Aplicada a las Artes en el año 2012. CENART-CONARTE. Monterrey, Nuevo León.

Ciruela Bernal, Virginia (2014). *Danza y cinematografía a través de la obra de Wim Vandekeybus y su película Blush*. En: Danzararte, Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, ISSN-e 1886-0559, N° 8, págs. 26-40.

Clark, Kenneth (2006). *El desnudo*. 6ª Reimpresión. Torres Oliver -traductor-. Alianza. Madrid.

Contreras; María José (2012). *Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria*. En: Catedra de artes n° 12. Facultad de artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

De Diego, Estrella. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Editorial Siruela. Madrid.

Del Monte Martínez, Fernanda (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. Cuadernos de ensayo teatral. Paso de Gato Numero 28. México.

Di Girolamo, Constanzo (1985). *Lingüística y Semiótica*. Páginas 241-280, capítulo en: Berardinelli, Alfonso. La cultura del 900 Tomo 2. Siglo veintiuno editores. México.

Diaz Cruz, Rodrigo (2017). *Poder y efectos de presencia. Representación científica y performance*. En: Guzmán, Adriana -Coordinador-. Dilemas de la representación: presencia, performance, poder. UAM. ENAH. INAH. Secretaria de cultura. México.

Didi-Huberman, George (2017). *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. Canta Mares, México.

Distel, Anne (1995). *Gustave Caillebotte, urban impressionist*. Musée d'Orsay -Art Institute of Chicago y Abbeville Press. Nueva York.

Echeverri Correa, Ana María (2003). *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*. Editorial Porrúa. México.

Eisenman, Stephen (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Brotón Muñoz (traductor) Akal. Madrid.

Escobar Garcia-Quiros, Ignacio (2000). *Dibutades o el arte de dibujar*. En: Arte, individuo y sociedad n°12, paginas 241-271. Madrid.

Feaver, William. (2007) *Lucian Freud*. Primera edición Rizzoli. Nueva York.

Fernández Gaos; Carlos. (2009) *Resonancias del silencio. Sujeto cuerpo saber*. Circulo Psicoanalítica Mexicano.

Fernández Oliveros, Ramiro (1972) *La Fiesta Teatral*. Doncel. Madrid.

Finol, Enrique (2015). *La Corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Ediciones CIESPAL. Quito, Ecuador.

Fontanille, Jacques (2008). *Semiótica de las pasiones*. Siglo XXI Editores. México.

Fortenberry, Diane. (2016) *El arte y el cuerpo*. Phaidon.

Foucault, Michel. (2001) “*El sujeto y el poder*.” En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Ed .Akal. Madrid.

Fried, Michael (2003) *El realismo de Courbet*. Amaya Bozal-traducción- La balsa de la medusa. Madrid.

Garrido Elizalde, Patricia. (2011) *El cuerpo. Un recorrido por los textos de Jaques Lacan*. Páginas 73-100. En la antología de Liévano Franco, Martha y Shears Lozano, Margarita -Coordinadores- Avatares del cuerpo contemporáneo. UANL. Monterrey, NL. México

Gonzales Crussí, Francisco (2006). *La fábrica del cuerpo*. 1ª ed. Turner – Ortega y Ortiz. México.

Guerrero Martínez, Luis Ignacio -compilador- (2012). *Dialécticas de la corporeidad*. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia*. Mazzucheli, Aldo - traductor-. Universidad Iberoamericana. México.

Guzmán, Adriana (2017). *La danza como acto de presencia. Percepción, mimesis, ritmo, imaginación e imaginario*. En Revista Reflexiones marginales N°37. Facultad de Filosofía y letras de la UNAM. México. Consultado en Enero 2021. Disponible en: <https://reflexionesmarginales.com.mx/>

Jiménez Silva, María del Pilar -Coordinadora- (2009). *Cuerpo, Sujeto e Identidad*. Plaza Valdez Editores. México.

Jones, Amelia y Tracey Warr (2006) *El cuerpo del artista*. Editorial Phaidon. Londres.

Jullien, François (2004). *De la esencia o del desnudo*. Suarez Girard, Anne Hélène -traducción-. Alpha Decay. Barcelona.

Kane, Sarah (1998). *Sarah Kane en entrevista con Dan Rebellato el día 3 de Noviembre de 1998*. *De este documento existe una traducción al español a cargo de David Carrasco Coquillat. [Ambas fuentes consultadas en Agosto de 2019].

<https://www.youtube.com/watch?v=EAYfvqN5RVo>

<https://davidcarrascoquillat.medium.com/sarah-kane-entrevista-con-dan-rebellato-1998-472e80605b82>

Kane, Sarah (2009). *Ansia. Psicosis 4.48*. Losada editores. Buenos Aires.

Karan, Rinaldo (2017). "*Notes from the archive*" -Notas del archivo fotográfico de Diane Arbus-. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Existe una traducción al español de dicho trabajo que puede consultarse en la página del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-MALBA [Consultado en Agosto 2021] <https://www.malba.org.ar/notas-del-archivo-diane-arbus/>

Kristeva, Julia (2001). *La revuelta íntima*. Eudeba. Buenos Aires.

Lanati, Barbara. (1985). *La poesía Beat*. Páginas 113-117. En: Berardinelli, Alfonso. Literatura II. La cultura del 900 Tomo 2. Siglo veintiuno editores. México.

Le Breton, David. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.

Leddick, David. (1999). *The male nude*. Taschen. Reino Unido.

Liévano Franco, Martha y Shears Lozano, Margarita -Coordinadores- (2011) *Avatares del cuerpo contemporáneo*. UANL. Monterrey, NL. México

Linker, Kate (2001). "*Representación y sexualidad*." En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Págs. 395-419. Editorial Akal . Madrid.

Lipovetsky, Gilles (2002). *La Tercera Mujer*. Anagrama. Barcelona.

Lopate, Phillip (2010). *Retrato de mi cuerpo*. Marimón Driben Ana -traductor. Tumbona ediciones. México.

Lozano Fuentes, José Manuel (2002) *Historia del Arte*. Vigésimotercera edición CECSA. México.

Macias Osorno, Zulai (2016). *Los cuerpos de la danza Contemporánea*. En revista electrónica Reflexiones Marginales. México [Consultado en agosto 2019] <https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/11/30/los-cuerpos-de-la-danza-contemporanea/>

Mann, Sally (2015). *Sally Mann's Exposure* Ney York Times. Publicación en línea con fecha de Abril 16 de 2015. [Consultado en Agosto de 2019] <https://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html>

Martos Carmona, Ana (2010). *Entrevista con Wim Vandekeybus*. Culturamas. [consultado en Enero 2020] <https://www.culturamas.es/2010/11/14/entrevista-con-wim-vandekeybus/>

Martínez Rossi, Sandra (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.

Malpas, James (2002). *Realismo*. Schoendorff, Mario (traductor). Ediciones Encuentro. España

McLaren, Peter (2004). *La experiencia del cuerpo posmoderno: la pedagogía crítica y las políticas de la corporeidad*. UNAM. México.

Mier, Raymundo (2009). *Cuerpo y estrategias de la visibilidad*. En: Patiño Norma - Coordinadora- Isla a la deriva, coloquio del cuerpo. UAM.

Miralles, Alberto (1974). *Nuevos rumbos del teatro*. Salvat Editores. Barcelona.

Montoya Hernández, Alberto (2006). *Paisajes de la locura. El psicoanálisis en la psicosis y su relación con la locura social*. Paradigma servicios editoriales. México.

Mónzon, Rojas, Laura Paloma. (2017). “*Algunas reflexiones sobre la experiencia corporal del bailarín desde un acercamiento a la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty*”. En revista Reflexiones Marginales. Número 37. México.

Morris, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Rafael Grasa - traductor-. Ediciones Paidós ibérica, Barcelona

Muñiz, Elsa -Coordinador- (2010). *Disciplinas y políticas corporales. Una mirada a las sociedades Contemporáneas*. Anthropos -Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. México.

Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Bulnes, Patricio -traductor-. Arena libros. Madrid.

Nancy, Jean-Luc (2004). “*El cuerpo como objeto de un nuevo pensamiento filosófico y político*”. En: Revista Anthropos N° 205. Barcelona.

Nancy, Jean-Luc (2006). *El Intruso*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

Nancy, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu. Buenos Aires.

Nancy, Jean-Luc (2018). “*La imagen como Danza*”. En: Nancy, Jean-Luc (et al) Los cuerpos de la imagen. Centro de la Imagen -Secretaría de Cultura. México.

Olvera Romero, Caleb (2012). *Las disoluciones de la primera persona. Un análisis hermenéutico de la identidad*. Miguel Ángel Porrúa.

Olvera Romero, Caleb (2014). *Sobre el cuerpo. Ensayos sobre la estética contemporánea*. Ceraunia – Editorial Fontamara. México.

Olvera Romero, Caleb; Padilla Córdova, Arturo y Padilla Lobato, Mario (2018). *Deshabitado. Ensayos sobre arte contemporáneo*. Laberinto Ediciones. México.

Ortiz, Mauricio (2001). *Del cuerpo*. Tusquets editores. México.

Paz, Octavio (2014). *Palabras en Espiral*. Secretaria de Educación Pública. México.

Pavis, Patrice. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Muguercia, Magaly -traducción- Paso de Gato. México

Pavis, Patrice. (2017). *Reflexiones sobre la puesta en escena contemporánea*. Páginas 15-19. En: Ransom Carty, Roberto y Valles González Raúl -Compiladores- La puesta en escena y el espacio teatral. Colección estudios teatrales 4. Cuerpo Académico Estudios Teatrales. Facultad de Artes Universidad Autónoma de Chihuahua. México

Pera, Cristóbal (2012). *Desde el cuerpo. Ensayos sobre el cuerpo humano, la salud y la mirada médica*. Ediciones Cal y Arena. México.

Piccioli, Gianandrea (1985). *Teatro*. Páginas 169-239. En: Berardinelli, Alfonso. Literatura II. La cultura del 900 Tomo 2. Siglo veintiuno editores. México

Piña Mendoza, Cupatitzio (2004). *Cuerpos posibles Cuerpos modificados: tatuajes y perforaciones en jóvenes urbanos*. Instituto Mexicano de la Juventud. Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud. México.

Pultz, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Molina, Oscar -traductor- Akal Ediciones. Madrid.

Ransom Carty, Roberto y Valles González Raúl -Compiladores- (2017). *La puesta en escena y el espacio teatral*. Colección estudios teatrales 4. Cuerpo Académico Estudios Teatrales. Facultad de Artes Universidad Autónoma de Chihuahua. México.

Ransom Carty, Roberto (2017). *¿Qué es “puesto” en la “puesta en escena”, desde el Libro X de la República de Platón, la Poética de Aristóteles y el debate contemporáneo?* En: Ransom Carty, Roberto y Valles González Raúl -Compiladores-. La puesta en escena y el espacio teatral. Colección estudios teatrales 4. Cuerpo Académico Estudios Teatrales. Facultad de Artes Universidad Autónoma de Chihuahua. México.

R. Cerberio, Marcelo y Watzlawick, Paul (1998). *La construcción del universo. Conceptos introductorios y reflexiones sobre epistemología, constructivismo y pensamiento sistémico*. Herder. Barcelona.

Ramírez, Juan Antonio (2003). *Corpus Soluz. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela. Madrid.

Rico Bovio, Arturo (1998). *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Ediciones Abya-Yala. Ecuador.

Rico Bovio, Arturo (2017). *Muerte y resurrección del cuerpo*. Plaza y valdes. UACH. México.

Roob, John. (2005). "Las siete eras del cuerpo". [consultado en Abril de 2019]
<https://www.youtube.com/watch?v=0m3X9v3r6Zc>

Royston Maldoom (2013). *Royston Maldoom - una biografía admirable*. En la página losrestosdeldiáblogspot. [Consultado en Agosto 2020]

<http://desmemoria-losrestosdeldia.blogspot.com/2011/05/royston-maldoom-una-biografia-admirable.html>

Sánchez, José Antonio (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato. México.

Schuster, Marcelo (2012). *Fósil. La llamada de Emmanuel Lévinas*. Ediciones sin nombre. México.

Singer Sargent, John (sin año). Página web sobre el pintor *John Singer Sargent*. Consultado en Enero de 2020 <<http://www.johnsingersargent.org/>>.

Smee, Sebastian (2007). *Lucian Freud*. De la Higuera, Susana -Traducción- Taschen. Madrid.

Sosa Pinzón, Ruth Silvia Carolina. (2016). *El cuerpo que baila*. En La revista electrónica Reflexiones Marginales Numero 36 [consultado en Agosto 2019].
<https://reflexionismarginales.com/blog/2016/11/30/el-cuerpo-que-baila/>

Tatarkiewicz, Władysław.(2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Séptima edición y cuarta reimpresión. Rodríguez Martín, Francisco (traductor). Alianza-Tecnos. Madrid.

Vandekeybus, Wim (2005). *Blush*. Adaptación al cine de la performance exhibida en Madrid en el año 2004-. Compañía Última Vez. Bélgica.

Vignerón, Denis (2013). *Una erótica del cuerpo narrado*. En: Siglo XXI. Literatura y cultura españolas. N° 11 páginas.169-181.

Vilela, Eugenia (2000). *Cuerpos escritos de dolor*. En: Revista Complutense de Educación, ISSN 1130-2496, Vol. 11, N° 2, [Ejemplar dedicado a: El cuerpo y la educación] Págs. 83-106. Madrid.

Villamil Pineda, Miguel Ángel (2003). *Fenomenología del cuerpo y de su mirar*. Universidad Santo Tomás. Bogotá D.C. Colombia.

Westheim, Paul. (1985). *Mundo y vida de grandes artistas Vol. 1*. Frenk, Mariana (trad.). Fondo de cultura económica. México.

Zalamea, Fernando (2008). *Por una re-visión de la mirada creativa. Imágenes, saber y continuidad en Warburg, Florensky, Auerbach, Merleau-Ponty*. Universidad Nacional de Colombia - Facultad de Artes. Bogotá.

Zamora Águila, Fernando.(2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México. 1ª edición. Escuela Nacional de Artes Plásticas - UNAM.

