



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Cuerpos en tránsito: explorando intersecciones emergentes y raíces culturales

Coords.

Elisabet Marco Arocas
Aina Faus Bertomeu

Dykinson, S.L.

CUERPOS EN TRÁNSITO:
EXPLORANDO INTERSECCIONES EMERGENTES
Y RAÍCES CULTURALES



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

CUERPOS EN TRÁNSITO:
EXPLORANDO INTERSECCIONES EMERGENTES
Y RAÍCES CULTURALES

Coords.

ELISABET MARCO AROCAS
AINA FAUS BERTOMEU

Dykinson, S.L.

2024



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

Este libro ha sido sometido a evaluación por pares académicos con el método de doble ciego, así como parte de nuestro Consejo Editorial. Para más información, véase: https://www.dykinson.com/quienes_somos/



CUERPOS EN TRÁNSITO: EXPLORANDO INTERSECCIONES EMERGENTES Y RAÍCES CULTURALES

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2024

N.º 209 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2024

ISBN: 978-84-1070-243-1

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

INDICE

INTRODUCCIÓN	10
ELISABET MARCO AROCAS	
AINA FAUS-BERTOMEU	

SECCION I.

CUERPO COMO ESPACIO DE RESISTENCIA: DINÁMICAS DE PODER Y RESISTENCIA A TRAVÉS DEL CUERPO

CAPÍTULO 1. LOS CUERPOS AGORAFÓBICOS COMO <i>LOCUS</i> DE RESISTENCIA. RETANDO EL DISCURSO MÉDICO HEGEMÓNICO.....	14
ASSUMPTA JOVER LEAL	
ARANTXA GRAU MUÑOZ	

CAPÍTULO 2. DECONSTRUCCION DE ESTEREOTIPOS FEMENINOS A TRAVES DE LA MIRADA DE HANNAH WILKE Y CINDY SHERMAN ...	35
MARÍA DEL CARMEN PÉREZ CASANOVA	

CAPÍTULO 3. CONSENSOS EPISTÉMICOS ENTRE LA RELACIÓN CUERPO O RESISTENCIA Y ACTIVISMO EN LA LITERATURA PRINCIPAL	53
JAVIER SEJO VILLAMIZAR	

CAPÍTULO 4. RECONQUISTAR LA MATERNIDAD: EL ACTIVISMO DE ANDREA ROS COMO RESISTENCIA AL <i>NEW MOMISM</i> EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL ESPAÑOLA	78
LAIA PUIG-FONTRODONA	

CAPÍTULO 5. EL CUERPO INERTE COMO PROTESTA: MANIQUÍES Y MUÑECAS EN EL HAPPENING MISS VIETNAM DE WOLF VOSTELL.....	102
MARINA BARGÓN GARCÍA	

CAPÍTULO 6. 25 AÑOS DE <i>EL CLUB DE LA LUCHA</i> (DAVID FINCHER, 1999): LA VIOLENCIA CONTRA EL CUERPO INDIVIDUAL COMO LIBERACIÓN DEL CUERPO SOCIAL.....	119
JOSÉ MANUEL LÓPEZ	

CAPÍTULO 7. ESTRATEGIAS PATRIARCALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA MÍSTICA DE LA FEMINIDAD.....	140
PILAR RÍOS CAMPOS	

CAPÍTULO 8. RECONOCIMIENTO FACIAL: MOVIMIENTOS SOCIALES Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMO ESPACIO DE DISIDENCIA	159

GABRIELA FAUTH
ESPERANZA COBO ARNAL

CAPÍTULO 9. LA MATERIA INEVITABLE. CUERPOS, IMÁGENES Y RESISTENCIAS TRANSFEMINISTAS PARA UNA HISTORIA DEL ARTE VINCULANTE	182

JÚLIA LULL SANZ

CAPÍTULO 10. LA SOCIOLOGÍA DE LOS TRASTORNOS DE LA CONDUCTA ALIMENTARIA, LOS MASS MEDIA Y LAS REDES SOCIALES: LAS SUBCULTURAS DE LAS IDENTIDADES PRO-TCA ...	203

JUAN JOSÉ LABORA-GONZÁLEZ
IRENE RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
OLGA CERVERA-SAINZ
ENRIQUE FERNÁNDEZ-VILAS

CAPÍTULO 11. DEL DIAGNÓSTICO A LA PARTICIPACIÓN. EL MODELO SOCIAL DE DISCAPACIDAD: APROXIMACIÓN AL CASO ESPAÑOL	226

OLGA CERVERA-SAINZ
IRENE RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
JUAN JOSÉ LABORA-GONZÁLEZ
ENRIQUE FERNÁNDEZ-VILAS

SECCIÓN II.

CUERPO Y REPRESENTACIÓN: EXPLORACIONES DEL CUERPO EN EL ARTE Y LA CULTURA

CAPÍTULO 12. LAS FASES DEL RECONOCIMIENTO. UN ENFOQUE ANALÍTICO DE INTERPRETACIONES SITUADAS	244

MIRIAM GONZÁLEZ ÁLVAREZ
NOEMÍ PEÑA SÁNCHEZ

CAPÍTULO 13. <i>FOOTPRINTS</i> , LOS PIES EN LA TIERRA. LA PISADA Y EL RASTRO PODAL COMO ELEMENTO CONCEPTUAL Y DISCURSIVO REITERADO EN ALGUNAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS	266

ISMAEL TEIRA MUÑIZ

CAPÍTULO 14. VOCES DE TÉ: ETIQUETAS INFUNDIDAS. UN PROYECTO ARTÍSTICO QUE DESAFÍA LAS ETIQUETAS COTIDIANAS IMPUESTAS AL CUERPO SOCIAL FEMENINO	283

ELENA LÓPEZ MARTÍN

CAPÍTULO 15. ANÁLISIS DEL RETRATO DE LA(S) ADOLESCENCIA(S). LA INTERSECCIONALIDAD SIMBÓLICA.....	308
MIRIAM GONZÁLEZ ÁLVAREZ NOEMÍ PEÑA SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 16. YO MADRE. AUTORÍA Y AUTORIDAD MATERNA EN LOS AUTORRETRATOS DE GIOVANNA FRATELLINI, ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE-LEBRUN Y MARIE-NICOLE DUMONT...	330
TANIA ALBA RIOS LAURA MERCADER AMIGÓ	
CAPÍTULO 17. EL CUERPO REIVINDICADO: DONDE RESIDE EL SAGRARIO-HOGAR. ESPIRITUALIDAD E IDENTIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	353
ALEJANDRO MAÑAS GARCÍA	
CAPITULO 18. DES ANIMAUX DE COMPAGNIE VIRTUELS AUX CORPORÉITÉS ÉMOTIONNELLES : LES ANIMAUX NON HUMAINS DANS L'EXPRESSION VIDÉOLUDIQUE	374
JOSÉ MANUEL CHICO MORALES	
CAPÍTULO 19. GENDER TOTAL WAR. DECONSTRUCTING NEW MODELS OF AMAZON IDENTITY IN VIDEOGAMES.....	390
ARTURO SÁNCHEZ SANZ	
CAPÍTULO 20. CUERPOS ETERNOS. EL VACIADO DEL NATURAL Y LA RESIGNIFICACIÓN DEL CUERPO HUMANO.....	411
JAVIER MARTÍNEZ PÉREZ	
CAPÍTULO 21. RETHINKING THE AMAZON IMAGE. MODERN PARADIGMS VS. INHERITED TRADITION	434
ARTURO SÁNCHEZ SANZ	
CAPÍTULO 22. DECONSTRUCCIONES DE LAS CORPORALIDADES TECNIFICADAS DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	451
VALENTINA MONTERO MARYKARLA MONTECINOS TATIANA JULIO	
CAPÍTULO 23. MORÁBITOS: UM CORPO TRANSCULTURAL EM MARROCOS	469
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ	
CAPÍTULO 24. DIOSA Y BELLEZA. AFRODITA EN LA CULTURA VISUAL DEL SIGLO XXI.....	494
M. MAR MARTÍNEZ-OÑA	
CAPITULO 25. LES CORPS DISSIDENTS AU CENTRE DU RECIT DE WENDY DELORME. ANALYSE DE <i>LE CORPS EST UNE CHIMERE</i>	511
MARINA HERNÁNDEZ ROYO	

CAPÍTULO 26. ESTUDIO DEL FENÓMENO <i>BOOBSTREAMING</i> EN TWITCH.TV: NUEVOS ESPACIOS PARA LA COSFICACIÓN E HIPERSEXUALIZACIÓN DE LAS MUJERES EN LA CULTURA DIGITAL	523

JESÚS PERIS CAMARASA

CAPÍTULO 27. GRADOS DE PERFORMATIVIDAD EN EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO. LA CRISIS DE LA PRESENCIA EN EL RETRATO FAMILIAR.....	547

NOEMÍ GARCÍA DÍAZ

CAPÍTULO 28. ORÍGENES PETRARQUISTAS DE “LOS DONES DE LA BELLEZA Y LA CANCIÓN” EN <i>LA BELLA DURMIENTE</i> (WALT DISNEY, 1959).....	560

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO

CAPÍTULO 29. ANGLO-SAXON WOMEN’S BODIES AND THE <i>BEOWULF</i> POET: RHETORICAL STRATEGIES FOR THE NEGATIVE RECODING OF FEMALE PUBLIC IDENTITY	579

MARÍA JOSÉ DE LA TORRE MORENO

CAPÍTULO 30. LOTTE LASERSTEIN EN DIÁLOGO CON JEANNE MAMMEN. LA DIMENSIÓN CORPORAL DE LA ‘NUEVA MUJER’ DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR (1918–1933).....	605

LUCÍA CASSIRAGA

SECCIÓN III.

ANÁLISIS TEÓRICO Y CRÍTICO DEL CUERPO: PERSPECTIVAS CRÍTICAS Y TEÓRICAS EN LOS ESTUDIOS CORPORALES

CAPÍTULO 31. NOCIONES ALTERNATIVAS DEL CUERPO. LA INDIVIDUALIDAD EN EL LÍMITE	626

ELENA ROCAMORA SOTOS

CAPÍTULO 32. CONTRIBUTIONS DE LA THEORIE JURIDIQUE CRITIQUE ET FEMINISTE AUX QUESTIONS DE MIGRATION ET DE DROITS HUMAINS	642

SERGIO FUERTES BUESO

CAPÍTULO 33. EL CUERPO ¿CAMPO DE BATALLA O INTELIGENCIA SENTIENTE? DIÁLOGO ENTRE FOUCAULT Y ZUBIRI	656

CARLOTA GÓMEZ HERRERA

CAPÍTULO 34. LA REIVINDICACIÓN POLÍTICA DEL CUERPO HUMANO COMO ACTIVISMO FILOSÓFICO EN MARX Y NIETZSCHE.....	674

ALEJANDRO RECIO SASTRE

CAPÍTULO 35. HERENCIAS Y APROPIACIONES EN LA FILOSOFÍA MORAL DE MICHEL FOUCAULT	691
CARLOTA GÓMEZ HERRERA	
CAPÍTULO 36. ANÁLISIS DE LA TEORÍA DE LAS EMOCIONES EN LA PRAXIS ARTÍSTICA, EN RELACIÓN CON EL CORPUS TEÓRICO DEL TEATRO.....	708
SARA CUYAR FONTEBOA	
CAPÍTULO 37. AUTORREPRESENTACIÓN. CARACTERÍSTICAS DEFINITORIAS: TIPOLOGÍAS FORMALES, ANÁLISIS PROCESUAL Y CONTENIDO CONCEPTUAL	728
OLGA MARUGAN OLIVA	

El presente volumen representa un trabajo colectivo de académicos y académicas de diversas disciplinas y campos de estudio centrado en la complejidad que encarna el cuerpo humano desde una perspectiva social y cultural. Tal como lo concebimos aquí, el cuerpo humano trasciende su dimensión puramente anatómica y fisiológica. Lo entendemos como un ente social, centro de procesos de producción y reproducción social. Es un espacio culturalmente construido donde se inscriben y entrelazan diversas marcas y procesos sociales. Estas marcas son moldeadas y condicionadas por diversidad de normativas — como la edad, género, orientación social y otras categorías identitarias relevantes— y procesos que coexisten, dialogan o, incluso, conflictúan contribuyendo a la configuración y moldeamiento de las experiencias y las subjetividades individuales.

En el estudio de las corporalidades sociales, las subjetividades y las disidencias, la interacción entre diversos campos de estudio y la integración de perspectivas teóricas y metodológicas, se vuelve fundamental para desafiar y enriquecer nuestra comprensión y conocimiento. Los capítulos que compilan este volumen exploran y dialogan entorno a este objetivo común integrando un enfoque interdisciplinario que abarca diversos enfoques como la Sociología, la Antropología, las Ciencias Políticas, Jurídicas, la Filosofía, las Artes Visuales, los Estudios Activistas, los Estudios Culturales, la Psicología, entre otras. El volumen representa un esfuerzo académico por trazar nuevos caminos de análisis y estrategias que permitan superar los límites en la producción del conocimiento entorno a la diversidad del cuerpo y la identidad en contextos sociales que a menudo imponen las normativas y paradigmas dominantes en la producción del saber.

Esta obra articula diversas líneas de trabajo y temáticas que indagan y profundizan en las complejas dinámicas de las corporalidades sociales y las subjetividades en la sociedad actual. En líneas generales, los diversos

títulos que integra exploran las dinámicas de poder, identidad y resistencias que encarnan los cuerpos. Además, algunas propuestas abordan las experiencias corporales y su representación desde diversas expresiones artísticas, sociales y culturales, y profundizan en diferentes cuestiones vinculadas a la naturaleza humana, como la individualidad, la política, la ética y la moral. También, se examina el lugar de las tecnologías digitales y su influencia en la construcción de nuevas corporalidades y subjetividades en sociedades cada vez más conectadas y tecnológicas.

Tomando como marco de referencia esta concepción del cuerpo como sitio donde confluyen e intersectan las construcciones sociales y culturales, comenzamos este volumen explorando como el cuerpo, sus prácticas y las manifestaciones físicas se usan como herramientas de resistencia, protesta y desafío a las normas y estructuras sociales. En este contexto, cobran relevancia la agencia, las experiencias y contra narrativas que encarnan las corporalidades desafiando los dispositivos de poder y control, los discursos y prácticas hegemónicas que definen lo normal y/o lo abyecto. En esta línea, diversos capítulos exploran las estrategias de activismo que utilizan el cuerpo como vehículo del cambio social y ponen el centro de atención en el análisis de movimientos y acciones transformadoras de la percepción de la corporalidad desde un enfoque de derechos y de justicia social. Acciones, que tienen un impacto, en la percepción pública, pero también en las políticas y prácticas gubernamentales, así como en las representaciones culturales de los cuerpos y las identidades.

Otras propuestas que vertebran la obra, indagan las representaciones culturales del cuerpo a través de un amplio abanico de manifestaciones artísticas, ofreciendo un interesante marco de análisis entorno al impacto que las diversas formas de expresión tienen en la percepción del cuerpo y en la construcción de identidades corporales en diferentes contextos culturales. Tal y como muestran estas propuestas, el arte y la cultura, son espacios privilegiados para la reflexión y la transformación de la experiencia corporal y desde donde cuestionar y desafiar las normas de género, belleza y salud, y promover la pluralidad corporal. En una sociedad en constante cambio y transformación social, es necesario dar cabida a las nuevas tecnologías y el espacio digital. En este sentido,

diversos capítulos exploran cómo las tecnologías digitales y la virtualidad están reconfigurando nuestras percepciones y vivencias del cuerpo y de las identidades. Estas propuestas, profundizan en la comprensión de los factores como el género, la racialización, la edad, la sexualidad interactúan con las tecnologías digitales, dando lugar a procesos de conflicto, disidencia y creatividad en la configuración de las identidades corporales en la era digital.

En coherencia con el objetivo común, este volumen pretende ofrecer claves para comprender y abordar la complejidad del cuerpo como ente social, desde diferentes enfoques y campos de estudio. Las investigaciones que albergan los diversos capítulos, proporcionan un marco de análisis interdisciplinario, que conjuga la reflexión teórica y las aplicaciones prácticas, con intención de contribuir significativamente al conocimiento académico y profesional en diferentes sectores, tratando a la vez de ser accesible para un público más generalizado.

ELISABET MARCO AROCAS
(*Universitat de València*)

AINA FAUS-BERTOMEU
(*Universitat de València*)

SECCION I.

CUERPO COMO ESPACIO DE RESISTENCIA:
DINÁMICAS DE PODER Y RESISTENCIA
A TRAVÉS DEL CUERPO

LOS CUERPOS AGORAFÓBICOS COMO *LOCUS* DE RESISTENCIA. RETANDO EL DISCURSO MÉDICO HEGEMÓNICO

ASSUMPTA JOVER LEAL
Universitat de València

ARANTXA GRAU MUÑOZ
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

1.1. MEDICALIZACIÓN Y BIOMEDICALIZACIÓN DE LOS CUERPOS EN LA PSIQUIATRÍA ACTUAL

La biomedicina es, desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la ciencia encargada de la descripción y gestión de los cuerpos. En cómo comprendemos, miramos y tratamos el cuerpo tiene mucho peso todo aquello que el conocimiento médico manifiesta sobre él, no solo en el contexto de la enfermedad, sino en todo lo que se refiere a la dimensión física de los seres humanos (Imaz, 2023). Tal y como propone Michael Foucault (1977), esta descripción y gestión toma la forma de control de los cuerpos gracias al poder social de la medicina, un poder conceptualizado por el autor como biopoder. La aplicación práctica del biopoder sobre los cuerpos es lo que se conoce como biopolítica, un concepto que habla de formas de conocimiento, de regímenes de autoridad y de prácticas de intervención sobre la base de este conocimiento y esta autoridad (Rabinow y Rose, 2006).

Fue en las conferencias realizadas en el Collège de France entre 1970 y 1980 donde Foucault aunó sus estudios sobre el biopoder y la biopolítica con su interés por la institución médica, en concreto por la institución psiquiátrica. Aquello que Foucault expuso en estas conferencias fue la emergencia de una nueva configuración epistemológica del saber

psiquiátrico ocurrida en la segunda mitad del siglo XIX que posibilitó la construcción de una psiquiatría ampliada dedicada a tratar, ya no tanto la alienación mental como hacía la psiquiatría clásica, sino fundamentalmente dedicada a medicalizar y psiquiatrizar las más variadas conductas cotidianas, una psiquiatría enmarcada en lo que Foucault nombrará como “la medicina de lo no patológico” (Foucault, 2001).

Si hacemos alusión al tratamiento de los fenómenos de la vida cotidiana como problemas médicos, es imprescindible hablar del concepto de medicalización (Conrad, 2007). Tal y como advierte Eugenia Bianchi (2018), en el siglo XXI el concepto de medicalización ha experimentado transformaciones derivadas de la incorporación a su matriz analítica del estudio de modos de saber y verdad asociados al conocimiento científico técnico, asumiendo el impacto de las transformaciones en la biomedicina, el cuidado médico y la psiquiatría biológica. El hecho de que el análisis crítico de la medicalización incluya desde entonces, apunta Bianchi (2018), las nociones de gubernamentalidad de Foucault y de biosociabilidades de Rabinow, ha llevado al surgimiento de la corriente de la biomedicalización. En este giro epistemológico, el prefijo “bio” hace referencia a dos elementos clave de esta corriente de pensamiento: la hegemonía de la corriente biológica en la biomedicina actual, y el biopoder y la biopolítica como forma de gobierno de los cuerpos (Clarke y Shim, 2011).

La psiquiatría no es inmune a esta corriente biológica que invade la biomedicina. El padre de la psiquiatría actual, Emil Kraepelin, pretendió asimilar la patología psíquica a la somática (Martínez-Hernández y Comelles, 2000), destacando por defender desde el punto de vista médico aquello que Volker Roelke (1997) llamó como *biologizing social facts*. Después de unas décadas de dominio psicoanalítico dentro de la psiquiatría, los sucesores de Kraepelin, los neokraepelinos, recuperaron las explicaciones endógenas, hereditarias y cerebrales de las enfermedades mentales e inauguraron una nueva cruzada que dura hasta nuestros días en contra de la presencia de lo que se considera como no-biológico en la psiquiatría, y en pro de una clasificación internacional, confiable y objetiva de las enfermedades mentales a partir de los postulados de las ciencias biológicas y médicas.

En esta cruzada se inscriben las clasificaciones que funcionan a escala internacional como modelos codificadores de diagnósticos mentales en la actualidad: la Clasificación Internacional de Enfermedades (CIE) editada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) y el Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM) editado por la Asociación de Psiquiatría Americana (APA). Aunque ambas clasificaciones llevan a sus espaldas un largo recorrido histórico y con los años están trabajando para complementarse y unificar criterios, como advierte Bianchi (2018), es la lista promovida por la APA la más utilizada para la clasificación y diagnóstico de enfermedades mentales a nivel mundial.

Desde el primer DSM editado en el año 1952 hasta el actual ha habido variabilidad en los esquemas de clasificación consecuencia de las principales premisas científicas e ideológicas de las que ha embebido la psiquiatría en cada momento histórico, pero el cambio que marcó un antes y un después en los modos de clasificación de este manual ocurrió en el año 1980. Este cambio permitió convertir la psiquiatría en una ciencia médica y fue posible, tal y como señala Allan Young (1995), gracias a la defensa de tres principales ideas: que los trastornos mentales se entienden mejor como semejantes a las enfermedades físicas, que la clasificación de los trastornos mentales requiere una observación de los síntomas visibles en lugar de un estudio de las causalidades no comprobadas, y que es la investigación empírica la encargada de demostrar los orígenes orgánicos y bioquímicos de los trastornos mentales.

El reduccionismo biológico en el campo de la psiquiatría ha tomado la forma las últimas décadas de cerebralización (Pie-Balaguer y Alegre-Agís, 2023), devenir que explicaría el auge de la psicofarmacología como tratamiento hegemónico en el campo de la salud mental actual. No obstante, dice Sandra Caponi (2018), la psiquiatría no ha llegado todavía a poder establecer para cada conjunto de síntomas una alteración neuroquímica o neurológica determinada, fracaso que no impide que los diagnósticos en el terreno de la salud mental sigan presentándose desde su base natural y orgánica. Esto ratifica a la industria farmacéutica como una de las principales tecnologías de las que dispone el sistema biomédico en su actuación sobre los cuerpos enfermos (Rose, 2012).

1.1.1. El cuerpo agorafóbico en el discurso médico

El trastorno agorafóbico aparece definido en la última edición del DSM como un miedo o ansiedad intensa sobre dos o más de las cinco situaciones siguientes: uso de transporte público, estar en espacios abiertos, estar un espacio cerrado, hacer fila o estar en una multitud y estar fuera de casa solo/a. En el manual se habla de la evitación de estas situaciones, de la necesidad de estar acompañados/as o del deterioro del ámbito social, laboral y otras áreas del funcionamiento como la materialización más común de este miedo (APA, 2013). Esta descripción susceptible de aparecer con facilidad en la consulta de cualquier psiquiatra, es la que permite descodificar determinados cuerpos como cuerpos agorafóbicos. Y descodificar un cuerpo como agorafóbico significa, a su vez, producirlo y reproducirlo como un cuerpo enfermo, medicalizado, dependiente, permanentemente acompañado, etc...

El campo de la salud mental es un terreno en el que la medicalización de los cuerpos se despliega con relativa facilidad, un terreno en el que es posible encontrar categorías diagnósticas asociadas a cuestiones que no son ni siempre ni necesariamente clínicas, sino sociales y cotidianas (Rose, 1998). En este contexto se torna especialmente significativo el papel del diagnóstico como dispositivo de normalización y construcción de subjetividades (Jutel, 2011), es decir, como una herramienta capaz de decidir la parte de la experiencia de los sujetos que los aleja de la norma (y tratar de restaurarla), que en su incorporación pasa a ser, además, el lugar desde el cual los mismos sujetos dolientes interpretan y gestionan su cotidianidad y se autocomprenden y sitúan en ella.

A esto es a lo que nos referimos con que el diagnóstico médico reproduce y produce cuerpos enfermos: a que las representaciones médicas sobre la agorafobia se inscriben en los cuerpos que representan (Reuter, 2006). Y esto es lo que desde los estudios biopolíticos se ha conceptualizado como la característica más productiva del biopoder, aquella que construye además de conocimiento, subjetividades e identidades (Rabinow y Rose, 2006; Caponi, 2015). Cuando un individuo aquejado de cualquier malestar recibe una explicación a este malestar proveniente de una de las ciencias con más legitimidad y autoridad en nuestras

sociedades, pasa a comprender su cuerpo a partir de esta explicación y, por lo tanto, pasa a vincularse consigo mismo a partir de ahí. Atendiendo a esta dimensión subjetiva del proceso de medicalización y biomedicalización, podemos entender que en cómo se construyen los sujetos agorafóbicos tiene mucho que ver lo que dice el discurso médico sobre ellos.

1.2. ENTRE LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL Y LA AGENCIA

Uno de los puntos axiales de la biomedicina radica en la legitimidad científica de sus discursos, y es que el hecho de que sus categorías médicas se presenten como fijas y ahistóricas desdibuja la experiencia cultural y social que hay detrás de la salud y el malestar y dificulta cualquier cuestionamiento al paradigma biomédico (Grau Muñoz y Faus-Bertomeu, 2023). No obstante, las teorías sociales están preocupadas y ocupadas en problematizar este andamiaje teórico-práctico visibilizando las categorías médicas como categorías culturales y políticas (Canguilhem, 1971; Jutel, 2011) y situando sus narrativas en el plano del control social (Grau Muñoz y Faus-Bertomeu, 2023).

Frente a la perspectiva biomédica que, como hemos señalado ya, conceptualiza la enfermedad como una alteración del funcionamiento normal de un organismo o de alguna de sus partes a partir de una concepción biologicista con pretensiones de neutralidad y objetividad, la sociología crítica defiende que ni la salud ni el malestar pueden entenderse como fenómenos ontológicos aislados de las sociedades en las que se dan, separados de las relaciones de poder por las que se ven atravesados los cuerpos que los experimentan. Por todo ello, analizar la salud o el malestar desde la sociología crítica supone atender a las estructuras y procesos sociales que las enmarcan, a la acción social y a la interacción social que afectan y se ven afectadas por estos procesos (Grau Muñoz y Faus-Bertomeu, 2023).

Además, comprender la salud y el malestar como hechos sociales comporta necesariamente resituar el cuerpo en un lugar distinto al que le tienen asignado las ciencias médicas, esto es, en la escena social. El cuerpo que experimenta la salud y el malestar se comprende, desde esta aproximación, más allá de lo fisiológico y lo individual, como una

entidad biológica y cultural (Imaz, 2023), como una construcción social, como encarnación de las estructuras y relaciones de poder que dominan nuestro mundo social. Pero entender el cuerpo como construcción social no supone entenderlo como determinado por las estructuras e interacciones sociales que lo modelan, sino más bien como enmarcado en ellas. Interpretar el cuerpo como objeto social nos invita a pensarlo también como creativo, y a asumir desde ahí que agencia y resistencia devienen parte inherente de las relaciones de poder que construyen los mismos cuerpos.

2. OBJETIVO

Tomando como marco conceptual y analítico esta concepción del cuerpo como espacio donde confluyen y se interseccionan las construcciones culturales y la agencia, en este texto hablamos del cuerpo agorafóbico como encarnación del discurso médico hegemónico, un discurso que actúa como dispositivo de poder y control, de normalización médico-social, produciendo y reproduciendo este cuerpo agorafóbico como un cuerpo enfermo, dependiente, medicalizado... Pero sobre todo hablamos de las posibilidades de agencia y resistencia que desarrollan los cuerpos diagnosticados de agorafobia, cuerpos en plural, corporalizaciones de historias personales diversas en continua negociación con la narrativa médico-social que les define.

A partir de aquí, el objetivo principal de este trabajo es visibilizar el cuerpo agorafóbico como entidad de agencia y resistencia capaz de cuestionar y desestabilizar el discurso médico hegemónico.

3. METODOLOGÍA

Para contrastar nuestros objetivos recurrimos a la metodología cualitativa, concretamente a la etnografía virtual (Hine, 2000) o etnografía digital (Pink et al., 2019).

Aunque en un principio se concibió lo virtual como un espacio constituido a parte de la vida real, como un espacio totalmente separado e independiente de la vida cotidiana, entendida esta última como la real

(Grillo, 2019), fue gracias a autoras y autores como Hine (2000) y Miller y Slater (2000) que se empezó a deconstruir la idea del mundo online como opuesto offline, se consiguió dejar atrás esta dicotomía y se empezó a poner el foco y la atención en aspectos como la apropiación y uso cultural que las diferentes personas hacen de las TIC.

De su interés por investigar el tipo de entorno comunicativo que las personas consideran y comprenden que ofrece Internet, y cómo esto afecta los usos que se le da, nace la propuesta metodológica de Hine (2000): la etnografía virtual. Para esta autora, la etnografía virtual es la respuesta del método etnográfico a una nueva realidad surgida por el auge de las TIC y debe entenderse como una herramienta que problematiza el uso de Internet y nos permite explorar su relación con la vida cotidiana, una herramienta potencialmente provechosa para ello y al mismo tiempo fluida, dinámica y parcial (Hine, 2000).

Los últimos años la noción de virtualidad ha ido perdiendo presencia en el mundo académico debido a que inevitablemente sigue relacionándose con una sensación de no verdad o de irrealidad respecto a las prácticas observadas (Sábada, 2015). En este contexto se asientan otras conceptualizaciones como la etnografía conectiva (Hine, 2007), defendiendo que lo que delimita el campo de estudio son las distintas conexiones que los sujetos establecen dentro y fuera de la red, o la etnografía digital, referida a la especificidad de la metodología etnográfica cuando esta se realiza en la red, aunque no termine ni se agote en esta (Ardevol y Gómez Cruz, 2012).

La etnografía digital se postula como una propuesta no digital-centrista, un método abierto que ofrece la posibilidad de conocer aspectos de las vidas de otras personas que, con otra metodología, no son visibles, que con otro tipo de aproximación nos pasan desapercibidos (Pink et al., 2019).

El corpus de análisis de nuestro trabajo lo han conformado los textos producidos en los grupos de la red social Facebook creados y utilizados por personas que se autocomprenden como agorafóbicas (la gran mayoría de ellas con diagnóstico médico) y cuyas temáticas giran alrededor

de este trastorno¹. Uno de los puntos más interesantes de estos grupos es que no están administrados por ninguna autoridad médica, por lo tanto devienen un espacio de información y encuentro, a priori lego, para sus participantes. En la primera fase de nuestro trabajo de exploración identificamos cuatro grupos que cumplían estas características. Finalmente nos quedamos con tres de ellos (CVA1/CVA2/CVA3) atendiendo tanto a un criterio cuantitativo (elegimos aquellos con un número mayor de personas inscritas) como cualitativo (elegimos aquellos en los que se daba una mayor actividad comunicativa). Los tres grupos han sido creados en el Estado español y es el castellano su lengua vehicular, lo que facilita que la mayoría de participantes sean personas originarias y/o residentes o bien en el Estado español o en Latinoamérica.

Empezamos registrando las entradas desde el 1 de enero de 2018 con la intención de registrar todo ese año a modo de inicio e ir ampliando a años anteriores. Una vez registradas las entradas para ese primer año, nos encontramos con una muestra muy abundante y con una frecuente repetición de discursos. Dado que el trabajo que se presenta forma parte de un trabajo analítico de tesis doctoral más amplio, la acotación temporal en la observación de los muros tiene que ver con el periodo en el que se realizó este trabajo doctoral y con el tiempo del que se disponía para hacerlo. Entendiendo estos grupos como dinámicos, el corpus de material analizado se considera como muestra de los discursos producidos y compartidos en ese momento en dichos grupos.

El material recopilado fue analizado cualitativamente haciendo uso del programa Atlas.ti. Las entradas volcadas en este programa se codificaron a partir de un árbol de categorías para su posterior análisis. Tras la

¹ Este texto presenta una parte de una investigación más amplia abordada desde las teorías de género y feministas. La agorafobia es un trastorno diagnosticado en una gran mayoría a personas identificadas como mujeres y por ello en nuestra investigación nos ha sido imprescindible abordar su estudio sociológico desde esta premisa. Aunque la parte que desarrollamos en este texto no se ocupa especialmente de esta cuestión genérica, veremos a lo largo de este como los extractos citados pertenecen todos a mujeres, ya que la muestra seleccionada se ha basado en personas identificadas como mujeres que hemos reconocido como tales a partir de los perfiles que utilizan en los grupos.

codificación se procedió al análisis cualitativo desde la estrategia de análisis de los discursos (Conde, 2009).

4. RESULTADOS

Si la normalización médico-social ejerce un dispositivo social de poder y control, sujeción y agencia se convierten en una continua tensión constitutiva de las subjetividades de las personas (Foucault, 2001). Teniendo presente esta articulación, exponemos a continuación aquellas posturas identificadas en los grupos que visibilizan posiciones agenciales agrupándolas en cuatro líneas de resistencia.

4.1. RESISTENCIAS EN EL TRATAMIENTO FARMACOLÓGICO Y PSICOLÓGICO

Una de las funciones principales que cumplen las comunidades virtuales de personas agorafóbicas para sus participantes en la gestión de sus malestares es la de espacio de intercambio de información, de formación o adquisición de conocimientos y de consulta (Jover y Grau Muñoz, 2020). Y una de las cuestiones sobre las que más se demanda y ofrece información es, sin duda, el tratamiento.

El discurso hegemónico sobre el tratamiento para el trastorno agorafóbico prescribe la farmacología y la terapia psicológica, en especial la cognitivo-conductual, como los dos pilares necesarios para la recuperación. En los grupos se observa, de manera general, una réplica de esta narrativa biomédica por parte de las personas participantes, no obstante, identificamos posturas tangenciales que, sin abandonar muchas de ellas del todo la fidelidad hacia la biomedicina, se posicionan en el cuestionamiento hacia los dictámenes o prácticas médicas relacionadas con el tratamiento del trastorno agorafóbico.

El empleo de la farmacología en psiquiatría se ha justificado científicamente aludiendo a la dimensión cerebral de la enfermedad (Caponi, 2015). Desde ahí es desde donde nace la teoría serotoninérgica, una de las teorías principales que explica las causas del trastorno agorafóbico, según la cual es una disminución en los neurotransmisores de la serotonina aquello que provoca la aparición de este malestar, disminución únicamente restituible a partir de fármacos reequilibrantes de la

serotonina (Velasco Martín, 1988). A pesar de que, como decimos, el groso de los grupos confía en esta narrativa, se pueden identificar dinámicas discursivas en las que la desconfianza, el recelo o el rechazo hacia el uso de medicamentos toman el control y plantean tensiones con respecto al discurso hegemónico.

El argumento general de desconfianza hacia los medicamentos se resume en: “lo que hacen las pastillas es enmascarar y disfrazar la agorafobia” (Yoli, grupo 2), “La medicación no cura. Eso lo tengo clarísimo. Lo que hace es tapar” (Yoli, grupo 2) o “Está muy comprobado, y los médicos nos recetan mierdas para taparlo, cuando todo es cosa de relajación y una vida mejor” (Nina, grupo 2). También encontramos críticas referidas al riesgo de dependencia que suponen los fármacos, así como a la disfuncionalidad de muchos de ellos: “yo la medicación la dejé porque no me hacía nada” (Eva, grupo 2). Detrás de los argumentos de la disfuncionalidad y la dependencia se esconde, de acuerdo con Eduardo Menéndez (2018), la historia de la farmacológica del saber médico marcada por la prescripción continua de fármacos que después de un período de aplicación pueden resultar inoperantes o nocivos.

Además de estas posturas críticas, encontramos posicionamientos que se ubican en el plano proactivo de la búsqueda de propuestas alternativas al tratamiento farmacológico. Un buen ejemplo de esta postura lo encontramos en la narrativa de Josefa:

(...) tomé medicina la cual no me hizo bien, (...) vi que había otras maneras se salir de esto, empecé a tomar FLORES DE BACH. Y hacer MEDITACION, ESTIRAMIENTOS (...) poco a poco empecé a sentir algo se satisfacción y allí pude salir, hasta ahora salgo a media hora de mi casa, caminando y poco a poco siento que los NIVELES de miedo van bajando. SÍ SE PUEDE (Josefa, grupo 1).

Esto se explicaría porque, aunque la biomedicina es en los países occidentales una de las principales fuentes de atención a los padecimientos (Menéndez, 2018), los conocimientos experienciales de los individuos y grupos con su enfermedad se relacionan y entrelazan continuamente con otras formas de atención que pueden no ser biomédicas (Menéndez, 2003).

Respecto al tratamiento psicológico, los principales cuestionamientos mostrados por parte de las personas participantes adoptan las formas de

insatisfacción hacia los y las terapeutas o insatisfacciones por disfuncionalidad del tratamiento, instituyéndose algunas de estas insatisfacciones en planteamientos disidentes hacia el discurso terapéutico como el siguiente: “voy a dejar de ir al psicólogo (...) siento que no me sirve de nada” (Lusa, grupo 2).

También se identifican posturas que ponen en duda el tratamiento psicológico ya no desde su posible disfuncionalidad o la posibilidad de alternativas mejores, sino desde la reapropiación del propio sufrimiento como herramienta agencial. “Sí, te dicen los psicólogos que te pongas metas, ¿pero sufriendo?, Yo no” (Sonsoles, grupo 1). La terapia cognitivo conductual para el tratamiento de las fobias se basa en la exposición al miedo, y esta usuaria elabora una narrativa resistente a ella poniendo su experiencia doliente en primer plano. En una línea similar otra usuaria expone que los médicos y su familia le recomiendan continuamente salir de casa y exponerse al miedo que siente, ante lo que ella admite: “(...) procuro por la mañana no salir al menos que sea absolutamente necesario porque ya después estoy jodida todo el día (...)” (Olga, grupo 3).

Por último, en la misma línea a como se articula en el discurso farmacológico, también identificamos en el terapéutico/psicológico actitudes resistentes que toman la forma de búsqueda de alternativas al tratamiento hegemónico como la siguiente: “(...) mi siguiente paso es ir a un centro de terapia natural” (Nina, grupo 2).

4.2. RESISTENCIAS EN EL MALESTAR

Cuando hablamos de resistencias en el malestar no lo hacemos pensando en el malestar como sensación, sino como interpretación que posibilita el diagnóstico agorafóbico (Good, 2003). Y es que, si bien no todos los malestares se pueden diagnosticar, sus narrativas son el punto de partida para el diagnóstico (Jutel, 2011).

Identificamos en los grupos analizados dos maneras de establecer estas resistencias. La primera de ellas, y la más transgresora con la biomedicalización, tiene que ver con el rechazo a la significación biomédica del malestar. A este respecto versan los siguientes dos extractos: “Eso no

lo digas nunca. Di que no querías hacerlo porque lo pasamos muy mal, pero poderlo hacer, puedes hacerlo. A mí me sirvió mucho este apunte que me hizo una moza que había pasado por esto” (Sole, grupo 1) y “Es que es exactamente eso y hay que aceptarlo. No vamos porque no queremos. Fin ¿Y qué pasa? Acéptate, quíérete y entonces empezarás a salir a donde tú quieras, no donde crees que quieres ir” (Martina, grupo 2). Mientras que no poder se constituye como un síntoma, una incapacidad, no querer deviene una actitud. Aquí, el “no quiero” toma una forma agencial frente al “no puedo” disfuncional.

La mayoría de las personas usuarias de los grupos analizados significan sus malestares como síntomas médicos, lo que se explicaría porque muchas de estas personas experimentan sus malestares en el contexto de unas sociedades en las que de entre las diferentes dimensiones a partir de las que se puede comprender la enfermedad, es la diagnóstica, *disease* en la terminología de Susser (1990), la que predomina. No obstante, la identificación en las narrativas grupales de lecturas alternativas a la descodificación diagnóstica de los malestares evidencia, de acuerdo con Annmarie Jutel (2009), que el diagnóstico no solo opera como lugar de consenso sino simultáneamente lo hace también como lugar de disputa en tanto que hace converger las estructuras del conocimiento biomédico y las posicionamientos de resistencia de las personas a quienes se aplica estas diagnosis.

La segunda de las resistencias localizadas la encontramos en la performatización de uno de los síntomas principales del trastorno agorafóbico: no salir de casa, que el espacio privado se oponga al público en cuanto a la frecuencia y preferencia para las personas con agorafobia. Como ya hemos apuntado, el principal objetivo de las terapias para el trastorno de agorafobia consiste en sacar a la persona enferma de casa. No obstante, localizamos en los grupos narrativas que no significan la preferencia por estar en casa como un problema: “Estoy acostumbrada a estar en casa y me encuentro muy a gusto” (Montse, grupo 1); “Por veces prefiero quedarme en casa” (Ali, grupo 3); “(...) Pero ya en casa, al fin. Por una parte, me siento mal, porque el estar en casa me haga tan feliz (...)” (Neus, grupo 1).

El último extracto prueba la dificultad, por parte de las personas dolientes, de distanciarse totalmente del sistema cultural biomédico y su taxonomía a la hora de darle significado a sus malestares, consecuencia de experimentar estos malestares en seno de unas sociedades medicalizadas y biomedicalizadas (Clarke et al., 2003).

4.3. RESISTENCIAS A LA IDENTIDAD AGORAFÓBICA

En su análisis crítico sobre la psiquiatría actual, Caponi (2016) expone como una de las claves de esta psiquiatría la puesta en marcha de modos de subjetivación que, bajo la aceptación de verdades y formas de autoridad, condicionan la forma con la que los sujetos se relacionan con ellos mismos y con el resto, la forma con la que se entienden, representan y experimentan. Estas verdades aceptadas de las que habla Caponi, en el contexto de la experiencia agorafóbica que nos ocupa, se corresponden con un diagnóstico fundamentado en la disfunción de los neurotransmisores cerebrales. Un diagnóstico biologicista descodificado y emitido por una autoridad profesional que, según las pretensiones del Modelo Médico Hegemónico (Menéndez, 2018), los y las pacientes deben acatar, y así es en la mayoría de los casos que observamos en nuestro análisis. No obstante, en el contexto de las comunidades virtuales que nos ocupan, productoras de una narrativa propia respecto a la enfermedad o etiqueta que les define (Canals, 2003), muchas veces fuertemente influenciada y enraizada en los preceptos y principios biomédicos, las personas participantes también elaboran maneras de vivir y experimentar la subjetividad agorafóbica diferentes al “ser”. Unas maneras que retan la esencia biologicista del discurso médico visibilizando unos sujetos agentes y que se concretan en posiciones como “estar agorafóbicas”, “tener agorafobia” o “padecer agorafobia”.

Algunas de las personas usuarias, además, elaboran esta resistencia de una manera consciente: “Basta ya, de llamarnos agorafóbic@s, como dije la otra vez. Tenemos Agorafobia y no de por vida, puesto que estamos luchando como podemos para superarla” (Mari, grupo 2), o “No somos agorafóbicos, tenemos agorafobia, parece una tontería, pero no lo es (...)” (Toya, grupo 1).

Al margen de estas resistencias, encontramos otras dos configuraciones utilizadas en los grupos para resistir la identidad médica agorafóbica y todo lo que esta significa. La primera de ellas se apoya en el recurso al sentido del humor: el sarcasmo, la burla y la parodia ejercida por las personas participantes hacia ellas mismas se articulan como un modo de deconstruir una identidad que por ser enferma, deviene a priori seria y grave. Destacan al respecto dos dinámicas discursivas. En la primera de ellas una usuaria comparte una imagen de dice: “bienvenido a esta página, por favor indique su trastorno mental, si no lo tiene, aquí le asignamos uno de oficio”. La misma usuaria comenta esta imagen con el siguiente mensaje: “Un poco de humor para nuestras mentes atribuladas” (Diana, grupo 2), al que le siguen varios “jajaja” de diferentes participantes. La segunda dinámica discursiva pertenece a una conversación entre seis usuarias del grupo 1 que fantasean con la idea de poder viajar un día todas juntas. Dos de ellas expresan un “yo no puedo” al cuál una tercera responde: “¿Por? ¿Tenéis algún trastorno de ansiedad o qué? ¿en el capullo tienes el trastorno? Qué mal no” (Lorena, grupo 1).

La subjetivación de estas usuarias a través del humor les permite no solo resistir el esencialismo médico presente en la significación de la identidad agorafóbica, sino sobre todo autoapropriarse de su carácter serio para su lucha cotidiana. Sobre esta cuestión la teoría crip supone un referente. Tal y como expone Eli Clare (1999), estos términos permiten a las personas marcadas con alguna etiqueta disfuncional generar cultura, hacer chistes y crear una sensibilidad que se convierte en una forma de humor. En el caso de las usuarias de los grupos analizados, performativizar humorísticamente conceptos o términos con los cuales han estado definidas como enfermas o disfuncionales, deviene un recurso agencial de apropiación con el cual subvertir y resistir unas identidades peyorativas impuestas.

La mayoría de las personas usuarias, en su participación y representación en los grupos, han configurado su inteligibilidad a partir de estructuras de significado normativas del discurso médico agorafóbico. Todas estas estructuras de significado normativas como no poder salir a la calle, sentirse angustiadas por ello, preocuparse por recuperarse, etc... las reafirma como agorafóbicas en los grupos. No obstante, localizamos

posturas en nuestro análisis que desafían esta inteligibilidad agorafóbica y evidencian la vulnerabilidad de los significados psiquiátricos (Reuter, 2006). Sobre esto trata la segunda configuración que hemos identificado en los grupos a la hora de resistir la identidad agorafóbica, sobre desmontar lo que a priori significa, o debería significar, la identidad agorafóbica, y la ubicamos en un hilo discursivo abierto en el grupo 1.

El hilo en cuestión comienza con una lista de deseos de los cuales las personas del grupo solo pueden elegir dos. Entre los deseos están el 6 “convertirse en una persona fuerte” y el 8 “sentirte feliz” que son los elegidos por la mayoría. La usuaria que comparte la lista lo hace con el siguiente comentario: “Por siempre 8 (...) lo demás no importa ya que tienes ansiedad y pasamos por tantas cosas lo único que deseamos es estar feliz y SÍ SE PUEDE POCO A POCO” (Josefa, grupo 1).

Este discurso aparece apoyado por la mayoría: las personas agorafóbicas son personas que desean por encima de todo ser fuertes y felices. Contrariamente a esta postura dominante, hay dos usuarias cuyos deseos son “lucir 15 años más joven” y “tener un montón de dinero”. Estas dos usuarias no desean aquello que se supone que desean todas las personas con agorafobia: no se representan desde la identidad agorafóbica única priorizando deseos que quizás respondan a otras posiciones que atraviesan sus experiencias (Bonder, 1998).

4.4. RESISTENCIAS EN LAS INTERACCIONES CON EL SISTEMA BIOMÉDICO

Una de las bases del discurso médico es el acatamiento de la autoridad que el sistema biomédico ostenta, un acatamiento que funciona a partir de un sistema jerárquico en el que las personas profesionales de la medicina ocupan la parte alta de la pirámide, como expertas con autoridad, mientras que los y las pacientes quedan relegadas y relegados a la parte baja, pasiva y dependiente de la actuación profesional (Espinàs, 2003). Es cierto que el discurso general en los tres grupos gira alrededor de esta autoridad incontestable del sistema biomédico, pero igualmente cierto es que dentro de este marco de relaciones de poder profesionales/pacientes hay personas que utilizan su agencia para cuestionar, criticar u oponerse al sistema dentro del cual están inmersas, el que las ha diagnosticado y el que les trata, con el que mantienen un contacto

estrecho. Es el caso de las siguientes tres usuarias que critican la sobreutilización por parte del sistema médico de la farmacología como única herramienta para tratarlas: “Y el psiquiatra te da medicación y ala. Ahí te las compongas” (Consue, grupo 2); “No es verdad que la agorafobia sea un problema crónico. Tienes toda la razón: los psiquiatras te empastillan de por vida” (Cata, grupo 3), y;

Exacto, nadie nos va a quitar el miedo, no pastilla mágica y no estar debajo de la falda de nadie, ni ataduras con médicos de la índole que sean, yo quiero disfrutar de la vida, pero no encuentro herramientas, nadie las tiene (Yoli, grupo 2).

Estas narrativas críticas reflejan un cambio respecto a los roles tradicionales asumidos en la interacción médica legos/expertos hasta ahora. Cada vez más las personas dolientes asumen un rol activo en la gestión de sus malestares fruto, entre otras cosas, de que los conocimientos médicos, que durante mucho tiempo han estado únicamente al alcance de los colectivos profesionales cualificados, están ahora al alcance de todo el mundo (Robledo Díaz y Grau Muñoz, 2023). Junto con los conocimientos médicos, los sujetos dolientes disponen también de un conocimiento y un saber sobre su enfermedad fundamentado en la vivencia experiencial, algo que los erige en lo Nikolas Rose (2019) ha llamado “expertos por experiencia”. Desde aquí es más fácil entender muchas de las posturas agenciales manifestadas por las personas participantes en los grupos respecto a sus interacciones con el sistema biomédico, pero sobretudo resulta más sencillo comprender el marco en el que se generan estas posturas; unas comunidades virtuales que los sujetos dolientes utilizan como canales para gestionar sus malestares (Jover y Grau Muñoz, 2020).

Además, las transformaciones en las maneras de gestionar la salud a las que nos estamos refiriendo esconden una crítica al modelo experto biomédico (Robledo Díaz y Grau Muñoz, 2023) que identificamos con claridad en narraciones como las de la siguiente usuaria, para la cual el sistema biomédico se ha revelado como ineficaz en el tratamiento de su agorafobia:

En mi caso tampoco me han ayudado nada. Bueno en una cosa sí, en hacerme *yonky* de pastillas, eso tengo que agradecerle al sistema de la

SS. Solo te mandan pastillas y las terapias brillan por su ausencia. Me parece increíble que en un país donde aumentan cada vez más los casos de ansiedad y depresión nos dejen tan desamparados. Mejor me relajo, porque si no (Marga, grupo 2).

5. CONCLUSIONES

Las comunidades virtuales de personas con agorafobia devienen un espacio perfecto para observar el cuerpo agorafóbico a partir de la intersección entre el discurso médico y las resistencias a este, y es que para poder comprender bien cómo funcionan la agencia y la resistencia en los cuerpos agorafóbicos es necesario entenderlas enmarcadas dentro de las relaciones de poder que construyen estas corporalidades. Las teorías y categorías médicas además de haber informado las prácticas involucradas en la encarnación o materialización corporal del trastorno de agorafobia, o justo por ello mismo, constituyen la estructura conceptual normativa a través de la que se encarnan los cuerpos agorafóbicos (Reuter, 2006), una estructura que marca las limitaciones pero también las posibilidades creativas de estos mismos cuerpos. A partir de aquí, las personas usuarias de los grupos que analizamos se erigen a través de estos como sujetos reproductores del discurso que las define, pero también problematizadores y capaces de generar prácticas emancipadoras dentro de este discurso.

Entendiendo las resistencias corporales como aquellas acciones donde el cuerpo tiene una implicación fundamental y decisiva, hemos podido identificar en los grupos posturas tangenciales por parte de sus participantes hacia aspectos relacionados con la gestión de su agorafobia que toman la forma de cuestionamientos articulados de acuerdo con un compromiso con el cuerpo. Este es el caso, por ejemplo, de las críticas y resistencias hacia la farmacología o la terapia psicológica, el rechazo a la significación biomédica del malestar o la problematización de la autoridad biomédica que hemos podido observar articuladas en las narrativas grupales. También hemos podido identificar prácticas, como la búsqueda de terapias alternativas o la performatización de la identidad agorafóbica esencialista, en las que el cuerpo funciona como vehículo y puesta en acción de la agencia.

De este modo, las estrategias creativas de resistencia identificadas en los grupos analizados, muchas de ellas colectivas en tanto en cuanto se nutren de la identificación mutua, de las experiencias compartidas y del diálogo entre las personas participantes, son en último término estrategias corporales. Cuando hablamos de agorafobia, y al tratarse esta de una diagnosis dentro del campo de la salud mental, puede parecer que el cuerpo desaparece. Lejos de esto, la observación de los grupos muestra como las realidades experienciales de muchas personas agorafóbicas se viven médicamente y agencialmente desde el cuerpo.

8. REFERENCIAS

- American Psychiatric Association. (2013). Diagnostic and statistical manual of mental disorders (Fifth edition). APA.
- Ardèvol, E. y Gómez Cruz, E. (2012). Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 67 (1), 181–208.
- Bianchi, E. (2018). Saberes, fármacos y diagnósticos. Un panorama sobre producciones recientes en torno a la farmacologización de la sociedad. *Psicología, conocimiento y Sociedad*, 8, 214-257.
- Bonder, G. (1998). Género y subjetividad: Avatares de una relación no evidente. *Género y epistemología: Mujeres y disciplinas*, 29-55.
- Canals, J. (2003). El regreso de la reciprocidad. Grupos de ayuda mutua y asociaciones de personas afectadas en la crisis del Estado del Bienestar. [Tesis doctoral, Universitat Rovira y Virgili].
- Canguilhem, G. (1971). Lo normal y lo patológico. S XXI.
- Caponi, S. (2018). DSM y sus dificultades. *Metatheoria*, 8 (2), 97-103.
- Caponi, S. (2016). Between the government of self and others: A psychiatric self-hermeneutics. *Signos Filosóficos*, 18 (36), 62–90.
- Caponi, S. (2015). Biopolitics and psychiatrization of life. *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*, 7 (16), 72-85.
- Clare, E. (1999). *Exile and Pride: Queerness, disability and liberation*. South End Press.
- Clarke, A. y Shim, J. (2011). Medicalization and Biomedicalization Revisited: Technoscience and Transformations of Health, Illness and American Medicine. En Pescolido et al. (Eds), *Handbook of the Sociology os Health, Illness, and Healing* (pp. 173-195). Springer.

- Clarke, A., Shim, J. K., Mamo, L., Fosket., J. R., y Fishman, J. R. (2003). Biomedicalization: Technoscientific, transformations of health, illness, an US biomedicine. *American sociological review*, 161-194.
- Conde, F. (2009). Análisis sociológico del sistema de discursos. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Conrad, P. (2007). *The Medicalization of Society: On the Transformation of Human Conditions into Treatable Disorders*. Johns Hopkins University Press.
- Espinàs, L. (2003). Análisis psicosocial de la interacción “profesional de la salud”/“paciente”/ “familiar”. Un ejemplo: el caso de los foros virtuales de autoayuda en cáncer. *Athenea digital: Revista de pensamiento e investigación social*, 1 (4).
- Foucault, M. (2001). *Los anormales: Curso del Collège de France (1974-1975)*. Fondo de cultura económica.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad/Vol. 1. La voluntad de saber*. S XXI.
- Good, B. (2003). *Medicina, racionalidad y experiencia: una perspectiva antropológica*. Bellaterra.
- Grau Muñoz, A. y Faus-Bertomeu, A. (2023). Fundamentos de la perspectiva sociológica en el estudio de la salud y la enfermedad. En Grau Muñoz y Faus-Bertomeu (coord.) *Sociología de la salud: salud, malestar y sociedad desde una mirada crítica* (pp. 11-53). Tirant Lo Blanch.
- Grillo, O. (2019). Etnografía multisituada, etnografía digital: reflexiones acerca de la extensión del campo y la reflexividad. *Etnografías Contemporáneas*, (9), 73-93.
- Hine, C. (2007). Multi-Sited Ethnography as a Middle Range Methodology for Contemporary ST. *Science, Technology, & Human Values*, 10, 652-671.
- Hine, C. (2000). *Virtual Ethnography*. Sage Publications.
- Imaz, E. (2023). Imaginarios, concepciones y conocimientos del cuerpo. Aportes para comprender la encarnación humana. En Grau Muñoz y Faus-Bertomeu (coord.) *Sociología de la salud: salud, malestar y sociedad desde una mirada crítica* (pp. 87-123). Tirant Lo Blanch.
- Jover, A. y Grau Muñoz, A. (2020). ¿Alguien conectada? Las comunidades virtuales de personas agorafóbicas y la gestión y experiencia de los malestares. *InterDisciplina*, 9 (24), 201-227.
- Jutel, A. G. (2011). *Putting a name to it: Diagnosis in contemporary society*. JHU Press.

- Jutel, A. G. (2009). Sociology of diagnosis: A preliminary review. *Sociology of Health & Illness*, 31 (2), 278-299.
- Martínez-Hernández, À. y Comelles, J.M. (2000). Antropología y psiquiatría. Una genealogía sobre la cultura, el poder y la alteridad. En Gonzáles y Comelles (Eds) *Psiquiatría transcultural*. Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Menéndez, E. L. (2018). Autoatención de los padecimientos y algunos imaginarios antropológicos. *Desacatos*, 58, 104-113.
- Menéndez, E. L. (2003). Modelos de atención de los padecimientos: De exclusiones teóricas y articulaciones prácticas. *Ciência & Saúde Coletiva*, 8 (1), 185–207.
- Miller, D., y Slater, D. (2000). *The Internet. An Ethnographic Approach*. BERG.
- Pie-Balaguer, A. y Alegre-Agís, E. (2023). Situación actual y modelos emergentes en Salud Mental: Una perspectiva Socio-Antropológica. En Grau Muñoz y Faus-Bertomeu (coord.) *Sociología de la salud: salud, malestar y sociedad desde una mirada crítica* (pp. 195-235). Tirant Lo Blanch.
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2019). *Etnografía digital*. Ediciones Morata.
- Rabinow, P. y Rose, N. (2006). Biopower Today. *BioSocieties*. 1, 195-217.
- Reuter, S. (2006). (Re)Gendering panic: Towards a critical sociology of agoraphobia. *Women's Health and Urban Life*, 5 (1), 45–74.
- Robledo Díaz, L. y Grau Muñoz, A. (2023). Las interacciones entre posiciones legas y expertas en el encuentro diagnóstico-terapéutico. En Grau Muñoz y Faus-Bertomeu (coord.) *Sociología de la salud: salud, malestar y sociedad desde una mirada crítica* (pp. 235-267). Tirant Lo Blanch.
- Roelke, V. (1997). Biologizing social facts: An early 20th century debate of Kraepelin's concepts of culture, neurasthenia and degeneration. *Culture, Medicine and Psychiatry*, 21 (4), 383–403.
- Rose, Nikolas (2019). *Our Psychiatric Future. The Politics of Mental Health*. Polity Press.
- Rose, N. (2012). Políticas de la vida. Biomedicina, poder y subjetividad en el siglo XXI. UNIFE.
- Rose, N. (1998). *Inventing our selves: Psychology, power, and personhood*. Cambridge university press.

- Sábada, I. (2015). Etnografía virtual/digital (EVD). En García Ferrando, M., Alvira Martín, F. R., Alonso Benito, L. E. y Escobar Mercado, M. (coord.) *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación*. (pp. 455-487). Alianza
- Susser, M. (1990). Disease, illness, sickness; impairment, disability and handicap. *Psychological Medicine*, 20 (3), 471-473.
- Velasco Martín, A. (1988). *Compendio de psiconeurofarmacología*. Ediciones Díaz de Santos.
- Young, A. (1995). *The harmony of illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*.

DECONSTRUCCION DE ESTEREOTIPOS FEMENINOS A TRAVES DE LA MIRADA DE HANNAH WILKE Y CINDY SHERMAN

MARÍA DEL CARMEN PÉREZ CASANOVA
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

Hannah Wilke y Cindy Sherman, destacadas figuras del arte contemporáneo, dialogan visualmente sobre la feminidad, utilizando su cuerpo como medio y respondiendo a movimientos feministas y cambios culturales en las décadas de 1970 y 1980. Este artículo explora cómo sus obras han contribuido a la reconceptualización de la identidad femenina en el arte, deconstruyendo estereotipos femeninos, desafiando las normas establecidas y desmantelando las representaciones convencionales de la feminidad.

2. OBJETIVOS

- Analizar la contribución de Hannah Wilke y Cindy Sherman a la deconstrucción de estereotipos femeninos, examinando cómo estas dos artistas han abordado y desafiado las representaciones convencionales de la feminidad a través de sus obras.
- Explorar de qué manera, ambas artistas han utilizado el cuerpo como medio artístico para desafiar y subvertir las expectativas tradicionales de la representación femenina.
- Establecer un diálogo visual entre las obras de ambas artistas contribuyendo a un discurso más amplio sobre la construcción de identidades femeninas en el arte contemporáneo.

3. METODOLOGÍA

Analizar las obras clave de Hannah Wilke y de Cindy Sherman situándolas en su contexto histórico y cultural para comprender mejor las influencias y desafíos a los que se enfrentaron.

Realizar una comparación de los enfoques artísticos de ambas, destacando las similitudes y diferencias en la forma en que abordaron la deconstrucción de estereotipos femeninos.

Este texto es una revisión ampliada de una parte de mi tesis doctoral.

4. DISCUSIÓN

Hannah Wilke (Nueva York 1940-1993) Referente del feminismo artístico en los años 70, realizó vídeos, fotografías, performances y esculturas, para reivindicar el género femenino frente al mito del hombre, omnipresente en el arte. Su cuerpo, en general, y su vagina, en particular, fueron los iconos que utilizó para aunar arte y lucha. Fue pionera en cuanto a la utilización de la iconografía vaginal que se convertiría en elemento clave de expresión artística reivindicativa. Hannah Wilke moldea vaginas de todos los tamaños y materiales a modo de invasoras, al igual que los movimientos feministas, muestra una mujer comprometida con su tiempo y con temas sociales como la denuncia de la opresión de la mujer y el fanatismo feminista, la dignidad de la vida humana, el dolor, la enfermedad o la muerte.

La artista se convierte en objeto de su propio arte, exhibe su cuerpo desnudo, lo expone, permitiéndose incluso el lujo de objetificarlo bajo su atenta mirada, que rompe y subvierte las leyes de la mirada tradicional del patriarcado.

“No separé mi arte de mi cuerpo; sencillamente era otra parte de él”.
Hannah Wilke. (Petra Löffler en Grosenick, 2002, pág. 559)

Como anteriormente he apuntado, Wilke utilizó diversos medios artísticos como la fotografía, la performance, la escultura y el video para examinar y desafiar las nociones predominantes de feminidad, feminismo y sexualidad. Fue una de las primeras artistas en utilizar

imágenes vaginales en su trabajo con el propósito de abordar directamente cuestiones feministas. Desde finales de la década de 1950 hasta principios de la década de 1970, Wilke trabajó en la creación de un tipo de iconografía femenina basada en el cuerpo, construyendo formas abstractas y orgánicas que se parecían mucho a los genitales femeninos. Mostró estas formas en el suelo o en la pared de una manera muy organizada y repetitiva que recordaba el minimalismo. Durante la década de 1970, comenzó a utilizar su propio cuerpo para crear piezas escénicas que llamó “performalist self-portraits”. Estas performances, inmortalizadas en video o fotografías, confrontan los estereotipos eróticos llamando la atención y tornando irónicos los gestos, poses y atributos convencionales del cuerpo femenino.

FIGURA 1. Hannah Wilke, *Starification Object Series*, 1974-82. Impresiones en gelatina de plata con esculturas de goma de mascar. 101,6 x 148,6 x 5,7 cm. (40 x 58 ½ x 2 ¼ pulgadas). The Museum of Modern Art, New York. Adquisición © 2010 Marsie, Emanuelle, Damon y Andrew Scharlatt- Colección y Archivo Hannah Wilke, Los Angeles.



En una de sus piezas más conocidas, “S.O.S. Starification Object Series” (1974-1979), Wilke posó semidesnuda con chicles pegados en su cuerpo en forma de vulvas para una serie de fotografías en blanco y negro. En

ellas asume el papel de esas modelos anónimas que pueblan las campañas publicitarias, imita sus poses artificiales, demostrándonos que son tan sólo gestos estereotipados de “lo femenino”, que, repetidos hasta la saciedad, han terminado por convertirse en norma de feminidad. El chicle interrumpe la mirada deseante del espectador, llamando la atención sobre la cosificación del cuerpo de la mujer. (Hannah Wilke, s.f.)

En la instalación “*So Help Me Hannah*”, Wilke equipara el concepto de mercancía a la mujer, cuyo cuerpo, sistemáticamente objetificado, se convierte en valor de cambio dentro de la sociedad capitalista y patriarcal.

La imagen que da título a la exposición es un panel que forma parte de la instalación “*So Help Me Hannah*” (1978-1984). En él podemos ver a la artista desnuda sobre un compresor de aire en el que puede leerse la frase *Exchange Values*, extraída de la siguiente cita de El Capital de Marx: “Si las mercancías pudiesen hablar dirían: nuestro valor de uso tal vez interesa a los hombres. Pero a nosotras, en cuanto objetos, nos tiene sin cuidado. Lo que nos interesa objetivamente es nuestro valor. Nuestra propia circulación como cosas-mercancías así lo demuestra. Sólo nos referimos unas a otras como valores de cambio.” La intención de Wilke es clara: equipara el concepto de mercancía a la mujer, cuyo cuerpo, sistemáticamente objetificado, se convierte en valor de cambio dentro de la sociedad capitalista y patriarcal.

Pero la obra, ofrece una doble lectura. Por una parte, “*Exchange values*” puede traducirse como “valores de cambio”, y el cuerpo desnudo de la artista actúa aquí como mercancía, como objeto. Sin embargo, puede entenderse también como verbo imperativo, “*cambia valores*”, y de repente el cuerpo de Wilke ya no parece tan indefenso. Ataviada con sus eternas sandalias de tacón, y empuñando una pistola en cada mano, avanza con paso firme sobre la máquina. Su pose, desafiante, parece decirnos que la revolución feminista es ya una realidad imparable, y que el arte se ha unido a ella para agitar conciencias y “cambiar valores”.

FIGURA 2. Hannah Wilke. *Instalación So Help Me Hannah (Exchange Values)*, 1978-1984. <https://acortar.link/rfsTQ9> (Hannah Wilke. *Exchange Values*, s.f.)



Wilke, como el resto de artistas que trabajaron en consonancia con el movimiento feminista, fue siempre consciente de que su condición de mujer, en un medio artístico fuertemente machista, constituía un hándicap importante en su carrera. En una ocasión, colocó en una exposición una serie de huchas, que hacían referencia a las dificultades que tenía para vivir del arte, algo que, creía, no le sucedía a la mayoría de sus colegas varones. Las huchas metálicas están decoradas con imágenes de la artista realizando un streap-tease, extraídas de una de sus obras, lo que introduce otro componente de reflexión, ya que convierte nuevamente el cuerpo de la mujer, su propio cuerpo, en reclamo para el consumo, en mercancía. Las huchas invitaban al visitante a introducir dinero en ellas, a pagar por la contemplación de su cuerpo semidesnudo. (Garbayo Maeztu, 2006)

Otro aspecto relevante en la obra de Wilke es su reafirmación como artista. Aunque es evidente que ella misma actuó como modelo en sus fotografías, también desempeñó el papel de directora, proporcionando instrucciones a sus fotógrafos, entre los cuales se incluyeron amantes como el escultor Claes Oldenburg o el artista Richard Hamilton, así como su propio padre y hermana. A pesar de no haber capturado personalmente algunas de sus fotografías, insistía en reclamar la autoría de estas obras, argumentando que era ella quien las dirigía. Este acto de dirección lo denominó "autorretrato performalista".

El problema de Wilke recaía no en su discurso, ni en su propuesta artística, sino en que no era tomada en serio, pues una mujer hermosa, con un cuerpo similar al de las modelos en Vogue no puede denunciar nada dado que no se encuentra en la situación de desigualdad que el común denominador femenino. Wilke en su belleza absoluta pasaba desapercibida para el público, aunque no para muchos artistas; la prueba está en la performance que realizó en torno al "Gran Vidrio" de Duchamp invitada por el propio Duchamp. (Figura 3).

La galería Ronald Feldman de Nueva York presentó una exposición en la que se muestra una película de Hannah Wilke, "Through the Large Glass", sobre su actuación en el Museo de Arte de Filadelfia basada en la principal obra de Duchamp.

FIGURA 3. Hannah Wilke. *"Through the Large Glass"*, 1976. Fuente: Ronald Feldman Gallery. <https://acortar.link/vilDpF>



Acompañando a la película en color de 16 mm se añade el vídeo de 30 minutos de Wilke, *"Philly"*, que documenta la realización de la película. Además, intervienen dibujos, grabados, fotografías y otros objetos relacionados con la película y el vídeo de una manera más amplia.

En la performance, que representa ambigüamente los roles de soltero y novia, artista y objeto de arte, voyeur y objeto erótico, tal como se la ve directamente detrás del "Gran Vidrio" de Duchamp, Wilke usa el *Vidrio* como escenario, un dispositivo de encuadre para su propia figura en movimiento, en última instancia desnuda, dentro de la configuración abstracta de la obra de Duchamp, complementando sus intrincadas ilusiones y desafiando su relegación de la experiencia al conocimiento intelectual.

El vídeo contrasta marcadamente con los gestos formales y la concentración estética de la película, desplegando la secuencia serio-cómica de eventos que condujeron y rodearon la sesión de rodaje real. (*Through the Large Glass*, s.f.).

FIGURA 4. Hannah Wilke. 1976-78. Video («Philly»; Betacam Digital y DVD; b/n, sonido, 32'), ocho fotografías enmarcadas, fotografía con "Le grand verre" y una nota manuscrita por la artista anunciando la performance «Hannah Wilke Through the Large Glass». Fuente: Museo Reina Sofía <https://acortar.link/jpwM4r>



Esta instalación (figura 4), expuesta en el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) está relacionada con otros trabajos de Hannah Wilke, en los que la artista descompone los mitos relacionados con la representación de la mujer en la cultura popular y en la historia del arte; en este caso el protagonista es Marcel Duchamp. La instalación incluye el vídeo *Philly*, que documenta la performance *Hannah Wilke Through «The Large Glass»* (Hannah Wilke a través de *El gran vidrio*), en la que Wilke se desnuda en el Philadelphia Museum of Art, detrás de *Le grand verre* (El gran vidrio), 1915-1923, de Duchamp. Para contextualizar la acción es necesario referirse a cómo, por un lado, la obra de Duchamp, que representa un acto sexual trasladado a una maquinaria del deseo, se basa en algunos de los estereotipos misóginos del siglo XIX, como el de la mujer fatal. Por otro, a la recepción, a menudo acrítica, del artista francés que determina en estos años las neovanguardias norteamericanas. Al principio, Wilke está vestida con un traje de chaqueta blanco, el mismo que aparece reproducido en las ocho

fotografías. Este tipo de traje se asocia a los iconos sexuales de la década de los setenta, representados en las fotografías de Helmut Newton y las modelos de Yves Saint Laurent, los cuales presentan a una mujer aparentemente independiente, activa fuera del entorno doméstico. Poniendo en escena estos referentes, Wilke estableció una crítica feminista al rol patriarcal y dominante de Duchamp y a la forma en la que el arte de las vanguardias enmarcó la identidad femenina. (Cámara Bello, s.f.)

Entre 1978 y 1984, Hannah Wilke atravesó un período profundamente reflexivo mientras su madre luchaba contra el cáncer. En una serie conmovedora de fotografías, capturó la vulnerabilidad humana y la fugacidad de la vida al presentar a su madre en distintas etapas del tratamiento, incluso después de la extirpación del pecho y la pérdida de cabello. Wilke no solo documentó la dureza de la enfermedad, sino que también empleó esculturas vaginales como metáfora para explorar los temas de vida y muerte. Esta representación metafórica contrasta las vaginas, unas simbolizando células saludables que dan vida, mientras otras representan las células cancerígenas que arrebataron la vida de su madre.

Tras la pérdida de su madre, Hannah Wilke se enfrentó a su propio diagnóstico de cáncer de mama. En un acto terapéutico y artístico, junto a su esposo Donald Goddard, decidió plasmar su experiencia a través de la serie denominada "Intra Venus". La enfermedad marcó una transformación física y espiritual en Wilke, y esta serie se convirtió en un testimonio visual de su lucha.

"Intra Venus" revela una Wilke afectada por el cáncer, con cicatrices que dan cuenta de su batalla. La obra trasciende la imagen estereotipada de una mujer escultural y modelo para mostrar a una persona seriamente afectada por la enfermedad. Las imágenes de la performance la presenta adoptando poses que evocan a figuras icónicas a lo largo de la historia del arte, desde Venus hasta las modelos del Barroco y el Romanticismo. Esta serie se convierte así en una suerte de lección de historia del arte inmersa en una performance que adquiere un significado profundo gracias a las fotografías obtenidas.

La obra de Hannah Wilke no solo es un testimonio personal de su propia lucha contra el cáncer, sino que también se convierte en una exploración más amplia de la experiencia humana frente a la enfermedad y la transformación. La fusión de lo personal y lo artístico en su trabajo demuestra el poder del arte como medio de expresión y terapia, permitiéndole a Wilke compartir su historia y reflexiones de una manera única y conmovedora (Hannah Wilke. Exchange Values, s.f.).

Cindy Sherman (New Jersey, 1954) destaca como una investigadora de la construcción identitaria a través del autorretrato, manipulando los códigos visuales y culturales asociados al arte, la celebridad, el género y la fotografía. En su práctica artística, Sherman asume roles multifacéticos, actuando como la fotógrafa, la modelo, la directora de arte, la maquilladora, la estilista y la peluquera en sus sesiones. A pesar de esta diversidad de funciones, ella se autodefine más como una artista que utiliza la fotografía que como una fotógrafa per se.

Sus obras se caracterizan por resaltar la artificialidad y ambigüedad inherente a los estereotipos que aborda. Haciendo uso de máscaras, pelucas, maquillaje teatral, prótesis, uñas postizas y disfraces, Sherman no ilustra narrativas concretas que requieran representación visual explícita. En cambio, confía en la subjetividad cultural del espectador para aportar su propia interpretación narrativa.

Sherman, en su ejercicio artístico, se traveste y fotografía como un medio de crítica a la sociedad contemporánea impregnada de artificialidad. Sus poses, expresiones y atuendos están codificados de manera que resultan reconocibles para el espectador contemporáneo, resaltando así la construcción estereotipada de la femineidad.

Reconocida como pionera del postmodernismo, sus autorretratos esperpénticos ironizan sobre la construcción pervertida de la feminidad que ha sido impuesta a través de los medios de comunicación, particularmente la televisión. En este contexto, la artista desafía la noción de belleza, presentando una imagen de la feminidad que es postiza, maquillada y modificada mediante intervenciones como la silicona.

Cindy Sherman realizó una serie de 69 fotografías sin título a lo largo de tres años, imitando el estilo de las imágenes publicitarias de los

estudios cinematográficos de Hollywood. Aunque todas las fotografías presentan a Sherman, no son autorretratos en el sentido convencional; más bien, constituyen una serie de arquetipos ficticios que han sido tradicionalmente atribuidos a la mujer, como la *femme fatale*, el ama de casa, la *pin-up*, la madre, la prostituta, la mujer maltratada, la secretaria, entre otros. Estos roles femeninos están arraigados profundamente en nuestro imaginario cultural.

Sherman utiliza la serie para ocultar su identidad detrás de una serie de clichés, empleando el juego posmoderno de apropiarse de elementos de otros con una indiferencia irónica, insinuaciones sutiles y evitando definirse explícitamente. A través de fotogramas en blanco y negro sin título, se convierte en la herramienta de su propia crítica, disfrazada para abordar la saturación de imágenes en nuestra cultura contemporánea, diseñadas para manipular a un espectador o consumidor que a menudo lucha por distinguir entre la realidad y la ficción.

A pesar de ser la protagonista de esta serie, Sherman no revela ninguna información personal sobre sí misma, lo que crea una contradicción típica de la modernidad: ser la estrella al tiempo que borra cualquier rastro de su verdadera identidad. Esta capacidad de desaparecer le permite asumir una variedad de personajes, aunque estos personajes son femeninos y a menudo estereotipados, en el sentido tradicionalmente asociado con la feminidad, casi tratados como mercancía.

La obra de Cindy Sherman se caracteriza por su ambigüedad, pero al mismo tiempo se puede considerar como un arte feminista. La artista desafía las expectativas tradicionales asociadas con la representación de la mujer en el arte y la cultura, utilizando su propia imagen como un medio para explorar y cuestionar las complejidades de la identidad femenina en un contexto contemporáneo saturado de imágenes y estereotipos. (Bolaño, 2017)

Sherman desempeñó un papel significativo en el movimiento feminista en el arte al destacar el cuerpo y la psique de la mujer, ya sea al cuestionar la feminidad bajo el patriarcado, al exhibir la redefinición imaginaria de la mujer en una sociedad dominada por hombres, o al evidenciar cómo se ve obligada a desempeñar su género.

Según María Teresa Alario en su ensayo “Arte y feminismo”, (Alario Trigueros, 2008) en la obra de Cindy Sherman se deconstruyen imágenes femeninas socialmente estereotipadas a través del uso del maquillaje, disfraces, máscaras y vestuario femenino, poniendo en evidencia la inestabilidad del concepto de identidad, a la vez que se critica e ironiza sobre los modelos de belleza y sensualidad. Sherman se convierte en fotógrafa, actriz, directora, guionista, estilista, maquilladora, peluquera, decoradora y encargada de iluminación; un completo equipo de rodaje (ya que la retórica de sus imágenes procede del mundo cinematográfico) en una persona. Se representa a sí misma en papeles diferentes tomados del cine y las revistas, que imponen unos modelos a las mujeres convertidas en clichés. Durante este juego el yo de la artista permanece oculto, mientras las imágenes ponen ante nosotros las ansias, deseos, sueños, miedos y amenazas que se presuponen a la mujer en la sociedad occidental.

Las fotografías de Cindy Sherman desafían la idea de la estabilidad o innatismo del género que se esconde tras las imágenes que la cultura occidental construye para nuestro consumo en los medios de comunicación de masas.

Sus primeras *Film Stills*, realizadas en 1977, son autorretratos que no tienen como objetivo que el espectador los reconozca como tal, ya que en cada una de las imágenes adopta un aspecto y una identidad distintos, tomados de las imágenes femeninas de los medios de comunicación de masas, para subrayar que la noción psicoanalítica de la feminidad no es más que la representación del deseo masculino de fijar a la mujer en una identidad estable. La obra de esta artista niega tal estabilidad al presentar la feminidad como una construcción social, como una mascarada. (Alario Trigueros, 2008)

“El rango de lo ultra feo siempre me ha fascinado. Las cosas consideradas no atractivas e indeseables me han interesado particularmente. Y algunas me parecen realmente bellas”

Cindy Sherman

Se puede ver parte de las obras de Sherman en este hipervínculo: [Untitled Film Still \(Modern Classics: Cindy Sherman – Untitled Film Stills, 1977-1980, s.f.\)](#)

Cindy Sherman critica la artificialidad de las convenciones sociales de su época y de los arquetipos de género.

El cuerpo, pues, se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social. Sherman apuesta sin retóricas políticamente correctas por la capacidad de impacto de unas imágenes que reflejan las patologías de una sociedad del consumo incrustada en un paisaje de desconfianza y deshumanización. Adopta la provocativa estrategia de inversión de los estereotipos femeninos que han popularizado las revistas y las campañas de publicidad. Se pasa así de figuras voluptuosas, seductoras, esculturales y atractivas a cuerpos tumefactos, sexualmente dominados e incluso, reemplazados por diferentes elementos protésicos que de alguna manera anuncian la llegada del cyborg. El cuerpo deja de someterse al canon clásico de belleza para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos y de las enfermedades sociales, de la fusión con lo mecánico, inorgánico y artificial. (Alario Trigueros, 2008).

Recientemente (18-1-24), Eduardo Bravo en la revista Vanity Fair dedica un artículo a la artista titulado: “Los 70 años de Cindy Sherman, la fotógrafa de los selfies antes de los selfies”

La artista estadounidense conocida por sus autorretratos cumple 70 años, al tiempo que explora las posibilidades de la fotografía digital, el retoque de imágenes y las redes sociales.

Nacida en Glen Ridge (Nueva Jersey) en 1954, la fotógrafa estadounidense **Cindy Sherman** fue la quinta de cinco hermanos que se llevaba casi diez años con el menor de todos. “No es que no les cayese bien, pero llegué muy tarde y ya tenían formada una familia”, comentaba con humor la artista que, debido a la diferencia de edad con sus hermanos, tuvo que acostumbrarse a jugar sola.

“De pequeña jugaba a disfrazarme. Mi madre iba a la tienda local de segunda mano y, por diez centavos, compraba esos viejos vestidos de

fiesta de los años 40 o 50. Creo que en el sótano también estaba la ropa de mi bisabuela. Cuando la descubrí fue como, ¡guau! Era ropa de anciana, pero también había delantales. Luego, con 10 o 12 años, me ponía la ropa, me metía calcetines que colgaban hasta la cintura para que parecieran los pechos de una anciana y salía a caminar alrededor de la manzana”, recordaba la artista que, con el tiempo, convertiría esa afición en una de las obras fotográficas más interesantes y originales de la segunda mitad del siglo XX.

En una época en la que la fotografía seguía explorando la idea del «instante decisivo» de **Cartier Bresson** y mantenía su hegemonía como el medio indiscutible para documentar la realidad, fuera estos acontecimientos históricos o la vida cotidiana, en 1977 Cindy Sherman presentó “*Untitled Film Stills*”. Como su propio nombre indicaba, se trataba de una serie de fotografías sin título que recreaban fotogramas de películas inexistentes en los que la propia Sherman, caracterizada con pelucas, maquillaje, ropa vintage, complementos y atrezzo, interpretaba a diferentes mujeres que caminaban por la ciudad, cocinaban, se miraban al espejo, esperaban el autobús o hacían autostop.

«Me uso a mí misma del mismo modo en que usaría una modelo. No son imágenes autobiográficas. No son fantasías mías. Lo que sucede es que me gusta trabajar totalmente sola. Por lo tanto, en lugar de usar modelos, me uso a mí misma», explicaba la fotógrafa que, en total, realizó sesenta y nueve “Untitled Film Stills” en blanco y negro, que parecían haber salido de una película de **Antonioni**, **Casavettes** o **Barbara Loden**. A partir de entonces, ese componente narrativo será uno de los elementos claves de la obra de Sherman, que siguió explorando esa vertiente en “*Centerfolds*”, un proyecto compuesto por imágenes apaisadas en color, cuyo formato recordaba al de los pósters centrales de las revistas, y en las que la artista representaba diferentes arquetipos de mujeres. Por ejemplo, princesas de cuento, mujeres adineradas inyectadas de botox o estrellas de cine en decadencia que, como sucedía con su primer proyecto, le servían para reflexionar sobre la representación de la mujer en el arte y su posición dentro de la sociedad.

La crítica social es, de hecho, otro de los elementos que caracterizan la obra de Sherman. Si bien este aspecto ha estado siempre relacionado con el universo femenino, a finales de los ochenta la artista consideró necesario dar también su opinión sobre la deriva que estaba tomando el mundo del arte. Harta de la especulación del sector y de los precios — en su opinión artificialmente hinchados por aquellos a los que denominaba “los niños pintores”, entre los que se encontraban **Julian Schnabel**—, Sherman produjo una nueva serie de fotografías. Esta vez no eran retratos sino imágenes de apariencia abstracta en las que abundaba la sangre, la suciedad y los fluidos corporales, con la intención de que los coleccionistas, más interesados por la cotización de la obra que en su contenido, las comprasen y las pusieran en su salón.

Superada esa fase de indignación, en 1988 Sherman regresó a la figuración y a las fotografías narrativas de la mano de Royale Limoges, fábrica de porcelanas que le propuso diseñar una vajilla conmemorativa del 200 aniversario de la Revolución Francesa. El resultado fue una primera imagen en la que la artista se retrataba como **Madame Pompadour** y a la que siguieron otras *fotografías que recordaban obras maestras de la historia* del arte firmadas por artistas como Rafael, Caravaggio, Miguel Ángel o Leonardo da Vinci. (Bravo, 2024)

4.1. EL DIÁLOGO ARTÍSTICO DE HANNAH WILKE Y CINDY SHERMAN EN LA DECONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS

Hannah Wilke y Cindy Sherman, dos figuras destacadas en el mundo del arte contemporáneo, abordaron la deconstrucción de estereotipos femeninos mediante enfoques artísticos distintivos, aunque con algunos puntos de convergencia que revelan un diálogo intrínseco entre sus obras.

Wilke, a través de su serie "S.O.S. Starification Object Series", se atrevió a desafiar los estándares de belleza convencionales exhibiendo su propio cuerpo desnudo. Esta obra no solo fue una manifestación de su valentía artística sino también una crítica directa a la objetificación del cuerpo femenino. En sus esculturas y autorretratos fotográficos, Wilke moldeó vaginas de diversos materiales y tamaños, a modo de invasoras que simbolizaban la lucha feminista de la época. Su cuerpo, en general, y su vagina, en particular, se convirtieron en iconos utilizados para fusionar el arte con la lucha por la igualdad de género.

Cindy Sherman, por otro lado, exploró la complejidad de las identidades femeninas a través de la fotografía, especialmente en su famosa serie "Untitled Film Stills". Esta serie representa un examen crítico de los roles de género en la cultura popular, donde Sherman se convierte en actriz, directora, estilista y protagonista de sus propias narrativas visuales. A través de la apropiación y reinterpretación de roles estereotipados, Sherman desafía la pasividad histórica con la que las mujeres han sido representadas en el arte y los medios de comunicación.

Ambas artistas tienen en común el hecho de recurrir al uso de sus propios cuerpos como medios artísticos. Wilke, desafió los estándares de belleza al exhibir su propio cuerpo desnudo y Sherman, utilizó su cuerpo como lienzo en sus representaciones fotográficas.

Tanto Wilke como Sherman comparten la característica de subvertir las expectativas sociales sobre la representación femenina, respondiendo de manera crítica a la cultura visual predominante de sus respectivas épocas. Wilke, al apropiarse de su propia anatomía como forma de expresión, aborda la obsesión cultural con la perfección física y desmantela la objetificación del cuerpo femenino. Wilke adoptó un estilo más directo y visceral, desafiando visualmente la idealización de la belleza. Sherman, por su parte, desafía la idea de que la mujer es solo un objeto de contemplación pasiva, tomando el control activo de su representación visual. Se sumergió en la construcción de identidades femeninas en la cultura popular, cuestionando los roles de género representados en los medios a través de sus fotografías.

El trabajo de Wilke y Sherman no es simplemente una manifestación individual; es un diálogo visual que se entreteje con el discurso más amplio sobre la feminidad. Wilke abrió el camino, desafiando la vergüenza y la censura que a menudo rodean el cuerpo femenino y Sherman, posteriormente, amplió este diálogo al explorar la construcción de identidades femeninas en la cultura popular y la evolución de los roles de género a lo largo del tiempo.

En cuanto a los medios artísticos utilizados, aunque Wilke empleó esculturas y autorretratos fotográficos, y Sherman se destacó en la fotografía, ambos medios influyeron en cómo abordaron la representación del cuerpo y la feminidad. La elección de medios resalta la distintiva estética visual de cada artista y cómo ésta contribuyó a la narrativa crítica que construyeron sobre la feminidad.

En el contexto cultural de las décadas de 1970 y 1980, ambas artistas respondieron a los movimientos feministas y a la liberación sexual de esa época. Wilke, pionera en el feminismo artístico de los años 70, fue una voz valiente en un momento en que las mujeres estaban reclamando su lugar en la sociedad. Sherman, por su parte, se sumergió en el paisaje cultural en evolución de las décadas de 1970 y 1980, donde estuvo influenciada por las dinámicas sociales cambiantes y la evolución de los roles de género que estaban experimentando cambios significativos.

5. CONCLUSIONES

En resumen, podemos decir que la obra de Hannah Wilke y Cindy Sherman trasciende la mera expresión artística para convertirse en un diálogo intergeneracional sobre la feminidad, la representación visual y la evolución de los roles de género. A través de sus distintivos enfoques y elecciones artísticas, estas artistas han dejado una marca indeleble en la exploración crítica de la identidad femenina en el arte contemporáneo.

La deconstrucción de estereotipos femeninos en el arte contemporáneo es un proceso que impulsa un cambio cultural más amplio. A través de las lentes de Hannah Wilke y Cindy Sherman, vemos la capacidad del arte no solo para reflejar, sino para transformar y desafiar la percepción convencional de lo femenino. Estas artistas reinventan la narrativa de la feminidad en una obra de arte en constante evolución.

La contribución de ambas ha sido fundamental para la expansión del discurso feminista en el arte contemporáneo. Mientras Wilke se centraba en la materialidad del cuerpo y la belleza, Sherman exploraba las representaciones mediáticas y cinematográficas, demostrando la complejidad y diversidad de enfoques posibles en la deconstrucción de estereotipos femeninos.

6. REFERENCIAS

- Alario Trigueros, M. (2008). *Arte y Feminismo*. Nerea.
- Bolaño, E. (26 de febrero de 2017). *Fotogramas sin título. Ninguno de estos "autorretratos" es la verdadera Cindy Sherman*. Recuperado el febrero de 2024, de historia-arte.com: <https://acortar.link/jYaHmc>
- Bravo, E. (18 de enero de 2024). *Los 70 años de Cindy Sherman, la fotógrafa de los selfies antes de los selfies*. Recuperado el febrero de 2024, de revistavanitayfair.es: <https://acortar.link/118dRd>
- Cámara Bello, C. (s.f.). *Suit suite (Suite del traje)*. Recuperado el febrero de 2024, de museoreinasofia.es: <https://acortar.link/jpwM4r>
- Garbayo Maeztu, M. (10 de noviembre de 2006). *Hannah Wilke: yo objeto, yo sujeto*. Recuperado el febrero de 2024, de magdalamaria.blogspot.com: <https://acortar.link/aPnkWq>
- García Aguilar, T. (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Casimiro Libros.
- Grosenik, U. (2002). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen.
- Hannah Wilke*. (s.f.). Recuperado el febrero de 2024, de Guggenheim.org: <https://acortar.link/57Sklz>
- Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles*. (s.f.). Recuperado el febrero de 2024, de hannahwilke.com: <https://acortar.link/v3ZQNh>
- Hannah Wilke S.O.S. - Starification Object Series 1974-82*. (s.f.). Recuperado el febrero de 2024, de moma.org: <https://acortar.link/2Lee8S>
- Hannah Wilke. Exchange Values*. (s.f.). Recuperado el febrero de 2024, de Artium.eus: <https://acortar.link/rfsTQ9>
- Hannah Wilke. Exchange Values*. (s.f.). Recuperado el febrero de 2024, de geifco.org: <https://acortar.link/ecbkkM>
- Martínez Collado, A. (2008). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac.
- Modern Classics: Cindy Sherman – Untitled Film Stills, 1977-1980*. (s.f.). Recuperado el febrero de 2024, de artlead.net: <https://acortar.link/orO2YT>
- Petra Löffler en Grosenick, U. (2002). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen.
- Schneckenbuger, M. F. (2005). *Arte del siglo XX* (Vol. II). (I. F. Walther, Ed.) Taschen.
- Through the Large Glass*. (s.f.). Recuperado el febrero de 2024, de feldmangallery.com: <https://acortar.link/viIDpF>

CONSENSOS EPISTÉMICOS ENTRE LA RELACIÓN CUERPO O RESISTENCIA Y ACTIVISMO EN LA LITERATURA PRINCIPAL

JAVIER SEIJO VILLAMIZAR

Universidad de Santiago de Compostela

Investigador Centro CRIA-Centro Em Rede De Investigação Em Antropologia

ISCTE, Lisboa

Investigador postdoctoral EqualSeaLab (CRETUS, USC)

1. INTRODUCCIÓN

Las narrativas académicas que vinculan el concepto de cuerpo, resistencia y activismo son novedosas, como recientes. En ellas se exploran casos de cambio social y llamadas profundas de transformación sobre nuestros modelos civilizatorios y la articulación del poder. Lo que, otra literatura, denomina patologías hacia el poder (Farmer, 2003) la relevancia de nuevos modelos de gobernanza, co-gobernaza, gobierno abierto y sociedades basadas en formas de inteligencia colectiva y democratización profunda de la cultura cívica (Hajer & Wagenaar, 2003, Elstub & Escobar, 2019).

Paralelamente, a nivel de otros autores, este estudio entronca con la visión clásica de transformación, en régimen de equidad, de las sociedades ante los desmanes del neoliberalismo (Polanyi, 2016; Piketty, 2014; Losada, 2015). Consecuentemente, el estudio de los términos propuestos explicita que las condiciones socioeconómicas desde ley social del desarrollo socioeconómico siguen testimoniando su pertinencia (Harnacker, 1969). Es más, los casos de estudio, en esta literatura, apuestan por integrar dentro del conocimiento científico, parte o todo, la perspectiva de las prácticas, valores e instituciones. Lo que actualmente conocemos cómo potenciales cambios transformadores (Villasante y Seijo, 2023). A su vez, esta literatura reaviva una tesis y asunción

marxista: "La filosofía ha interpretado de diversas maneras el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo." (Marx, 2000, p. 121)

En este sentido, existe otra literatura asociada al cuerpo y al imaginario de la salud, así como esta trayectoria es objeto de múltiples referencias explicativas. Labora (2018), sobre este marco, identificaría once metáforas desarrolladas en el siglo XX: (1) Delito, (2) Borrador, (3) Guerra, (4) Prótesis del yo, (5) Pantalla, (6) Encarnación provisional, (7) El doble cuerpo: cuerpo individual / cuerpo del rey, (8) El cuerpo social, (9) Matriz poliforma, (10) Territorio en conflicto, y (11) Obra. Además, Labora (2018) sostiene que estas metáforas están acompañadas de significados asignados a los géneros masculino y femenino desde el siglo XIX y muy en sintonía a ideales de justicia que actúan al margen de las condiciones materiales de las personas (Sen, 2009). El cuerpo del hombre se asocia con marcadores sociales como racionalidad, fortaleza, actividad, cordura, razón, espacio público, teoría, autoridad y lógica. En contraste, el cuerpo de la mujer se asocia con marcadores negativos como la irracionalidad, fragilidad, pasividad, locura, sentimiento, espacio privado, práctica, sumisión y emoción (Hooks, 2000)

En otras palabras, este estudio analiza el nivel de seguimiento de la literatura principal, los tipos de documentos, muestra la clasificación o ranking de documentos principales-, con mayor grado de consenso epistémico en una relación de opacidad, relevancia y emergencia entre conceptos de indagación² (Seijo, 2022).

En consecuencia, el estudio muestra el cómo distintas comunidades de prácticas; conjunto de investigadores, encuadran estos atributos y

² Por consenso epistémico se entiende la producción total que genera unas determinadas comunidades de práctica y son indexadas en una base de datos bibliométrica de referencia. Su expresión, en términos de búsqueda de revisión bibliométrica es un algoritmo de búsqueda. El grado del consenso epistémico o de imaginario social epistémico, que usamos como sinónimos, hace referencia al número de citas alcanzadas en la base de estudio de las referencias de indagación, a nivel muestral, por casos de estudio -base de datos bibliométrica reputadas, como Scopus, WoS, OpenAlex, Google académico, entre otras- y con la que se infiere o genera una sistematización de número de documentos que siguen criterios de rigor científico. Esto permite generar una clasificación, sistematización y operacionalización de documentos conforme a atributos bibliométricos- entre otros: número de documentos, instituciones, autores, fuentes, áreas de conocimiento, evolución de la producción, grado de colaboración- conforme a la selección de casos y/o estudio de caso en particular.

posicionan una situación del activismo corporal y/o el activismo de resistencia mediante una posición de interrelación bibliométrica particular. En particular, constatamos, que en el caso de Scopus, el activismo corporal y/o de resistencia, es un bien común poco visibilizado de forma expresa en los títulos de los documentos de la literatura principal. Es una relación conceptual, de otra parte, novedosa en otros niveles semánticos de búsqueda (resumen, palabras claves) y genera una producción todavía incipiente (N=256).

Asimismo, otras características claves de la producción objeto de estudio se conforma con las siguientes características: (1º) comprende un marco temporal entre 1993 a 2023, (2º) el número de autores abarca un total de 344, (3º) los documentos de un solo autor abarca a 170, (4º) el número total de referencias utilizadas es de 13.880, (5º) la edad promedio de los documentos es de 6,99 años, (6º) la tasa anual de crecimiento es de 11,17%, (7º) las citas promedio por documento alcanzan un total de 13,2 y (8º) las palabras claves de los autores alcanzan un total de 574.

Con este marco, realizamos un análisis exploratorio, descriptivo y explicativo que se fundamenta en acciones de respuestas y cambio social ante un problema común: el efecto del neoliberalismo económico y sus externalidades negativas ecosistémicas en las sociedades contemporáneas³.

Una muestra de esta literatura y su fuerza de seguimiento, en la base de estudios, sobre la relación “body” and “activism” –“resistance” y “activism” se explícita con la Tabla 1 siguiente. Con esta observamos propuestas de casos de estudio sobre cómo la resistencia y el cuerpo hacia el activismo enfoca un total de 20 estrategias de caso para generar cambios profundos en la sociedad. Estas propuestas buscan integrar de forma equitativa las prácticas, valores y el marco institucional para transformar la realidad social y sus agentes situados (Felber, 2010).

³ El enfoque ecosistémico hace referencia a que una realidad social debe tener presente no solo el marco social sino también el económico y ambiental. Su objetivo es que el diagnóstico de un problema, su posible solución y/o la evaluación de su escenario futuro sea medido como una respuesta integradora. El sistema social, económico y ambiental actúen como parte de una respuesta interrelacionada y no aislada sobre un problema público.

TABLA 1. *Temáticas con mayor grado de consenso epistémico en la relación cuerpo o resistencia y activismo*⁴

Orden	Body and activism	Autor/es p	Resistance and activism	Autor/es
1	Feminismo y activismo digital	Baer (2016)	vigilancia de datos, justicia de datos y capitalismo de vigilancia	Dencik et al. (2016)
2	activismo indígena y autenticidad	Conklin (1997)	activismo juvenil y participación cívica	Ginwright et ál. (2006)
3	tratamiento del sida "drugs into bodies"	Smith et ál. (2006)	activismo mercantil y acciones de compra	Mukherjee & Banet-Weiser (2012)
4	activismo ambiental y pesticidas	Harrison (2008)	traducción lingüística y ensayos	Tymoczko (2010)
5	activismo necropolítico	Leshem (2015)	activismo deportivo afroamericano	Cooper (2019)
6	activismo transnacional	Moore (2015)	interferencia cultural y activismo anticonsumo	Sandlin & Milam (2008)
7	activismo de atención médica	Cartwright (1998)	activismo cotidiano (2001)	Jean-Klein (2001)
8	activismo afectivo y feminismo	Reestorff (2014)	Activismo por la dignidad	Feldman & Stall (2004)
9	activismo en línea	Knudsen (2012)	Activismo de género	Montgomery & Stewart (2012)
10	activismo feminista	Gwynne (2013)	Activismo feminista antiglobalización	Eschle & Manguashca (2007)

Fuente: elaboración propia a partir de Scopus

2. OBJETIVOS: ESTUDOS DE CASOS CRÍTICOS EN SCOPUS

El propósito del estudio consiste en presentar un análisis descriptivo como exploratorio a partir de una pregunta principal de investigación: ¿Cuáles es el imaginario social epistémico, o consenso epistémico, asociado a la interacción cuerpo o resistencia y activismo en la literatura principal de Scopus?

⁴ Esta Tabla nos muestra una relación significativa en diferentes estrategias y aportes en parte de la literatura mundial. Enseña una muestra de la literatura crítica que apuesta por revelar prácticas, valores e instituciones sociales que deben ser objeto de transformación.

Para abordar esta cuestión, formulamos un algoritmo de búsqueda sistemático, en el que se referencia solamente los títulos de los documentos, y que está guiado por la propuesta PICO / PECO (Minion, 2021; Morgan et al., 2018; Nishikawa-Pacher, 2022). De modo que se plantea una búsqueda de documentos que permite reflejar un algoritmo conforme a los siguientes objetivos de indagación principal: (1) la población que se quiere estudiar (“body or “resistance”), (2) el interés común de estudio hacia la población de estudio (“activism”), (3) una comparación (en nuestro caso una “base de datos ejemplar”) y/o (4) unos resultados (Outcomes) que se expresan dentro de un marco temporal - PUB-YEAR < 2024-. En definitiva, La Tabla 2 muestra el objetivo general de indagación siguiendo la propuesta PECO /PICO.

TABLA 2. *Objetivo de estudio con relación al algoritmo de sistematización de la relación cuerpo o resistencia y activismismo*

Método PICO	Algoritmo de la pregunta principal
Población (P, Population)	TITLE ("body" OR "resistance")
Interés (I, Interest)	TITLE ("activism")
Comparación (C, comparison)	——Scopus——
Ouctomes (O, resultados)	PUBYEAR < 2024
Algoritmo de sistematización	TITLE ("body" OR "resistance") AND TITLE ("activism") AND PUBEYEAR < 2024

De otra parte, el objetivo de indagación -el estudio de la relación “Body” or “resistance” and “activism”- se establece para sistematizar información conforme a lo siguientes objetivos específicos desde la muestra obtenida mediante el caso de estudio -Scopus-: (1) mostrar la evolución de la producción, (2) identificar las principales temáticas o ranking top ten de la literatura, (3) describir y comparar las principales fuentes con mayor citación o consenso epistémico, (4) mostrar el ranking de los tipos de documentos principales, (5) identificar el número de principales instituciones según número de aportaciones, (6) caracterizar la situación del imaginario social epistémico según situación de opacidad, emergencia y relevancia, (7) ilustra los principales conceptos a nivel de visualización y argumentación de la muestra de documentos principales, (8) visualizar la red de temáticas de investigación principal

y forma de interconectarse mediante su interconexión mediante clústeres y nodos

3. METODOLOGÍA: EL IMAGINARIO SOCIAL EPISTÉMICO MEDIANTE EL REQUISITO DE CASO DE ESTUDIO

Juan Luis Pintos (1995, 2003, 2005) desarrolló la conceptualización del término y la metodología de imaginario social. Según este autor, la producción de la realidad social puede sistematizarse mediante diversas propuestas metodológicas y diferentes instrumentos de desarrollo. El concepto de imaginario argumenta que la realidad es una construcción social en constante evolución, donde el investigador puede centrar su análisis y atención en una situación de relevancia y/u opacidad.

Los Imaginarios Sociales serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social, y que hacen visible la invisibilidad social [...] Llegaríamos así a que la primera definición de los imaginarios sociales tiene que ver con la instrumentación del acceso a lo que se considere realidad en unas coordenadas espacio temporales específicas (Pintos, 1995:10, 17).

Snyder (2019) sostiene que la revisión de la literatura tiene cómo cometido principal sistematizar información de forma sistemática, no sistemática o semi-sistemática o de forma integradora. De modo que: “A literature review can broadly be described as a more or less systematic way of collecting and synthesizing previous research” (Snyder, 2019, p. 333).

Asimismo, Snyder (2019) sostiene que el enfoque de revisión bibliográfica permite alcanzar diversos objetivos y estrategias, formular preguntas específicas, seleccionar una muestra de documentos y determinar el tipo de contribución esperada. En particular, argumenta que los documentos, en relación con los conceptos de investigación, pueden combinarse y presentarse en diferentes tipologías (por ejemplo, Grant & Booth, 2009). Además, identifica un patrón dominante en las revisiones bibliográficas, que incluye los siguientes elementos:

(1º) *Revisión sistemática*, el investigador tratar de sintetizar y comparar evidencias, crea una pregunta de investigación específica, busca una estrategia de investigación sistemática o algoritmo sistemático,

clasifica artículos de forma cuantitativa, y generara información sobre el efecto de las evidencias. Esta visión permite informar políticas y sus prácticas.

(2º) *Revisión semi-sistemática o no sistemática*. El investigador describe de forma general un área de investigación y su evolución a lo largo del tiempo. La pregunta de investigación es amplia y la muestra y estrategia de investigación se basan en artículos científicos. El elemento estratégico puede, o no, conducir a una estrategia sistemática. El análisis es mixto, combinando métodos cualitativos y cuantitativos. La contribución del estudio permite generar un conocimiento holístico, abarcando el estado del arte, temas, panoramas, agendas y modelos teóricos.

(3º) *Revisión Integradora*. El investigador busca generar una visión crítica a través de un procedimiento generalmente no sistemático. La pregunta de investigación puede ser específica o amplia, y la muestra de documentos incluye artículos científicos, libros y otros textos publicados, enfocándose cuantitativamente. La contribución del estudio resulta en una taxonomía o clasificación, así como en el desarrollo de un modelo o marco teórico.

Seijo (2021a, 2021b) integra las perspectivas anteriores, argumentando que una revisión bibliométrica puede centrarse en los atributos bibliométricos de un algoritmo sistemático que abarca todos los campos semánticos (TIT-ABS-KEY⁵). También sostiene que puede llevarse a cabo una revisión bibliográfica mediante análisis particularizados, a nivel micro, en el que se estudia el comportamiento de la producción desde un campo semántico particular -TIT o ABS o KEY- (Lim et al., 2019; Seijo, 2020). Un ejemplo del estudio propuesto se muestra en la Tabla 3. A partir de esta, el investigador puede desarrollar una estrategia de indagación sistemática o semi-sistemática. El algoritmo de elección configura una selección muestral y un nivel semántico -

⁵ Por norma general un algoritmo de búsqueda se referencia de forma sistemática cuando incorpora tres campos semánticos. TIT (títulos o titles), ABS (resumen o abstract), KEY (palabras claves o keywords). Cuando el algoritmo tiende a buscar una parte de esta semántica se denomina semi-sistemático y nos ofrece la oportunidad de poder indagar sobre relaciones de tipo micro -visualización, títulos, argumentación, cuerpo del documento y/o resumen, palabras claves, temáticas o líneas de indagación-.

visualización, argumentación, relación- en un nivel macro o micro de un imaginario social epistémico específico para el caso de Scopus.

Por tanto, la metodología de revisión bibliométrica implica la elección de una muestra de documentos o lo que denominamos revisión crítica de la literatura (Grant & Booth 2009; Snyder 2019; Jaakkola 2020) o análisis bibliométrico o revisión bibliográfica de un número N de documentos o muestra -n- de documentos (O’Brien et al., 2020).

Por tanto, dentro de este amplio marco, se toma como criterio clave el uso de una base de datos bibliométrica. En particular, se realiza una comparación de los conceptos clave de investigación mediante un estudio de caso basado en fuentes documentales, específicamente Scopus (Musa et al., 2023; Pham-Duc et al., 2023a, 2023b).

TABLA 3. Estrategias de indagación en el imaginario social epistémico o consenso epistémico de Scopus

MACRO VISION	MICRO VISION		
	Visualización	Argumentación y contenido	Relación con temáticasde indagación
Holística	Algoritmo semi-sistemático		
Algoritmo sistemático	Algoritmo semi-sistemático		
4.379 TITLE-ABS-KEY ("body" OR "resistance") AND TITLE-ABS-KEY ("activism") AND PUBYEAR < 2024	256 TITLE ("body" OR "resistance") AND TITLE ("activism") AND PUBYEAR < 2024	3.069 ABS ("body" OR "resistance") AND ABS ("activism") AND PUBYEAR < 2024	359 KEY ("body" OR "resistance") AND KEY ("activism") AND PUBYEAR < 2024
1.875 TITLE-ABS-KEY ("body") AND TITLE-ABS-KEY ("activism") AND PUBYEAR < 2024	74 TITLE ("body") AND TITLE ("activism") AND PUBYEAR < 2024	1.405 ABS ("body") AND ABS ("activism") AND PUBYEAR < 2024	112 KEY ("body") AND KEY ("activism") AND PUBYEAR < 2024
2,703 TITLE-ABS-KEY ("resistance") AND TITLE-ABS-KEY ("activism") AND PUBYEAR < 2024	190 TITLE ("resistance") AND TITLE ("activism") AND PUBYEAR < 2024	1.795 ABS ("resistance") AND ABS ("activism") AND PUBYEAR < 2024	249 KEY ("resistance") AND KEY ("activism") AND PUBYEAR < 2024

Fuente: elaboración propia a partir de Scopus

Complementariamente, la metodología se inspira en las aportaciones de estudios bibliométricos, que determinan la fase de selección muestral mediante el análisis de títulos de documentos, conocido como "title analysis" (Bauerdorf et al., 2020; Hossain et al., 2021, Kaczmarczyk et al., 2021). A su vez, este tipo de elecciones pueden llevar aparejadas la evaluación y/o sistematización de temáticas de indagación sobre una muestra de documentos (Gálvez, 2016, Rousseau et al., 2018; Van Ekc & Waltman, 2019).

A nivel procedimental, la revisión bibliométrica es una práctica extendida en la literatura académica y no es una excepción. Los principales criterios del análisis se resumen en la Tabla 4. Estos a su vez implican los siguientes pasos: (1º) selección de los casos, (2º) diseño, depuración y elección de una base de datos, (3º) diseño de tablas, gráficas y figuras mediante tablas de contingencias en excel, la aplicación del programa Atlas ti 23, véase la Figura 1. La elaboración de una -red de temáticas- mediante el programa bibliométrico VOSViewer (Van Ekc y Waltman, 2019) y el uso del programa el programa R (cran.r-project.org) para referenciar la evolución de la producción por medio de la aplicación bibibliometrix.

TABLA 4. *Criterios metodológicos de indagación en la relación cuerpo o resistencia y activismo*

Criterios metodológicos	Procedimiento metodológico
Selección de casos	Semi sistemático: Título, Resumen, Palabras claves en títulos de documentos
Base de datos	Scopus, Algoritmo de búsqueda semi sistemático y replicable
Criterio de la muestra (Campos semánticos)	TITLE-ABS-KEY
Nº de casos seleccionados	N=256
Tipos de Publicación	Article, Conference Paper, Book Chapter, Book, Review
Tratamiento	Diseño de Base de datos, selección de casos y atributos bibliométricos
Idioma	Inglés
Período	Hasta 28 de septiembre de 2023

Fuente: Elaboración propia a partir de Seijo y Bermúdez (2023)

En definitiva, el planteamiento, responde a cinco características de los estudios de caso:

1. Aunar profundidad y detalle reflexivo (Yin, 2018). Esta situación implica que un estudio debe generar una interpretación sobre una interrelación particular. En nuestro caso la relación entre el concepto epistémico: “body” or “resistance” and “activism”,
2. Contextualización (Stake, 1995). Esta aparece mediante la sistematización de la información y dentro de un ambiente epistémico particular: las comunidades de práctica y las interrelaciones que marcan una referencia general para el caso de estudio: Scopus,
3. Flexibilidad. Esta idea sugiere que el análisis puede proceder con diferentes técnicas interrelacionadas (Creswell y Poth, 2018) a modo de un puzzle creativo,
4. Generación de Hipótesis y/o teorías (Eisenhardt, 1989). Estas se observan para el caso de estudio mediante la sistematización de los documentos, la referenciación de los documentos claves, y el estudio de su interrelación basada en las temáticas que conectan agendas de trabajo -palabras claves de los autores de un documento- con comunidades de práctica -conjunto de investigadores-
5. Aplicabilidad práctica (Flyvbjerg, 2006). Esta situación aparece cuándo se interrelaciona el proceso y estrategia de indagación como un todo coordinado. Los datos recabados sirven para orientar desajustes de la investigación, sensibilizar sobre una problemática o saber el estado de interrelación de una temática de indagación. En este sentido, el estudio propuesto genera una aplicación práctica que se guía por la complementariedad de lo cualitativo sobre lo cuantitativo, y su virtud de generar generalización. En otras palabras:

Así, frente a la posición tradicional que aseguraba que en la investigación cualitativa no era posible la generalización, surgen voces (Bertaux, 1993; Mejía, 2000) que defienden que una muestra bien elegida en cualitativa “permite obtener resultados generalizados para el universo de estudio, dentro de los límites de la representatividad socioestructural”(Caparrós y Raya, 2015, p. 81).

En este sentido Martínez-Salgado señala que en la investigación cualitativa “la posibilidad de generalizar los resultados obtenidos en determinado contexto a otro cuyo significado sea similar al del contexto estudiado se fundamenta en lo que se denomina transferibilidad, la cual sólo puede darse a partir de la descripción rica y profunda de cada fenómeno en su contexto, y no tiene como fundamento el número de casos estudiados” (2012, p. 615).

Esta autora frente a las diferencias en cuanto a la generalización entre la cuantitativa y la cualitativa, y los dos tipos de muestreos usados por las dos metodologías tradicionales propone “los conceptos de generalidad nomotética e idiográfica, y los de transferibilidad y reflexividad, para una mejor comprensión de las diferencias” (Martínez-Salgado 2012, p. 613). Estos dos tipos de generalización se definen a partir de las diferencias establecidas por Sandelowski y Barroso (2007). Así pues, hay autores/as que, en la actualidad, defienden que la generalización es posible entendida esta como una generalización estructural, de tipo posicionado. Y, de hecho, el criterio de la saturación utilizado para saber cuándo dejar de aplicar una determinada técnica vendría a abalar este tipo de posicionamientos [...] (Labora, 2021).

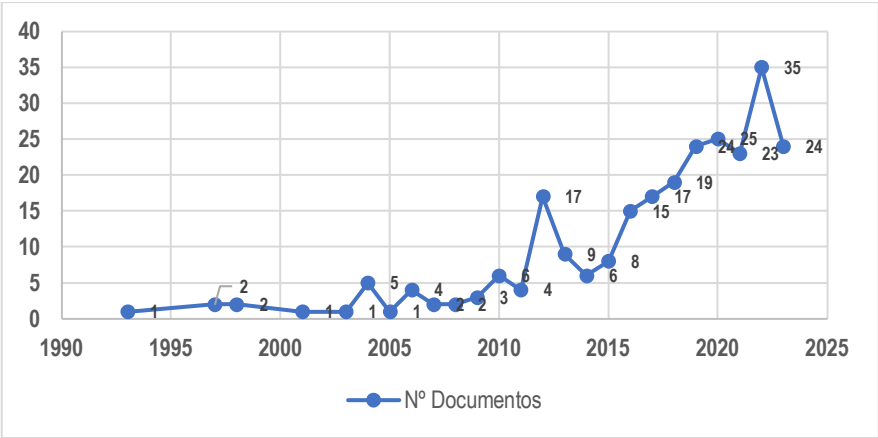
4. RESULTADOS: MARCADORES BIBLIOMÉTRICOS DESCRIPTIVOS

La aplicación de esta metodología constata que los términos y atributos asociados a “body” OR “resistance” AND “activism” genera un ciclo de vida que se inicia con una situación de Opacidad / Abandono (7 documentos y 11, 6% de la producción total). Esta continúa en un estado de emergencia. La producción alcanza por primera vez mayor citación y producción (41,79%, con un total de 59 documentos). Por último, el comportamiento agregado de la última etapa, por consolidarse en una generación, alcanza la situación más favorable en producción (190 documentos) y cobertura de todas las etapas (46,61%).

Desde este ciclo, la evolución del caso de estudio se concreta en los vectores de la Figura 1. La misma refleja cuatro momentos del comportamiento de la literatura analizada -1º. Abandono frente a opacidad en su desarrollo inicial, 2º. Emergencia, gran número de publicaciones y 3º. Relevancia, situación continuada de la situación de emergencia y superación de dos etapas precedentes. En contraposición, no se constata una situación 4º. Declive – esto es repetición de la etapa de abandono y/u opacidad en potencia-. En este sentido, la Figura 1 identifica el

cómo existe una trayectoria y tendencias principales por períodos que abarcan una experiencia acumulada de 30 años de experiencia acumulada sobre esta comunidad de práctica indexada en Scopus.

FIGURA 1. Evolución de la producción en la relación cuerpo o resistencia y activismo



Fuente: elaboración propia a partir de Scopus

La Tabla 5 describe las principales temáticas y cómo es el orden de clasificación que surge a partir de la literatura principal con mayor consenso epistémico mundial (véase Tabla 1, Tabla 5).

Las narrativas de la Tabla 5, de otra parte, conforman las temáticas de una agenda con mayor seguimiento a nivel mundial. Es decir, el cómo las distintas comunidades de práctica consolidan ciclos de producción epistémica y cuales constituyen las temáticas claves que han logrado mayor impacto y visualización de un imaginario común: la acción colectiva transformadora.

La Tabla 6, muestra la visión multidisciplinar de las fuentes con mayor consenso epistémico en la literatura precedente (véase Tabla 7). Con la Tabla 6 se muestra el cómo se sucede una gran variedad de aportaciones sobre el ranking mundial. Tan sólo 5 revistas logran más alcance y estas están continuadas por cinco libros de referencia a nivel mundial.

TABLA 5. Principales temáticas en conexión entre cuerpo o resistencia y activismo

Orden	Temática Principal
1	Emergencia de políticas feministas desde redes digitales
2	Políticas de identidad y procesos de construcción visual
3	Acceso a medicamentos para salvar vidas de VIH
4	Influencia de la neoliberalización en el activismo social/ambiental e impotencia de los trabajadores agrarios como grupo social
5	Estudio geográfico de los espacios de la muerte y las realidades necropolíticas
6	Activismo transnacional y combatientes extranjeros
7	Activismo en defensa de la atención médica y el cáncer de mama
8	El cuerpo en topless en el movimiento Femen
9	Los cuerpos activistas hambrientas en su lucha contra el cambio climático
10	La experiencia con la gordura y la creación de una biblioteca virtual
Fuente: elaboración propia a partir de Scopus	

Asimismo, las revistas académicas principales se denominan: "Feminist Media Studies", "American Ethnologist" y "Big Data and Society". Estas lideran las aportaciones con mayor influencia y relevancia en comparación con otras revistas. Todas se sitúan en el cuartil 1, y en su mayoría provienen del Reino Unido.

En cuanto al país de origen, la diversidad geográfica en la producción académica, en esta clasificación, caracteriza una temática limitada a editoriales anglosajonas.

En resumen, la Tabla 6 proporciona una imagen detallada de la importancia y la influencia de diversas fuentes académicas, destacando diferencias significativas en términos de citas, SJR, cuartiles y origen geográfico. Estas variaciones subrayan la diversidad y complejidad del panorama académico y cómo la investigación mantiene una producción con un ciclo de emergencia y relevancia en las dos últimas décadas.

TABLA 6. Principales fuentes en conexión entre cuerpo o resistencia y activismo (N=256)⁶

Orden	Fuentes	Consenso Epistémico	SJR 2022	Q	H-INDEX	País
1	Feminist Media Studies	292	0.82	Q1	49	Reino Unido
2	American Ethnologist	252	1	Q1	90	Estados Unidos
3	Big Data and Society	177	2.39	Q1	57	Reino Unido
4	Beyond Resistance!: Youth Activism and Community Change: New Democratic Possibilities for Practice and Policy for America's Youth	175	Libro			
5	Commodity Activism: Cultural Resistance in Neoliberal Times	153				
6	Translation, Resistance, Activism	108				
7	Curriculum Inquiry	93	0.83	Q1	47	Reino Unido
8	International Review for the Sociology of Sport	84	1.04	Q1	66	Reino Unido
9	Drugs into Bodies: Global AIDS Treatment Activism	79	Libro			
10	Feminist Media Studies	292				

Fuente: elaboración propia a partir de Scopus

La tabla 7 presenta un desglose detallado del tipo de documentos incluidos en el análisis, así como el número de documentos correspondientes y su peso porcentual con respecto al total de documentos analizados. Se evidencia que la mayoría de los documentos son de tipo "Article", 159 documentos, con una representación cifrada en el 62,1% del total. Esto sugiere que los artículos académicos son la forma predominante de publicación en el campo de estudio analizado y la base de estudio. Por otro lado, se encuentran "Book Chapter", que representan el 58% del total, seguido de "Book" (21%), "Review" (2.7%), Editorial (2,3%), Note (1,6%), y Short Survey (0,4%).

⁶ SCImago Journal Rank (SJR): prestigio de la revista por citas recibidas. Q: Cuartil, H: H-Index, Consenso epistémico: número de citas recibidas

TABLA 7. *Ranking de documentos en conexión entre cuerpo o resistencia y activismo*

Tipo documento	Nº documento	Peso %
Article	159	62,1
Book Chapter	58	22,7
Book	21	8,2
Review	7	2,7
Editorial	6	2,3
Note	4	1,6
Short Survey	1	0,4
Total	256	100,0

Fuente: elaboración propia a partir de Scopus

La Tabla 8, muestra y explica el posicionamiento de las principales instituciones que han abordado, con mayor logro, la difusión de títulos expresos, y que han generado un impacto de seguimiento en la literatura principal. Estas representan los contextos de apertura hacia la visualización de los conceptos “body”, “resistance” y “activism”.

TABLA 8. *Principales Instituciones en conexión entre cuerpo o resistencia y activismo*

Orden	Institución (N=160)	Nº Documentos	País
1	University of Toronto	7	Canadá
2	New York University	4	Estados Unidos
2	Cardiff University	4	Reino Unido
3	University of Wisconsin-Madison	4	Estados Unidos

Fuente: elaboración propia a partir de Scopus

Por último, en la Tabla 9 se ejemplifica la clasificación de autores principales, el número de artículos por períodos y el alcance del consenso epistémico obtenido en una distribución de menor a mayor seguimiento en las comunidades de práctica.

TABLA 9. Situación del imaginario social epistémico en conexión entre cuerpo o resistencia y activismo (N=256)

Períodos	Consenso epistémico	Nº de Artículos	Peso %	Tipo de Consenso
1993 a 2003	392	7	11,60%	Opacidad /Abandono
2004 a 2014	1412	59	41,79%	Emergencia
2015 a 2023	1575	190	46,61%	Relevancia
Total general	3379	256	100	

Fuente: elaboración propia a partir de Scopos

En la siguiente sección se detalla la Tabla 9, a modo de discusión o el cómo los autores, conceptos y temáticas de sus propuestas se interconectan como permean desde sus aportaciones.

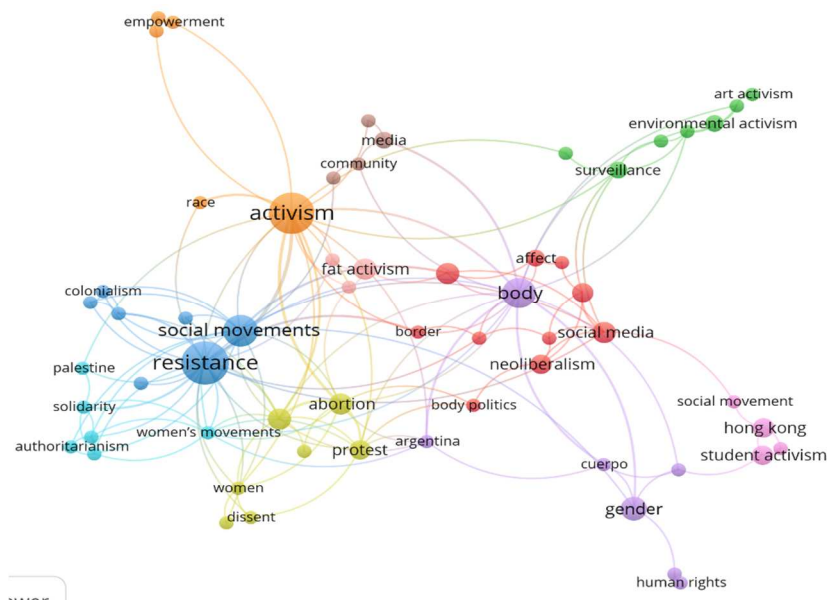
5. DISCUSIÓN: LA INTERRELACIÓN ENTRE CONCEPTOS CLAVES Y TEMÁTICAS DE INDAGACIÓN

En este apartado se indica la fluctuación de los documentos según los conceptos clave, tanto a nivel de títulos como de argumentación, y las temáticas de indagación interconectadas a partir de la muestra de documentos (N=256). La Figura 2 visualiza la relevancia de la agrupación y su conectividad, diferenciándose mediante colores y tamaño de importancia en relación con esos conceptos y/o temáticas clave, así como entre autores y comunidades de práctica.

Desde la visualización de los títulos expresos, los conceptos clave giran en torno a las ideas de comunidad, crimen, educación, movimientos, mujer, protesta, entre otros. En cuanto al nivel de argumentación de los documentos, la relación conceptual es más pronunciada en algunos términos, destacándose los conceptos de activista, cambio, práctica, mujer, contexto y movimiento. Estas ideas reflejan el carácter de caso de la literatura, según se muestra en las Tabla 1 y Tabla 5.

Una manera adicional de establecer la conexión interna de los documentos es a través de la Figura 3, la cual muestra un total de 574 temas seleccionados por los autores en los documentos de la muestra (N=256). Esta figura revela las dos co-ocurrencias más relevantes y un umbral de 60 palabras que describen la principal interconexión entre los temas o

FIGURA 3. Principales líneas de investigación en conexión entre cuerpo o resistencia y activismo



Fuente: elaboración propia a partir de VOSviewer

6. CONCLUSIONES Y LIMITACIONES: LA CONEXIÓN ENTRE CUERPO O RESISTENCIA Y ACTIVISMO

El análisis considera un enfoque semi sistemático basado en un algoritmo que responde a los títulos de los documentos. Por otro lado, el algoritmo permite realizar un análisis a nivel micro de la interrelación de diferentes niveles semánticos como: (1º) el título del documento - estudio de las principales referencias bibliométricas y sus atributos bibliométricos de evolución-, (2º) la argumentación de conceptos clave de visualización y argumentación -figuras de contenido realizadas mediante el programa Atlas ti 23, consulte la Figura 1 y 2, y (3º) la interrelación con otras líneas de investigación -red de temas- a través del programa bibliométrico VosViewer (Van Ekc & Waltman, 2019).

Dadas estas limitaciones, el estudio debe complementarse con análisis posteriores que incluyan un algoritmo sistemático, así como un análisis cuantitativo de correlación entre variables de medición. Además de integrar

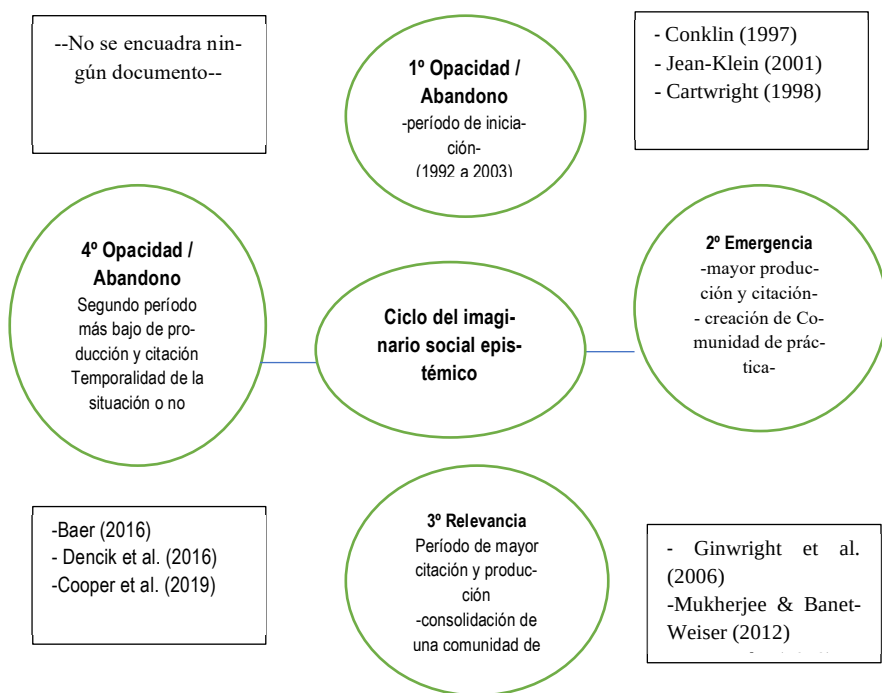
clasificaciones, cómo métricas si pueden ser comparables, de bases de datos como Web of Science, PubMed, OpenAlex, Google Académico.

En síntesis, los principales hallazgos de nuestro análisis fueron los siguientes:

1. Se puede observar el ciclo del imaginario social epistémico propuesto en la Tabla 9. Esto implica que hay un ciclo completo durante el corto período de producción en el que el consenso epistémico, es decir, la producción total, pasa por una etapa inicial de opacidad, luego de emergencia y actualmente de relevancia.
2. El crecimiento anual del 11,17% de la producción sugiere un crecimiento lento con seis vectores ascendentes de la producción (Figura 1).
3. La producción en su totalidad tiene una edad promedio de 6,99, lo que sugiere un nivel de impacto relativamente bajo en la comunidad académica. Sin embargo, es importante destacar que tiene un impacto significativo en fuentes como "Feminist Media Studies", "American Ethnologist" y "Big Data and Society".
4. El contenido de los documentos contiene una gran cantidad de términos y conceptos, lo que indica la amplitud del tema de estudio. Sin embargo, los 10 principales clústeres de conocimiento están conectados por un umbral de 60 términos interconectados.
5. Los principales artículos publicados son de revistas, principalmente del Reino Unido.
6. Las revistas más importantes, con un alto grado de consenso epistémico y un gran número de citas, se encuentran posicionadas en el Q1.
7. Las principales instituciones encargadas de difundir la asociación de estudio se encuentran en Estados Unidos, seguidas de Canadá y Reino Unido.
8. Los principales conceptos de visualización y argumentación muestran una inclinación hacia casos prácticos, el papel de la mujer, la oportunidad para el cambio a través de elementos vehiculares, entre otros: derecho, movimiento, comunidad, discurso, participación.

9. Se destacan 10 grados de consenso epistémico, número de citas más altas, consolidados en la revisión bibliográfica. Estos son las contribuciones siguientes: Baer (2016), Conklin (1997), Dencik et al. (2016), Ginwright et al. (2006), Mukherjee & Banet-Weiser (2012), Tymoczko (2010), Cooper et al. (2019), Smith et al. (2006), Feldman & Stall (2004), Sandlin & Milam (2008).
10. El consenso epistémico, desglosado por décadas y categorizado en tres situaciones -abandono/opacidad, emergencia y relevancia-, se ilustra y cita con las principales contribuciones generadas por la distribución de la muestra de documentos, según se muestra en la Tabla 9 y se representa gráficamente en la Figura 4.

FIGURA 4. Ciclo del imaginario social epistémico en los tres principales títulos de visualización expresa por décadas (N=256)



7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

EqualSeaLab (USC). Departamento de Ciencia Política y Sociología (USC). Centro CRIA-Centro Em Rede De Investigação Em Antropologia, ISCTE, Lisboa.

8. REFERENCIAS

- Baer, H. (2016). Redoing Feminism: Digital Activism, Body Politics, and Neoliberalism. *Feminist Media Studies* 16(1): 17–34.
- Bauerdorf, F., Kaczmarczyk, R., Zink, A., Florestan, T., & Biedermann, T. (2020). Trends and perspectives for dermatological research in europe: An abstract title analysis of ESDR and IID congresses 2010–2019. *Journal of Investigative Dermatology*, 140(9), S197-S200. doi:10.1016/j.jid.2020.04.022
- Cartwright, L. (1998). Community and the public body in breast cancer media activism. *Cultural Studies*, 12(2), 117–138. <https://doi.org/10.1080/095023898335500>
- Conklin, B A. (1997). Body Paint, Feathers, and VCRs: Aesthetics and Authenticity in Amazonian Activism. *American Ethnologist* 24(4): 711–37.
- Cooper, J N, Macaulay, C, & Rodriguez, S H (2019). Race and Resistance: A Typology of African American Sport Activism. *International Review for the Sociology of Sport* 54(2): 151–81.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches* (4th ed.). SAGE Publications.
- Dencik, L., Hintz, A. & Cable, J. (2016). Towards Data Justice? The Ambiguity of Anti-Surveillance Resistance in Political Activism.” *Big Data and Society* 3(2).
- Eisenhardt, K. M. (1989). Building Theories from Case Study Research. *Academy of Management Review*, 14(4), 532-550. <https://doi.org/10.5465/amr.1989.4308385>
- Elstubb, S. & Escobar, O. (Eds.). (2019). *Handbook of Democratic Innovation and Governance*. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing. doi: 10.4337/9781786433862.
- Eschle, C., & Maiguashca, B. (2007). Rethinking globalised resistance: Feminist activism and critical theorising in international relations. *British Journal of Politics and International Relations*, 9(2), 284–301. <https://doi.org/10.1111/j.1467-856X.2007.00284.x>

- Farmer, P. (2003). *Pathologies of Power: Health, Human Rights, and the New War on the Poor*. University of California Press.
- Felber, C. (2010). *La economía del bien común* (2ª ed.). Barcelona: Deusto.
- Feldman, R. M., & Stall, S. (2004). The dignity of resistance: Women residents' activism in Chicago public housing. In *The Dignity of Resistance: Women Residents' Activism in Chicago Public Housing*.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511734977>
- Flyvbjerg, B. (2006). Five Misunderstandings About Case-Study Research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219-245.
<https://doi.org/10.1177/1077800405284363>
- Gálvez, C. (2016). Visualización de las principales líneas de investigación en salud pública: un análisis basado en mapas bibliométricos aplicados a la *Revista Española de Salud Pública* (2006-2015). *Revista Española de Salud Pública*, 90.
- Ginwright, S, Cammarota, J. & Noguera, P. (2006). *Beyond Resistance!: Youth Activism and Community Change: New Democratic Possibilities for Practice and Policy for America's Youth Beyond Resistance*. Africana Studies Department, San Francisco State University, United States: Routledge Taylor & Francis Group.
- Grant MJ, Booth A (2009). A typology of reviews: an analysis of 14 review types and associated methodologies. *Health Info Libr J* 26(2):91–108. <https://doi.org/10.1111/j.1471-1842.2009.00848.x>
- Gwynne, J. (2013). Slutwalk, Feminist Activism and the Foreign Body in Singapore. *Journal of Contemporary Asia*, 43(1), 173–185.
<https://doi.org/10.1080/00472336.2012.721665>
- Hajer, M., & Wagenaar, H. (2003). Deliberative policy analysis: Understanding governance in the network society. *Deliberative policy analysis: Understanding governance in the network society* (pp. 1-307)
[doi:10.1017/CBO9780511490934](https://doi.org/10.1017/CBO9780511490934)
- Harnecker, M. (1976/1969). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Madrid: Siglo XXI.
- Harrison, J. (2008). Abandoned bodies and spaces of sacrifice: Pesticide drift activism and the contestation of neoliberal environmental politics in California. *Geoforum*, 39(3), 1197–1214.
<https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2007.02.012>
- Hooks, B. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. South End Press.
- Hossain, S. S., Arafat, Y., & Hossain, M. E. (2021). Context-based news headlines analysis: A comparative study of machine learning and deep learning algorithms. *Vietnam Journal of Computer Science*, 8(4), 513-527. [doi:10.1142/S2196888822500014](https://doi.org/10.1142/S2196888822500014)

- Jaakkola E (2020) Designing conceptual articles: four approaches. *AMS Rev* 10(1-2):18–26. [https:// doi. org/ 10. 1007/s13162- 020- 00161-0](https://doi.org/10.1007/s13162-020-00161-0)
- Jean-Klein, I. (2001). Nationalism and resistance: The two faces of everyday activism in Palestine during the Intifada. *Cultural Anthropology*, 16(1), 83–126. <https://doi.org/10.1525/can.2001.16.1.83>
- Kaczmarczyk, R., King, F., Biedermann, T., & Zink, A. (2021). What’s driving dermatology? contribution title analysis of the largest german dermatology congress 2019. *Digital Health*, 7. doi:10.1177/20552076211012138
- Kalleberg, A. L. (2011). *Good Jobs, Bad Jobs: The Rise of Polarized and Precarious Employment Systems in the United States, 1970s to 2000s*. Russell Sage Foundation.
- Polanyi, Karl (2016). *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Barcelona: Virus, https://www.traficantes.net/sites/default/files/Polanyi,_Karl_-_La_gran_transformacion.pdf.
- Knudsen, B. T., & Stage, C. (2012). Contagious bodies. An investigation of affective and discursive strategies in contemporary online activism. *Emotion, Space and Society*, 5(3), 148–155. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2011.08.004>
- Labora González, J. J. (2018). *A evolución da percepción social dos trastornos da conduta alimentaria dos profesionais da saúde en Galicia*. Santiago de Compostela. Tesis doctoral. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/17878>
- Labora González, Juan José (2021). Comentario de metodología. Recuperado en <https://cicid.es/ponencia/relaciones-online-a-traves-de-discord-una-convergencia-entre-el-genero-y-los-espacios-de-interaccion-social/>
- Leshem, N. (2015). “Over our dead bodies”: Placing necropolitical activism. *Political Geography*, 45, 34–44. <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2014.09.003>
- Lim S, Pettit S, Abouarghoub W, Beresford A (2019) Port sustainability and performance: a systematic literature review. *Transp Res Part D Transp Environ* 72(2019):47–64. [https:// doi. org/ 10. 1016/j. trd. 2019. 04. 009](https://doi.org/10.1016/j.trd.2019.04.009)
- Losada, A. (2015). *Los ricos vamos ganando. Señores contra ciudadanos en la España neofeudal*. Barcelona: Planeta.
- Marx, K. (1845/2000). Tesis sobre Feuerbach. En K. Marx & F. Engels, *La ideología alemana* (pp. 121-123). Ediciones Akal.
- Minion, J. T., Egunsola, O., Mastikhina, L., Farkas, B., Hofmeister, M., Flanagan, J.,... & Clement, F. (2021). PICO Portal. *The Journal of the Canadian Health Libraries Association*, 42(3), 181.

- Montgomery, S. A., & Stewart, A. J. (2012). Privileged Allies in Lesbian and Gay Rights Activism: Gender, Generation, and Resistance to Heteronormativity. *Journal of Social Issues*, 68(1), 162–177. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.2012.01742.x>
- Moore, C. (2015). Foreign bodies: Transnational activism, the Insurgency in the north caucasus and “beyond.” *Terrorism and Political Violence*, 27(3), 395–415. <https://doi.org/10.1080/09546553.2015.1032035>
- Morgan, R. L., Whaley, P., Thayer, K. A., & Schünemann, H. J. (2018). Identifying the PECO: a framework for formulating good questions to explore the association of environmental and other exposures with health outcomes. *Environment international*, 121(Pt 1), 1027
- Mukherjee, R. & Banet-Weiser, S. (2012). *Commodity Activism: Cultural Resistance in Neoliberal Times*. City University of New York, Queens College, United States: New York University Press.
- Musa, H. H., Yinka, A. T., Oderinde, O., Musa, T. H., Ahmed, A. A., Fedail, J. S.,... & Cai, D. (2023). Gum: Syatematic and thematic analysis of the top 100 most-cited articles indexed in the Scopus database. *Bioactive Carbohydrates and Dietary Fibre*, 100359.
- Nishikawa-Pacher, A. (2022). Research questions with PICO: a universal mnemonic. *Publications*, 10(3), 21.
- O’Brien, N., Barboza-Palomino, M., Ventura-León, J., Caycho-Rodríguez, T., Sandoval-Díaz, J. S., López-López, W., & Salas, G. (2020). Nuevo coronavirus (COVID-19). Un análisis bibliométrico. *Revista chilena de anestesia*, 49(3), 408-415.
- Pham-Duc, B., Tran, T., Huu Hoang, D., & Bao Do, C. (2023a). Global scientific literature on human resource development: a bibliometric analysis using Scopus database. *European Journal of Training and Development*, 47(7/8), 846-861.
- PHAM-DUC, B., NGUYEN, H., PHAN, H., & TRAN-ANH, Q. (2023b). Trends and applications of google earth engine in remote sensing and earth science research: a bibliometric analysis using scopus database. <https://doi.org/10.1007/s12145-023-01035-2>.
- Piketty, T. (2014). *Capital in the Twenty-First Century*. Harvard University Press.
- Pintos, J. L. (2003). El metacódigo “relevancia/opacidad” en la construcción sistémica de las realidades. *Revista de investigaciones Políticas y Sociológicas*. RIPS, 2 (2), 21-34.
- Pintos, J. L. (2005). Comunicación, construcción de la realidad e imaginarios sociales. *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Revista internacional de Filosofía iberoamericana y Teoría Social, 29, 37-65.

- Pintos, J.L. (1995). *Los imaginarios sociales. La nueva construcción de la realidad social*. Madrid: Sal Terrae.
- Reestorff, C. M. (2014). Mediatized affective activism: The activist imaginary and the topless body in the Femen movement. *Convergence*, 20(4), 478–495. <https://doi.org/10.1177/1354856514541358>
- Rousseau, R., Egghe, L. & Guns, E. (2018). *Raf: Becoming Metric-Wise. A Bibliometric Guide for Researchers*. United Kingdom: Elsevier
- Sandlin, J. A. & Milam, J. L. (2008). “‘Mixing Pop (Culture) and Politics’: Cultural Resistance, Culture Jamming, and Anti-Consumption Activism as Critical Public Pedagogy.” *Curriculum Inquiry* 38(3): 323–50.
- Seijo, J (2021a). Una aproximación al consenso de las comunidades epistémicas globales en la tendencia temática: “network society,” En *Estud. Comun. GICID*, Fragua.
- Seijo, J (2021b). Tendencia de la transparencia en los países miembros de la UE, ¿Evolución incremental o moda en la gestión cíclica?, in: Ponencia en VI Congreso Internacional de Transparencia, 27-29 de septiembre de 2021, Alicante.
- Seijo, J. (2022). A tendencia e atributos do concepto epistémico “Galicia” despois do Estatuto de autonomía:: o caso Scopus. *Administración & cidadanía: revista da Escola Galega de Administración Pública*, 17(2), 85-112.
- Sen, A. (2009). *The Idea of Justice*. Harvard University Press.
- Smith, R. A., Siplon, P D & Berkman, A. (2006). *Drugs into Bodies: Global AIDS Treatment Activism*. Columbia University, United States: Bloomsbury Publishing Plc.
- Snyder H (2019) Literature review as a research methodology: an overview and guidelines. *J Bus Res* 104(July):333–339. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.07.039>
- Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. SAGE Publications.
- Tymoczko, M. (2010). *Translation, Resistance, Activism*. University of Massachusetts, United States: University of Massachusetts Press.
- Van Ekc, N. J. & Waltman, L. (2019). *VOSviewer versión 1.6.16. Manual*. Recuperdo de <https://www.vosviewer.com/download#Notification%20of%20updates>.
- Villasante, S., & Seijo, J. (2023). Marco para identificar el potencial transformador del conocimiento en el medio marino de Galicia, 17 pp [sin publicar].
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Applications: Design and Methods* (6th ed.). SAGE Publications.

RECONQUISTAR LA MATERNIDAD: EL ACTIVISMO DE ANDREA ROS COMO RESISTENCIA AL *NEW MOMISM* EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL ESPAÑOLA

LAIA PUIG-FONTRODONA
Universitat Pompeu fabra

1. INTRODUCCIÓN

En la contemporaneidad, hay actrices que se convierten en celebridades y que basan su ‘self-brand’ (Marwick, 2013) —es decir, su marca— en la maternidad, con tal de acercarse al público (Lagerwey, 2017). En el panorama occidental concerniente a los estudios de estrellas y celebridades, concretamente a su intersección con la maternidad, es especialmente relevante el libro de Lagerwey (2017). En él, analiza celebridades cuyas maternidades se enlazan con el *new momism*, pero la autora advierte posibilidades de fisuras. El libro sigue la estela de publicaciones anglosajonas como las de Feasey (2012) y O’Brien (2015), quienes ya sugerían y trabajaban la relación entre las celebridades y la maternidad. En el caso de Feasey (2012), la autora se centra en las celebridades de los *reality shows* que problematizan el modelo de maternidad idealizada de otras famosas, y O’Brien (2015) analiza la importancia que adquiere el cuerpo y su control para las *celebrity moms*.⁷ Sin embargo, hay una gran escasez de estudios en el ámbito nacional que traten la intersección entre la maternidad y las actrices españolas, a pesar de que en las dos últimas décadas se haya estudiado la representación de la maternidad en

⁷ También existen casos de estudio sobre la maternidad de celebridades concretas, como Lady Di (Shome, 2014); y actrices como Sarah Jessica Parker (Moir, 2015; Jermyn, 2011) o Angelina Jolie (Favara, 2015) en los que dichas figuras o bien se erigen como representantes de ciertos elementos de la maternidad institucional, o presentan contradicciones.

el audiovisual español.⁸ Herrero Curiel (2021) analiza algunas *celebrity moms* españolas contemporáneas y la mercantilización de su maternidad, pero no desde la ficción audiovisual. También existe un capítulo de libro de Álvarez Rodrigo (2022) sobre Amparo Rivelles y su maternidad dentro y fuera de la pantalla, pero se trata de una actriz del franquismo.⁹ Por ello, este capítulo quiere contribuir a rellenar un hueco al analizar la construcción de la maternidad en la imagen de Andrea Ros: su activismo y sus personajes de ficción. Se trata, además, de una actriz contemporánea que no ha sido estudiada anteriormente.

Andrea Ros (Terrassa, Cataluña, 1993) compagina el teatro, la televisión y el cine. Su primera aparición en televisión fue en la serie *El cor de la ciutat* (Josep Maria Benet i Jordet, Lluís Arcarazo y Jordi Galcerán, 2000-2009), pero no tuvo un papel principal hasta la película *El diario de Carlota* (José Manuel Carrasco, 2010). La actriz tiene dos hijos y fue madre por primera vez a los veintitrés años, mientras era miembro de la compañía del Teatre Lliure (Gent de merda, 22/07/20). Además, es activista maternal en redes, doula y acompañante durante el embarazo, el parto y el posparto en su centro “El Refugi de les Mares”, en Barcelona.

La figura de Andrea Ros se estudiará como transmisora de un discurso de la maternidad que pretende acercarse a las distintas realidades de la

⁸ En la ficción audiovisual española, la representación de la maternidad ha sido estudiada desde los análisis feministas, teniendo en cuenta su relación con el franquismo en el cine de la Transición (Kinder, 1993; Guillamón, 2018; Mancheño, 2010) los ecos del franquismo en ciertas películas contemporáneas (Camino, 2010; Baena-Cuder, 2023), la representación de la maternidad en los años 90 (Gámez-Fuentes, 2001; de la Cinta Ramblado, 2006; Pelayo, 2008), o las representaciones alternativas en relación a los nuevos modelos familiares en el audiovisual español del siglo XXI (Hidalgo-Marí, 2017; Serés Seuma, 2015; Hidalgo-Marí y Palomares-Sánchez, 2021; Lacalle y Sánchez, 2015; Lacalle, 2021; Jiménez y Salvadó, 2017; Caballero-Gálvez y Tortajada, 2017; Zurián y García-Ramos, 2017; González-de-Garay, Marcos Ramos y Sánchez González, 2019). Sin embargo, ninguno de los mencionados análisis se ha realizado desde la perspectiva de las actrices que interpretan dichos papeles.

⁹ La imagen de las celebridades españolas ha sido estudiada desde el género y la clase en el caso de Belén Esteban (Oliva, 2014), la figura de la influencer Dulceida (Antón Guerrero, 2017), la crítica a la extrema derecha de Rosalía (Guerrero-Solé, Pujadas, Aira & Mas-Manchón, 2022), la figura del político como celebridad en el caso de Ada Colau (Loxham, 2019), el colapso de ciertas celebridades con la crisis económica (Oliva y Pérez-Latorre, 2020), o su representación en las portadas de las revistas (Fusté-Forné, 2018; Vicente-Fernández y Arroyo Almaraz, 2021). Ninguno de estos casos trata la maternidad.

experiencia maternal. Así, se analizará en qué medida se aleja o contrapone a la perfección del cuerpo y la crianza que demanda el *new momism*, un modelo de maternidad que propugna su idealización, la responsabilidad de la madre en la crianza o su presencia constante sin sentimientos de ambivalencia (Douglas y Michaels, 2005). De esta forma, este tipo de maternidad se convierte en una ‘promesa de felicidad’, a la manera de Sara Ahmed (2010). Es decir, se presenta como un ‘objeto feliz’ que determina la felicidad si se siguen sus postulados (Ahmed, 2010). En los últimos años, este tipo de maternidad también ha incorporado el cuerpo a sus dictados. Ahora, las madres deben contar con una belleza heteronormativa aplicada al embarazo y al posparto (O’Brien, 2015), manteniendo la delgadez (Nash, 2015), como lo atestigua el físico de las celebridades (Tyler, 2011). Una de las maneras más eficaces para transmitir dicho modelo de maternidad es a través de las celebridades (Douglas y Michaels, 2005).

En la actualidad, parte de la imagen de esta clase de celebridades se crea en las redes sociales (Lagerwey, 2017), un lugar en el que las madres pueden intercambiar experiencias y construir una comunidad, permitiendo que lo privado se traspase al ámbito público (Herrero Curiel, 2021). De esta forma, se hacen eco de la creencia de Rich en los discursos en primera persona para crear una visión colectiva de la sociedad (2019). Sin embargo, tanto Herrero Curiel (2021) como Visa y Crespo (2015) consideran que aún no se ha construido un discurso en estas redes que “conteste los tópicos tradicionalmente asociados a la maternidad” (2015, p. 299). Aunque eso sea cierto en el caso de muchas celebridades que actúan como *mommy influencers* (Herrero Curiel, 2021), las celebridades y actrices también pueden presentar contradicciones o discursos más resistentes. En un contexto en el que la maternidad ha pasado a ser “un trabajo enajenado” (Rodrigáñez, 2007, p. 295), Andrea Ros propone recuperar la maternidad de la institución para ver las potencialidades subversivas que tiene la ‘experiencia’, siguiendo la distinción establecida por Adrienne Rich (2019).

2. OBJETIVOS

Para analizar las posibilidades de las actrices a la hora de crear discursos de resistencia al *new momism*, dentro y fuera de la pantalla, este capítulo toma como caso de estudio a la actriz y activista Andrea Ros para responder a la siguiente pregunta inicial de investigación: ¿cómo construye Andrea Ros su imagen en torno a la maternidad y con qué finalidad? En concreto, surgen dos objetivos específicos. El primero será analizar cómo construye su imagen como activista maternal fuera de la ficción e identificar cuáles son los elementos que dialogan y contestan los postulados del *new momism*. El segundo objetivo será poner en relación su activismo extracinematográfico con los roles de madre que interpreta en la ficción para determinar cómo modela formas de resistencia en la pantalla a través de una exploración de la diversidad de maternidades.

3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo los objetivos, se seguirán las pautas metodológicas inscritas en el ámbito de los *star studies* y se analizarán tanto las interpretaciones de Andrea Ros en pantalla como otros materiales extracinematográficos alusivos a la actriz, dentro de la línea de estudio iniciada por Richard Dyer (2001) y Edgar Morin (1972). De esta forma, se entiende a la actriz como una construcción (Braudy, 2007) que, según Dyer, tiene lugar en los textos mediáticos: la publicidad, las películas y su promoción, la crítica y los comentarios (2001), a lo que McDonald añade Internet (2003).¹⁰ En los últimos años, las redes sociales se han convertido en esenciales para construir las imágenes de las intérpretes que devienen celebridades (Pérez, 2023; Lagerwey, 2017), como Andrea Ros, porque les permiten establecer una relación

¹⁰ El resultado de esta construcción constituye lo que se denomina *star image* (Dyer, 2001), término que se utilizará en este estudio para designar la imagen de la actriz, constituida tanto dentro como fuera de la pantalla. Por el contrario, se utilizará la expresión *screen persona* cuando se haga referencia explícita solo a los personajes en pantalla. Shingler (2012) afirmó la necesidad de definir como se utilizan los conceptos en los *star studies*, porque *star image* y *star persona* han sido empleados con connotaciones distintas. En este estudio se utilizarán los términos *star image* y *screen persona*.

aparentemente directa y sin intermediarios con sus audiencias (Marwick, 2015).

Así pues, mediante esta metodología cualitativa, se estudia la relación entre la imagen de Andrea Ros fuera de la pantalla y sus papeles en la ficción para crear significados en torno a la maternidad. Por un lado, se ha llevado a cabo el análisis de la imagen extrafílmica de la actriz a través de la exploración del contenido de su cuenta en Instagram de activismo maternal. Es la red social que utiliza la actriz y también en la que, según Djafarova y Trofimenko (2017), las madres sienten presión por dar una visión positiva de su experiencia, aunque puede construirse como un sitio de soporte mutuo. Así, se han analizado las publicaciones de la cuenta en Instagram de activismo maternal de Andrea Ros, @madremente, iniciada el 17 de septiembre de 2020. Además, forma parte del material extrafílmico su libro *Lo hago como madremente puedo*, publicado en 2022; las entrevistas en Youtube y en el portal de noticias y revistas *Pressreader* que aparecieron buscando por las palabras “Andrea Ros maternidad”; e intervenciones en el podcast *La vida secreta de las madres*, que empezó a emitirse en 2023. Por otro lado, Andrea Ros ha participado en diez cortometrajes, cuatro películas y doce series desde su aparición en *El cor de la ciutat*. Sin embargo, se ha procedido al análisis de las ficciones seriales en las que la actriz interpreta a madres, rodadas después de serlo en la vida real, en 2016. Se trata de los diez episodios de la serie *Si no t’hagués conegut* (Joan Noguera y Kiko Ruiz, 2018), disponibles en el portal 3cat, y los doce episodios de la serie *Maternidades* co-creada, dirigida e interpretada por la propia Andrea Ros en 2020, disponible en el Instagram de la serie, @maternidades.laserie. El análisis de los personajes de estas ficciones se ha realizado buscando elementos que pudieran problematizar y/o resistir el discurso de maternidad del *new momism*: la conciliación, la madre sexual, la crianza en grupo, la reapropiación de procesos como el parto o la lactancia y la cabida de los sentimientos y afectos negativos. En este capítulo las declaraciones, episodios o fragmentos escogidos que se estudian constituyen una muestra representativa de la imagen maternal de la actriz y de su propuesta para resistir al discurso imperante de maternidad institucional.

4. RESULTADOS

4.1. LA MATERNIDAD EN LA IMAGEN EXTRAFLÍLMICA DE LA ACTRIZ

Andrea Ros centra su imagen en la maternidad, influenciada por Adrienne Rich, a quien ella misma cita en su cuenta de Instagram para establecer una conexión directa con sus propuestas (Madremente, 12/10/21). En la página web de local de acompañamiento, define su visión sobre la maternidad, oponiéndose a la madre sumisa: “Sabemos que la maternidad es una experiencia que se encuentra en plena reconquista, después de décadas de madres abnegadas y relegadas al hogar, defendemos el momento de vivir la maternidad con plenitud y placer” (Madremente). Así, su imagen maternal se transmite principalmente a través de las redes sociales. La actriz tiene dos perfiles en Instagram. Por un lado, existe su perfil profesional, @andrearosquilla, donde cuelga fotografías de rodajes y estrenos de películas, pero es privado.¹¹ Por otro lado, su cuenta pública –@madremente– es un perfil de activismo maternal donde construye una imagen dirigida a defender las múltiples facetas de la maternidad.¹² La creación de dicha cuenta de Instagram surge de su propia experiencia, la cual le mostró la importancia de la sororidad y la comunidad de madres para entender que la maternidad se trata de una cuestión colectiva (Sigol, 11/04/21, 7min). De esta forma, se opone a una de las bases del *new momism* y del postfeminismo. Es decir, con la defensa de la comunidad de madres se contrarresta el individualismo del discurso de *la libre elección*, un discurso pasivo que:

Produce un modelo de resolución de problemas de estrategias de afrontamiento y responsabilidad personal. (...) Al imponer la lógica del mercado al complejo universo moral de la reproducción social, la retórica de la elección enmascara sistemáticamente la persistencia y las variables de la desigualdad de las mujeres. (Stadtman Tucker, 2010, p. 297)¹³

¹¹ Aunque sea un Instagram privado, se ha podido comprobar el contenido porque la actriz aceptó la solicitud de seguimiento.

¹² La importancia de dicha cuenta se ve porque tiene más de 169.000 seguidores, mientras que su perfil profesional tiene 38000 seguidores.

¹³ Traducción de la autora del texto original en inglés: “produces a problem-solving model of coping strategies and personal responsibility. (...) By imposing market logic on the complex

Andrea Ros entiende que la maternidad que muestran las *celebrity moms*, el tipo de maternidad que ensalza la perfección del *new momism*, no existe. En consecuencia, considera que este modelo puede ser una fuente de malestar para las madres, cuando estas se comparan con las maternidades de dichas famosas: “si crees que vas al posparto de la mujer de Cristiano Ronaldo, maquillada un día después de parir, sin compresa. Si crees que vas ahí, la ostia es monumental” (Gent de merda, 22/07/20, 7min12s).¹⁴ De esta manera, la actriz quiere oponerse al discurso del *new momism*, según el cual en la contemporaneidad las madres deben lucir bellas en todo momento, incluido el embarazo (O’Brien, 2015), cuando en realidad lo que sucede es una invisibilización de la materialidad del parto, del propio cuerpo, y la ocultación de su diversidad y cambios. Además, este modelo de maternidad debe llevarse a cabo con una sonrisa feliz. Se trata, pues, de otro añadido a la ‘promesa de felicidad’ (Ahmed, 2010) que suponía la maternidad idealizada del *new momism*:

“En lugar de contarnos lo potente que es un embarazo y el cambio de identidad que supone, nos han contado que es todo rosita, que nos tocaremos la barriguita con una sonrisa y que sentiremos plenitud” (Madremente, 10/07/22).

Esta crítica la desarrolla en el podcast semanal *La vida secreta de las madres*, que empezó a emitir en Podimo15 con su compañera y amiga Paola Roig en 2023 y que ya cuenta con cuatro temporadas. Ahí, Ros afirmaba:

Es como, acabas de parir, te tienes que ocupar de tu bebé y ser una muy buena madre que hace todas las cosas que salen en los libros. Tienes que, además, porfa, hacer fotos bonitas para insta sobre tu maternidad. [Y una de cada mes de embarazo] Por supuesto. Entonces, tienes que reincorporarte al trabajo faltaría más, y hacerlo con una sonrisa en la cara. Tienes que ser buena en tu trabajo, buena en tu casa, mantener las

moral universe of social reproduction, the rhetoric of choice consistently masks the persistence and variables of women’s inequality”.

¹⁴ Traducción de la autora del original en catalán: “si penses que vas al postpart de la dona de Cristiano Ronaldo, maquillada un dia després de parir, sense compresa. Si et penses que vas allà, la ostia és monumental”.

¹⁵ Podimo es un servicio de suscripción de entretenimiento en áudio fundada en Copenhague en 2019.

tarefas del hogar, tienes que tener tiempo para tu pareja, por favor, porque si no te va a dejar por otra. (...) pero te tienes que hacer las uñas, tienes que ir a yoga, tienes que hacer Té Matcha, ver a tus amigas, salir a bailar. (...) Follar mucho, con mucho deseo, además tienes que ser guapa, joven, no envejecas. (...) Y hazlo sin ansiedad". (Lavidasecretadelasmadres, 14/12/23)

Así, la actriz quiere criticar la concepción de la maternidad idealizada, que también es la que siguen las *celebrity moms* del *new momism*, puesto que se aleja de la realidad:

Desde niñas recibimos el bombardeo de la supuesta maternidad idílica. La madre feliz, entregada, siempre sonriente. La mujer que se completa con la maternidad. La mujer que es solo mamá. Crecemos, y ya de adultas, el sistema nos añade algo más. Además de todo eso, debemos volver a ser productivas. (...) Y claro, menuda utopía, ¿no? Eres la madre que eres y así es como está bien. Y a veces no sabes gestionar, y a veces te desbordas, y a veces quieres coger un avión a Tailandia. (Madremente, 17/09/20)

Esta rotura de la perfección también se da en la conciliación. Ros defiende que la madre que cría no es una ama de casa al servicio del padre y que defender su autonomía respeto al hombre forma parte de una maternidad reconquistada:

No podemos dar por sentado que la que se queda en casa cuidando y criando también tiene que hacerse cargo de la casa. La que se queda en casa cuidando y criando, no te puede lavar los calzoncillos, José Luis. (...) Todo lo que tenga que ver con el hogar debe repartirse de forma equitativa y me suda el coño que vengas cansado de cuál sea tu trabajo. (...) Reconquistar la maternidad y soltar la madre abnegada y patriarcal pasa exactamente por ahí. (Madremente, 06/05/22)

Así pues, la actriz considera que para conciliar y enfrenar la maternidad institucional es necesaria la corresponsabilidad: "La respuesta es 'corresponsabilidad'. Yo decido tener un hijo o una hija con otra persona, todo dependerá de la persona con quien decida tener este hijo/a se haga responsable" (Gent de merda, 22/07/20, 9min 20s)¹⁶, aunque crea que está lejos de alcanzarse (Sigol, 11/04/21, 12min 14s). En palabras de O'Reilly: "si se elimina el género en el trabajo de cuidados y

¹⁶ Traducción de la autora del original en catalán: "La resposta és 'corresponsabilitat'. Jo decideixo tenir un fill o una filla amb una altra persona, tot dependrà de la persona amb qui decideixi tenir aquest fill/a es faci responsable".

este se refuerza mediante políticas laborales y gubernamentales, no solo habrá más hombres que realicen tareas reproductivas, sino que, como consecuencia, este trabajo dejará de considerarse o definirse como la vocación de las mujeres” (O’Reilly, 2010, p. 378).¹⁷ Así, según Ros, la madre debería considerarse como un sujeto autónomo, que, aunque pueda desear la maternidad, no se completa con ella, hecho que se contraponen a la madre devota del new momism:

Convertirse en madre no es perder a la mujer que eres. No es cambiar la palabra mujer por la palabra madre, sino que es un camino en el que debemos aprender a integrar ambas identidades. (...) Me gusta ser madre, pero no me gusta más que el resto de cosas que me gustan. Me gusta escribir, leer y estudiar y le dedico mucho tiempo en mi vida. Me gusta ver a mis amigas y emborracharme en una terraza a las 12 del mediodía. (...) Me gusta follar y besar y cultivar mi cuerpo, mis deseos y mis fantasías (...) Me flipa ser madre, pero sobre todo me flipa ser yo. (Madremente, 04/09/21)

De esta manera, su *star image* extrafílmica se construye principalmente en torno a la maternidad, con la voluntad de recuperar esta experiencia de las manos del patriarcado. Su imagen maternal ha empezado a trasladarse a su *screen persona* en los últimos años.

4.2. SCREEN PERSONA: SUS PERSONAJES DE MADRE EN LA FICCIÓN

4.2.1. SI NO T’HAGUÉS CONEGUT: LA CONCILIACIÓN

Por lo que concierne a su imagen en pantalla, su primer papel interpretando a una madre es en la serie de TV3 *Si no t’hagués conegut* (Joan Noguera y Kiko Ruiz, 2018), un año después de ser madre en la vida real. Su personaje, Elisa, es la esposa del protagonista, Eduard, y madre de sus dos hijos. El padre de familia se siente culpable por haber causado la muerte de su mujer e hijos en un accidente de coche, así que se dedica a hacer viajes a universos paralelos en los que su mujer está viva con la finalidad de evitar su muerte. Uno de los temas que trata la figura de Ros

¹⁷ Traducción de la autora del original en inglés: “if carework is degendered and if such is reinforced by workplace and governmental policy, not only will more men do reproductive labor, but this work, as a result, will no longer be viewed or defined as women’s calling and vocation”.

en esta serie es la corresponsabilidad. Su personaje, en el primer universo paralelo, trabaja de profesora en la universidad y, cuando su marido llega a casa del trabajo pidiéndole que lleve a los niños al colegio por la mañana, ella lo enfrenta con el dedo acusatorio: “No me hagas hacer nada, que mañana entro a trabajar más pronto y tengo evaluación y claustro. No jodas Eduard, no jodas Eduard”.¹⁸ El resto de la noche lo pasa haciéndole el vacío en la mesa y, como Ros mostraba con su *star image* extrafílmica, hace hincapié en su repudio al rol de ama de casa cuando Eduard le pregunta por los postres: “Abre la nevera y míralo tú mismo. Y si está vacía, te aguantas. Dijiste que irías a comprar fruta y yogures hace dos días y aun los estamos esperando”.¹⁹ Como indica O’Reilly: “Son las madres las que se acuerdan de comprar la leche, planificar la fiesta de cumpleaños (...)”, es la madre quien le recuerda a su marido qué hay que hacer y qué hay que comprar, por lo que se hace relevante remarcar que estas desigualdades no son ni naturales ni inevitables: “delegar no significa igualdad” (O’Reilly, 2010, p. 376).²⁰

Dos episodios más tarde, hay un momento en el cual se muestra una escena cotidiana entre Elisa y Eduard. Otra vez, la madre con carrera vuelve a estar en la cocina, preparando la cena, pero no recibe a su marido con una sonrisa, sino con cansancio. Eduard llega tarde del trabajo para anunciar que ha estado celebrando su ascenso laboral junto a sus compañeros. Sin embargo, a Elisa no le parece bien que su marido haya reservado sitio en un restaurante sin consultárselo. Es ella quien se preocupa de darles de comer a los niños y quien le pregunta, incrédula, qué harán con las criaturas si se marchan a cenar fuera. Él ya se las ha arreglado con una canguro, pero lo ha hecho todo sin pensar qué querría Elisa. Los niños hacen ruido y llaman a su madre –que no a su padre– sin parar, a lo que ella, agotada, exclama: “Queréis hacer el favor de parar?! Eduard, de verdad, si no me ayudas yo no puedo hacerlo todo.

¹⁸ Traducción de la autora del original en catalán: “No em facis fer res, que demà entro més al matí i tinc avaluació i claustre. No fotis Eduard, no fotis Eduard”.

¹⁹ Traducción de la autora del original en catalán: “Obre la nevera i mira-ho tu mateix. I si està buida, t’aguantas. Vas dir que aniries a comprar fruita i iogurts fa dos dies i encara els estem esperant”.

²⁰ Traducción de la autora del original en inglés: “It is mothers who remember to buy the milk, plan the birthday party (...) delegation does not make equality”.

(...) Vengo cansada de dar clase. He hecho lo que he podido para cenar, que sabes que detesto cocinar”,²¹ invocando a la corresponsabilidad. Además, le reprocha no haber consultado su ascenso con ella antes de aceptarlo, pues afectará al reparto de las tareas del hogar y la crianza de los hijos. La madre que interpreta Andrea Ros en esta serie no es sumisa y expresa su malestar cuando siente que es necesario, pues no quiere hacer las tareas del hogar y criar sola.

Sin embargo, su descontento no significa que la *screen persona* de Ros sea contraria a la maternidad. Los universos paralelos se descubren a través de la mirada de Eduard, el marido, por lo que es pertinente ver qué sucede con la maternidad en el único universo paralelo narrado por el personaje de Andrea Ros. Allí se ha dedicado a lo que de verdad le gusta, la ciencia, y ha ganado un Premio Nobel. Ahora es Eduard quien se amolda a su carrera y quien cuida de los niños porque ella se ausenta a menudo por trabajo. Bajo estas condiciones, en las que la madre deviene sujeto autónomo, Elisa es capaz de abrazar a sus hijos cuando se reencuentran y sonreír, sin que este gesto suponga un reflejo de la maternidad institucional.²²

4.2.2. MATERNIDADES: UN PASO MÁS EN LA CREACIÓN

En 2020 la actriz da un paso más para crear, producir, dirigir e interpretar su propia serie sobre maternidad, *Maternidades* (Andrea Ros y Paola Roig, 2020). De esa manera se configura como creadora, en el sentido más completo según Dyer (2001), porque la actriz no solo controla su interpretación, sino también los otros aspectos de la producción. La serie surge de la necesidad de mostrar una maternidad real en la ficción audiovisual: “Hacía tiempo que pensábamos en la importancia de vernos narradas en la ficción. A menudo, cuando se nos narra a las

²¹ Traducción de la autora del original en catalán: “Voleu fer el favor de parar?! Eduard, de veritat, si no m’ajudes jo no puc fer-ho tot. (...) Vinc cansada de donar classe. He fet el que he pogut per sopar, que saps que detesto cuinar”.

²² En el final de la serie, Eduard y sus hijos mueren en un accidente de coche delante de Elisa. La explosión que se produce del roce entre vehículos y el fin de la narración perfecta de Elisa van en línea con la propia declaración de Andrea Ros respecto a la corresponsabilidad, cuando asegura que esta aún es una utopía.

mujeres, somos contadas a través de voces masculinas” (Rus, 2020). El proyecto se financió con un *crowdfunding*, porque según cuenta la propia actriz, las productoras:

No la querían porque solo hablaba de madres. Está claro, como Fariña es solo de narcotráfico. ¿Qué quiere decir “solo de madres”? La maternidad es hiperprofunda. Y todo lo que atraviesa a las mujeres en el posparto también. ¿Cómo puede ser que se invisibilice de este modo? En la ficción tenemos a la madre sexy y a la madre amargada. Pero la madre nunca es la protagonista. Y aquí está el error. (Baleztena, 2021)²³

Para Ros, esta serie supone la oportunidad de unir sus dos facetas, la de actriz y la de activista maternal (Baleztena, 2021). La serie se empezó a emitir por Instagram el dieciséis de mayo de 2020 en una cuenta creada expresamente para ello que tiene más de 14000 seguidores, @maternidades.laserie. Distribuir la serie en esta red social concuerda con la manera de construir la imagen maternal de Ros, puesto que su *star image* se difunde a través de Instagram. Además, hay que tener en cuenta que “la resistencia de las madres *online* a las costumbres tradicionales sobre la maternidad es quizá la diferencia más notable entre las representaciones de la maternidad *online* y las de fuera de estas redes” (Friedman, 2010, p. 358).²⁴ El paradigma contemporáneo viene marcado por estas redes sociales y las madres “aprovechan las nuevas tecnologías y mercados para compartir sus historias y transmitir una retórica común” (Stadtman Tucker, 2010, p. 296).²⁵ La transmisión de dichas experiencias maternas es lo que la serie de Ros y Roig pretende enfatizar, utilizando esta red social para difundir maternidades no institucionales.

Maternidades cuenta con doce episodios, cada uno dedicado a una faceta de la maternidad o a un tipo de madre distinto que se contrapone a

²³ Traducción de la autora del original en catalán: “no la volien perquè només parlava de mares. És clar, com *Fariña* és només de narcotràfic. Que vol dir “només de mares”? La maternitat és hiperprofunda. I tot el que travessa les dones al postpart també. Com pot ser que s’invisibilitzi d’aquesta manera? A la ficció tenim la mare sexy i la mare amargada. Però mai la mare no és la protagonista. I aquí està l’error”.

²⁴ Traducción de la autora del original en inglés: “the resistance of online mothers against traditional mores about motherhood is perhaps the most notable difference between on- and offline portrayals of maternity”.

²⁵ Traducción de la autora del original en inglés: “are taking advantage of new technologies and markets to share their stories and transmit a common rhetoric”.

postulados del *new momism*: la conciliación, el miedo al parto, la lactancia, la madre soltera, el sexo, los cambios de vida que supone la maternidad o la importancia de la comunidad femenina. Dicha diversidad se evidencia en la imagen escogida para los créditos, donde se puede ver a una madre fumando mientras se saca leche, a otra bebiendo alcohol con el bebé en brazos y a una última que escoge ignorar el llanto del bebé poniéndose unos cascos. Andrea Ros interpreta a estas madres en los primeros ocho episodios, que funcionan como cápsulas de monólogos de cinco minutos.²⁶ La actriz aparece siempre con ropa cómoda, el pelo recogido muchas veces de manera improvisada y apenas lleva maquillaje, a excepción de pintalabios en uno de los episodios. Esta manera de presentarse apela a una maternidad sin artificios, así como a su manera de interpretar, mostrando cercanía a través del humor.

NEGOCIAR EL DESEO SEXUAL

El episodio en el que Andrea Ros luce pintalabios, “Bárbara y el chico que vivía en el Born”, es justamente en el que habla de la dificultad de tener sexo siendo madre. En este episodio, Ros interpreta a una madre que recuerda cómo le gustaba el sexo con su primer amor, el único otro hombre además de su exmarido con el que ha tenido relaciones sexuales. Así, no quiere perpetuar el estereotipo de la madre asexual (Rich, 2019, p. 249) sino defender un deseo que parece salirse de la norma. A pesar de ello, expone las dificultades con las que se encuentra para volver a tener relaciones sexuales: al tener a un hijo pequeño, tiene reparos para llevar a hombres desconocidos a su casa. Su personaje se mueve entre el humor cuando contacta con su amor del pasado y hace autocrítica de ello: “¿qué podría salir mal?” y la resignación: “igual tengo que quedarme sola”. Se encuentra, pues, en ese punto intermedio entre el reivindicar la sexualidad de las madres y situarla en una realidad no exenta de problemáticas y frustraciones.

²⁶ La serie se rodó durante el confinamiento, por lo que todos los episodios están grabados en el interior de un piso.

SOCIALIZAR LA CRIANZA

En el episodio de “Samantha y la tribu” la actriz se vale de una actividad cotidiana doméstica, doblar la ropa, que aparentemente no resulta transgresora, para resignificarla a través de un monólogo que rompe con el ideal del *new momism* según el cual la madre debe estar todo el día con sus hijos (Douglas y Michaels, 2005):

Esto de estar todo el día con un bebé tu sola, eso tampoco es natural, ¿eh? No. Eso vuelve loca a cualquiera (...) No es natural estar mirando a un bebé las 24 h (...) Estoy de leer esto de la presencia plena y absoluta...no te voy a decir hasta donde estoy de leer esto.

No se trata de que el niño no pueda o necesite estar con la madre, sino que la crianza no puede llevarse a cabo sola. Ros, en esta cápsula, propone criar a los hijos entre una red de personas, como se hacía en generaciones anteriores. No lo recuerda para idealizar el pasado, sino para que la madre pueda disfrutar de ser madre y, al mismo tiempo, centrarse en sus necesidades (O'Reilly, 2010).

UNA LACTANCIA SIN JUICIOS

En otro episodio, “Blanca y el biberón”, la madre se queja de las críticas que recibe por parte de otras madres por dar el biberón a su bebé. Encarna, otra vez, a una mujer muy resolutiva que termina el episodio reafirmando en sus decisiones de crianza. Sin embargo, no se enfrenta a las madres, sino que critica el modelo del *new momism* que ensalza dichas discusiones, sin que por ello Ros tenga que devaluar el dar el pecho.²⁷ Su personaje no solo no se siente culpable por dar el biberón, sino que se permite terminar diciendo que volverá a fumar, sin dar ninguna otra explicación que no sea que “me apetece. Voy a hacer lo que me apetezca a mí”. Por lo tanto, combate el sentimiento de culpa presente cuando las madres se dan cuenta de la distancia existente entre el ideal de maternidad considerado correcto y su experiencia de maternidad. En palabras de Jacqueline Rose: “las madres siempre fracasan (...) se trata de un fracaso normal, que no debe verse como una catástrofe, porque fracasar es parte de la tarea de ser madre” (2018, p. 40). Se trata

²⁷ De hecho, ella ha dado el pecho en la vida real.

de no erigir ninguna de las dos maneras de alimentar al bebé, la lactancia materna o el biberón, como estandarte de un ideal y norma a seguir. De lo contrario, se haría sentir culpables a las madres que no pueden o quieren seguir el método favorecido: “Una madre consciente, presente y suficientemente buena es aquella que sostiene a su bebé, le mantiene limpio y alimentado, le habla, lo acuna, le nombra el mundo y lo ama. Ya está. Y eso, se puede hacer con la teta y se puede hacer con el biberón” (Madremente, 19/07/22).

EL PARTO REAPROPIADO

Otro caso en el que la actriz trabaja para rebajar la culpa que sienten las madres es justamente en un proceso que implica directamente el cuerpo: el parto en el episodio “Joana y el miedo”. En esa cápsula de la serie, la actriz pone sobre la mesa la relevancia que tiene el miedo en nuestra sociedad y en nuestro imaginario cuando se trata del parto. Sin embargo, para Ros no se trata de negar la medicalización del parto o la violencia obstétrica que se produce en los entornos hospitalarios (Vivas, 2019). De hecho, la propia actriz la ha denunciado en repetidas ocasiones (Madremente, 05/10/23; Madremente 25/09/23; Madremente 13/11/21). Lo que sucede es que se barajan y validan todas las opciones, partos naturales y partos con epidural, para contrarrestar el malestar que puede provocar no llegar a cumplir con las expectativas que se autoimpone la madre antes del parto.

En *Maternidades*, las madres interpretadas por Ros son decididas, expresan sus deseos, sus frustraciones y sus miedos de una forma directa, sin apartarse nunca de la cámara. Sus personajes hablan sin tapujos y exploran todo un abanico de emociones. Así, visibilizan que la maternidad no es solo una fuente de alegría y felicidad, como sugería el *new momism* (Douglas y Michaels, 2005). En algunos episodios su tono enérgico ya contraviene de por sí el ideal de felicidad, suavidad y ternura del *new momism* (Forna, 1998). Además, tampoco aparecen niños en pantalla, por lo que los monólogos devienen una especie de charla confesional con las espectadoras, poniendo a las madres en el centro del debate. De esta manera, lo que *Maternidades* permite es que “en Internet, las madres pueden conectarse sin la presencia de sus hijos”

(Friedman, 2010, p. 356).²⁸ De esta manera, se crea un espacio de intercambio entre ellas y para ellas con el fin de empezar a reconquistar la experiencia de la maternidad.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIÓN

En este capítulo se ha analizado la imagen de la actriz y activista maternal Andrea Ros fuera de la pantalla, especialmente en redes sociales, para enlazarla con su imagen en las ficciones audiovisuales en las que interpreta a madres. La actriz defiende una maternidad en comunidad, la importancia de la conciliación, la autonomía de la madre y la diversidad de cuerpos, especialmente en el posparto y su relación con procesos como la lactancia. La imagen de Ros transmite una maternidad no exenta de ambivalencias, de luces y sombras, de ‘cólera y ternura’, tal y como lo definía Rich (2019). Se trata de problematizar la perfección exaltada en el *new momism* por parte de algunas celebridades, que causa una discordancia entre “la expectativa y la experiencia, entre lo que deberíamos sentir y lo que sentimos, entre lo que deberíamos gestionar y lo que gestionamos” (Maushart, 1999, p. XI).²⁹ Además, la actriz lo hace sobre todo en un espacio online como es Instagram, donde teje una red que no reproduce los dictados del *new momism* de las celebridades, a diferencia de los resultados de anteriores análisis, que apuntaban a la poca y/o dudosa subversión en las comunidades de madres online (Gibson, 2019; Visa y Crespo, 2015; Herrero Curiel, 2021). Sin embargo, aunque la actriz tenga declaraciones en las que cuestiona que la crianza deba adaptarse a los ritmos de un sistema capitalista enfocado a la producción y sugiere invertir esa relación, dicha observación aún no se ha trasladado visualmente a sus ficciones audiovisuales. Por ello, se ha

²⁸ Traducción de la autora del original en inglés: “on the Internet, mothers are free to connect without their children present”. Esta serie se emite durante la COVID-19, un período en el que las madres se quedan en casa, mientras los padres van a hacer la compra, actividad convertida en privilegio durante la época de restricciones de la pandemia (Hernández-Cordero, et ál., 2021). Por ello, aún se hace más explícito y necesario conectar con otras madres para combatir el aislamiento y la soledad de maternar en pandemia.

²⁹ Traducción de la autora del original en inglés: “the expectation and experience, between what we ought to be feeling and how we do feel, between how we ought to be managing and how we do manage”.

tratado su figura desde la resistencia al modelo ideal de madre, y no desde la creación de un nuevo imaginario visual de la maternidad.

Aun así, Ros tampoco está exenta de contradicciones. En un episodio del podcast “Gent de merda” (22/07/20), las entrevistadoras destacan que, para plantearse ser madre joven como ella, tener una pareja responsable no es suficiente. La situación económica tiene mucho peso porque muchas chicas jóvenes comparten piso o viven con sus padres. En ese momento de la entrevista, Andrea Ros responde: “Pero un piso tenéis todas, ¿no?” (9min 40s).³⁰ Teniendo en cuenta que su activismo maternal quiere dirigirse a todo tipo de madres, como reafirma en la contraportada de su nuevo libro sobre maternidad, *Lo hago como madremente puedo* (Ros, 2022), dicha respuesta supone un desliz en la supuesta interseccionalidad de su imagen maternal. La actriz se corrige rápidamente, puesto que no ha tenido en cuenta las dificultades que pueden tener las madres que no están en su misma situación, y eso incide en la necesidad de preguntarse: “¿dónde, cuándo y en qué condiciones han actuado las mujeres y se ha actuado sobre ellas, como mujeres?” (Rich, 1984, p. 31).³¹ Por ello, debe tenerse presente que Ros habla siendo una mujer blanca y heterosexual de clase media que hace esta afirmación desde Barcelona, donde los precios del alquiler son muy elevados, y durante la pandemia.

En definitiva, la *star image* maternal de Andrea Ros muestra cómo es posible defender y reivindicar la maternidad, sin que para ello esté constreñida a ideologías reaccionarias. La actriz dialoga con el *new momism* para oponerse a sus postulados y apunta maneras de reconquistar la maternidad, entre ellas la reapropiación del propio cuerpo, teniendo en cuenta la diversidad de experiencias. Sin embargo, aún faltan voces interseccionales de actrices reconocidas en la ficción audiovisual española que provengan de clases, etnias y orientaciones sexuales distintas y que construyan discursos de la maternidad desde la otredad en primera persona. Asimismo, cabe ver qué sucede en los casos en los que los nuevos

³⁰ Traducción de la autora del original en catalán: “Pero un pis teníu totes, ¿no?”.

³¹ Traducción de la autora del original en inglés: “where, when, and under what conditions have women acted and been acted on, as women?”.

modelos de crianza se aplican como si se tratasen de manuales a seguir a la perfección. Por el momento, con la figura de Andrea Ros aparece una grieta en el panorama actoral español de las nuevas generaciones que, si bien no plantea una construcción alternativa de la maternidad, sí que amplía el abanico de experiencias maternas que se visibilizan.

6. REFERENCIAS

- A. Zurián, F. A. y García-Ramos, F. J. (2017). Inés París Bouza/Daniela Fejerman. En Francisco A. Zurian (Ed.), *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI* (pp. 39-82). Fundamentos.
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.
- Álvarez Rodrigo, A. (2022). *Fisuras en el firmamento*. Universitat de València.
- Antón Guerrero, I. (2017). *Estrategias comunicativas y discursivas de la celebridad en España en el contexto influencer. El caso Dulceida*, Doctoral dissertation, Universidad de Sevilla. Recuperado de: bit.ly/3QMm7tY
- Baena-Cuder, I. (2023). *Mama: An exploration of gender and motherhood in contemporary Spanish horror film*, *Feminismo/s*, 41, 271-295. <https://doi.org/10.14198/fem.2023.41.11>
- Baleztena, S. (2021). Andrea Ros. “La meva lluita són les mares; la del feminisme no ho és”. *Crític*. <https://bit.ly/49UpRAR>
- Banacolocha, J. (Producción). (2018). *Si no t’hagués conegut [Serie]*. Diagonal TV.
- Braudy, L. (2007). *The Dream of Acceptability*. En S. Redmond y S. Holmes (Eds.), *Stardom and Celebrity. A Reader* (pp. 181-188). Sage.
- Caballero Gálvez, A. y Tortajada, I. (2017). Juana Macías: gender aging. *Maternidad y madurez femenina*. En Francisco A. Zurian (Ed.), *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI* (pp. 193-206). Cátedra.
- Camino, M. (2010). *Vivir sin ti: Motherhood, Melodrama and española in Pedro Almodóvar’s Todo sobre mi madre (1999) and Volver (2006)*, *Bulletin of Spanish Studies*, 87(5):625-642. <https://doi.org/10.1080/14753820.2010.493062>
- Domínguez, C. (2006). *Hola, ¿estás sola? de Icíar Bollaín: desechando la idea hegemónica de ‘maternidad’*. En María de la Cinta Ramblado Minero (Ed.), *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos* (pp. 79-90). Universidad de Alicante.

- Douglas, S.J. y Michaels, M.W. (2005). *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*. Free Press.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Ediciones Paidós.
- Favara, J. (2015). A Maternal Heart: Angelina Jolie, choices of maternity, and hegemonic femininity in *People* magazine, *Feminist Media Studies*, 15(4): 626-642. <https://doi.org/10.1080/14680777.2015.1009929>
- Feasey, R. (2012). *From Happy Homemakers To Desperate Housewives*. Anthem Press.
- Forna, A. (1998). *Mother Of All Myths. How Society Moulds and Constrains Mothers*. Harper Collins.
- Francesc Fusté-Forné, F. (2018). Celebridades sociales y mediáticas: un análisis de las portadas del suplemento *El Magazine* (1990-2016), *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24(2): 1239-1250. <https://doi.org/10.5209/ESMP.62212>
- Friedman, M. (2010). It Takes a (Virtual) Village: Mothering on the Internet. En A. O'Reilly (Ed.), *21st Century Motherhood. Experience, Identity, Policy, Agency* (pp. 352-365). Columbia University Press.
- Gámez-Fuentes, M. J. (2001). No todo sobre las madres: cine español y género en los noventa, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 39: 68-85. Recuperado de: bit.ly/3QOCSF7
- Gent De Merda. (2020, 22 de septiembre). *Gent de Merda #32 - Andrea Ros*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3Tj2AmE>
- Gibson, C. L. (2019). Enacting Motherhood Online: How Facebook and Mommy Blogs Reinforce White Ideologies of the New Momism. *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, 3(1-2), 06. <https://doi.org/10.20897/femenc/5912>
- González-de-Garay, B., Marcos Ramos, M. y Sánchez González, I. (2019). Maternidades lésbicas en la ficción televisiva española, *Investigaciones feministas*, 10(2):295-314. <https://doi.org/10.5209/infe.66495>
- Guerrero-Solé, F., Pujadas, E., Aira, T. y Mas-Manchón, L. (2022). Celebridades politizadas contra la extrema derecha en Twitter. Las preferencias políticas y la actividad de los usuarios al retuitear el tuit de Rosalía contra Vox después de las elecciones generales de 2019 en España, *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 13(2): 61-75. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM.19953>
- Guillamón, S. (2018). El monstruo femenino. Lo siniestro y la construcción de lo materno en *Furtivos*, *Journal of Communication*, 17:173-191. <https://doi.org/10.14201/fjc201817173191>

- Hernández-Cordero, A. L., González Granados, P. y Dieste Campo, M. (2021). "I am Always Caring at Home": Spanish Mothers and the Challenges of COVID-19 Lockdowns in Childrearing. En A. O'Reilly y F. J. Green (Eds.), *Mothers, Mothering, and COVID-19. Dispatches from a Pandemic* (319-328). Demeter Press.
- Herrero Curiel, E. (2021). Maternidad en tiempos de Instagram. En P. Carrera y C. Ciller (Eds.), *Maternidades. Políticas de la representación* (pp. 153-174). Cátedra.
- Herrero-Vecino, C. (2006). De incertidumbres y genealogía: la representación de la maternidad en el cine español contemporáneo. En María de la Cinta Ramblado Minero (Ed.), *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos* (pp. 105-124). Universidad de Alicante
- Hidalgo-Marí, T. (2017). De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española, *Revista Prisma Social*, 291-314. Recuperado de: bit.ly/3V34qZP
- Hidalgo-Marí, T. y Palomares- Sánchez, P. (2020). Ser madre en la ficción televisiva: una comparativa entre serie españolas y estadounidenses, *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 20(1):123-137. <https://doi.org/10.5209/arab.62518>
- Jermyn, D. (2011). Still something else besides a mother? Negotiating celebrity motherhood in Sarah Jessica Parker's star story. En S. Redmond (Ed.), *The Star and Celebrity Confessional*. Routledge.
- Jiménez, M. y Salvadó, A. (2017), Belen Macías: madres en búsqueda de una identidad. En Francisco A. Zurian (Ed.), *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI* (pp. 179-192). Fundamentos.
- Kinder, M. (1993). *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. University of California Press.
- Lacalle, C. (2021). Maternidades imposibles en el thriller Néboa (2020). En Pilar Carrera y Carmen Ciller (Eds.), *Maternidades. Políticas de la representación* (pp. 175-200). Cátedra.
- Lacalle, C. y Sánchez, M. (2015). La representación de la madre en la ficción audiovisual Española. En María Visa Barbosa (Ed.), *Padres y madres en serie: representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva* (pp. 227-238). Editorial UOC.
- Lagerwey, J. (2017). *Postfeminist Celebrity and Motherhood. Brand Mom*. Routledge.

- Larrea, C. (2006). Nacidos de mujer: la maternidad en Solas y Todo sobre mi madre. En María de la Cinta Ramblado Minero (Ed.), Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos (pp. 91-104). Universidad de Alicante.
- Lavidasecretadelasmadres. [@lavidasecretadelasmadres]. (2023, 14 de diciembre). Ojalá fuera así de sencillo, pero no. No sólo se educa en casa. Las madres tienen una carga brutal y muy pocos recursos. Sin el sistema, sin la estructura, poco se puede hacer. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/3wJcuO>
- Loxham, A. (2019). Post-Crisis, Post- Feminist: Reading Ada Colau as Female Celebrity Politician in Alcaldessa (Pau Faus, 2016), Hispanic Research Journal, 20(1):73-86. <https://doi.org/10.1080/14682737.2019.1584478>
- Madremente [@madremente]. (2022, 10 de octubre). Todo lo que les pasa a las mujeres suele estar romantizado, infantilizado y vacío de contenido. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/3TijgKT>
- Madremente. (s.f.). Nuestros servicios. [Página web]. <https://madremente.com/>. Consultado el 25 de abril de 2022.
- Madremente. [@madremente]. (2020, 17 de septiembre). Y la que finalmente soy. Y ahí aparece siempre la culpa. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/49GjIss>
- Madremente. [@madremente]. (2021, 12 de octubre). Necesitamos educación maternal. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/3V2LAM4>
- Madremente. [@madremente]. (2021, 13 de noviembre). ¿Incomoda, verdad? ¿Remueve, a que sí? Pues esto sucede todos los días, a todas horas, en todas partes. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/3T30wh4>
- Madremente. [@madremente]. (2021, 4 de septiembre). Convertirse en madre no es perder a la mujer que eres. No es cambiar la palabra mujer por la palabra madre... [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/48DIQ09>
- Madremente. [@madremente]. (2022, 19 de julio). Parece que hay dos maternidades. La de las buenas madres y la de las malas madres. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/3wD7Rww>
- Madremente. [@madremente]. (2022, 6 de mayo). MATERNAR NO ES OCUPARSE DEL HOGAR. No puedo soportar esta creencia. Parece que si decides dedicarte a criar a tus hijos e hijas, automáticamente tienes que dedicarte a la casa. Y NO. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/48xgDte>

- Madremente. [@madremente]. (2023, 25 de septiembre). No podemos dejar de luchar por esto. Ya sabemos que la cesárea es una cirugía mayor y la medicina patriarcal es inflexible pero necesitamos autocritica ya. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/4bWBmcQ>
- Madremente. [@madremente]. (2023, 5 de octubre). Si los protocolos no avanzan con la evidencia científica no sirven PARA NADA. [Imagen]. Instagram. <https://bit.ly/3v03Wcw>
- Madremente. [@madremente]. (2024, 3 de abril). ÚLTIMO EPISODIO DE LA TEMPORADA 4 de @lavidasecretadelasmadres sobre BIMATERNIDAD. [Imagen]. Instagram. bit.ly/3wDdrPN
- Mancheño, L. (2010). Maternidad y familia en 'Cañas y barro' y su adaptación televisiva, *Bulletin of Spanish Studies*, 87(2):177-194. <https://doi.org/10.1080/14753821003693768>
- Marwick, a. (2015). Instafame: Luxury Selfies in Attention Economy, *Public Culture*, 27(1): 137-160. <https://doi.org/10.1215/08992363-2798379>
- Marwick, A. E. (2013). *Status Update. Celebrity, Publicity and Branding in the Social Media Age*. Yale University Press.
- Maushart, S. (1999). *The mask of motherhood. How becoming a mother changes our lives and why we never talk about it*. Penguin Books.
- McDonald, P. (2003). Stars in the Online Universe: Promotion, Nudity, Reverence. En T. Austin y M. Barker (Eds.), *Contemporary Hollywood Stardom* (pp. 29-44). Arnold.
- Moir, A. (2015). Branding the Bump: Mediating Motherhood and Celebrity Culture in Popular Media, *Journal of the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement*, 6(1). Recuperado de: bit.ly/4dJD16n
- Morin, E. (1972). *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Dopesa.
- Nash, M. (2015). Shapes of motherhood: exploring postnatal body image through photographs, *Journal of Gender Studies*, 24(1): 18-37. <https://doi.org/10.1080/09589236.2013.797340>
- O'Brien, L. (2011) She Gives Birth, She's Wearing a Bikini: Mobilizing the Postpregnant Celebrity Mom Body to Manage the Post-Second Wave Crisis in Femininity, *Women's Studies in Communication*, 34:2, 111-138. <https://doi.org/10.1080/07491409.2011.619471>
- O'Brien, L. (2015). *Bikini-Ready Moms. Celebrity Profiles, Motherhood and the Body*. State University of New York Press.

- O'Reilly, A. (2010). Outlaw(ing) Motherhood: A Theory and Politic of Maternal Empowerment for the Twenty-first Century. En A. O'Reilly (Ed.), *21st Century Motherhood. Experience, Identity, Policy, Agency* (pp. 366-380). Columbia University Press.
- Oliva, M. (2014). Celebrity, class and gender in Spain: an analysis of Belén Esteban's image, *Celebrity Studies*, 5(4): 438-454.
<http://doi.org/10.1080/19392397.2014.920238>.
- Oliva, M. y Pérez-Latorre, Ó. (2020). Celebrities also suffer from the economic crisis': Broke celebrities and neoliberal narratives from Spain's Great Recession, *Celebrity Studies*, 11(2): 237-256.
<https://doi.org/10.1080/19392397.2018.1557533>
- Pelayo, I. (2008). Representación de la maternidad y lesbianismo en el cine español, *Actas del IV Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs Identidad Sexual*, 270-274. Universitat Jaume I.
- Pérez, J. (2023). Netflix, Instagram, celebrity and fashion: a brave convergent world?, *International Journal of Iberian Studies*, 36(2):125-141.
https://doi.org/10.1386/ijis_00098_1
- Rich, A. (1984). Notes Towards a Politics of Location. En R. Lewis y S. Mills (Eds.), *Feminist Postcolonial Theory* (pp. 29-42). Routledge
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños.
- Rodrigáñez Bustos, C. y Cachafeiro, A. (2007). *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*. Ediciones Criminales.
- Ros, A. (2022). *Lo hago como madremente puedo*. Editorial Planeta.
- Ros, A. y Roig, P. (Producción). (2020). *Maternidades [Serie]*. Crowdfunding.
- Rose, J. (2018). *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*. Siruela.
- Rus, O. (2020). Las series de la cuarentena gratis que no están en ninguna plataforma. ABCPLAY. <https://bit.ly/48BwIy2>
- Serés Seuma, T. (2015). Maternidad e identidad femenina en la sociedad de inicios del siglo XXI. 'La Riera', un ejemplo de identidad femenina tardomoderna ligada a la maternidad. En María Visa Barbosa (Ed.), *Padres y madres en serie: representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva* (pp. 238-245). Editorial UOC.
- Shingler, M. (2012). *Star Studies: A Critical Guide*. BFI.
- Shome, R. (2014). *Diana and Beyond: White Femininity, National Identity, and Contemporary Media Culture*. University of Illinois Press.
- Sigol, M. (2021, 11 de abril). Entrevista a Andrea Ros. *Feminismes. Ràdio 4*.
<https://bit.ly/3UXTNIO>

- Stadtman Tucker, J. (2010). From “Choice” to Change: Rewriting the Script of Motherhood as Maternal Activism. En A. O’Reilly (Ed.), *21st Century Motherhood. Experience, Identity, Policy, Agency* (pp. 293-309). Columbia University Press.
- Tyler, I. (2011). Pregnant Beauty: Maternal Femininities under Neoliberalism. En R. Gill, *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity* (pp. 21-36). Palgrave Macmillan.
- Vicente-Fernández, P. y Arroyo Almaraz, I. (2021). La diversidad entre las celebrities en la publicidad de belleza femenina: análisis evolutivo a través de Telva (1990-2019), *Doxa Comunicación*, 33:285-310. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n33a900>
- Visa, M. y Crespo, E. (2015). *Madres en red. Del lavadero a la blogosfera*. Clave Intelectual.
- Vivas, E. (2019). *Mama desobedient. Una mirada feminista a la maternitat*. Ara llibres.
- Zecchi, B. (2005). All About Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema, *College Literature*, 31(1):146-164. Recuperado de: bit.ly/3QISU2X

EL CUERPO INERTE COMO PROTESTA: MANIQUÍES Y MUÑECAS EN EL HAPPENING MISS VIETNAM DE WOLF VOSTELL

MARINA BARGÓN GARCÍA
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

En esta propuesta pretendemos exponer el impactante uso de elementos inertes, como son los maniquíes y las muñecas, que hace el artista alemán Wolf Vostell en su happening *Miss Vietnam* (1968). Para ello, empleó corporeidades sin vida que sirvieron como plataforma para reflexionar sobre la naturaleza de la violencia en los conflictos bélicos, reflexionando también sobre cómo las mujeres son particularmente afectadas por diversas formas de violencia. Vostell, a través de estos cuerpos sin vida, evidencia las múltiples facetas de la violencia que a la que se enfrentan las mujeres, incluyendo la física, mental, sexual, machista y vicaria. Su enfoque explícito en la representación de la feminidad dentro del contexto de la guerra subraya la vulnerabilidad y el sufrimiento que muchas mujeres experimentan en medio de la brutalidad del conflicto armado. En última instancia, *Miss Vietnam* se convierte en una poderosa declaración artística que invita a la reflexión sobre las injusticias y atrocidades que enfrentan las mujeres en tiempos de guerra y más allá, concentrada y manifestada tanto en muñecas como en maniquíes, símbolo del estatus de concepción de las mujeres en algunos de estos momentos.

2. OBJETIVOS

- Indagar en la crítica social y artística del happening de *Miss Vietnam*.

- Descubrir el simbolismo del cuerpo recreado (maniqués y muñecas) en dicha obra.
- Mostar el impacto psicológico de este happening.
- Fomentar la concienciación del mensaje antibelicista de la propuesta de Wolf Vostell.

3. METODOLOGÍA

Esta investigación ha basado en un enfoque interdisciplinario dentro de la investigación., que combina análisis artístico, contextualización histórica y análisis de género. El proceso metodológico se puede dividir en varias etapas.

Primeramente, hemos llevado a cabo una revisión bibliográfica del trabajo artístico de Wolf Vostell, el movimiento artístico del happening y los estudios de género en el arte contemporáneo.

Después se procedió al análisis detallado del happening *Miss Vietnam* de Wolf Vostell, centrándose en los elementos visuales, simbólicos y conceptuales presentes en la obra. Se examinaron los materiales utilizados, y la interacción entre ellos para comprender cómo Vostell aborda la temática de la violencia y el género manifestado en diferentes corporalidades sin vida.

Finalmente, esta información fue contextualizada dentro del tiempo histórico y político en el que es creada. Se examinan los eventos relevantes, como la Guerra de Vietnam y el movimiento feminista de la época, para comprender cómo estos influyeron en la obra de Vostell y en su mensaje sobre la violencia y el género. De esta manera, se procedió a interpretar la significación del cuerpo en dicha obra, para manifestar el impacto que el discurso vostelliano lanzó a la sociedad, más allá del mero hecho artístico, proyectando interpretaciones verdaderamente amplias más allá de sus happenings.

4. RESULTADOS

Tanto las muñecas como los maniquíes son seres corpóreos inanimados que han estado profundamente asociados a subconsciente colectivo, manifestándose en ellos nuestras ensoñaciones a modo de espejo en el que reconocer las complejidades humanas, lo que ha permitido –en muchos casos- poder cuestionar nuestras percepciones sobre la identidad, la belleza o las relaciones entre los seres humanos.

4.1. EL MANIQUÍ, DE LA MODA AL ARTE

El maniquí, tradicionalmente asociado al mundo de la moda y sus derivaciones (diseño, comercialización, escaparatismo, etc.), es un elemento que ha trascendido más allá de su mero fin utilitario para convertirse en un objeto de culto dentro de diferentes corrientes artísticas, principalmente vanguardistas. A principios del siglo XX, creadores como Man Ray y Salvador Dalí, se valieron de este objeto para comenzar a explorar sobre la alineación, el erotismo y el surrealismo en sus obras.

Man Ray utilizó maniquíes en la creación de imágenes que confrontaban y cuestionaban las percepciones tradicionales que sobre lo humano o lo artificial, una dualidad muy compleja, resuelta en su obra *Le Violon d'Ingres* (1924), donde la fusión de una figura de una mujer con la de un instrumento musical nos evidencia la compleja relación existente entre objeto, sujeto y erotismo.

Dalí, en cambio, no vio al maniquí como la culminación de qué representar, sino de qué manera dibujarlo. Para el autor, el maniquí era una metáfora de lo surreal y lo onírico. Precisamente, sus obras representan y utilizan diferentes significaciones y representaciones de maniquíes, como por ejemplo en *Figura. Maniquí de Barcelona* (1926), en la que ahonda en la psicodelia de la subconciencia y la dualidad de la existencia humana. Manifestó que “*El maniquí, simultáneamente, presencia y ausencia, plenitud y vacío, lo real y lo irreal, desencadena una inquietante sensación de no-ser*” (Dalí, 1930).

4.2. LAS MUÑECAS: REFLEJOS DE LA SOCIEDAD

Por otro lado, las muñecas han sido utilizadas como medio de entretenimiento. Sin embargo, la interacción con estos objetos va mucho más allá, pues son también utilizadas como canales para la transmisión de normas comportamentales desde tiempos ancestrales. Sin embargo, encontramos que en la historia del arte han tenido utilidades muy distintas, mucho más complejas y provocativas. Por ejemplo, artistas como Hans Bellmer y Louise Bourgeois, utilizando muñecas para explorar las conexiones entre la sexualidad, el trauma y el psicoanálisis. Bellmer planteó para su serie *La Poupée* (1934) unas muñecas desmontables que podían ser manipuladas para crear nuevas formas y realidades, una manifestación a todas luces perturbadora. En este sentido, el artista pretendía criticar las normas sociales establecidas sobre el deseo y la obsesión.

También podríamos aludir a la obra de Louise Bourgeois *Maman* (1999) como una evocación de la maternidad, la protección y la perpetuación de roles, casi como un complejo relato sobre las relaciones humanas y la memoria emocional, muy parecida a las actividades que con una muñeca se llevan a cabo.

Bourgeois Llegó a afirmar que “la figura arácnida, a la vez que cuidadora y depredadora, encapsula las dualidades inherentes a la experiencia humana” (Bourgeois, 1999).

Por lo tanto, podemos encontrar cómo el maniquí y las muñecas pueden ser considerados seres inanimados imbuidos de un significado humano, que continúan desempeñando un papel crucial en el arte y la cultura contemporánea, actuando como vehículos para explorar, cuestionar y comprender nuestra existencia. Estos objetos, al borde entre lo vivo y lo inerte, nos obligan a reflexionar sobre la naturaleza de nuestra propia humanidad, nuestras construcciones sociales y nuestros miedos más profundos. En su inmovilidad hablan, en su silencio provocan, invítanos a comprender lo que significa el ser humano en todas sus facetas complejas y contradictorias.

4.3. WOLF VOSTELL

Wolf Vostell, fue un artista alemán nacido en 1932, que se consolidó como una figura emblemática del arte de la segunda mitad del siglo XX, pues su legado ha perdurado en ámbito contemporáneo. Creador del *happening*, el *environment*, el *dé-coll/age* y el videoarte, además de colaborador del grupo Fluxus, su obra se mantiene viva como un faro en el que encontrar respuestas, cuestionar y transformar la sociedad establecida.

Sin embargo, fue su manera de entender el arte, más como una experiencia vital que como un objeto, lo que le llevó a desarrollar la disciplina *happening* (junto a Alla Kaprow, simultáneamente, pero en el mismo continente), una experiencia artística que parte de las directrices que los artistas dan para posteriormente ser vividas y ejecutadas por los participantes a estas obras (Higgins, 1976).

En su obra, podemos encontrar recurrentes vínculos con las acciones bélicas, pues él mismo se vio marcado por los horrores vividos en la Alemania nazi. Siendo niño, tuvo que huir a Checoslovaquia para que su madre, quien era judía, no corriera la misma suerte que seis millones de personas. Acabada la Segunda Guerra Mundial, la familia Vostell regresó a casa a pie (pasando por muchas ciudades). Wolf Vostell pudo ver, a través de los ojos de un niño, el estado en que habían quedado algunas de las ciudades más importantes del país. También fue testigo de la pobreza de los pueblos pequeños, del rastro de muerte, desesperación y tedio de quienes, como él, habían sufrido el Holocausto (Guardado, 2011).

Estas imágenes aparecerán recurrentemente en sus obras, al igual que muchas de sus temáticas artísticas estarán vinculadas a principios de reflexiones vitales: la protección de los colectivos más desfavorecidos y oprimidos por la humanidad como los animales, la naturaleza, la mujer, las etnias y la defensa del valor del pasado como necesidad vital (Guardado, 2011).

Para expresar estas ideas, el artista absorbe algunos movimientos artísticos anteriores, reconociéndose heredero del movimiento Dadá 1975, y admirador del Futurismo, Surrealismo, Expresionismo, etc. La historia, la palabra, y sobre todo el entorno (rural o urbano en particular) son conceptos fundamentales en las disciplinas anteriores, expresados

ahora en las obras de Wolf Vostell. Vostell pensaba que "el artista, si es consciente, tiene la historia del arte detrás de él, apoyándole y aconsejándole constantemente (Agúndez, 1999).

Así, para preguntarse sobre qué es el arte, Vostell puede enunciar un sinfín de supuestos:

"El arte es una posición tan difícil porque es sublime, es algo precioso que no todo el mundo encuentra" o "El arte es la fuerza positiva de la humanidad desde hace 30.000 años, desde las cuevas de Altamira"), hasta llegar a su gran axioma: "Arte = Vida. Vida = Arte" (Bargón, 2020, El arte... p. 78).

Si bien Vostell entiende que la vida puede ser arte siempre que el propio individuo -tanto interna como externamente- pueda descubrir con las mismas capacidades que un artista, nunca sería posible sin una relación con los estímulos exteriores y todo lo que ofrece al mundo, pero sin perder nunca de vista los errores del pasado para evitar repetirlos. El mundo debe intentar avanzar por un camino de fraternidad y hermandad. Es absolutamente necesario que el hombre reconsidere su posición en el mundo y tome conciencia de los grandes problemas de su tiempo. La destrucción del medio ambiente y la deshumanización por la falta de comunicación son los dos mayores ejemplos de estos problemas representados en la obra del artista alemán.

4.4. MISS VIETNAM, O EL CUERPO PASIVO

El arte de Wolf Vostell, reconocido por su compromiso ante las injusticias, se distingue por una representación diversa y polifacética de la mujer en sus obras, que abarca desde evocaciones mitológicas hasta retratos de seres explotados. En este sentido, el artista desarrolla todo un discurso antibelicista y muy político a lo largo de los años 60 y 70 del siglo XX, pues en -casi- todas sus manifestaciones podemos entrar un discurso tautológico de sus propias propuestas antibelicistas y políticas: *Cada segundo que vivo es política. No puedo imaginar una vida sin sentido político y sin una reacción directa frente a la política que nos envuelve* (Lozano- Bartolozzi, 1988, p. 255).

FIGURA 1: Imagen de Wolf Vostell en el happening *Miss Vietnam* (1967). Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura



Fuente: Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura

En su icónico happening *Miss Vietnam* (1967), Vostell se sumerge en una exploración del papel de la mujer en la sociedad occidental y americana del siglo XX y, también, cuestiona cómo en los conflictos armados son utilizadas, empleando un enfoque artístico que oscila entre lo infantil y lo crudo. De esta manera, podemos encontrar que este happening versa directamente sobre la percepción de la mujer y la violencia que sobre ella se ejerce, principalmente -aunque no únicamente- en periodos bélicos (Lozano- Bartolozzi, 2000, p.38).

En este sentido, fue un happening realizado en Colonia, junto con la Galería Art & Silex, en el que se exploraron las vivencias de las acciones bélicas, refiriéndose a aquellas que se estaban llevando a cabo en Vietnam.

Algunas de las instrucciones presentes en el guion del happening son:

alguien quemándose en saigon-combate cuerpo a cuerpo-escuela para maniquies-muñeca de niño-muerto vietcong enganchado a un tanque-brad-dummy con cámaras-muñeco con bomba-muñeco con balas de ametralladora- hierros-napalm bombardeo-caja de caramelos-soldado americano con ametralladora cinturones en mano-muñecos en cinta transportadora-combate cuerpo a cuerpo con bayonetas (Berghaus, 1993, p. 9).

Como se ha destacado en repetidas ocasiones, Wolf Vostell se caracteriza por su constante apoyo a los grupos marginados y afectados por las injusticias humanas. En su obra, otorga un papel fundamental a las mujeres, a quienes presenta de diversas maneras (ya sea como figuras mitológicas, seres semi-animales o semi-diosas, conectadas con la tradición o incluso como seres explotados). En este contexto, el artista utiliza un maniquí para ilustrar el papel de la mujer en la sociedad occidental y americana del siglo XX. Este maniquí representa a una mujer bella que repite frases de complacencia con un toque infantil, ejemplificando así una cultura que nos comercializa como objetos y nos convierte en esclavas de nuestra propia apariencia. Sin embargo, Vostell no omite la relevancia del papel de la mujer en la Guerra de Vietnam, donde la representa atada y colocada en una diana, simbolizando su condición de víctima segura en un conflicto carente de sentido, marcado por violaciones y agresiones continuas, resultado de la inferioridad de género ante la dominación machista inherente a los conflictos bélicos (mostrándonos también, el lado sombrío del sueño americano a través de la confrontación de estas imágenes (Rancière, 2005, p.44).

La mujer está, en este caso, principalmente representada por muñecas y maniqués. Las instrucciones invitan a quemar, rajar, tirotear y maltratar a estos seres inanimados para que, ante la posibilidad de réplica o defensa, sea el espectador quien experimente la vivencia de infringir daño. En este sentido, la falta de consecuencias amplifica el mensaje proyectado por el artista, pues también contempla hacer un paralelismo entre la impunidad justificada en los crímenes de guerra y la falta de moral a la hora de poder llevarlos a cabo.

También Vostell sustituye en algunas ocasiones los órganos sexuales de las muñecas y los maniqués por cámaras de fotos, tanques, bombas, soldados de juguetes, etc. La singularidad de estos elementos insertos

en aquellos órganos sexuales preparados para recibir nos sugiere una doble interpretación:

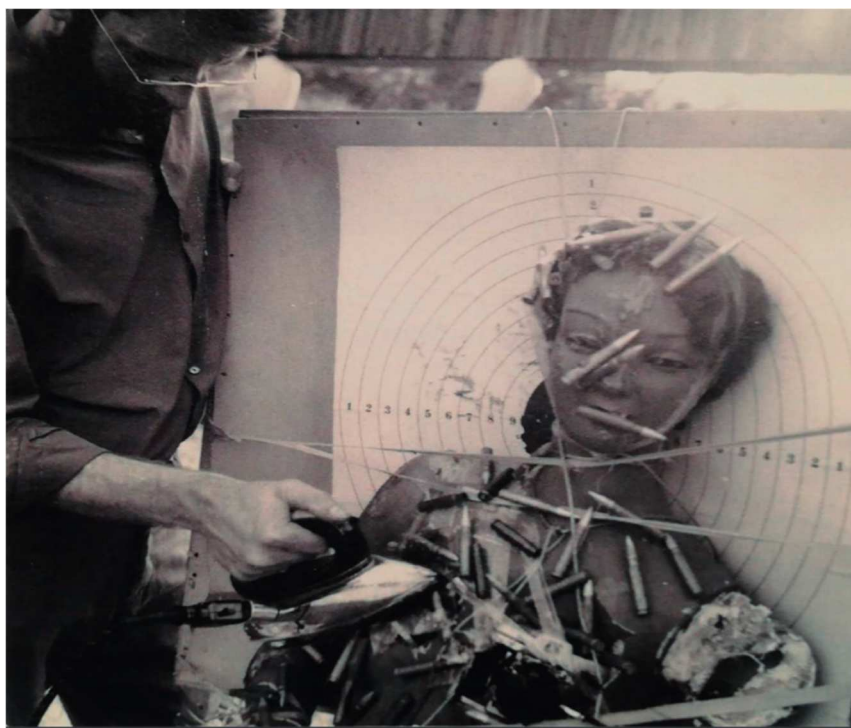
- Aquella que entiende que los elementos insertos son aquellos nuevos modelos fetiche, que el mundo desea, basados en el consumismo y en un capitalismo exacerbado.
- Y, además, aquella interpretación que nos habla de la objetualización a la que es sometida la mujer.

Estas recreaciones de la imagen femenina son agresiones constantes, ejercidas de diversas maneras, ya que se podía herir físicamente a la simulación las manifestaciones corpóreas, o, de una manera imaginada, psicológicamente (como consecuencia directa de los actos perpetrados por los participantes). En sí, la violencia ejercida en diferentes actos nos enfrente al papel del maltratador, en este caso, nos convierte en soldados que, voluntariosos, cumplen con las órdenes establecidas y actúan de manera violenta incluso con los inocentes. Por este motivo, podemos encontrar que, al mismo tiempo, se pueden quemar dichas muñecas con una plancha, mientras se escucha la frase voy a portarme bien, procedente de un desfile de muñecas. Esta agresión física sucede -según el artista- mientras la mujer, personificada en una figura lúdica, afirma su buen comportamiento.

Las implicaciones que esta acción presenta a nivel de violencia y sumisión son incuantificables, pues suponen una afirmación con la que el artista plantea un análisis comportamental de la mujer. De hecho, llega a proponer que, tras escuchar esta oración, la muñeca sea disparada por balas.

El material audible también es representativo de esta objetualización de la mujer respecto a su utilidad bélica, pues se reproduce en un magnetófono una risa de una Chica Playboy, como ejemplificación de la sexualización y mercantilización que de la corporeidad femenina se hace. Estos elementos sensoriales refuerzan la crítica de Vostell a la cosificación y deshumanización de la mujer en la sociedad contemporánea, resaltando la urgencia de abordar las desigualdades de género y la violencia contra las mujeres.

FIGURA 2: Imagen del happening Miss Vietnam (1967). Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura



Fuente: Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura

Otro material utilizado para dañar a las muñecas y a las recreaciones corpóreas que del sexo femenino son las balas, que interfieren en la fisionomía de estos seres representados, pues sus pechos y su tórax puede ser tiroteados. Esta acción fue una de las más violentas propuestas por el artista, que, hasta entonces, nunca llevó al límite su obra usando un arma. Si bien es cierto que tanto las muñecas y los maniqués adolecen de sentimientos, no podemos pensar que el participante pudiera permanecer alineado frente a la acción tirotear a un ser que, aunque falso, tiene una representación humana. En este caso, el artista nos invita a tomar conciencia mediante la experiencia de las unas acciones más cruentas y desgarradoras que el ser humano puede llegar a acometer: la de intentar quitarle la vida a otro.

También las balas podían ser utilizadas de diferentes formas, pues Vostell plantea que fueran pegadas a las cabezas de las muñecas, cuales instalaciones de tiro libre en las que el simulacro de la agresión física viene recreada por una persona dibujada en una diana. De esta manera, vuelve a colocar en la diana metafórica a la mujer, como víctima segura de cualquier conflicto que se de en la sociedad. Esta narrativa visual y experimental incide directamente sobre los asistentes, pues la naturaleza dinámica y participativa de su obra invita a los espectadores a involucrarse en la experimentación relacionada con los temas sociales y políticos propuestos.

FIGURA 3: Imagen de Wolf Vostell en el proceso de ignición de los maniqués en el happening *Miss Vietnam* (1967). Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura.



Fuente: Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura

Vostell consigue, al situar al espectador en el contexto específico de la guerra, y más concretamente en el de la Guerra de Vietnam, vincular al espectador con la brutalidad y la injusticia a las que se ven sometidas las mujeres en todos los conflictos armados. Sin embargo, no debemos

caer en hacer paralelismos entre unos momentos bélicos y otros, ya que Vostell lo que pretende es, mediante la ejemplificación en la Guerra de Vietnam, mostrarnos una realidad (como muy bien dice Cortés respecto a *Miss Vietnam*, *no se trata de realizar similitudes, sino de captar esencias* (Cortés2001, p.183)) Este happening evidencia la vulnerabilidad de la mujer y pone de manifiesto la necesidad urgente de abordar la violencia de género desde todas sus perspectivas (también la bélica es una de las violencias de género a las que hay que atender e impedir, pues sólo podrán ser eliminadas si identificamos todas aquellas violencias que se ejercen sobre la mujer por el hecho de serlo).

FIGURA 4: Imagen de maniquí quemado en el happening *Miss Vietnam* (1967). Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura.



Fuente: Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura

Al mismo tiempo, a través del happening *Miss Vietnam* y sus actos artísticos, Vostell desafía también las percepciones de la feminidad, cuestionando las estructuras de poder que a lo largo de los siglos han perpetuado la opresión de las mujeres. Esta formulación se manifiesta

transitando entre lo infantil y lo crudo, pues es el artista quien arroja a través de sus acciones luz sobre la complejidad de la experiencia femenina en la sociedad de los años 60, 70, 80 y 90 (como se ha apuntado con anterioridad, a lo largo de toda su vida se implicó en la defensa de aquellos que han sido injustamente tratados por la sociedad y, entre todos ellos, las mujeres cobran una importante significación en su trabajo). Miss Vietnam muestra tanto la fragilidad como la resistencia del colectivo femenino frente a las adversidades, pero especificado en la experiencia bélica como una de las partes radicales a esta dualidad.

5. DISCUSIÓN

En el happening expuesto como ejemplificación de la utilización de las corporeidades sin vida en relación con las acciones de guerra, las figuras femeninas son predominantemente simbolizadas por medio de muñecas y maniqués, quienes son sometidos a variadas formas de agresiones, tanto físicas como simbólicas. Esta utilización de las corporeidades no es meramente estética, sino que portan una profundo advertencia sobre la situación de las mujeres en la sociedad contemporánea, enfatizando su continua exposición a situaciones de violencia y su posición especialmente precaria en tiempos de guerra.

La manipulación y mutilación de estas figuras, que son atacadas y destruidas de maneras realmente gráficas, funcionan como un espejo de las atrocidades reales a las que muchas mujeres se enfrentan, poniendo de manifiesta la cruda realidad de su vulnerabilidad y la de su victimización (y en ocasiones revictimización).

Al mismo tiempo, el uso de grabaciones auditivas que reproducen al público frases complacientes con voces de mujeres con ciertas tonalidades infantiles añade una capa de ironía y crítica a la obra. Dichas frases, tales como *voy a portarme bien*, en contraposición directa con las acciones violentas ejercidas sobre las figuras inertes de los maniqués y las muñecas (como quemarlas o cortarlas) crean un contraste impresionante y provocativo. Este contraste no sólo resalta la inocencia y sumisión que tradicionalmente se inculcado y esperado de las mujeres en muchos contextos culturales, sino que también denuncia la hipocresía de una

sociedad que perpetúa estos estereotipos mientras simultáneamente ejerce o ignora la violencia ejercida sobre el sexo femenino.

La discordancia entre el contenido de las grabaciones y la brutalidad de los actos cometidos contra las muñecas y maniqués en esta acción situada en un contexto de guerra se convierte en un poderoso comentario sobre la banalización de la violencia de género y la trivialización de la agresión hacia las mujeres. La propuesta de estas actividades artísticas ejecutadas en el happening intensifica el impacto emocional de la obra y fomenta una reflexión crítica en el espectador sobre las contradicciones inherentes a las actitudes socioculturales hacia la feminidad y la violencia. Así, la obra trasciende su expresión visual para convertirse en una llamada de atención hacia la concienciación y hacia la acción contra las múltiples formas de violencia que las mujeres enfrentan, tanto en la esfera privada como en el ámbito público, especialmente en situaciones de conflicto armado donde su vulnerabilidad se magnifica.

En este sentido, los maniqués y las muñecas son fundamentales para el ejercicio de estas acciones, tal y como Dalí o Bellmer plantearon en sus obras, pues es a través de estas representaciones inertes de la estética femenina que las cuestiones de su existencia pueden ser tratadas y representadas. Por lo tanto, el mundo de las estéticas humanas sin vida se muestra como una interesante relación en la que las cuestiones intrínsecas a la naturaleza humana pueden mostrar una materialidad.

6. CONCLUSIONES

La exploración artística de la violencia contra las mujeres a través del uso de muñecas y maniqués, como se evidencia en la obra de *Miss Vietnam* de Wolf Vostell, plantea una serie de profundas reflexiones sobre la representación de la mujer en contextos de conflicto y violencia sistémica. Este análisis, inserto en un marco más amplio de estudios de género y crítica artística, revela cómo el arte puede ser un vehículo potente para la denuncia y la sensibilización respecto a problemáticas sociales acuciantes, entre ellos el de carácter bélico.

Así, la elección de objetos inanimados como representantes de cuerpos femeninos no sólo cuestiona la objetualización histórica de la mujer en

la sociedad, sino que también subraya la deshumanización inherente del ser humano que existe en los actos de violencia. Al confrontar al espectador con la brutalidad ejercida sobre estos cuerpos sin vida, el arte invita a una reflexión sobre la naturalización de la violencia contra las mujeres y su normalización en contextos bélicos y cotidianos.

Además, la utilización de grabaciones con frases de sumisión en contraposición a una violencia directa, ejercida por los propios asistentes, manifiesta una crítica a la dominación masculina y a las estructuras de poder que perpetúan la opresión femenina. Este contraste, entre voz e imagen, también permite profundizar en la denuncia del papel tradicionalmente asignado a la mujer, desafiando las narrativas dominantes que justifican o minimizan la violencia de género.

Por otro lado, esta aportación pone de manifiesto la importancia del arte como herramienta de crítica social. A través de la experimentación estética de problemáticas colectivas muy complejas, el arte posee la capacidad única de comunicar vivencias subjetivas y colectivas, generando un espacio para el diálogo, la empatía y el cambio social. En este sentido, la obra de Vostell no sólo muestra la realidad de la violencia contra las mujeres, sino que también funcionan como un canal comunicador entre la sociedad y la acción, que lleve y permita la reflexión crítica del entorno que hemos creado.

Finalmente, proponemos que se reconozca la contribución de estas expresiones artísticas como una encrucijada entre el campo académico y el activismo social. El análisis de obras, como el happening *Miss Vietnam*, enriquece la comprensión de las dinámicas de género y de la violencia, proporcionando perspectivas multidimensionales que trascienden los análisis tradicionales. Así, la intersección entre arte y crítica social se muestra como un ámbito fructífero para la investigación y la intervención, promoviendo un entendimiento más profundo de las acciones concretas hacia la equidad de género y el fin de la violencia contra las mujeres manifestadas en diversas acciones artísticas.

Para concluir, nos gustaría poner de manifiesto que la representación artística de la violencia contra las mujeres mediante el uso de muñecas y maniquíes constituye un poderoso medio de crítica social y

concienciación. Este enfoque no sólo desafía las percepciones convencionales sobre la objetulización y victimización de las mujeres, sino que también recalca el papel vital del arte como catalizador del cambio social, ofreciendo vías alternativas para la comprensión y el combate de la violencia de género, concretamente en el ámbito bélico.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este trabajo forma parte del Proyecto PID2021-123042NB-I00 “Recuperar, repensar y revalorizar el Movimiento Moderno en Asturias. Arquitectura y diseño (1939-1975)” financiado por MCIN/ AEI / 10.13039/501100011033 / FEDER, UE.

También es un trabajo formulado con el apoyo del Grupo de Investigación acreditado “Escenarios para el arte” (EsArt), de la Universidad de Oviedo.

Así mismo, también nos gustaría expresar nuestro agradecimiento al Museo Vostell-Malpartida, por su amabilidad a la hora de mostrarnos la información que sobre el happening existe, así como a la familia Vostell, por facilitar y promover siempre la investigación en torno a su figura.

8. REFERENCIAS

- Agúndez, J. A. (1999). *10 happenings de Wolf Vostell*. Editora Regional de Extremadura.
- Bargón, M. (2020). *Del mundo mineral al mundo animal: Wolf Vostell y la utilización de la naturaleza en obras de arte intermedia* [Tesis doctoral, Universidad de Extremadura]. Dehesa.
<https://dehesa.unex.es/handle/10662/10343>
- Bargón, M. (2020). El arte es una palabra de cuatro patas: simbología y resemantización del perro, animal protagonista en la obra de Wolf Vostell. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (26), 67-79.
- Berghaus, G. (1993). Happenings in europe in the'60s: Trends, events, and leading figures. *TDR (1988-)*, 37(4), 157-168.
- Bourgeois, L. (1999). *Maman: Un estudio sobre la maternidad y la dualidad*. Nueva York: MoMA
- Cano, J. (2016). *Wolf Vostell: Más allá de la catástrofe*. Tecnigraf.

- Cortés, J. (2001). Miss Vietnam- Miss América: la realidad enajenada. *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX* (pp. 181-190). Editora Regional de Extremadura.
- Dalí, S. (1930). *Reflexiones sobre el maniquí en el arte*. París: Ediciones Surrealistas.
- García-Manso, A. (2023, January). El ciclo de Juana la Loca (1980) de Wolf Vostell: iconografía, intertextualidad e interpretación. *Anales de Historia del Arte* (Vol. 33).
- Guardado, M. (2011). *Mi vida con Vostell: un artista de vanguardia*. La Fábrica.
- Lozano- Bartolozzi, M. D. M. (1988). Wolf Vostell y sus paráfrasis de la Historia del Arte. *Norba: Revista de Arte*, (8), 251-278.
- Lozano- Bartolozzi, M. D. M. (2000). *Wolf Vostell: (1932-1998)* (Vol. 6). Editorial NEREA.
- Higgins, D. (1976). The Origin of Happening. *American Speech*, 51(3/4), 268-271.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (Vol. 2). Univ. Autònoma de Barcelona.

25 AÑOS DE *EL CLUB DE LA LUCHA*
 (DAVID FINCHER, 1999):
 LA VIOLENCIA CONTRA EL CUERPO INDIVIDUAL
 COMO LIBERACIÓN DEL CUERPO SOCIAL

JOSÉ MANUEL LÓPEZ
Universidad de Vigo

1. INTRODUCCIÓN

El cineasta francés Philippe Garrel afirmó en una ocasión que el cine nació del encuentro entre los hermanos Lumière y Sigmund Freud (Garrel y Lescure, 1992, p. 54), apuntando a la potencialidad del cinematógrafo para mostrar el interior de los seres humanos y, como también intuyeron los surrealistas, las profundidades telúricas del inconsciente, allí donde habitan los fantasmas y aúlla el deseo. Y, en efecto, son legión los personajes de la historia del cine que sufren el reflujó de los residuos de la mente, las arcadas del delirio, del trauma o de la angustia. Cuerpos vagabundos, desorientados e insomnes como los protagonistas —si pensamos solo en los primeros años del siglo XXI— de *El club de la lucha* (David Fincher, 1999), *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *Adaptation: El ladrón de orquideas* (Spike Jonze, 2002), *Wendy and Lucy* (Kelly Reichardt, 2008), *Shame* (Steve McQueen, 2011) o *Cosmópolis* (David Cronenberg, 2012) que, aquejados de todo tipo de dolencias, vagan y penan por ciudades también insomnes: individuos saturados de sí mismos y de estímulos consumistas (de objetos, divisas, experiencias u otros cuerpos) inmersos en crisis individuales que terminan demostrándose como inevitablemente anudadas a un capitalismo desaforado que amenaza con devorarlos. O puesto en otras palabras: el cine contemporáneo ha mostrado una y otra vez cómo cada una de esas crisis del

cuerpo individual se imbrica indisolublemente en la crisis sistémica del cuerpo social del que tanto ellos como nosotros formamos parte.

Nuestras sociedades se han entregado al consumo y a la consumación de bienes, servicios y cuerpos inmersas en un presente perpetuo —el pasado no existe, el futuro no importa— y en una vertiginosa carrera hacia un insostenible “crecimiento sostenible”, desaforado y voraz, cuyas primeras quiebras terminales podría estar mostrándonos la metaciudad preapocalíptica de *Cosmópolis*, donde las divisas fluyen por las pantallas como los cuerpos humanos lo hacen por la calles... y con ambos se comercia:

El tiempo es ahora un activo empresarial. Pertenecer al sistema del libre mercado. El presente es cada vez más difícil de encontrar. Es algo que resulta succionado del mundo para dejar lugar al futuro de los mercados incontrolados y de un desmesurado potencial inversor (DeLillo, 2003, p. 99).

En *Cosmópolis*, Cronenberg adapta la novela homónima de Don DeLillo (2003) y quien habla es Vija Kinski (Samantha Morton), una experta en teoría económica que concluye: “Esa es la razón de que algo vaya a suceder pronto, hoy mismo tal vez”. Ese algo se manifiesta en las revueltas que toman las calles de Nueva York en la novela de DeLillo y la película de Cronenberg, y se manifiesta también en el “Proyecto Caos” que, como veremos, se pone en marcha en *El club de la lucha* con el objetivo final de que, una vez derruido el viejo orden, todos podamos “empezar de cero”.

Veinticinco años después de su estreno, y casi treinta desde la publicación de la novela homónima de Chuck Palahniuk en que se basa, *El club de la lucha* mantiene intacta la capacidad de transgresión de su violento retrato de la sociedad, exhausta y aparentemente nihilista, de aquel cambio de siglo. Tanto la película como la novela han sido leídas profusamente como destilaciones posmodernas³² porque en ambas habitan sin duda algunos de los reconocibles patrones del ideario de la Posmodernidad: la desaparición de los grandes sistemas sociales de referencia

³² Véanse, por ejemplo, Renduelles (2008), García Hernández (2016) o Andrade Boué (2011). Para un recorrido crítico por la variedad de acercamientos en el ámbito anglosajón, véase King (2009).

y las consiguientes crisis individuales de todo tipo (de la masculinidad al consumismo, de la sexualidad a la política), la pérdida de solidez y las derivas del cuerpo hacia lo virtual o las subjetividades ensimismadas y alteradas. Pero, frente al nihilismo y el vacío, frente a la tentación de la acedía y de la inacción, frente al recurso fácil al distanciamiento irónico e intelectual de muchas obras posmodernas, Palahniuk y Fincher proponen un camino para el cambio. Un camino sucio, embarrado y violento que, iniciado por la erupción siniestra del doble del protagonista, no tomará la ruta de un individualismo posmoderno sino de una meta colectiva y, si se quiere, utópica: destruir el capitalismo y reiniciar la historia para construir un mundo en el que, como dirá el protagonista, “se cazarán alces por las ruinas del Rockefeller Center” y un nuevo orden natural vendrá a reclamar para sí el corazón del viejo sistema, del cadáver del Leviatán.

2. OBJETIVOS

En estos veinticinco años se han sucedido los acercamientos tanto a la novela de Palahniuk como a la película de Fincher desde multitud de disciplinas, y de una parte ellos emana un consenso que las considera como un retrato supuestamente celebratorio, además de superficialmente posmoderno, de “la histeria y el masoquismo masculinos” (Chourdaki, 2019: 1; trad. a.); un retrato cercano, incluso, a “formas de cultura protofascista, fascista y pseudofascista” (Giroux, 2003, p. 308). En el momento de su estreno, el crítico Roger Ebert (1999, s.p.; trad. a.) iba todavía más allá al calificarla como “la película con estrellas más abierta y celebratoriamente fascista”, lo que para él la convertía directamente en “*macho porn*”. Entre los objetivos de estas líneas está demostrar que, muy al contrario, la evidente violencia que recorre y articula *El club de la lucha* no es una celebración sino un réquiem por una sociedad moribunda, ni tampoco es superficial sino profunda, sistémica y medial, es decir, no es un fin en sí misma sino una herramienta para el cambio. Que la transformación deba comenzar castigando el cuerpo individual para luego trasladarse al cuerpo social demuestra lo arraigada que están la abulia y el anquilosamiento vital de unos personajes narcotizados por la sociedad de consumo.

Como segundo objetivo, partiendo del análisis de la película y cotejándolo con la amplia literatura académica sobre la misma, veremos cómo Fincher asume el riesgo de articular un relato desde y alrededor de la agresión para llegar a la conclusión de que la violencia en *El club de la lucha* no es un fin sino un medio —revolucionario, incluso— tanto para restablecer la relación perdida del individuo con su propio cuerpo como para romper la distancia con el otro mediante la experiencia compartida y comunitaria del dolor. Y ese afán liberador, canalizado por la erupción siniestra del doble del protagonista, tomará la forma de la “voluntad de poder” tal y como la entendía Friedrich Nietzsche, a través de la afirmación radical de su deseo y de la destrucción de ciertos valores imperantes en nuestras sociedades que se han vuelto tibios, estériles o, directamente, perniciosos.

Finalmente, veremos cómo la transformación que comenzó agrediendo el cuerpo de los integrantes del club de la lucha terminará convirtiéndose —y esta es la idea más poderosa lanzada por Palahniuk y Fincher— en un ataque en toda regla y a toda regla del cuerpo social. Porque el objetivo final de su protagonista es demoler doce rascacielos de diferentes empresas de crédito con los que desaparecerán también los registros de deuda para que, según sus propias palabras, “todos volvamos a cero”.

3. METODOLOGÍA

Francesco Casetti y Federico di Chio (2006, p. 12) describen el análisis fílmico como

Un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento. En suma, se monta y se desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo.

Para esta investigación se han analizado —montando y desmontando el juguete— escenas clave de *El club de la lucha*, con especial atención a las elecciones de puesta en escena de David Fincher y a los diálogos

escritos por Palahniuk y respetados casi en su integridad por el guionista Jim Uhls. Con estas operaciones de análisis se busca demostrar en primer lugar, la inestable condición inicial del narrador-protagonista, un personaje aquejado de múltiples patologías psicosomáticas que se manifiestan en el amplio rango de la neurastenia (desde el insomnio y el agotamiento físico a la anhedonia o la depresión). Será precisamente ese estado patológico del narrador el que desencadene la aparición de su doble, una emanación psicótica de su mente enferma que, en sus propias palabras, aparecerá para “realinear sus percepciones” y despertarlo de su letargo. Y, en segundo lugar, esa dolencia individual del narrador se entenderá como el síntoma de una dolencia social, menos visible, que fluye a mayor profundidad bajo este siglo XXI que comenzaba coincidiendo con el estreno de la película de Fincher.

Ese es siempre el objetivo de una metodología basada en el análisis de contenido que, para Klaus Krippendorff (1990), es algo más que una técnica de investigación destinada a formular inferencias cuantitativas: es más bien una operación intelectual de descomposición de un texto en variables cualitativas que deberán ser analizadas desde multitud de disciplinas con el objetivo de detectar la sintomatología social y cultural —o lo que es lo mismo: el espíritu de una época— que subyace bajo el texto fílmico.

Para realizar esas calas a mayor profundidad se tomarán prestados elementos de análisis de otros ámbitos como la estética, la filosofía o la psicología; una apertura habitual, por otro lado, en el campo de los estudios fílmicos. Al fin y al cabo, el análisis cinematográfico siempre se ha hecho “desde fuera” (Molinuevo, 2010, p. 11), en gran parte debido a la tardía aparición del cinematógrafo respecto a otras artes, de las que toma prestada sus procesos y metodologías, y a su condición de “arte impura” provocada por la mixtura de lenguajes precedentes, por utilizar la extendida terminología fundacional de André Bazin (2001). En consecuencia, esta investigación no pertenece a lo que Aumont et ál (1985, p. 14) describen en su *Estética del cine* como la “teoría indígena”, una “tradición interna” y en cierta manera excluyente que es el resultado de “la teorización acumulativa de las observaciones más pertinentes de la crítica de películas, cuando esta se practica con cierta agudeza”. Las

páginas que siguen se inspiran, en cambio, en el acercamiento de un Jean Mitry y su *Estética y psicología del cine* que, según Aumont et ál. “prueba, con la multiplicidad de sus referencias teóricas exteriores al campo estricto del cine, que esta estética no se podría construir sin las aportaciones de la lógica, la psicología de la percepción, la teoría del arte, etc.”. Es la llamada “teoría descriptiva” del cine que no solo no rechaza sino que abraza esa multiplicidad en la que se integran en igualdad de condiciones teorías sociológicas, antropológicas, psicoanalíticas, políticas, literarias, semióticas, filosóficas, estéticas, entre otras, así como sus posibles interrelaciones.

4. DISCUSIÓN

Comencemos, entonces, por el principio. Por el inicio literal de una trama que se vuelca al mundo desde el interior de un personaje todavía desconocido. *El club de la lucha* se abre con un vertiginoso *travelling* virtual de retroceso que, mientras se suceden los títulos de crédito, recorre el interior de un cuerpo, capa a capa, desde las conexiones sinápticas de su cerebro (fig. 1) hasta salir por uno de los poros de su rostro y mostrarnos que alguien ha introducido una pistola en su boca. Fincher es un cineasta que siempre ha tratado de utilizar narrativamente los títulos de crédito y aquí sirven a varias funciones expositivas que trascienden la mera enumeración de los participantes en la película. En primer lugar, este *travelling* consigue el objetivo declarado por Fincher de mostrar el miedo (fig. 2) de un personaje que se encuentra, como se revelará después, narcotizado por la sociedad de consumo:

La película iba a comenzar con una pistola siendo amartillada, pero se me ocurrió comenzar con un impulso eléctrico de información entre dos sinapsis para representar el miedo en los receptores del pánico del cerebro del personaje de Edward Norton (Albinson, 2012, s. p.; trad. a.).

FIGURA 1. Travelling inicial de *El club de la lucha* (1999) de David Fincher.



Fuente: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises

FIGURA 2. El travelling termina con la primera aparición del narrador



Fuente: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises

En segundo lugar, vemos cómo se forman palabras que se desvanecen al instante (fig. 1), palabras que son los destellos tentativos de un relato que parece estar buscando una salida. Cuando finalicen los títulos de crédito, el torrente visual del *travelling* será sustituido por el torrente verbal de su voz en *off*, otro efluvio del interior del cuerpo del narrador sin nombre³³ que, a partir de ese momento, contará su propia historia.

³³ Hasta la revelación final, ningún otro personaje le llama por nombre alguno pero es el propio narrador el que se refiere a sí mismo como Jack en repetidas salmodias en tercera persona. Lejos de poder considerarlo su nombre real, "Jack" sería como llamarse John Doe o Juan

De esta manera, puramente visual, Fincher nos muestra cómo el protagonista es incapaz de contener ese caos interior que acabará convirtiéndose en su doble. Porque, por último, este movimiento de una cámara inexistente, generado digitalmente, anticipa que el otro que sostiene la pistola es su doble, una erupción psicótica de la mente del narrador, algo que se revelará cerca del final de la película. Cuando por fin se detiene el *travelling* inicial, y coincidiendo con el comienzo de la narración en *off* del personaje de Norton, aparece por primera vez Tyler Durden (Brad Pitt) que sostiene la pistola y, aunque por ahora se nos oculte su rostro (fig. 3), en ese momento se convierte en el *doppelgänger* o “doble andante” de la tradición de los relatos desdoblados.

FIGURA 3. La primera aparición del doble del narrador



Fuente: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises

El doble es un motivo arquetípico de la literatura fantástica y cuando se manifiesta suele hacerlo como personificación de una “amenaza esquizoide” o de una manía persecutoria cercana a la paranoia (G. Cortés, 1997, p 100). No sorprende, por lo tanto, que Sigmund Freud lo convirtiera en una de las figuras paradigmáticas de lo siniestro. En su clásica obra sobre el tema, se sirvió de “El hombre de arena” (1817) de E. T. A. Hoffmann para asentar su definición de lo siniestro como “todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido

Nadie, es decir, un cualquiera. De hecho, el nombre lo toma de una serie de artículos en que partes del cuerpo de un tal Jack explican en primera persona sus funciones fisiológicas.

a la luz” (Freud, 1992a, p. 224). Tradicionalmente, el doble *da cuerpo* a esa parte de la personalidad del personaje, oculta hasta entonces pero presentida y secretamente deseada, que brota de él para desestabilizar su rutinario día a día y provocar algún tipo de cambio.

El narrador de *El club de la lucha* trabaja como perito de una gran compañía de seguros y es, según sus propias palabras, un esclavo del “instinto del nido Ikea”; es decir, el narrador se presenta a sí mismo como un consumidor narcotizado que, además, padece insomnio crónico y lleva seis meses sin poder dormir (fig. 4). “Si sufres insomnio nada es real. Todo es la copia de una copia de otra copia”, afirma. El doble se manifiesta, por lo tanto, para provocar una disrupción en ese reino de lo continuo y de lo igual, presentándose como esa versión mejorada que adquiere aquí el cuerpo de Brad Pitt y el nombre de Tyler Durden. Cuando, cerca ya del final de la película, el narrador confronte a su doble, este le dirá: “Soy todo lo que deseabas ser. Tengo el aspecto que deseas, follo como te gustaría hacerlo. Soy inteligente, capaz y, sobre todo, soy libre en todo lo que tú no lo eres”. En otro momento se describirá a sí mismo como “el liberador” que viene a “realignar las percepciones” del narrador. Tyler Durden es, como se nos explica en *off*, “una criatura de la noche”, una emanación de la oscuridad primigenia del inconsciente, de los sótanos de la pulsión. Es también, por ello mismo, un claro representante del mundo dionisiaco de la exuberancia de fuerzas creativas que es expulsado al mundo sin ninguna atadura moral: puro cuerpo, imagen y acción frente al narrador que es puramente, palabra y reflexión.

Tyler Durden es, pues, una personalidad indomable y cautivadora que viene a realinear no solo el mundo del narrador interpretado por Edward Norton sino también el de otros hombres a los que, como un apóstol profano del caos, ofrece la *comunidad* a través del dolor. Tyler y el narrador fundan el club del título que cada noche se citan clandestinamente en sórdidos sótanos para celebrar sus combates a puño desnudo. Muchos acercamientos académicos a *El club de la lucha* han destacado su retrato de la crisis de la masculinidad en el cambio de siglo, de los peligros de “entender lo masculino como esencialmente vinculado al dolor físico y a la agresividad del combate” (Acosta Bustamante, 2016, p. 581), de “la

histeria y el masoquismo masculinos” (Chourdaki 2019, p. 1; trad. a.) o, incluso, de “una violencia ligada a la práctica sadomasoquista de peleas callejeras entre hombres [...] como proyección fantasmática del propio deseo homoerótico del protagonista” (Ituarte Pérez 2017, p. 438).

FIGURA 4. *El narrador sufre de insomnio crónico*



Fuente: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises.

Pero en *El club de la lucha* la violencia no es un fin, ni un camino hacia el placer masoquista o sexual, ni siquiera hacia el goce como satisfacción de una pulsión, sino un medio para conseguir un cambio. El carácter significativo y medial que la violencia tiene para Palahniuk y Fincher lo demuestran dos escenas trascendentales.

FIGURA 5. *El narrador se golpea a sí mismo*



Fuente: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises

La primera de ellas sucede cuando el narrador aún trabaja para la compañía de seguros y chantajea a su jefe amenazando con revelar las prácticas inmorales de su empresa. Cuando este lo rechaza, el narrador comienza a golpear a sí mismo (fig. 5) para obtener así lo que desea. El gesto es significativo porque, como escribe Lynn M. Ta (2009, p. 275; trad. a.), “en vez de atacar a su jefe, a las corporaciones o a la cultura consumista, termina atacándose a sí mismo”. Que el proceso de transformación deba comenzar autocastigando el cuerpo individual para ser luego trasladado al cuerpo social muestra claramente la dificultad del cambio por lo arraigada que está la terminal anestesia del narrador:

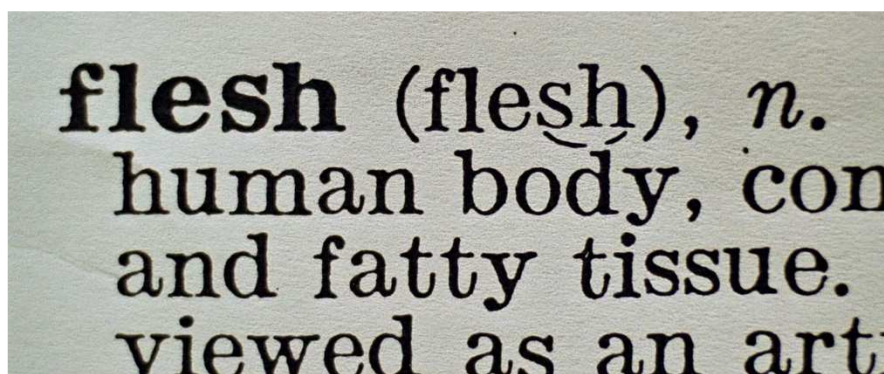
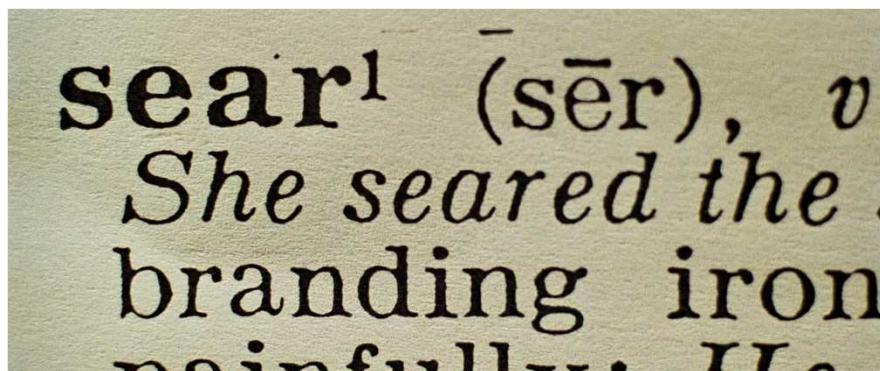
La primera lección de *El club de la lucha* es que no se puede pasar directamente de una subjetividad capitalista a una subjetividad revolucionaria: la abstracción, la extinción de los otros y la ceguera hacia su sufrimiento y dolor tiene que quebrarse en un gesto que asuma el riesgo y se acerque directamente al sufrimiento; un gesto que, porque hace añicos el núcleo mismo de nuestra identidad, no puede aparecer sino como extremadamente violento (Žižek, 2002, p. 48).

La segunda escena tiene lugar cuando Tyler vierte un abrasivo químico en la mano del narrador en un claro bautismo a través del dolor. Durante el largo suplicio, Fincher monta dos brevísimos insertos de las palabras “*sear*” y “*flesh*” (fig. 6 y 7), carne cauterizada, mientras Tyler le repite “sin dolor, sin sacrificio, no tendríamos nada”. Una máxima heredada de la tradición judeocristiana que enuncia claramente cómo “el dolor en *El club de la lucha* es redentor y estimulante. Deja de ser una experiencia solitaria para ser provocada y comunitaria. Es el dolor el que refuerza el sentimiento de colectividad, corregido y aumentado por la clandestinidad” (Sánchez, 2006, p. 181).

A través del dolor y el castigo de sus cuerpos, Tyler y sus acólitos buscan salvar esa distancia y reconocerse en el otro “en un gesto que asuma el riesgo” (Žižek, 2002, p. 49) y “la experiencia más intensa de la vida a través de la proximidad de la muerte” (Font, 2012, p. 216). Porque la que embarga a los miembros del club de la lucha es, por supuesto, la pulsión de muerte o destrucción que para Freud (1992b, p. 7) se esconde en todos los seres humanos en forma de “tendencias destructivas, anti-sociales y anticulturales” pero también como “manía de destrucción dirigida hacia adentro” que, una vez atemperada y controlada, deberá

procurarle “la satisfacción de sus necesidades vitales y el dominio sobre la naturaleza” (Freud, 1992c, p. 116-117).

FIGURAS 6 y 7. Insertos de las palabras “cauterizar” y “carne”.



Fuente: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises

“¡Endureceos!” es también el imperativo del *Ecce homo* nietzscheano ya que la “certeza de que todos los creadores son duros es el auténtico indicio de una naturaleza dionisiaca”. Para Friedrich Nietzsche (1998, p. 117), la dureza del martillo, el placer mismo de aniquilar forman parte de la tarea del superhombre, ese “hombre que adviene”, tratando de escapar de la anonimidad y la borradura del yo del sujeto moderno: no es casual que el narrador interpretado por Norton no tenga nombre hasta que, finalmente, se le revele y acepte que él es Tyler Durden.

Antes de unirse al club de la lucha, tanto el narrador como sus compañeros eran parte de los que Tyler Durden denomina como los “esclavos

de cuello blanco”³⁴, en una clara alusión de Palahniuk a la “moral de los esclavos” *nietzscheana*. Ellos son “los últimos hombres”, según la terminología de Nietzsche, nuestros contemporáneos, a los que compara con el camello, sumiso y siempre dispuesto a obedecer y soportar las cargas de los demás. A través de la afirmación de su deseo —“Yo quiero”, un grito que también hace suyo Tyler Durden— el último hombre deberá transformarse primero en león para comenzar así el tránsito final hacia su niño interior, el estadio todavía no alcanzado del superhombre, con toda su capacidad de fantasear, jugar, destruir y crear. Pero no debemos dejarnos engañar por la imagen de inocencia de ese infante que tiene el poder de iniciar una nueva era para la humanidad. Nietzsche (1995, p. 49-51) vincula esa etapa final con el genio creador pero también con la destrucción de los valores que las fuerzas sociales imperantes han construido a lo largo de la historia de Occidente y que, con el paso del tiempo, se han vuelto tibios, frívolos y estériles.

5. RESULTADOS

Para Friedrich Nietzsche toda “voluntad extenuada” es perniciosa pues trae consigo la impotencia para transformar el mundo. Hasta el punto de que en *La voluntad de poder* anticipa “la llegada del nihilismo”, esa angustia torturadora e incapacitante que, según su predicción, asolará a la humanidad durante los dos próximos siglos (Nietzsche, 2006, p. 31). Los últimos hombres del club de la lucha comenzaron ese camino hacia el despertar sirviéndose del dolor autoinflingido, primero, y compartido, después, en los combates que cada noche les enfrentan entre sí. El siguiente paso es trasladar esa agresión a la sociedad que los aliena mediante pequeños sabotajes inspirados en movimientos antisistema que vandalizan lugares significantes de nuestra sociedad consumista contemporánea (tiendas, galerías y centros comerciales, por ejemplo). Pero no debemos quedarnos en la superficie casi inocente de esas acciones violentas pues las raíces de estos movimientos de resistencia son muy profundas. Por ejemplo, en 1830 Honoré de Balzac se propuso la tarea

³⁴ El término “cuello blanco” se atribuye a Upton Sinclair que lo acuñó en la década de 1930 para designar a los trabajadores de administración y servicios.

de dar forma literaria a los principios y los males de la incipiente sociedad capitalista de su tiempo en su inacabada (e inacabable) *La comedia humana*. Entre los cerca de tres mil personajes de todo tipo y condición dibujados por Balzac en ochenta y cinco novelas —más cuentos y ensayos— fluye una genealogía criminal de hombres que viven fuera de la ley y del contrato social cuya estela sigue Tyler Durden. Como Vautrin, ese personaje complejo y deslumbrante, entre víctima y victimario, que aparece en varias de las novelas del ciclo y al que Italo Calvino (1992, p. 129) ve como un “superhombre” que se venga de la sociedad que lo ha excluido transformándose en un “demiurgo inasible”³⁵. O como Ferragus, el jefe de los devorantes, otra emanación de la mente desaforada y febril de un Balzac (2002) que sufría alucinaciones visuales y auditivas como el narrador de *El club de la lucha*. De hecho, Tyler podría verse como una mezcla de estos dos grandes personajes balzacquianos: el Ferragus que funda la cofradía de los *dévorants*, trece delincuentes que como los miembros del club de la lucha se confabulan para enfrentarse a la sociedad de su tiempo; y el Vautrin que se niega a formar parte de la que Balzac (1983, p. 131) describe genialmente como “la cofradía de las zapatillas de Dios”, esos “pobres esclavos que hacen todos los trabajos sin ser nunca recompensados”. Esa cofradía es, por supuesto, desde su mismo nombre, una nueva encarnación de la “moral de los esclavos” *nietzscheana* y de los “esclavos de cuello blanco” de *El club de la lucha*.

En resumidas cuentas, el proyecto de transformación que comenzó agrediendo el cuerpo de los integrantes del club de la lucha terminará convirtiéndose —y esta es la idea más poderosa lanzada por Palahniuk y Fincher— en un ataque en toda regla y a toda regla del cuerpo social. Porque Tyler Durden no defiende un individualismo a ultranza —irónico, distanciado y *posmoderno*—, sino que canaliza su descontento para evitar “la llegada del nihilismo”:

³⁵ En su “trilogía heráldica”, el propio Calvino describió algunos aspectos de la crisis del sujeto contemporáneo que bien podrían aplicarse al protagonista de *El club de la lucha*: la escisión interior (*El vizconde demediado*), el absurdo como afirmación personal y resistencia social (*El barón rampante*) y la disolución de un yo que es pero no existe (*El caballero inexistente*).

¿Qué significa el nihilismo?: *Que los valores supremos pierden validez. Falta la meta; falta la respuesta al ‘por qué’.* Friedrich Nietzsche (2006, p. 35).

Esa “meta” colectiva y ese “por qué” que Tyler Durden ofrece a sus acólitos asume abiertamente la “subjetividad revolucionaria” que demandaba Žižek, la única capaz de enfrentarse a la “subjetividad capitalista” y de derruir esa sociedad que los excluye para construir un mundo nuevo en el que “se cazarán alces por los bosques de los cañones que rodean las ruinas del Rockefeller Center”. Tyler Durden desea reiniciar el mundo y regresar a un pasado precapitalista —directamente prehistórico, de hecho—, apuntando además a la caída de uno de los símbolos norteamericanos de ese capitalismo secular: la familia Rockefeller. Porque su objetivo final cuando funda el club, más allá de aquellos sabotajes a pequeña escala, es poner en marcha el “Proyecto Caos” que culminará con la demolición de doce rascacielos de diferentes empresas de crédito en el corazón de una ciudad innominada³⁶. Palahniuk anticipó que la deuda sería el detonante de la crisis financiera global que comenzaría apenas unos años después, y la intención de Tyler es clara: el colapso del capitalismo, la redistribución y el equilibrio económico, porque al volar esos edificios desaparecerán también los registros de deuda y, según sus propias palabras, “todos volveremos a cero”.

La película, cerca ya de su final, regresa también a su inicio *in extremas res*: Tyler sostiene la pistola en la boca del narrador y, cuando este comprende que no podrá detener las demoliciones del Proyecto Caos, se produce la aceptación —“Tyler, escúchame bien: mis ojos están abiertos”— y el doble que había surgido para mover al narrador a la acción se vuelve innecesario. En la tradición de los relatos desdoblados una de las dos personalidades debe desaparecer para que retorne la unidad y el narrador decidirá dispararse (dispararle, en realidad) un tiro en la boca, el mismo lugar del que el doble había surgido en aquel *travelling* inicial.

³⁶ Nunca se nombra la ciudad en la que tienen lugar las voladuras, a pesar de que en la tarjeta de la empresa jabonera de Tyler Durden aparece una dirección de Bradford, población del estado de Pennsylvania cercana a Nueva York donde, por otro lado, se encuentra el Rockefeller Center.

FIGURA 8. El plano final de la película.



Fuente: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises

La bala provocará el acallamiento de su propia voz en *off* —esa divergencia textual e íntima que ya no escucharemos más— y el regreso definitivo del doble al interior del narrador. Será entonces cuando este asuma finalmente su nombre —Tyler Durden, por supuesto, que hasta ese momento había nominado a su fantasma desdoblado— y se arroge la responsabilidad de sus actos para asistir en primera fila al “teatro de destrucción masiva” del Proyecto Caos que él mismo había puesto en marcha: las cargas que habían colocado en los aparcamientos de los rascacielos detonan y, uno a uno, comienzan a caer (fig. 8).

6. CONCLUSIONES

Una pesada sensación de final de los tiempos ahoga esta conclusión pero en su lógica narrativa —y así la construye Fincher, pues se trata de un cambio respecto a la novela— se vive también como la celebración de un tiempo nuevo. “*Where is my mind?*”, cantan los Pixies en la banda sonora en clara alusión al camino interior seguido por su protagonista, y Tyler y Marla (Helena Bonham Carter) se agarran de la mano mientras observan cómo caen los rascacielos en ese ventanal en el que, como en un escenario cuando finalmente se descorre el telón, una obra inédita se representa para ellos. Inédita porque es, de hecho, el arranque brutal de un relato poshistórico y poscapitalista, un futuro no escrito puesto que los registros de deuda han “vuelto a cero” convertidos en

cenizas. Este escenario apocalíptico es perfectamente reconocible dentro de una longeva tradición de imágenes del fin que Frank Kermode recoge en su obra clásica *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. En nuestra perenne búsqueda de sentido, la imaginería apocalíptica ha alimentado mitologías y cosmogonías civilización tras civilización: con el terror de la desaparición, desde luego, pero también con el afán aleccionador en épocas de crisis de ver *más allá del final*, de manera que esas ficciones puedan servir de “consuelo a las generaciones moribundas” (Kermode, 2000, p. 16). Generaciones moribundas como la del “Proyecto Caos” —como la nuestra— porque seguimos necesitando que nuestras ficciones nos ayuden a encontrar sentido a la enésima encarnación de nuestras sociedades capitalistas.

Amplíemos para terminar la mencionada imagen con que Tyler describe al narrador el mañana que trata de conseguir con su “teatro de destrucción masiva”:

En el mundo que imagino se cazarán alces en los bosques húmedos de los cañones que rodearán las ruinas del Rockefeller Center. Se llevarán ropas de cuero que durarán toda la vida. Se preparará por cepas gruesas como mi muñeca que envolverán el edificio Sears. Y cuando se mire hacia abajo se verán figuras machacando maíz, colocando tiras de venado en el arcén de alguna autopista abandonada.

Tyler desea la destrucción del viejo mundo capitalista, el reinicio de la historia y un regreso a una naturaleza que deberá abrirse paso entre el asfalto y el hormigón. Un mundo poshistórico cuyos habitantes dejen de ser ciudadanos-consumidores para convertirse, de nuevo, en cazadores-recolectores. Ese es el objetivo final que persiguen estas voladuras que, en ocasiones, se han entendido demasiado a la ligera como una visión premonitrice de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York³⁷. Parece inevitable asociar retrospectivamente rascacielos desplo-mándose —vacíos, en este caso, como se aclara en la película— con aquellos atentados; pero huelga decir que la raíz del Proyecto Caos es profana y no religiosa y no pretende borrar la civilización occidental sino transformarla. En la zona cero de *El club de la lucha* no hay cadáveres humanos sino el cadáver del Leviatán, ese omnímodo mercado

³⁷ Véase, por ejemplo, Requena (2008).

convertido en el nuevo dios de nuestro presente. Desde este punto de vista, los actos del autodenominado “comité de demolición del Proyecto Caos” estarían mucho más cerca de la revolución que del terrorismo.

El propio Edward Norton (Svetkey, 1999, p. 27; trad. a.) parecía apuntar en esta dirección en una entrevista concedida poco después del estreno de la película:

[*El club de la lucha*] examina la violencia y la raíz de la frustración que está causando que la gente recurra a soluciones tan radicales... Porque una cultura que no reflexione sobre su violencia es una cultura que se engaña a sí misma, que es algo mucho más peligroso.

En conclusión, la violencia en *El club de la lucha* no es un fin sino un medio para, como señala Žižek (2002, p. 48), “reestablecer la conexión con el Otro real, es decir, suspender la frialdad y la abstracción fundamental de la subjetividad capitalista, [...] la violencia misma de la pelea señala la abolición de esta distancia”. Y es, sin duda, una estrategia arriesgada porque “fácilmente puede retroceder hacia lógicas proto-fascistas con vinculaciones violentas y machistas”, como advierte Žižek. Esta es, como se afirmaba en los Objetivos de este artículo, una de las principales recriminaciones que reciben habitualmente tanto la novela de Palahniuk como la película de Fincher: el carácter “abierto y celebratoriamente fascista” (Ebert, 1999, s.p.) de este grupo de hombres “políticamente militarizado” que abraza “formas de cultura protofascista, fascista y pseudofascista” (Giroux, 2003: 308) mediante una estetización de la política y los rituales paramilitares. Y, efectivamente, esa estética paramilitar está ahí, pero no así la política, porque, como afirma Sergi Sánchez (2006, p. 182), Palahniuk y Fincher van “mucho más allá de la defensa de cualquier ideología, sea ésta de extrema izquierda o derecha [porque] niegan la utilidad social de la política, niegan el concepto de civilización”. La violencia de *El club de la lucha*, como se ha tratado de defender en este artículo, es un camino hacia la redención comunitaria. Eso no niega, desde luego, el gran riesgo de afirmar la vida, de buscar la emancipación y la liberación a través de la violencia, pero —llegados a un punto de no retorno en el que parece haber periclitado nuestra sociedad— es un riesgo que “tiene que ser

asumido. No hay otra salida directa del encierro de la subjetividad capitalista”, como concluye Žižek (2002, p. 49).

“Piensa. Piensa. Cómo destruir para crear”, concluye también Tyler Durden. La destrucción —del capitalismo insaciable, de la falsa moral, de la tentación de la acedia y el nihilismo, etc.— se convierte en el único acto creativo posible en el que lo siniestro y lo sublime, lo dionisiaco y lo apolíneo se dan la mano en el último plano de *El club de la lucha* para convertir ese campo de batalla en una obra de arte radicalmente bella. Ese es el estadio final que proponen Palahniuk y Fincher para su desdoblado protagonista: el tránsito del hombre sin nombre a Tyler Durden, del consumidor al creador, de la subjetividad capitalista a la subjetividad revolucionaria, del hombre cualquiera al *Ecce homo*, del deseo intangible a la carnalidad de lo real y, finalmente, de la *nihil* a la *hybris*, es decir, de la angustia de la nada a esa especie de violencia, desmesura u orgullo sacrílego que para Nietzsche inundaría al sujeto moderno en cuanto aceptase su voluntad de poder y se convirtiese en dueño de su propia vida.

7. REFERENCIAS

- Acosta Bustamante, L. (2017). El cuerpo fascista recuperado: la exploración de la masculinidad en *Fight Club*. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*. Suplemento 5, 573–582. <https://doi.org/10.6018/daimon/268841>
- Albinson, I. (27 de agosto, 2012). David Fincher: A Film Title Retrospective. *The Art of the Title*. <https://bit.ly/3PITPAi>
- Andrade Boué, P. (2011). Alteridad y paisaje urbano en *El club de la lucha* de David Fincher y *El hombre duplicado* de José Saramago. *Revista de Filología Románica*, 2, 79-86. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0808330079A>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1985). *Estética del cine*. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Paidós.
- Balzac, H. de (1983). *Papá Goriot*. Bruguera.
- Balzac, H. de (2002). *Ferragus*. Minúscula.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?*. Madrid.
- Calvino, I. (1992). *¿Por qué leer a los clásicos?* Tusquets.

- Casetti, F. y Di Chio, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chourdaki, P. (2019). The Subject of Male Hysteria and Male Masochism in David Fincher's *Fight Club*. *Advances in Social Sciences Research Journal*, 6(7), 1–5. <https://doi.org/10.14738/assrj.67.6765>
- DeLillo, D. (2003). *Cosmópolis*. Seix Barral.
- Ebert, R. (1999, 15 de octubre). *Fight Club*. rogerebert.com. <https://bit.ly/3J1fwb2>
- Fincher, D. (director), 1999. *El club de la lucha* [película] Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Galaxia Gutenberg.
- Freud, S. (1992a). Lo ominoso. En *Obras completas*, vol. 17 (pp. 215-252). Amorrortu.
- Freud, S. (1992b). El porvenir de una ilusión. En *Obras completas*, vol. 21 (pp. 1-56). Amorrortu.
- Freud, S. (1992c). Duelo y melancolía. En *Obras completas*, vol. 14 (pp. 235-255). Amorrortu.
- García Hernández, A. (2016). El héroe trágico en la cinematografía moderna. *Imaginario visual*, 5(10), 6-17. <http://rac.db.uanl.mx/id/eprint/289>
- Garrel, P. y Lescure, T. (1992). *Une caméra à la place du cœur*. Admiranda/Institut de l'Image.
- Giroux, H. (2003). Cuerpos brutalizados y política emasculada: El club de la lucha, consumismo y violencia emasculada. En *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme* (pp. 281-312). Paidós.
- González Requena, J. (2008). *El club de la Lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España.
- G. Cortés, J. (1997) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama.
- Ituarte Pérez, L. (2017). Masculinidad y violencia en *El Club de la lucha* de David Fincher. *Revista de Investigaciones Feministas* 8(2), 429-443. <https://doi.org/10.5209/INFE.54956>
- Kermode, F. (2000). El sentido de un final. *Estudios sobre la teoría de la ficción*. Gedisa.
- King, C. (2009). It Cuts Both Ways: *Fight Club*, Masculinity, and Abject Hegemony. *Communication and Critical/Cultural Studies* 6(4), 366-385. <https://doi.org/10.1080/14791420903335135>
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós.

- Molinuevo, J. L. (2010). Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica. Archipiélagos.
- Nietzsche, F. (1995). Así habló Zaratustra. Alianza.
- Nietzsche, F. (1998). Ecce homo. Alianza.
- Nietzsche, F. (2006). La voluntad de poder. Edaf.
- Palahniuk, C. (2011). El club de la lucha. Mondadori.
- Renduelles, C. (2008). En la lucha final. Capitalismo, violencia ritual e ideología. En Žižek, S., Alemán, J. y Renduelles, C. (Eds.), Arte, ideología y capitalismo (pp. 67-88). Circulo de Bellas Artes.
- Sánchez, S. (2006). La cicatriz es bella. Algunas notas sobre el dolor en el cine. En Domínguez, V. (Ed.), El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura (pp. 179-192). Ediciones de la Universidad de Oviedo, Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Svetkey, B. (1999) Blood, Sweat, and Fears. Entertainment Weekly, 507, 24-31.
- Ta, Lynn M. (2006) Hurt So Good: Fight Club, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism. The Journal of American Culture, 29, 265-277. <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.2006.00370.x>.
- Žižek, S. (2002) El club de la lucha: ¿verdadera o falsa transgresión?. Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, 53, 47-51.

ESTRATEGIAS PATRIARCALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA MÍSTICA DE LA FEMINIDAD

PILAR RÍOS CAMPOS
Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

Susan Faludi, en su obra "Reacción: la guerra no declarada contra las mujeres" (1993), define el concepto de reacción patriarcal como un fenómeno sociocultural y político que surge como respuesta a los avances y logros obtenidos por las mujeres en la búsqueda de igualdad. Faludi argumenta que, a lo largo de la historia, cada avance significativo en la liberación y empoderamiento de las mujeres, ha sido seguido por una reacción conservadora y patriarcal destinada a frenar estos progresos. Esta reacción se manifiesta a través de diversas estrategias que van desde la promoción de estereotipos de género tradicionales hasta la deslegitimación de los movimientos feministas. Esta autora, sostiene que la reacción patriarcal busca restablecer y reforzar las normas tradicionales de género, perpetuando así, estructuras de poder establecidas en el patriarcado. Su análisis plantea que la lucha por la igualdad de género es cíclica y que, las mujeres, deben enfrentarse de forma recurrente a nuevos retrocesos en la lucha por esa igualdad (Faludi, 1993).

Durante la II Guerra Mundial, se produjo una incorporación masiva de las mujeres al ámbito laboral en sustitución de los hombres que estaban en el frente. Esto supuso que éstas tomaran conciencia de la falsedad de los discursos que defendían que las mujeres no estaban capacitadas para participar en la esfera laboral. Una vez terminada la guerra, se desarrolló una campaña a gran escala para promover que éstas volvieran al ámbito doméstico de forma "voluntaria". Este fenómeno fue denominado por Betty Friedan como "la mística de la feminidad", y lo calificó como una reacción patriarcal que tenía como objetivo anular los

avances que se habían producido en la situación de las mujeres a raíz del sufragismo y de la guerra, y, de esta manera, devolverlas a la posición de sometimiento que tenían anteriormente (Friedan, 2009). Esta “mística de la feminidad”, definía a las mujeres exclusivamente como madres, esposas y cuidadoras, pero dándoles una capa de modernidad, las llamaban “las gestoras del hogar”.

Las mujeres que internalizaron este discurso y se esforzaron por ajustarse a los estándares predefinidos que limitaban su capacidad para perseguir proyectos personales y buscar su autorrealización más allá del ámbito doméstico, experimentaron un profundo descontento con sus vidas. Esta insatisfacción se manifestaba frecuentemente en forma de problemas de salud, incluyendo ansiedad, depresión y alcoholismo (Alcalá, 2013).

A partir de la década de 1960, emerge la tercera ola del movimiento feminista, logrando avances significativos en términos de igualdad tanto legal como social. Sin embargo, como respuesta a estos progresos, surge una nueva reacción patriarcal que busca dismantelar los logros conseguidos mediante nuevas estrategias, entre las cuales destacamos la cosificación de las mujeres, a través de técnicas biopolíticas, de violencia simbólica y patriarcado de consentimiento.

En esta nueva ola reaccionaria patriarcal, las mujeres ya no son definidas exclusivamente como madres, esposas y cuidadoras. El patriarcado, en consonancia con el neoliberalismo, busca la rentabilización económica del cuerpo de las mujeres para mercantilizarlas a través de la cosificación, creando una *nueva mística de la feminidad*.

El objetivo de este trabajo es investigar cómo los elementos de la biopolítica, la violencia simbólica y el patriarcado de consentimiento interactúan para fomentar la cosificación y la autocosificación de las mujeres, que busca beneficiar tanto al patriarcado como al sistema económico neoliberal.

2. OBJETIVOS

Los objetivos que nos planteamos con este trabajo de revisión bibliográfica, se centran fundamentalmente en:

1. Analizar la influencia de la biopolítica en la construcción de roles de género. Enfocándonos en cómo las instituciones, discursos y prácticas regulan la vida de las mujeres.
2. Explorar las conexiones entre la biopolítica y la violencia simbólica y cómo se entrelazan para lograr la regulación de los cuerpos y el comportamiento de las mujeres. Estudiaremos cómo esta dinámica perpetúa la desigualdad de género y refuerza las normas patriarcales.
3. Investigar el fenómeno del "patriarcado de consentimiento" como una forma de opresión que se basa en la internalización de normas y expectativas de género por parte de las mujeres, analizando las formas en las que contribuye a la subordinación de éstas.
4. Examinar el discurso del empoderamiento femenino en el contexto del neoliberalismo desde la perspectiva de cómo, este enfoque, puede desactivar las demandas feministas y mantener las estructuras de desigualdad de género.
5. Analizar las implicaciones de la cosificación de las mujeres en relación a su bienestar físico, psicológico y social, investigando cómo esta práctica afecta a la auto-percepción y la calidad de vida de las mujeres.
6. Plantear una reflexión crítica sobre las dinámicas de poder y control que operan en la construcción de la feminidad actual.

Con esto pretendemos alcanzar una mayor conciencia sobre las formas en que estas dinámicas afectan la vida de las mujeres y perpetúan las desigualdades de género en la sociedad actual.

3. METODOLOGÍA

Este estudio se ha basado en un análisis bibliográfico que abarcó una amplia gama de fuentes académicas, incluyendo libros, artículos de revistas científicas, informes de investigación y otros documentos relevantes en el campo de los estudios de género, la sociología, la psicología y la teoría feminista. La metodología se organizó de la siguiente manera:

Identificación y selección de fuentes: Se llevó a cabo una búsqueda sistemática de literatura utilizando bases de datos académicas como PubMed, Google Scholar, Scopus y Web of Science. Se han utilizado términos de búsqueda relevantes, como "biopolítica", "feminidad", "patriarcado", "cosificación", "empoderamiento femenino" y "neoliberalismo". Seleccionándose los estudios más pertinentes y recientes para su inclusión en el análisis.

Se consideraron diversos factores al elegir las obras a incluir en el estudio. En primer lugar, se priorizó la pertinencia temática, asegurándose de que las obras abordaran aspectos relevantes de las estrategias patriarcales en la construcción de la feminidad y su relación con los conceptos discutidos, como la biopolítica, la violencia simbólica, el patriarcado de consentimiento, el neoliberalismo y la cosificación.

Otro criterio importante fue la calidad y la credibilidad de las fuentes. Se privilegiaron las obras de autoras/es reconocidas en el campo de los estudios de género y las ciencias sociales, así como aquellas publicaciones académicas revisadas por pares y con rigurosos procesos de investigación.

Asimismo, se consideró la actualidad de las obras, procurando incluir trabajos recientes que reflejaran las tendencias y debates más actuales en el campo de estudio.

El análisis de contenido se ha llevado a cabo con un estudio de la información recogida de las fuentes seleccionadas, centrándose en identificar temas, patrones y tendencias relacionados con la biopolítica, el patriarcado de consentimiento, la cosificación de las mujeres y el empoderamiento femenino en el contexto del neoliberalismo. Prestándose especial atención a las relaciones de poder y control que subyacen en estas dinámicas.

Posteriormente, clasificamos la información por temas y realizamos una síntesis. Se han clasificado los contenidos para identificar los principales conceptos, argumentos y debates en torno al tema de estudio, destacando las implicaciones teóricas y prácticas de los resultados obtenidos.

Por último, hemos llevado a cabo una reflexión crítica sobre los hallazgos del estudio.

Mediante esta metodología de análisis bibliográfico, se espera obtener una comprensión más amplia y crítica de las dinámicas de poder y control que influyen en la construcción de la feminidad contemporánea.

4. RESULTADOS

4.1. BIOPOLÍTICA Y DISCIPLINAMIENTO DE LAS MUJERES

La biopolítica (Foucault, 2000), es un instrumento de poder que se articula a través de instituciones, discursos y prácticas que regulan la vida de los individuos y de las poblaciones. Así mismo, se materializa a través de una serie de dinámicas y políticas que impactan directamente en vida de las mujeres, contribuyendo a la sustentación de relaciones de poder que se desarrollan en las relaciones sexo-género (Rose, 2001).

En el contexto específico de la feminidad, las normas sociales y las instituciones, participan activamente en la producción y regulación de los roles de género (Lemke, 2011), moldeando y perpetuando las categorías de masculinidad y feminidad.

De esta manera, la biopolítica se manifiesta en la normalización y control de aspectos fundamentales como el cuerpo, la sexualidad, la reproducción y los estándares estéticos. Esta dinámica se ve reflejada en el surgimiento de lo que se ha denominado como la "nueva mística de la feminidad", una construcción contemporánea que define los ideales y roles asociados con ser mujer en la sociedad actual.

En este sentido, la biopolítica busca regular y normalizar los roles de género, manteniendo así las desigualdades entre los sexos propios de la sociedad patriarcal. Estas estrategias de control impactan directamente en la vida de las mujeres moldeando sus experiencias, expectativas y deseos.

4.2. VIOLENCIA SIMBÓLICA

La violencia simbólica, conceptualizada por Pierre Bourdieu, se refiere a las formas sutiles y normalizadas de violencia que se ejercen a través de símbolos, discursos y estructuras sociales que legitiman y naturalizan la dominación de ciertos grupos sobre otros (Bourdieu, 2000). En el

contexto de la feminidad, la violencia simbólica adopta la forma de roles, normas y expectativas de género impuestos que restringen las oportunidades de las mujeres en todos los ámbitos de la vida (Verdú, 2018).

La biopolítica, como tecnología de poder, se entrelaza con la violencia simbólica para regular y disciplinar los cuerpos y las conductas de las mujeres. A través de políticas y prácticas que dictan lo que es aceptable en términos de roles, normas y expectativas de género, contribuyendo así a la subordinación de las mujeres (Verdú, 2018).

Estas estructuras de poder condicionan la percepción de las mujeres sobre sí mismas y su lugar en la sociedad, limitando su autonomía y libertad (López Safi, 2015). A menudo, estas normas son internalizadas y aceptadas por las propias mujeres como parte natural del orden social, apoyando así su propia opresión (López Safi, 2015), limitando las posibilidades de las mujeres de desarrollarse plenamente como individuos autónomos (Sotelo, 2014) y reforzando la hegemonía masculina (Bourdieu, 2000).

4.3. PATRIARCADO DE CONSENTIMIENTO

A través del análisis de la biopolítica y la violencia simbólica, se puede comprender cómo funciona el patriarcado de consentimiento en las sociedades occidentales.

El patriarcado de consentimiento consiste en un sistema de dominación en el que las mujeres son persuadidas y convencidas de que deben adherirse a los roles y normas de género establecidos por la sociedad patriarcal (Puleo, 2005). Como afirma Rose, la biopolítica contemporánea opera a través de la gestión y control de la vida misma, moldeando las subjetividades y los comportamientos de los individuos de acuerdo con los intereses y las agendas de poder dominantes (Rose, 2001). Esta intervención biopolítica se ve reforzada por la violencia simbólica, que legitima y naturaliza la subordinación de las mujeres a través de discursos y representaciones que perpetúan estereotipos de género y jerarquías sociales.

Las normas de sometimiento se transmiten a través de construcciones mentales que moldean visiones del mundo desde la perspectiva patriarcal. Las mujeres son constantemente bombardeadas con mensajes y

modelos de feminidad que refuerzan la idea de que su valía y aceptación social están vinculadas a su capacidad para cumplir con los roles y expectativas de género preestablecidos. Como señala Bourdieu, la violencia simbólica se internaliza y se reproduce en las prácticas cotidianas, lo que lleva a las mujeres, en muchas ocasiones, a aceptar y perpetuar su propia subordinación sin cuestionarla (Bourdieu, 2000). Esta internalización de los esquemas de dominación lleva a los dominados a convertir sus actos de conocimiento en actos de reconocimiento y sumisión (Bourdieu, 2000). En el caso de las mujeres, esto se refleja en su educación, donde son instruidas para aceptar el sometimiento como parte inherente de su identidad y virtud (Ballen, 2021). Por lo tanto, esta cosmovisión se ve reforzada por la complicidad de las propias mujeres, quienes, consciente o inconscientemente, aceptan su inferioridad y su papel subordinado (Ballen, 2021).

Por lo tanto, esta construcción de la diferencia sexual como jerarquía se convierte en un nomos propio, aceptado y legitimado por la comunidad, y por tanto por los propios oprimidos, como un orden natural (Nuño y Martínez, 2022).

A medida que las mujeres van logrando avances en términos de derechos y libertades, también enfrentan una mayor presión para ajustarse a los estándares de belleza y feminidad impuestos por la sociedad (Wolf, 1991)

La aceptación acrítica de estas normas lleva a la legitimación de la represión hacia quienes disienten. Las mujeres, al compartir la socialización y los valores de su entorno, suelen internalizar el sometimiento como algo justo y legítimo, despolitizando así la opresión que enfrentan (Nuño y Martínez, 2022).

Esto significa que, el patriarcado de consentimiento, se sostiene en la internalización por parte de las mujeres de los discursos, normas y expectativas de género impuestas por la sociedad patriarcal, aun cuando esto contribuye a mantener su propia opresión y desigualdad. Lo cual se puede producir tanto por desconocimiento como por aprovechar los beneficios secundarios que puede conllevar esta actitud. A través de

estas dinámicas se consigue que las mujeres se sometan a los mandatos patriarcales sin necesidad de utilizar la coerción.

Por consiguiente, el patriarcado de consentimiento representa una forma insidiosa de opresión que se basa en la internalización de normas y expectativas de género, llevando a las mujeres a adoptar voluntariamente los modelos de feminidad establecidos. Aunque se presenta como una expresión de autonomía y voluntad propia, en realidad refuerza las estructuras de desigualdad de género subyacentes.

4.4. NEOLIBERALISMO

El feminismo ha alcanzado una aceptación mayoritaria en las sociedades occidentales. Esto ha sido hábilmente aprovechado por el patriarcado, asociado con el neoliberalismo (neoliberalismo sexual) (De Miguel, 2015), para parasitar e intentar desactivar las demandas feministas. Convirtiendo, de esta manera, las aspiraciones de emancipación en mercancías y desviando la atención de las injusticias estructurales hacia una supuesta autorrealización individual y empoderamiento a través del consumo.

Los medios de comunicación juegan un papel crucial en la reproducción del patriarcado de consentimiento, difundiendo imágenes y mensajes que refuerzan los estereotipos de género y fomentan la objetivación de las mujeres. A través de la publicidad, el entretenimiento y otros medios, se construye una "feminidad mediática" que moldea las percepciones y expectativas sobre el papel de las mujeres en la sociedad, perpetuando así las normas de género establecidas (Grande, 2019).

La hipersexualización de la mujer en los medios de comunicación y en la publicidad comercial contribuye, aún más, a esta objetivación, reduciéndolas a meros cuerpos sexualizados (Fredrickson y Roberts, 1997; Hakim, 2010). La sexualización de la mujer se convierte en una herramienta para la monetización de su sexualidad, donde su valor se mide por la cantidad de deseo sexual que pueda generar (Nuño y Martínez, 2022). Esto, no solo refuerza los estereotipos de género, sino que también perpetúa la jerarquía de poder existente entre las mujeres y los hombres (Fredrickson y Roberts, 1997), fortalece las normas de género

convencionales y limita la autonomía y el empoderamiento de las mujeres. Esto se produce porque reduce su valía a su capital erótico y a su capacidad para satisfacer los deseos masculinos.

El neoliberalismo, como paradigma económico y cultural dominante, promueve la idea de la libre elección y la autonomía individual como valores supremos (Szygendowska, 2021; De Miguel, 2015). Sin embargo, esta supuesta libertad se ve socavada por estructuras de poder que perpetúan la desigualdad de género. En este contexto, surge el discurso postfeminista, que lejos de representar un avance en la lucha por la igualdad, se convierte en un instrumento de la hegemonía neoliberal. Este enfoque, bajo la apariencia de empoderamiento femenino, refuerza el individualismo y la lógica de mercado, desactivando así cualquier posibilidad de transformación radical (Martínez-Jiménez, 2021).

4.5. EMPODERAMIENTO

El discurso actual del empoderamiento femenino, se ha convertido en un instrumento de control social en lugar de una herramienta de liberación. A través del concepto de "patriarcado del consentimiento", se revela cómo la idea de empoderamiento está siendo cooptada por el neoliberalismo para promover una forma de feminidad que se centra exclusivamente en la dimensión corporal, reduciendo a las mujeres a meros objetos de deseo y consumo (Medina Bravo, 2021).

Esto ha dado lugar a una nueva forma de objetivación del cuerpo de las mujeres que promueve la hipersexualización como supuesta expresión de autonomía y poder. El concepto de empoderamiento, entendido de esta manera, en lugar de desafiar las estructuras patriarcales, en realidad refuerza el neoliberalismo sexual y perpetúa la cosificación del cuerpo femenino.

Como hemos señalado anteriormente, el patriarcado de consentimiento se distingue por la internalización de normas y roles de género que perpetúan la desigualdad, todo ello bajo el disfraz de autonomía y empoderamiento individual. Las mujeres son alentadas a ser consumidoras autónomas y profesionales exitosas, pero simultáneamente se espera que se ajusten a los estándares de feminidad idealizados y

hipersexualizados. Este paradigma utiliza la seducción y el atractivo sexual como instrumentos de control, promoviendo la noción de que el éxito y la felicidad de las mujeres están intrínsecamente ligados a su capacidad para cumplir con estos ideales (Portillo y López, 2023).

Esta cosificación del cuerpo femenino se manifiesta en la construcción del mito de la nueva belleza femenina neoliberal. Este paradigma vincula la idea de empoderamiento con cuerpos tratados como objetos a trabajar y disciplinar para cumplir con los estándares de belleza impuestos por la sociedad (Medina Bravo, 2021). Bajo esta lógica, el cuerpo se convierte en el principal capital del que dispone una mujer, manteniendo así una visión reduccionista y mercantilizada de la feminidad (Medina Bravo, 2021).

Esta instrumentalización del cuerpo femenino como fuente de poder y capital erótico refleja una paradoja inherentemente patriarcal, donde la supuesta autonomía y libertad de elección se convierten en una forma de opresión. En lugar de fomentar la verdadera emancipación de las mujeres, el discurso del empoderamiento refuerza las normas y expectativas de género, limitando así, la autonomía y la autoestima de las mujeres (Medina Bravo, 2021). Como señalan Nuño y Martínez: “Frente al «yo deseo» en primera persona, propio de la identidad masculina, las niñas son socializadas en el «yo deseo ser deseada»” (Nuño y Martínez, 2022).

Actualmente, la belleza se ha convertido en un recurso económico crucial, dando origen al concepto de "capital erótico" (Verdú, 2018). Sin embargo, la conexión entre la liberación femenina y esta representación ambigua destaca la trampa inherente, donde las mujeres emplean su atractivo como fuente de poder, pero continúan dependiendo de la mirada masculina.

Es importante destacar que, si bien algunas mujeres pueden sentirse empoderadas al ser sexualizadas, esto no elimina el hecho de que, la cosificación sexual, es una forma de control sobre sus cuerpos (Glick y Fiske., 2005). La sexualización puede ofrecer recompensas a corto plazo, pero coloca a las mujeres en una situación de vulnerabilidad y perpetúa la desigualdad de género.

La libertad femenina, en lugar de liberar a las mujeres de las expectativas y normas de género, ha generado un nuevo deber de agrado que está, cada vez más, vinculado a la sexualización del cuerpo. Se ha desarrollado un expresionismo de la feminidad que exige que el cuerpo femenino se asemeje, o incluso roce, con la presentación pornográfica para ser considerado como tal. Esta transformación se debe a que la antigua "ley del agrado", que antes expresaba conformidad y obediencia, ahora se centra en el agrado erótico y lo hace de manera explícita (Valcárcel, 2010). Es decir, son nuevas formas de coerción disfrazadas de libertad que tienen como objetivo reforzar las estructuras patriarcales de dominio y control sobre las mujeres.

4.6. COSIFICACIÓN

Desde una perspectiva feminista, la cosificación se define como: el proceso mediante el cual una persona es reducida a su aspecto físico y valorada principalmente por su capacidad de ser consumida o disfrutada por otros (Fredrick y Roberts, 1997).

La deshumanización es una consecuencia directa de la cosificación, donde las mujeres son vistas como objetos sin atributos humanos completos, negándoles así dignidad y respeto (Criado Pajuelo, 2022). Esta deshumanización se manifiesta en la percepción de las mujeres como carentes de calidez, competencia y moralidad (Heflick y Goldenberg, 2009). Se les niega su singularidad y se las trata como seres incompetentes e incluso inmorales (Alonso, Rodríguez y Rodríguez, 2020) (Bastian y Haslam, 2011).

Uno de los efectos más perniciosos de la cosificación es la autocosificación, donde las mujeres internalizan la mira externa, considerándose a sí mismas como objetos para ser observados y evaluados (Calogero, Tantleff-Dunn y Thompson, 2011). Esta internalización de la mirada externa puede llevar a sentimientos de vergüenza, ansiedad y una disminución de la autoestima. La constante vigilancia y evaluación de sus propios cuerpos para cumplir con los estándares culturales impuestos contribuye a esta autovigilancia crónica (Sáez, Valor-Segura, Expósito, 2012; McKinley y Hyde, 1996).

La presión para que las mujeres centren su existencia en torno a su apariencia y sexualidad se manifiesta en diversos aspectos de la cultura contemporánea, desde la constante exaltación de la sexualidad en los medios de comunicación, hasta la comercialización masiva en la industria pornográfica y la prostitución (Sen, 2017). Este fenómeno no solo objetiva el cuerpo femenino, sino que también refuerza la noción de que la valía de una mujer está intrínsecamente ligada a su capacidad para cumplir con los estándares de belleza y deseo sexual establecidos. Además, las mujeres que no cumplen con estos estándares de feminidad sufren graves penalizaciones (Medina Bravo, 2021).

La cosificación de las mujeres contribuye de forma determinante a la desigualdad entre los sexos, al mismo tiempo que es una consecuencia de ésta. Por lo tanto, mantiene y profundiza las normas, los estereotipos y las expectativas de género, manteniendo la jerarquía sexual propia de las sociedades patriarcales. Además, a nivel individual, la cosificación tiene consecuencias profundas en la auto-percepción de las mujeres y en su bienestar físico y psicológico.

Se ha comprobado que existe una estrecha relación entre la conformidad con los estándares de feminidad establecidos y diversos problemas psicológicos y sociales. Así mismo, Anastasiadou, Aparicio, Sepúlveda y Sánchez-Belena (2013) encontraron que las mujeres que muestran un alto grado de conformidad con estas normas tienen un mayor número de trastornos alimentarios.

La cosificación femenina se vincula a bajos niveles de autoestima, depresión, trastornos alimentarios, disfunciones sexuales y ansiedad en las mujeres (Baggett, Nagoshi y Nagoshi, 2020; Calogero et al., 2011; Fredrickson y Roberts, 1997). La imposición de estándares estéticos rígidos afecta negativamente la salud mental y física de las mujeres, y la presión para cumplir con estos ideales contribuye a la preservación de roles tradicionales y la exclusión de sus derechos (Verdú, 2018). Esta situación se agrava aún más por la presión estética y el aumento del consumo de cirugía plástica, que pueden considerarse formas de violencia de género (Balseca Veloz, 2018).

Las mujeres se encuentran en una difícil disyuntiva ya que, el incumplimiento de estas normas de feminidad conlleva el rechazo y la discriminación social. Sin embargo, su cumplimiento, supone la padecer problemas sociales y de salud mental y física.

En este sentido, muchas mujeres internalizan la mirada externa como una estrategia para evitar el juicio y la discriminación social. Esta internalización conduce a comportamientos como la continua supervisión del cuerpo y la preocupación excesiva por el aspecto físico (Calogero et al., 2011; Fredrickson y Roberts, 1997).

La cosificación sexual lleva a las mujeres a verse a sí mismas como objetos para ser apreciados por los demás, en lugar de como personas íntegras. Este fenómeno tiene graves implicaciones para la calidad de vida de éstas, ya que promueve la auto-cosificación, la auto-sexualización y la valoración basada únicamente en el atractivo físico (Fredrickson y Roberts, 1997; Wolf, 1991).

Por lo tanto, la mercantilización del cuerpo femenino como herramienta de empoderamiento tiene, así mismo, implicaciones profundas en términos de salud mental y bienestar emocional. La presión constante para cumplir con los estándares de belleza irreales y la dependencia de la aprobación externa pueden llevar a un aumento de la ansiedad, la vergüenza corporal y la pérdida de autoestima entre las mujeres (Medina Bravo, 2021). La cosificación promueve dinámicas de subordinación y perpetúa la desigualdad de género.

5. DISCUSIÓN

A lo largo de este trabajo, hemos observado cómo una serie de estrategias patriarcales se entrelazan para dar forma a lo que podría llamarse una nueva "mística de la feminidad". El objetivo consiste en mantener a las mujeres en roles de sumisión y subordinación tradicionales.

Estas estrategias, al interactuar entre sí, producen un efecto dual. Por un lado, se refuerzan mutuamente, potenciando así su impacto. Por otro lado, logran naturalizar estas ideologías patriarcales, volviéndolas prácticamente invisibles.

La biopolítica regula la vida de las mujeres, influyendo en sus roles y manteniendo desigualdades arraigadas. Las normas sociales y las instituciones contribuyen a esta construcción de la feminidad, sosteniendo las estructuras patriarcales.

Por su parte, la violencia simbólica legitima la dominación masculina, limitando las oportunidades de las mujeres y moldeando su percepción de sí mismas y de su lugar en la sociedad.

Además, las mujeres son persuadidas a aceptar los roles y normas de género impuestos, incluso cuando estos perpetúan su propia opresión, mediante la internalización de normas patriarcales.

El neoliberalismo coopta el feminismo para neutralizar sus demandas, convirtiendo la emancipación en un producto comercializable. En este proceso, los medios de comunicación, son fundamentales para perpetuar el patriarcado de consentimiento y la cosificación.

Al mismo tiempo, el discurso del empoderamiento femenino, es usurpado por el neoliberalismo y adaptado a sus fines como una forma de control social. Esta estrategia promueve una feminidad centrada en el cuerpo y el consumo, reforzando así, las normas de género y limitando la autonomía de las mujeres. Esta cosificación reduce a las mujeres a su aspecto físico, valorándolas principalmente por su capacidad de ser consumidas o disfrutadas por otros, con consecuencias en su autoestima y bienestar.

5. CONCLUSIONES

La biopolítica, como instrumento de poder, se manifiesta a través de dinámicas y políticas que regulan aspectos cruciales de la vida de las mujeres, contribuyendo así al mantenimiento de relaciones de poder basadas en el sexo y el género. Esta regulación se materializa en la normalización y control de aspectos como el cuerpo, la sexualidad, la reproducción y los estándares estéticos, lo que refuerza y perpetúa las desigualdades de género.

Esta biopolítica hace uso de la violencia simbólica en la reproducción y legitimación de la subordinación de las mujeres. Esta forma de

violencia, normalizada a través de símbolos, discursos y estructuras sociales, refuerza, de nuevo, los roles y expectativas de género impuestos.

El patriarcado de consentimiento se sustenta en las dos estrategias anteriores, consistiendo en un sistema de dominación en el que las mujeres son persuadidas de aceptar y adherirse a los roles y normas de género establecidos, incluso cuando esto perpetúa su propia opresión. Esta forma de opresión se basa en la internalización de las normas patriarcales por parte de las propias mujeres, lo que refuerza las estructuras de desigualdad de género.

La influencia del neoliberalismo, especialmente a través del discurso del empoderamiento femenino, se identifica como una estrategia para cooptar y desactivar las demandas feministas. De esta manera, se convierte la emancipación en un producto consumible y se desvía la atención de las injusticias estructurales hacia una supuesta autorrealización individual.

El enfoque neoliberal sobre la autonomía corporal ignora las realidades socioeconómicas que condicionan las supuestas elecciones individuales. La retórica de la libre elección oculta la explotación y la desigualdad estructural, así como la interiorización del sometimiento, perpetuando, de esta manera, un sistema de opresión disfrazado de libertad. Es imperativo cuestionar esta visión reduccionista que invisibiliza las relaciones de poder y la violencia sistémica contra las mujeres.

Por lo tanto, el discurso del empoderamiento femenino, tal como se presenta en los medios de comunicación contemporáneos, no solo perpetúa la cosificación del cuerpo femenino, sino que también refuerza las estructuras patriarcales y el neoliberalismo sexual. Es fundamental reconocer esta paradoja y trabajar hacia una concepción más amplia y liberadora del empoderamiento, que trascienda la mera dimensión corporal y promueva la verdadera autonomía y dignidad de las mujeres en todas sus dimensiones.

En cuanto a la cosificación, se reconoce como un proceso mediante el cual las mujeres son reducidas a su aspecto físico y valoradas principalmente por su capacidad de ser consumidas o disfrutadas por otros. Esta deshumanización y cosificación contribuyen de manera significativa a

la desigualdad de género, tanto a nivel individual como estructural, preservando estereotipos, normas y expectativas de género que limitan la autonomía y el bienestar de las mujeres.

En resumen, el artículo destaca cómo las dinámicas de poder, la violencia simbólica, el patriarcado de consentimiento, la influencia del neoliberalismo y la cosificación contribuyen a mantener y perpetuar las desigualdades de género establecidas en la sociedad contemporánea, limitando así las posibilidades de conseguir la igualdad entre los sexos.

La lucha por la igualdad de género implica cuestionar las estructuras patriarcales que perpetúan la cosificación de las mujeres y limitan su verdadera libertad de elección en cuanto a su cuerpo, sexualidad y reproducción. Solo a través de un enfoque crítico y reflexivo podemos trabajar hacia una sociedad más igualitaria y respetuosa de la dignidad humana, donde todas las personas puedan ejercer verdaderamente su libre elección sin temor a la cosificación y la explotación.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá García, I. (2013). Construcción imaginaria de las mujeres. La mujer imaginaria: entre la mística y la realidad. *Fòrum de Recerca*, N°18/2013, 133-150. ISSN 1139-5486. <http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2013.8>
- Anastasiadou, D.; Aparicio Garcia, M. E., Sepulveda, A. Y Sanchez, F. (2013). Conformity to Feminine Norms and inadequate eating behaviors in female dance students. *Revista de Psicopatologia y Psicologia Clinica*. 18. 31-43
- Baggett, C., Nagoshi, C. y Nagoshi, J. (2021). Don't Objectify Me!: Sexual Self-Monitoring, Coping, and Psychological Maladjustment. *IntechOpen*. doi: 10.5772/intechopen.90997
- Balseca Veloz, A. P. (2018). La presión estética una manifestación más de violencia contra las mujeres. *Revista Ciencias Sociales*, 1(40), 277-285. Recuperado a partir de <https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/CSOCIALES/article/view/1270>
- Bastian, B. y Haslam, N. (2011). Experiencing dehumanization: Cognitive and emotional effects of everyday dehumanization. *Basic and Applied Social Psychology*, 33(4), 295-303. <https://doi.org/10.1080/01973533.2011.614132>

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona.
- Calogero, R. M., Tantleff-Dunn, S., y Thompson, J. K. (2011). Self-objectification in women: Causes, consequences, and counteractions. *American Psychological Association*. <https://doi.org/10.1037/12304-000>
- Criado Pajuelo, A. (2022). La representación de la mujer en la pornografía desde una perspectiva de género: un análisis global. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, (12), 52–80. <https://doi.org/10.15366/jfgws2022.12.004>
- De Miguel Álvarez, A. (2015). *El neoliberalismo sexual: El mito de la libre elección*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Faludi, S. (1993). *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*, Barcelona, Anagrama.
- Foucault, M. (2000). *Defender la Sociedad, 1975-1976*. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires.
- Fredrickson, B. L. y Roberts, T. A. (1997). Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21(2), 173–206. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>
- Friedan, B. (2009): *La mística de la feminidad*, Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid.
- Glick, P. y Fiske, S. T. (1999). Sexism and other "isms": Independence, status, and the ambivalent content of stereotypes. In W. B. Swann, Jr., J. H. Langlois y L. A. Gilbert (Eds.), *Sexism and stereotypes in modern society: The gender science of Janet Taylor Spence* (p. 193–221). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/10277-008>
- Ballen, E. (2021). Violencia contra las mujeres, un análisis desde los imaginarios del cuerpo femenino. *Revista Latina De Sociología*, 9(1), 31–49. <https://doi.org/10.17979/relaso.2019.9.1.2018>
- Grande- López, V. (2019). La hipersexualización femenina en los medios de comunicación como escaparate de belleza y éxito. *Communication Papers. Media Literacy and Gender Studies.*, 8(16), 21. https://doi.org/10.33115/udg_bib/cp.v8i16.22356
- Hakim, Catherine. (2010). Erotic Capital. *European Sociological Review*, Volume 26, Issue 5, October 2010, Pages 499–518, <https://doi.org/10.1093/esr/>
- Heflick, N. A. y Goldenberg, J. L. (2009). Objectifying Sarah Palin: Evidence that objectification causes women to be perceived as less competent and less fully human. *Journal of Experimental Social Psychology*, 45(3), 598–601. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2009.02.008>

- Lemke, T (2011). *Biopolitics: An Advanced Introduction*. New York, NY: New York University Press.
- López Safi, S. B. (2015). La violencia simbólica en la construcción social del Género. *ACADEMO Revista De Investigación En Ciencias Sociales Y Humanidades*, 2(2). Recuperado a partir de <https://acortar.link/m51VC9>
- McKinley, N. M. y Hyde, J. S. (1996). The objectified body consciousness scale: Development and validation. *Psychology of Women Quarterly*, 20(2), 181–215. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1996.tb00467.x>
- Martínez-Jiménez, L. (2021). Postfeminismo neoliberal: una propuesta de (re)conceptualización desde los estudios culturales feministas. *Investigaciones Feministas*. DOI: 10.5209/infe.73049
- Medina Bravo, P. (2021). Empoderamiento femenino: La trampa de un feminismo domesticado. *Discurso y Sociedad*, 15(Extra 3), 588-600.
- Nuño Gómez, L. y Martínez de Aragón López, L. (2022). ¿Deberes o derechos?: hacia una reconceptualización teórica y jurídica de la libertad sexual y reproductiva de las mujeres. *IgualdadES*, 6, 45-76. <https://doi.org/10.18042/cepc/IgdES.6.02>
- Portillo, D. y López, S. (2023). La cosificación del cuerpo de las mujeres en el ejercicio de su sexualidad. En B. Pérez Ramírez, J. del Carmen Chávez Carapia y J. Méndez Cano (Eds.), *La categoría de género: apuesta del Trabajo Social Contemporáneo*. México: Academia Nacional de Investigación en Trabajo Social.
- Puleo, A. (2005). El patriarcado: ¿una organización social superada? *Temas para el debate* 133, 39-42.
- Rose, Nikolas (2001). The Politics of Life Itself. *Theory, Culture and Society* 18 (6):1-30. DOI: 10.1177/02632760122052020.
- Sáez, G.; Valor-Segura, I. y Expósito, F. (2012). ¿Empoderamiento o subyugación de la mujer?: experiencias de cosificación sexual interpersonal. *Psychosocial Intervention*, 21(1), 41-51.. <https://dx.doi.org/10.5093/in2012v21n1a9>.
- Sen, C. (2017). Hipersexualización de la sociedad: niñas sexis, infancia frágil. *La Vanguardia*. 19 de febrero Recuperado de <https://acortar.link/TO4PGM>
- Sotelo Ríos, G. y Domínguez Chenge, M. P. (2014). Cosificación femenina en la era del capitalismo tardío. *Ciencia Administrativa*, (1), 40.
- Szygendowska, M. (2021). La gestación por sustitución como una forma de mercantilización del cuerpo femenino. *Revista de Derecho*, 34(1), 89–109. <https://doi.org/10.4067/S0718-09502021000100089>

- Valcárcel, A. (2010). Opinión pública, medios de comunicación e imagen: La ley del agrado (Public opinion, mass media and image: The law of attraction). Documentos de Trabajo (Working documents), 45, 85-135.
- Verdú Delgado, A. D. El sufrimiento de la mujer objeto. Consecuencias de la cosificación sexual de las mujeres en los medios de comunicación». En *Feminismo/s*, 31 (junio 2018): 167-186. Dossier monográfico: Sexo y bienestar. Mujeres y diversidad, coords. Carmen Mañas Viejo y Alicia Martínez Sanz, DOI: 10.14198/fem.2018.31.08
- Wolf, N. (1991). El mito de la belleza. Emecé editores. Barcelona.

RECONOCIMIENTO FACIAL: MOVIMIENTOS SOCIALES Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMO ESPACIO DE DISIDENCIA

GABRIELA FAUTH
Universitat Oberta de Catalunya

ESPERANZA COBO ARNAL
Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

Actualmente las tecnologías de vigilancia y como objeto de estudio más específico las cámaras de identificación facial, en el espacio público, reformulan los parámetros en torno a los derechos que delimitan y amparan nuestra identidad individual y colectiva; esbozando un mapeo opaco que amplifica el control represivo de las sinergias entre el binomio rostro y tecnología en las sociedades contemporáneas. Dichas tecnologías sostenidas con la omnipresente inteligencia artificial, inicialmente, parecen pretender protegernos de la inseguridad ciudadana que surge en las urbes y al mismo tiempo, soslayadamente, recopilar y almacenar nuestros datos físicos para así reforzar el dominio estatal y corporativo de la identidad que nos presenta y caracteriza como individuos. El arte y algunos movimientos sociales han generado una crítica a esos panópticos invisibilizados que estratégicamente repartidos por la ciudad registran sin autorización el libre movimiento del transeúnte en los espacios comunes. Este trabajo, reflexiona desde una perspectiva periférica y contestataria del arte y de agentes y colectivos sociales que se rebelan al control de un cuerpo disciplinario que se está instaurando en un mundo, cada vez, más globalizado e ideológicamente hegemónico.

1.2. EL REINO UBICUO DE LAS TECNOLOGÍAS INTELIGENTES: IDEAS PRELIMINARES

Los inicios del siglo XXI han ejemplificado un cambio sin parangón en los modos de relacionarnos y manejar la información en un mundo hiperconectado en el que la mayoría de la población está en un estado permanente de conexión a la red. El espacio virtual ha transformado de forma masiva los comportamientos y hábitos humanos y se ha inserido, de manera omnipresente, en el entramado político, histórico, económico y cultural de la civilización.

Esta nueva forma de interrelación social seguramente es un nuevo modo de pensar, concebido por el modelo neoliberal que representa la racionalidad de políticas globales que transforman nuestras formas de existencias y nuestras subjetividades (Dardot y Laval, 2013). Esta lógica universal hegemónica ha incentivado el *modus operandi* de las nuevas tecnologías.

En este contexto, este nuevo sistema tecnológico ha conformado una revolución más expansiva e invasiva, si cabe, que el hito de la imprenta supuso en la historia moderna de la humanidad. La reproductibilidad técnica de la escritura palidece al compararse con las nuevas estrategias de dominio que han configurado el universo cibernético en el cual la comunicación, almacenamiento, producción y procesamiento de la información se infiltra en todos los resquicios de la cotidianidad. La red ha atravesado transversalmente la vida privada, institucional y pública contemporánea.

En este presente, cada vez más distópico, en que el poder lo ostenta quién acumula y administra la información, los datos emergen desde un espacio de control y disponibilidad constante como nos apunta el filósofo Han, Byung-Chul (2021, p.17):

El orden digital desfactifica la existencia humana. No acepta ninguna indisponibilidad fundamental del ser. Su divisa es: el ser es información. El ser está, pues, completamente a nuestra disposición y es controlable.

A partir del adjetivo “inteligente” como sinónimo de tecnología, se ha producido una transformación de los sujetos y del Estado, de cómo nos identificamos y nos relacionamos con el mundo, estableciendo, incluso,

nuevos comportamientos. Hasta “las empresas más poderosas pueden convertir así al ser humano en una mera carcasa de la que extraer beneficios, o bien de manipular sus emociones, cual titiriteros virtuales” (Fernández García, 2023, p. 193).

La característica omnipresente de la transformación en esta sociedad tecnológica que nos encontramos es el vertiginoso avance tecnológico especializado que, rápidamente, también pasa a ser obsoleto. Una de estas tecnologías, que lejos de llegar a un consenso, sigue suscitando controversias, es la identificación biométrica remota que capta los datos de una persona a través de la detección facial por cámaras inteligentes a distancia.

La llamada identificación biométrica remota o simplemente reconocimiento facial crea un patrón facial del rostro de un individuo y dicha plantilla única puede compararse con un vasto registro de datos faciales de otras personas. La identificación biométrica puede ampliarse generando información de la estructura del iris, tono de voz, maneras de andar, estados anímicos, etc. En los estados democráticos, sea en el sector privado o público, las tecnologías del reconocimiento facial queda, en muchos casos, siempre ligada a usos de control, atmósferas de desconfianza y contextos de vigilancia. Lo que nos incitan a reflexionar sobre preguntas que planteadas hace más de treinta años y focalizadas en el territorio americano se pueden trasladar a otros contextos y nos retrotraen a la actualidad global desde el pensamiento del sociólogo Mike Davis (2020, p. 78):

¿Podrán las nuevas tecnologías de vigilancia y represión estabilizar las relaciones raciales y de clase, superando el abismo de las nuevas desigualdades? ¿Se convertirá la ecología del miedo en el orden natural de la ciudad americana del siglo XXI?

2. OBJETIVOS

2.1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Las cámaras de identificación facial, en el contexto público actual, redefinen y degradan los derechos de la identidad individual y colectiva, trazando nuevas cartografías en las dinámicas coercitivas y de representación de los rostros en las sociedades contemporáneas. Esta

tecnología digital asociada a la inteligencia artificial asegura preservar la seguridad pública y al mismo tiempo obtener datos físicos que optimizan el dominio del individuo por parte de los gobiernos y de grandes corporaciones. Dentro del ámbito artístico y de ciertos movimientos ciudadanos existe una crítica, cada vez más amplia, sobre la apropiación invisibilizada de los panópticos que localizan y archivan los movimientos del ciudadano en los espacios públicos de las ciudades, pudiendo producir “nuevos rostros” y distintos paisajes. Este estudio, desde la visión discrepante del arte, pretende reflexionar sobre el derecho a salvaguardar la identidad y la preservación de los cuerpos en el ubicuo escenario del espacio público hodierno.

2.2. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

La finalidad de este trabajo es identificar estrategias dentro del ámbito social y artístico que generen un debate crítico a las interacciones que se producen en el espacio público al obtener imágenes o vídeos a tiempo real del rostro.

La identificación de algunos casos abordados de forma intersectorial e interseccional ayuda a entender cómo las nuevas tecnologías digitales influyen en esta construcción de nuevas corporalidades y subjetividades que nos desafían. Por tanto, desde la visión disidente y transgresora del arte, se pretende poner en evidencia una reflexión sobre el derecho a salvaguardar la identidad y la preservación de los cuerpos en el transversal escenario del espacio público actual.

3. METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos elucidados en este estudio, se ha planteado una investigación cualitativa con un diseño fenomenológico. Según Hernández Sampieri (2014), en el diseño fenomenológico, el investigador tiene como propósito principal “explorar, describir y comprender las experiencias de las personas con respecto a un fenómeno y descubrir los elementos en común de tales vivencias.” (2014, p.143).

En este contexto, se ha llevado a cabo el método del estudio de caso a partir de una exploración documental que dialoga con diferentes bibliografías y en donde se analizan una serie de prácticas dentro del campo de la producción artística.

4. DISCUSIÓN

4.1. EL ROSTRO, UNA CARTOGRAFÍA DE CONTROL

Es inevitable no definir la identidad del sujeto contemporáneo como un territorio que se constituye a través de unos espacios y tiempos concretos, un producto histórico, que se estructura a partir del conjunto de prácticas sociales que lo atraviesa, un “cuerpo social” intervenido y modelado (Foucault, 2013).

En este sentido, los estamentos e instituciones que controlan dicho cuerpo a través de la tecnología del reconocimiento facial gozan de un poder inaprensible que amenaza muchos derechos y libertades del sujeto en el espacio público. Así pues, la oposición de diferentes sectores de la ciudadanía a estos sistemas de reconocimiento biométrico a distancia ha crecido en los últimos años, generando un debate oportuno sobre la necesidad de regularlos.

Tal como el orador romano Cicerón una vez manifestó: “el rostro es el índice del alma”. En la contemporaneidad, los rostros humanos pasan a ser index.html, en razón de nuevos softwares de lectura-facial que pueden todo, desde revelar nuestras más secretas emociones, hasta descubrir nuestra ubicación y, predecir lo que se hará a continuación (Sinnreich, 2017).

Este desafío puede incluirse en el contexto que Gilles Deleuze (1995) diagnosticó y describió a partir del concepto de la “sociedad del control”.

Junior (2019) explicita bien la relación entre las diferentes épocas en nuestra sociedad, a partir de la captura de los rostros. Según el autor, siguiendo la descripción de Gunning (1995), inicialmente, en la Modernidad, la captura de las fisionomías estuvo vinculada al dominio institucional disciplinario, marcado por sucesivos confinamientos, hoy, la

ubicuidad de los dispositivos de control al aire libre dificulta establecer límites entre contextos controlados y contextos no controlados.

El rostro, a menudo desnudo, se inscribe en este escenario como una firma involuntaria, de modo que el momento de deshacerse de él ya no parece estar prescrito por una foto policial, que marcaría la entrada de un rostro en el archivo. Los archivos de nuestra era se alimentan con nuestros rostros mientras vivimos on-line y off-line (2019, p. 214).

Esta apropiación del rostro como una territorialización de los cuerpos, constituye nuevos espacios de control, pero ahora en un territorio fluctuante, diferente a lo que entendemos como un territorio físico institucionalizado. A esta cuestión Junior (2019, p. 5) en base a los autores Deleuze y Guattari (1980, p. 222) expresa que la construcción social de rostros y paisajes parece vincularse a dos necesidades fundamentales, que se enlazan a la necesidad de control que pauta nuestras sociedades: el sentido y el sujeto.

En el marco de la esperada aprobación en el Parlamento Europeo de una primera ley que legisle la inteligencia artificial, Lafede.cat una organización que trabaja para la justicia global y aglutina a 128 asociaciones lanza en junio de 2023 la campaña “Sospechosas por la Cara”, para recordar los riesgos que comporta la vigilancia masiva ligada a las tecnologías del reconocimiento facial. Demandando su prohibición total en el espacio público y sin excepciones, la organización social, también insta junto a otras 60 organizaciones de la sociedad civil a que los representantes españoles en el Parlamento Europeo reclamen la aprobación urgente de un texto legislativo³⁸ para salvaguardar los derechos fundamentales de la sociedad frente a dichas tecnologías de control. Lafede.cat se suma a las demandas de diversas organizaciones europeas de defensa de derechos digitales, como EDRI y Access Now.

El vídeo que lanza la campaña incide de una manera crítica en como la tecnología de la vigilancia masiva coarta nuestra libertad de movimiento en el espacio público, al igual que registra unos estereotipos de las rutinas diarias, emociones individuales, o estéticas en la indumentaria de la vida

³⁸ En 21 de mayo de 2024 el Consejo Europeo adopta formalmente la Ley de IA de la UE, con previsión para publicarse en el Diario Oficial de la UE en junio/julio de 2024.

cuotidiana de los individuos. Dicha tecnología acrecienta, también, la tendencia a discriminar colectivos, minorías desprotegidas o personas de diferentes orígenes étnicos, especialmente por el color de la piel.

El rostro puede ser comprendido como la carta de presentación física y anímica donde deviene parte del cuerpo esencial para distinguir al individuo tanto en su esfera personal, social e institucional.

FIGURA 1. Imagen extraída del video de la campaña “Sospechosas por la cara”.



Fuente: Lafede.cat

El proyecto documental “Coded Bias”, dirigido por la activista Shalini Kantayya en el año 2020, incide con un análisis crítico sobre los problemas que provoca la inteligencia artificial al vulnerar nuestros datos biométricos y su sesgada perspectiva al discriminar las personas en el contexto virtual.

El documental parte desde el punto de vista de Joy Buolamwini, investigadora y agitadora digital de MIT Media Lab de la Escuela de Arquitectura y Planificación en el Instituto de Tecnología de Massachusetts, y nos presenta el procedimiento por el cual a través de una experiencia personal se revela como el reconocimiento facial no es útil ni preciso al intentar identificar rostros femeninos de pieles negras, como la suya. A partir de dicha apreciación, Buolamwini, emprende una lucha para

presionar al Gobierno de los Estados Unidos en revertir la codificación de unos algoritmos tendenciosos que promovían prejuicios raciales y de género en la sociedad y que el software de compañías como Google, IBM y Microsoft legitimaba y después vendía a empresas de seguridad y vigilancia.

La investigadora puso de manifiesto su descubrimiento sobre cómo la mayoría de los datos utilizados para programar dichas tecnologías se basaban, sustancialmente, en utilizar rostros masculinos y de piel más clara, evidenciando como los algoritmos de la inteligencia artificial se entrenan con un vasto fichero de imágenes y textos que replican estereotipos discriminatorios en cuanto a raza y género. Buolamwini junto a la investigadora Timmit Gebru escribió un artículo muy controvertido en el año 2018 titulado *Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification* en que las autoras evalúan como los sistemas comerciales de reconocimiento facial no reconocían, especialmente, las caras de mujeres negras de los productos de clasificación de género que se desarrollan a partir de las tecnologías inteligentes. Dicha investigación ha tenido una gran repercusión tanto en el contexto académico como en el ámbito mediático y político³⁹.

FIGURA 2. Cartel del documental “Coded Bias” que se estrenó en Sundance en 2020



³⁹ Consultar en: Buolamwini, J., & Gebru, T. (2018). Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification. *Proceedings of Machine Learning Research*, 81, 77-91.

4.2. DISIDENCIAS ARTÍSTICAS AL CONTROL BIOPOLÍTICO

La ciudad como actual contenedor ubicuo de tecnologías de control, con cámaras de vigilancia estratégicamente instaladas también se ha convertido en un territorio donde el rostro es sesgado sin equidad en base a segmentos de población en los cuales la marginalidad, el género y los orígenes basados en el color de la piel construyen algoritmos.

Como también nos anticipó el sociólogo estadounidense Mike Davis (2020, p. 69), la urbe contemporánea se ha transformado en un espacio público coartado, ya que “el ciberespacio urbano -en cuanto que simulación del orden informativo de la ciudad- ofrecerá una experiencia más segregada y carente de espacio público verdadero que la ciudad edificada tradicional”.

Aparte de la segregación, el riesgo está en que los pensamientos pasan a ser únicos, reflejados en paisajes y ciudades cada vez menos diversas, excesivamente regladas y sin conflicto aparente, conjeturando en nítidos rasgos de biopolítica.

En este momento histórico en que las ciudades (como núcleo central del desarrollo social) están atravesadas por la tecnología, el marco técnico traspasa diversos ámbitos con diferentes consecuencias sobre los ciudadanos y permitiendo innumerables debates sobre el tema.

En un contexto urbano, donde existe una pluralidad de lenguajes y signos, la técnica agregada a la política pasa a tener un papel fundamental, convirtiéndose en un riesgo constante de manipulación y opacidad. En este caso, es evidente como la tecnología se impone cada vez más como un camino de incertidumbres y ejerciendo un dominio aleatorio sobre la sociedad (Tavolari, 2020).

El geógrafo Milton Santos, teórico de la tecnopolítica y las transformaciones en el territorio, ya anticipa el debate en torno a los medios digitales, afirmando que existe una gran disputa por la tecnología, pero, asimismo también, por el territorio, que es justamente donde la tecnología se instaura. Hace 50 años el autor latinoamericano ya relacionaba la tecnología como centro de las transformaciones del territorio.

La técnica es una gran banalidad y el gran enigma, y como enigma ella comanda nuestras vidas, nos impone relaciones, modela nuestro entorno, administra nuestras relaciones con el entorno (2008, p. 7).

Lo mismo afirmaba, con anterioridad, Herbert Marcuse cuando publicó una amplia crítica de los capitalismos avanzados en su libro “El hombre unidimensional”, editado originalmente en 1964. El filósofo alemán, con gran anticipación vislumbró que había un pensamiento unidimensional advenido de la técnica (aunque él deviniera de un mundo geopolíticamente polarizado, por su contemporaneidad)⁴⁰.

Para los autores Evgeny Morozov y Francesca Bria, las nuevas tecnologías pretenden sustituir la democracia por algoritmos, hecho especialmente perceptible en el espacio urbano.

Esta crítica apuntada por los autores en el libro *Rethinking the Smart City. Democratizing Urban Technology* (2018), explicita que uno de los pilares de esta estrategia está asociado a la vigilancia. Cuando vinculados a las técnicas de reconocimiento facial se posibilita la identificación de millares de personas (en el anonimato de la multitud o en protestas), suponiendo un serio peligro, ya que de alguna forma estará influyendo en los comportamientos sociales.

Antes de la aparición de la tecnología digital la ocultación del rostro en el espacio público dentro del contexto histórico, y más concretamente desde mediados del siglo XIX también originó estrategias para desactivar la identificación del semblante en espacios comunes. Se iniciaron inéditas manifestaciones enmascaradas desde movimientos antagónicos e ideológicos como son los supremacistas del Ku Klux Klan o la rebelión de los trabajadores manuales en contra de las máquinas, a través del movimiento ludista. El tapar u ocultar el rostro siempre se ha desarrollado en paralelo a la construcción de nuevas identidades, en el surgimiento de la lucha de clases, en los movimientos sociales y artísticos de vanguardia y, en ocasiones, por sesgos racistas y excluyentes.

En una época en que el ciudadano y sujeto ha renunciado por omisión o desconocimiento a una gran parte de su privacidad en el escenario

⁴⁰ Otro autor precursor que trabajó el tema fue Lewis Mumford (1934).

público, un sector del arte se ocupa de visibilizar la estructura y los sistemas de las cámaras de vigilancia que nos observan desde la opacidad.

El artista Hasan Elahi profesor de arte y decano de la Facultad de Bellas Artes, Artes Escénicas y de la Comunicación de la Universidad Estatal de Wayne en Detroit, Michigan es uno de los autores que se interesa por las contradicciones de los sistemas de vigilancia. Los proyectos artísticos de Elahi investigan temas relacionados con la vigilancia estatal, la privacidad, la migración y los desafíos que emergen del control de las fronteras. El profesor que viaja, asiduamente, por todo el mundo se impuso un cambio radical en sus hábitos al ser detenido en el aeropuerto de Detroit en el año 2002 cuando descendía de un vuelo procedente de los Países Bajos. Se le acusaba, equivocadamente, de estar acumulando explosivos en un almacén de Florida.

Después de los ataques del 11 de septiembre se intensifican las detenciones y, es cuando Hasan Elahi fue investigado e interrogado profusamente por el FBI, una pista errónea hizo que fuera incluido como sospechoso de terrorismo por el gobierno de los Estados Unidos. Cuando la agencia federal de inteligencia estadounidense incluye a una persona en dichas listas de vigilancia la imposibilidad de ser eliminado por subsanación de error es mínima. Esto impulsó al artista a crear *Tracking Transience* (2003), que muestra lo que significa vivir en un estado de vigilancia permanente. A partir del suceso de las Torres Gemelas de Nueva York, Elahi, ha documentado casi cada hora de su vida como un resorte para justificar su inocencia delante de los funcionarios de la agencia gubernamental.

Es así como el proyecto artístico de Elahi se ha convertido en su “salvoconducto”. Él publica copias de cada transacción con tarjeta de débito que realiza como registro de lo que ha comprado, dónde y cuándo, sus facturas de electricidad y gas, transporte, sus comidas, entre otras cosas. Un dispositivo GPS en su bolsillo informa acerca de su ubicación física en tiempo real a través de un mapa. Contacta con los agentes del FBI cada vez que realiza un viaje; de esa manera, alerta a las oficinas fronterizas de sus desplazamientos. No ha sido detenido desde entonces y en los registros de su servidor se pueden mostrar accesos y contactos

al Pentágono, al Secretario de Defensa y la Oficina Ejecutiva del Presidente, entre otros.

FIGURA 3. *Recolección de imágenes del proyecto Tracking Transience, Hasan Elahi*



Fuente: Creative Capital de Hasan Elahi

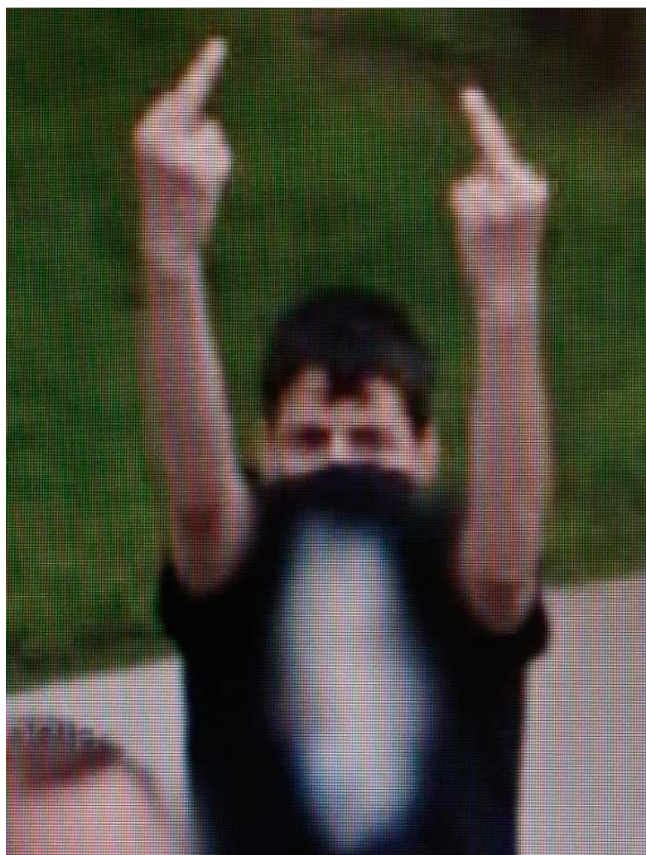
Elahi acumula más de 100.000 imágenes y documentos sobre sus localizaciones y vida cotidiana. La gran parte de la existencia e intimidad de Elahi se ha hecho pública pero traspasa su ámbito privado para debatir dicha sobreexposición desde un contexto tecnológico y político. Elahi se ha convertido en una cámara de vigilancia, en un *voyeur* de su propio recorrido vital, alimentando con sus datos su propia vigilancia y alertándonos a través de una reacción artística a los niveles de control a los que están expuestos los ciudadanos contemporáneos. El artista se construye poética y sistema a la vez, como afirma Martín Prada: “surgen poéticas sobre hacer visibles los sistemas que nos vigilan, acerca de cómo representar la sociedad de control” (2023, p.65).

Ya el fotógrafo Michael Wolf, fallecido en el año 2019, fue uno de los precursores en capturar y registrar imágenes a través de los servidores de Google Maps y de Google Earth que proporcionan panorámicas urbanas desde la aplicación de Street View. Wolf recopiló, durante el período de 2008 a 2010, diferentes series fotográficas como la serie “A series of unfortunate events” una sucesión de escenas donde se registraban accidentes en la vía pública como caídas, peleas o incendios. En la serie “Portraits” capturaba retratos borrosos y pixelados en que la

falta de calidad y la atomización del rostro no podían ser identificadas. En la serie “Fuck you” los individuos se burlaban o desafiaban levantando el dedo del medio a través de una estética que deforma la imagen mediante el pixel.

Michael Wolf construyó significados a través de una fotografía callejera y documental utilizando la mala resolución de los componentes de Street View para mostrar un paisaje de ciudadanos observados.

FIGURA 4. De la serie “Fuck you”, por Michael Wolf (2012).



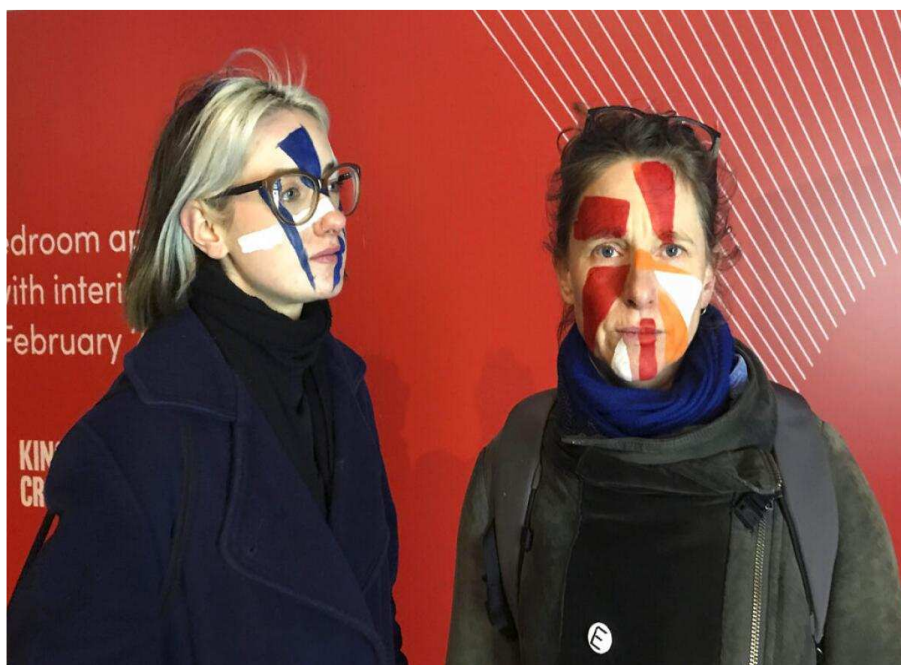
Fuente: Portafolio Michael Wolf

Sus fotografías hablan de las urbes sostenidas por el capitalismo global y la avalancha de imágenes “sustraídas” que recolecta Google y difunde a través de Internet sin la autorización de los personajes que aparecen

en sus capturas. Street View infringe los derechos de imagen y privacidad de la población e impone una fiscalización de individuos y colectivos, rastrea localizaciones, recorridos y recopila sucesos anodinos y cotidianos desde el contexto de la tecnología del control.

Y es así como actualmente también han surgido propuestas disidentes a la implementación del reconocimiento facial, desde la tecnología digital. Por este motivo, las artistas británicas Georgina Rowlands y Anna Hart, en colaboración con otras artistas, formaron en el año de 2019 el “Dazzle Club”, un colectivo de artistas que propone generar en la sociedad un debate en torno al creciente uso de tecnologías de reconocimiento facial en el espacio público, especialmente urbano.

FIGURA 5. Imagen tomada el 17 de febrero de 2020, de las artistas Georgina Rowlands, a la izquierda, y Anna Hart, a la derecha con el rostro pintado para eludir a los sistemas de reconocimiento facial



Fuente: Los Angeles Times

La denominación del colectivo “Dazzle” surge de un estilo de camuflaje empleado con fines militares. El grupo se reúne una vez al mes por diferentes localizaciones de la ciudad de Londres para sensibilizar sobre la identificación biométrica remota en el espacio público. Las artistas con sus performances hacen hincapié en la vigilancia masiva de las cámaras ubicadas en la red urbanística y la falta de regulación de las mismas, apuntando para la coacción que sufre la población de manera sibilina y desde la invisibilidad.

Los triángulos alargados y estrechos, de diferentes colores, que surcan la cara de los participantes que asisten a los eventos mensuales siguen una técnica, desarrollada por el artista e investigador Adam Harvey⁴¹. Dicho método pretende confundir a los sistemas de detección facial, que convierte las imágenes de caras en fórmulas matemáticas analizables por algoritmos. El colectivo alude a la “visión de computadora” y emplea diseños inspirados en el cubismo para eludir a las cámaras de reconocimiento facial.

En la misma línea, Zach Blas, un artista americano, que es escritor y profesor en el Departamento de Culturas Visuales de Goldsmiths en la Universidad de Londres, presenta trabajos de investigación teórica y performativa sobre la tecnología como medio político de control. El artista desarrolla proyectos que tratan sobre la desobediencia a la visibilidad del reconocimiento facial dentro de un contexto social y segregado, dentro del feminismo y de la cultura queer.

Uno de sus trabajos más conocidos es el proyecto “Facial Weaponization Suite” que arremete contra el reconocimiento facial biométrico mediante la creación de talleres donde se construyen máscaras colectivas que se modelan a partir de datos faciales agregados de los participantes, lo que resulta en máscaras deformes que tienen por objetivo proteger la identidad de sus portadores ya que el reconocimiento facial biométrico es incapaz de reconocer los rostros. El uso lúdico y crítico de las máscaras es utilizado en actos, demostraciones y espectáculos públicos.

⁴¹ Información disponible en el diario L.A Times, periódico de Los Ángeles, en noticia del 9 de mayo de 2020: <https://www.latimes.com/espanol/internacional/articulo/2020-03-09/artistas-britanicos-plantan-cara-al-reconocimiento-facial>

Blas crea diferentes tipologías de máscaras, por ejemplo, la Fag Face Mask, que engendra a partir de una acumulación de los datos faciales biométricos de rostros masculinos queer. Asimismo, el artista crea e investiga a partir de la noción de la negritud, desde una vertiente racista de la tecnología biométrica dada la invalidez de detectar rostros de piel no blanca, dentro del contexto informático. En torno al feminismo, Blas, tipifica negativamente la obligatoriedad de las leyes francesas en reglar el uso del velo. Las máscaras abordan las relaciones del feminismo con el ocultamiento y la imperceptibilidad, considerando la legislación sobre el velo en Francia como un lugar preocupante que fuerza opresivamente la visibilidad. Una cuarta máscara considera el despliegue de la biometría como tecnología de seguridad en la frontera entre México y Estados Unidos y la violencia nacionalista que instiga.

FIGURA 6. *Fag Face Scanning Station, reclaim pride con ONE Archives y RECAPS Magazine, Christopher Street West Pride Festival, West Hollywood, CA (2013)*



Fuente: Facial Weaponization Suite

La oposición a la vigilancia basada en algoritmos no se limita a Europa, algunos activistas rusos ya fueron detenidos por una protesta similar con las caras pintadas contra el empleo de las cámaras de reconocimiento facial en la ciudad de Moscú. En Asia, activistas pro democracia en Hong Kong utilizan máscaras de forma habitual en las protestas callejeras para ocultar su identidad. En Latinoamérica, el movimiento brasileño black blocs, surge para contraponer la violencia policial en manifestaciones político-sociales y emergen como nuevos actores que cubriendo la cara protegían su propia identidad, pero que generaron gran polémica sobre el derecho a encubrir el rostro e garantizar la protección de su identidad.

Otro ejemplo de práctica artística disidente y de denuncia es la del artista, hacker y activista italiano Paolo Cirio que lleva 20 años trabajando sobre las estrategias de control social, medioambiental y económico en el espacio del capitalismo global. Sus proyectos orientan en torno a los efectos sociales y las contradicciones que produce el avance imparable de las tecnologías de la información, las redes virtuales y su fiscalización sobre la población y el asalto a su privacidad, al mismo tiempo que señala la indefensión acerca de la protección de datos en las llamadas sociedades “democráticas”. Cirio visualiza todas aquellas estructuras invisibilizadas que capturan y dominan de forma ubicua el escenario existencial. Los proyectos del italiano van en paralelo a los pensamientos del crítico de arte e historiador estadounidense Hal Foster en cuanto el arte vuelve a incidir en cuerpos reales y escenarios sociales de confrontación (Foster, 2021).

En su trabajo “Capture”, Cirio, comenzó a recopilar fotografías de las protestas que se han producido en Francia durante los años de 2010 a 2020. En base a una metodología híbrida para construir su proyecto, el artista se basó inicialmente en buscar en Google fotos de protestas eligiendo las palabras clave: “protesta”, “Francia”, “policía” y “ciudades francesas”. La búsqueda en Google no seguía un filtrado y descargó un vasto archivo de imágenes. Más adelante en contacto con activistas en acción y periodistas que estaban acreditados para asistir a dichas protestas y tomar fotografías con una resolución más alta de la que disponía en Google, Cirio pudo recopilar en torno a 1.000 fotografías que

mostraban a agentes de policía actuando en manifestaciones y protestas en toda Francia y, finalmente las procesó con un software de reconocimiento facial. El artista logró crear una base de datos con 4.000 rostros de policías franceses, tomados en el espacio público, para así obtener su identificación con tecnología de reconocimiento facial. A través de la plataforma Capture-Police, Cirio escenifico e imprimió las fotografías del rostro de los agentes como carteles de arte callejero, colocándolos en los muros de la capital francesa.

El proyecto “Capture” no solamente apunta sobre la práctica y los abusos del reconocimiento facial y la inteligencia artificial sino que pone en entredicho los desequilibrios de poder en cuanto al que se refiere al control estatal y de los cuerpos de seguridad en una comparativa con la indefensión del ciudadano de a pie. Este proyecto, señala igualmente las grietas de privacidad y transparencia que dicha tecnología invierte en contra de la misma autoridad, los que sustentan las estructuras de vigilancia son asimismo observados y registrados.

FIGURA 7. Instalación “Capture” (2020)



Fuente: Fotocolectania de Paolo Cirio

Esta “sacudida estética” ocasionó una censura estatal por parte del Ministro del Interior de Francia en función (Gérald Darmanin) y de los sindicatos policiales que promovieron la cancelación inmediata de cualquier formato expositivo de la instalación. En el año 2021, Paolo Cirio,

desarrolla una campaña denominada #BanFacialRecognitionEU⁴², que apoyan más de 50.000 firmantes y que fue entregada a las Instituciones Europeas competentes expresando una denuncia legal en contra de la tecnología del reconocimiento facial. A su vez, la Comisión Europea admitió el requerimiento del artista ante la necesidad de consensuar unas leyes que acotarán los límites para crear una reglamentación sobre el uso indiscriminado del reconocimiento facial y de la inteligencia artificial en el ámbito europeo.

En otra línea de investigación y como último caso presentado, está el trabajo del artista y geógrafo Trevor Paglen, el cual se desliza en una línea híbrida e inclasificable entre la ciencia, el arte contemporáneo y el periodismo de investigación, haciendo visible lo que se oculta tras las estructuras estatales y de comunicación en programas de alto secreto. Paglen, principalmente, documenta el estado de vigilancia permanente focalizado en el territorio de los Estados Unidos.

A través del mecanismo de la telefotografía de límite, cuya técnica emplea telescopios con distancias focales que oscilan entre 1.300 y 7.000 mm, puede acceder a paisajes ocultos a simple vista. El proyecto de Paglen utiliza drones inquisitivos y con la ayuda de la inteligencia artificial rastrea y captura desde el espacio público y zonas remotas y desérticas imágenes de todo el armazón de instalaciones militares, centros de datos y sistemas de vigilancia ocultos que no son accesibles ni conocidos por el gran público.

El artista no se limita a la tierra, escudriña también, cables submarinos de comunicaciones transoceánicos que conectan los continentes y la trayectoria de los satélites que recopilan información desde el cielo. En definitiva Paglen se convierte en un detective de imágenes para desentrañar su semiótica y revelar la estructura de un sistema de control y manipulación de masas. El artista invierte el sentido de la mirada, “el gran hermano orwelliano” pasa a ser observado desde diversas perspectivas.

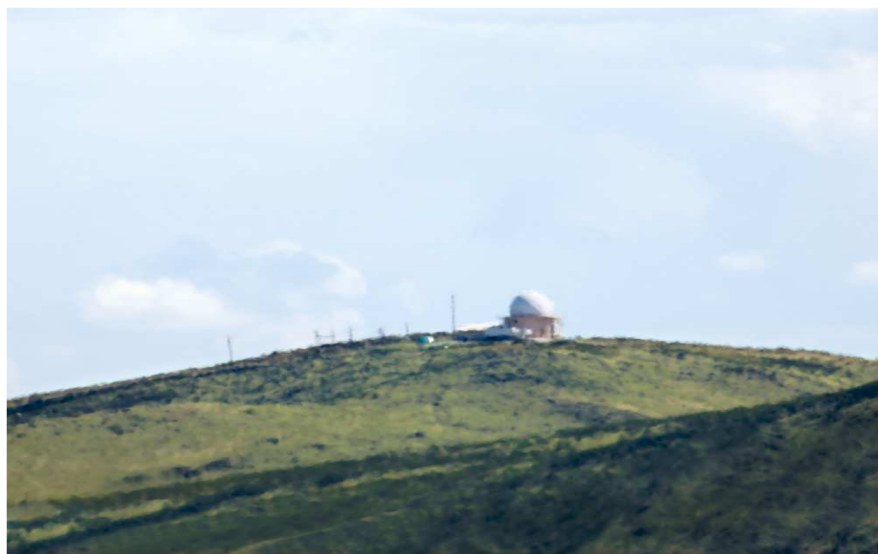
⁴² Disponible en 14 de marzo de 2023 en Amnesty.org: <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2023/06/eu-european-parliament-adopts-ban-on-facial-recognition-but-leaves-migrants-refugees-and-asylum-seekers-at-risk/>

La figura 6 representa una de sus fotografías, señalando una cúpula de observatorio de contornos vagos que se recorta sobre una colina verde en un cielo veteado de nubes. La imagen borrosa, rica en paradojas, perturba el paisaje bucólico: captada a gran distancia, muestra la estación satelital terrestre de la Oficina Nacional de Reconocimiento de los Estados Unidos que le da título, oculta a cielo abierto en un paraje remoto, rodeado de espacios infranqueables y por lo tanto inaccesible al ojo desnudo.

Las investigaciones transdisciplinarias de Paglen, ponen el foco aquello que no vemos y que el arte desvela:

De la ominosa materialidad de las instituciones y técnicas de control de la Stasi, Valhalla del panóptico estatal, al oligóptico de la geolocalización, las cámaras de vigilancia y la virtual invisibilidad de dispositivos digitales cada vez más pequeños, móviles y enmascarados, la sociedad de la conectividad virtual no sabe ya cómo y cuándo es controlada, y menos aún quién y con qué fines procesa los datos recolectados (Speranza 2022, p. 96).

FIGURA 8. *National Reconnaissance Office Ground Station (ADF-SW) Jornada del Muerto, New Mexico. Distance ~16 Miles, 2012 C-Print 37 ½ × 48 ¼ in*



Fuente: Paglen estudio

5. CONCLUSIONES

La captación de rostros se ha infiltrado sigilosamente en los recorridos habituales del ciudadano contemporáneo. Estas tecnologías de control esbozan nuevas estrategias de codificación de la identidad que nos rastrean, creando escenarios diversos, desde la privacidad (cuerpo), hasta el propio pensamiento (ideología). En ese marco, las nuevas tecnologías digitales deben ser proclives a un análisis crítico, ampliando el espectro a diferentes áreas de la sociedad.

Por tanto, es importante examinar y destacar los movimientos sociales y producciones artísticas como experiencias disidentes que anticipan nuevos espacios creativos para la reflexión de los actuales conflictos entorno al control institucionalizado de la imagen.

Es importante remarcar que el efecto del uso masivo e indiscriminado de los datos adquiridos aleatoriamente y sin nuestra previa autorización, refleja en contextos más allá de lo individualizado, un gran reto, que seguramente, vamos a tener que enfrentar como sociedad en un futuro incierto.

En el entorno geopolítico actual, es evidente que existe una crisis política y de representación, transformando, por tanto, la tecnología como substitutiva de la democracia en diversas circunstancias.

Este trabajo tuvo por objetivo recalcar la importancia de ampliar arenas y espacios de debate, y de señalar las contradicciones que entrañan los sistemas de vigilancia para lidiar con lo hegemónico y el sentido único que se impone a partir del uso ubicuo de dichas tecnologías.

Por tal razón, es fundamental que exista la posibilidad de abrir escenarios de reflexión y crítica. Y, las experiencias de las prácticas artísticas, como prácticas sociales instituyentes, permiten nuevas fronteras en el cumplimiento de la función social de dialogar, contraponer y resistir. El arte como espacio de confrontación se erige como campo de batalla de la acción estética, política y social, pudiendo cambiar estereotipos y derivas ideológicas supremacistas hacia lo institucionalizado, y en el contexto del debate público cotidiano ejerce de factor determinante como reflexión.

6. REFERENCIAS

- Buolamwini, J. & Gebru, T. (2018). Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification. Proceedings of the 1st Conference on Fairness, Accountability and Transparency, in Proceedings of Machine Learning Research 81:77-91 Available from <https://proceedings.mlr.press/v81/buolamwini18a.html>.
- Dardot, P. y Laval, C. (2013). La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal. Gedisa.
- Davis, M. (2020). Control urbano. Más allá de Blade Runner. Virus Editorial.
- Deleuze, G. (1995). Empirismo y subjetividad. Gedisa.
- Fernández García, A. (2023). Reseña de “Inteligencia artificial y neuroderechos: la protección del yo inconsciente de la persona”, de Ignasi Beltrán de Heredia Ruiz, IUSLabor. Revista d’anàlisi De Dret Del Treball, 3, 192-196, doi:10.31009/IUSLabor.2023.i03.08.
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Akal.
- Foucault, M. (2013). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo XXI.
- Junior, I. F. V. (2019). Poéticas e políticas do rosto na era das imagens Inteligentes. Revista Significação, 46, (51): 209-228. doi: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.147284.
- Gunning, T. (1995). Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema. In: L. Charney & V.R. Schwartz (orgs.) Cinema and the Invention of Modern Life. University of California Press.
- Han, B. C. (2021). No-cosas. Quiebras del mundo de hoy. Penguin Random House.
- Hernández Sampieri, R. et al. (2014) Metodología de la investigación. 6ª. McGraw hill Education.
- Martín Prada, J. (2023). Teoría del arte y cultura digital. Akal.
- Morozov, E. y Bria, F. (2018). Rethinking the Smart City. Democratizing Urban Technology. Rosa Luxemburg Stiftung.
- Mumford, L. (1979): Técnica y Civilización. Alianza.
- Santos, M. (2008). Técnica, Espaço, Tempo. Globalização e Meio Técnico-científico Informacional, Edusp.
- Sinnreich, A. (2017, 13 de abril) How facial recognition is turning people into human bar codes. MarketWatch: Opinion. <https://on.mktw.net/2n6H2aL>. Acceso en: 02 feb. 2024.
- Speranza, G. (2022). Lo que no vemos, lo que el arte ve. Anagrama.

- Tavolari, B. (2020). Utopias inteligentes: As novas tecnologias pretendem substituir a democracia por algoritmos, mas as cidades podem reconquistar sua autonomia. Reseña de Evgeny Morozov & Francesca Bria, A cidade inteligente: tecnologias urbanas e democracia. Revista Cuatro, Cinco, Um, 17. Webs:
- Amnesty.org: <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2023/06/eu-european-parliament-adopts-ban-on-facial-recognition-but-leaves-migrants-refugees-and-asylum-seekers-at-risk/> Acceso en 01 de marzo de 2024.
- Campaña BanFacialRecognitionEU, disponible en: <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2023/06/eu-european-parliament-adopts-ban-on-facial-recognition-but-leaves-migrants-refugees-and-asylum-seekers-at-risk/> Acceso en 01 de marzo de 2024.
- Campaña Lafed.cat: disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8MIZ6ZGfjQI>. Acceso en 05 de marzo de 2024.
- Creative Capital: disponible en: <https://creative-capital.org/artists/hasan-elahi/>. Acceso en 10 de junio de 2024.
- Estudio Paglen Trevor: disponible en: <https://paglen.studio/2020/04/22/limit-telephotography/>. Acceso en 20 de febrero de 2024.
- Los Ángeles Times: disponible en: <https://www.latimes.com/espanol/internacional/articulo/2020-03-09/artistas-britanicos-plantan-cara-al-reconocimiento-facial>. Acceso en 20 de febrero de 2024.
- Proyecto Fuck you: disponible en: <https://photomichaelwolf.com/>. Acceso en 10 de junio de 2024.
- Proyecto Coded Bias: disponible en: <https://medium.com/@odiseIA/coded-bias-y-sesgos-el-debate-sobre-el-rostro-de-aquiles-de-la-ia-66d86050b9e7>. Acceso en 05 de marzo de 2024.
- Proyecto Facial Weaponization Suite: disponible en: <https://blog.scienceborealis.ca/coded-bias-how-algorithmic-biases-affect-all-of-us/>. Acceso en 28 de febrero de 2024.
- Proyecto Fotocolectania: disponible en: <https://fotocolectania.org/es/activity/342/encuentro-con-paolo-cirio>. Acceso en 05 de marzo de 2024.
- Proyecto Tracking Transience: disponible en: <http://trackingtransience.com/>. Acceso en 08 de junio de 2024.
- Women Make Movies: disponible en: <https://blog.scienceborealis.ca/coded-bias-how-algorithmic-biases-affect-all-of-us/>. Acceso en 05 de marzo de 2024.

LA MATERIA INEVITABLE. CUERPOS, IMÁGENES Y RESISTENCIAS TRANSFEMINISTAS PARA UNA HISTORIA DEL ARTE VINCULANTE

JÚLIA LULL SANZ
Universitat Pompeu Fabra

1. INTRODUCCIÓN

Para hacer frente a los mecanismos simbólicos que colonizan y codifican los modos en que reproducimos y aceptamos el mundo, las imágenes constituyentes del Imaginario social son el territorio oportuno donde podemos encontrar dispositivos poderosos y resistentes al código, al modo de la “utopía material” propuesta por Bloch⁴³. Sin embargo, para que estas pesquisas contribuyan a cambiar las reglas del juego, deben tomar partido ante una serie de cuestiones fundamentales. El interés de la investigación histórico-artística en la capacidad simbólica humana ha relegado el Imaginario a un lugar subsidiario de reconocimiento, como ilustración del lenguaje, más que de conocimiento. Mi propuesta considera, en cambio, que los cuerpos que toman las imágenes tienen un papel relevante en los procesos de construcción social de sentido y en la configuración de los sujetos.

La materialidad de los objetos artísticos ofrece un dispositivo de conocimiento que entrecruza la historia del arte y la arqueología, proponiendo un lugar de excelencia para investigar nuevos modos de conocimiento centrados en las imágenes. En esa dirección, se defiende aquí el papel central de la percepción, la emoción y el sentido, los cuales desplazan el foco de atención desde el lenguaje y la conciencia hasta la materialidad concreta del cuerpo que percibe, siente y presiente.

⁴³ BLOCH, 2007.

2. OBJETIVOS

- Desarrollar una ar(t)queología crítico-creativa
- Señalar el valor de las figuraciones de mujer como paradigma para (re)formular el “poder” de las imágenes.
- Explorar el vínculo entre imágenes y política como espacio oportuno desde donde articular alternativas efectivas y afectivas a nuestro presente.

3. METODOLOGÍA: POR UN CONOCIMIENTO, AR(T)QUEOLÓGICO DEL LOS OBJETOS ARTÍSTICOS.

Autores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein y, más recientemente, Georges Didi-Huberman plantean de modo contundente la necesidad de alejarnos de la historia del arte entendida como disciplina humanista, en favor de una antropología del arte. La alianza entre antropología y arte ha beneficiado a ambas disciplinas. Dentro del ámbito del estudio de la imagen, la corriente antropológica deja de ver la imagen como un signo o un acontecimiento perceptivo, para preocuparse en describir los efectos de las imágenes y su producción en la transformación de la concepción del ser humano. Esta tendencia defiende la producción de imágenes como rasgo distintivo de *lo humano*.

Con la alianza entre arte y antropología, el arte abandona su autonomía y declara su vinculación social, al mismo tiempo que la antropología toma cuerpo en los objetos artísticos para universalizar su radio de acción. Juntas, ambas disciplinas están en disposición de dar cuenta de las tensiones, encuentros y transformaciones del ser humano en su devenir. El modo en que el pasado se encarna, persiste o sobrevive en el presente fue también el objeto de estudio de Aby Warburg (y también la inspiración de la obra de Didi-Huberman entre otros). Esta confluencia de mutuo enriquecimiento entre arte y antropología tiene, sin embargo, una dimensión sintomática cuando relega la arqueología y sus objetos a la función de mera caja de herramientas, un dispositivo empírico al servicio de unos objetivos pretendidamente más elevados.

Por todo ello, es necesario reivindicar una ar(t)queología de los objetos artísticos que se ocupe de los “restos” y que tome como punto de partida la imposibilidad de trabajar a partir de absolutos apriorísticos; es decir, una arqueología del arte que busque establecer relaciones materiales que permitan proponer contextos comprensivos a partir de esos restos, fragmentos y ruinas, más que perpetuar el arte mediante textos alusivos donde las imágenes solo son ilustraciones. La historia está hecha de síntomas⁴⁴.

La arqueología, también es el recurso clave en la obra foucaultiana. Foucault pretende a partir de la arqueología, desenmascarar la apariencia de continuidad de las categorías que configuran los saberes hegemónicos de cada época y poner en evidencia las disrupciones, los contra-ritmos o rupturas ocultas de los regímenes de discursividad en tanto dispositivos de ordenamiento. Busca reconstruir con ello las configuraciones mentales (imaginarias y simbólicas) que estructuran las ciencias del conocimiento y que, al mismo tiempo, determinan nuestro modo de aprehender las cosas.

La arqueología ofrece herramientas primordiales y un escenario fértil para una investigación artístico-objetual que contribuya significativamente a la discusión sobre el «trabajo de las imágenes», en tanto modo de relación-conocimiento “entre” cuerpos y con el mundo⁴⁵.

Sin embargo, ni las herramientas ni el escenario son suficientes para articular aproximaciones susceptibles de superar los espejismos y las fronteras edificadas por la narración histórica hegemónica y por la inercia relacional sujeto-objeto dicotómica, competitiva y autoritaria, inducida por los modos de relación auspiciados por el régimen social-económico-político patriarcal capitalista.

Este trabajo comparte con Warburg, Benjamin, Bataille o Didi-Huberman el hecho de encontrar en las imágenes una forma de conocimiento

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 2011: 63.

⁴⁵ En su obra *El destino de las imágenes*, Rancière (2011) se pregunta por los distintos modos en que operan las imágenes, cómo estas hacen y dan lugar a una cierta comprensión generando un tipo específico de pensamiento-conocimiento. Más adelante, se verá en qué medida esta pregunta que inquieta toda discusión contemporánea sobre las imágenes es deudora directa de los planteamientos freudianos y marxianos sobre el trabajo de los sueños y del capital, respectivamente

distinta, un modo de aproximación y diálogo con el mundo que nos puede acercar a umbrales de verdad inaccesibles hasta ahora por el modo tradicional, reduccionista y categórico de producir saber todavía hegemónico. En este sentido, no se entiende el hecho filosófico como un lugar productor de verdades, sino más bien como una herramienta para medirlas o, más bien, para medir su existencia. Así, cabe pensar con Badiou que hay cuatro condiciones generadoras de verdad que son: el amor, el arte, la ciencia y la política. Para Badiou, hacen filosofía las personas que toman en consideración dichas condiciones⁴⁶. Solo a partir de una práctica comprometida con la vida en su acontecer transformador surge un sujeto «extraño» a la convención normativa, un sujeto no constreñido dentro de una forma (formalidad) determinada. Así, el objeto artístico en cuanto imagen se comprende como lugar de posibilidad para generar verdad, un lugar que nada debe a los procesos miméticos y esteticistas que han centrado las discusiones artísticas a lo largo de los siglos.

La imagen visual parece ubicua, siempre nos atrae su capacidad para incluir posibilidades simbólicas infinitas, a la vez que manifiesta resistencia a perderse por completo en ellas, a perder su materialidad constitutiva ante los discursos que la envuelven. La dialéctica aquí está en forma de *Aufhebung* (superar guardando), esa capacidad de incluir y conservar de todo objeto. La imitación es un instante de toda obra de arte, pues parte de un diálogo con el mundo, pero solo un instante, pues deviene también lenguaje, símbolo... La diferencia entre las imágenes y las cosas es que las primeras presentan una dimensión más resistente a toda simbolización. Esta sería la tensión de los objetos artísticos, que no son algo que el lenguaje pueda zanjar o acotar, sino al contrario, su propia materialidad de partida, su cuerpo, reta al lenguaje y lo pone en entredicho. Son objetos dobles, objeto-sujeto, cosa-símbolo.

3.1. LA HISTORIA DEL ARTE ENTRE LA ANTROPOLOGÍA Y LA ARQUEOLOGÍA

La disciplina historia del arte ha necesitado hacer imperar el discurso por encima del objeto debido a la imposibilidad lógica de poder conocer certeramente el pasado. Griselda Pollock enriquece y politiza, desde la

⁴⁶ BADIOU 1988: 23.

perspectiva feminista, este proceso de dominación del hecho histórico y sus objetos por parte de la historiografía oficial patriarcal. En la obra realizada junto con Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*⁴⁷ se recuerda que uno de los desafíos feministas en historia del arte consistió en demostrar que la mirada del hombre blanco occidental fue el que estableció y fijó el paradigma inconsciente del punto de vista desde el cual valorar los productos artísticos. Este hecho supone una falla muy importante, no solo por sus implicaciones políticas sino también teóricas. Toda investigación histórica que siga esta inercia se alejará siempre de su objeto de análisis en favor de la transmisión acrítica de un sistema de valores determinado. Pollock insiste en que el feminismo como metodología de investigación es ya disruptivo al interesarse por un sujeto/objeto de análisis antes inexistente.

En este sentido Pollock afirma que si bien la historia del arte, en cuanto disciplina, parece siempre separada, ajena y hasta ensimismada del resto de formas de conocimiento, es uno de los campos donde se puede rastrear con mayor efectividad la violencia ejercida sobre la memoria por parte de los que se creen, como decía Warburg, los “amos de un tiempo”. Así, sigue Griselda Pollock, las aproximaciones feministas devienen los procedimientos más operativos para denunciar la distorsión cultural efectuada por los discursos hegemónicos. En este sentido, entiende, como Walter Benjamin, que «la crítica no es, en su intención central, juicio; sino, por un lado, consumación, complementación, sistematización de la obra y, por otro lado, su resolución en el absoluto⁴⁸».

Si seguimos la sentencia benjaminiana, la obra de arte y su efectividad comprende algo más allá del objeto que la materializa. La obra parece crecer en sentidos o significados que no se vieron en su tiempo. Este anacronismo o *liquidación* del tiempo, haciéndolo fluido y cancelando la estricta relación con el momento de su producción permite considerar que la obra permanece siempre abierta al qué dirán. Por ello Didi-Huberman habla de nuestra relación «ante las imágenes» como si nos

⁴⁷ POLLOCK y PARKER 2013.

⁴⁸ BENJAMIN, 2000: 117.

situara «ante un umbral» de posibilidades infinitas⁴⁹. Un poco como le ocurría a Alicia en el País de las maravillas cuando le pregunta al gato de Cheshire:

(Alicia) – ¿Podrías decirme, por favor, qué camino debo seguir para salir de aquí?

(Gato) – Esto depende en gran parte del sitio al que quieras llegar.

(Alicia) – No me importa mucho el sitio...

(Gato) – Entonces tampoco importa mucho el camino que tomes.

Quizás es por esta razón que, desde la teoría de las imágenes, se prefiere hablar de una antropología más que de una arqueología del arte. Para estas aproximaciones, más allá del objeto mirado está el sujeto que mira. Sin embargo, la resistencia de las imágenes frente a los discursos o frente a la «dictadura de la tolerancia», en palabras de Žižek⁵⁰, radica en que lo que se diga de la obra siempre será cuestionado por esa resistencia. Cuando Warburg y Benjamin hablan de pervivencia o supervivencia de la obra de arte, piensan más en el desarrollo de las inquietudes de las personas que la contemplan en sucesivos momentos y que le otorgan nuevas dimensiones, que en el conocimiento que contienen ellas mismas, en las posibilidades, deseos o síntomas de un tiempo que delatan.

Una investigación arqueológica, a diferencia de una antropológica, se preocupa de situar espaciotemporalmente los objetos de estudio, establecer la funcionalidad social que tenían en su época y la estructura productiva que dictaminó que fuera posible y necesaria su presencia. El anacronismo en arqueología corresponde al devenir de los objetos en los diferentes tiempos y contextos que atraviesan e implican. Los sujetos y sus puntos de vista serían un elemento más de esa transformación y desplazamiento de sentidos de los objetos, debida a su pervivencia. Los objetos, artísticos o no, educan para la vida y las miradas del pensar. Invertir ese sentido produce inequívocamente el predominio de los discursos y la virtualidad sobre las cosas y lo concreto.

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 161.

⁵⁰ ŽIŽEK, 2008b.

4. DISCUSIÓN

4.1. IMAGINACIÓN, SUPERVIVENCIA Y MEMORIA

La dimensión imaginaria se concibe tradicionalmente como una dimensión dependiente, secundaria, (des)ordenada y pasiva en relación con nuestra capacidad simbólica. Las imágenes se entienden como un producto vinculado al Orden Simbólico y distinto del lenguaje. Esta *pre*-concepción menosprecia una esfera constitutiva de lo humano, que de manera abierta y generosa recoge, como si de un archivo infinito se tratara, todas nuestras vivencias y experiencias. La dimensión imaginaria es acumulativa y no jerárquica. Desde este archivo dinámico y sus infinitas posibilidades combinatorias (montaje) se articula nuestra capacidad de generar símbolos.

En este sentido, las producciones artísticas realizadas en Europa a lo largo del siglo XX, (las vanguardias, las producciones de las mujeres visionarias, el expresionismo abstracto, el *art brut*, el *pop art*, el minimalismo...), persistieron en devolver a la práctica creativa su condición física pre-consciente y pre-simbólica y avanzar en un territorio diferente al que procuraba el énfasis en el signo. El *collage*, la emoción, el automatismo o la abstracción fueron ejercicios creados para salir/romper el código y proponer otros posibles. Encontrar un lugar diferenciador y generador de imágenes alternativas, un ámbito que nos libere del régimen escópico y los límites que impone todo Orden Simbólico es donde la práctica artística encuentra su misión social y su sentido político. La imagen en su simultaneidad visual desestabiliza el *continuum* que necesita el lenguaje y opera como una interrupción, como un *shock*. Un incendio, como lo llamaban los surrealistas, que cortocircuita toda determinación significativa.

Nachleben (supervivencia) fue el concepto que Warburg consideró más adecuado para dar cuenta del fenómeno de imbricación de las imágenes. *Nachleben*, se ajusta a un modelo de temporalidad elaborado a partir de los procesos de transmisión de las imágenes a lo largo del tiempo. No es otra cosa que la supervivencia «en las formas artísticas de experiencias emotivas de las sociedades que las generaban y que se transmiten, reciben y transforman a través de procesos complejos de la memoria

social»⁵¹. La supervivencia es, por tanto, una dinámica concreta donde la memoria actualiza formas y emociones que se encontraban en estado de latencia y que Agamben asocia, por ejemplo, a un modo de vida «rebajado»⁵². De este modo, el pasado sobrevive en sus objetos en un estado atenuado, fantasmagórico, pero resistente a la espera de que otros sujetos actualicen su vida proponiendo interpretaciones que lo vinculen de nuevo al presente. «Supervivencia» en tanto movimiento en el tiempo, hace referencia a una dinámica fantasmagórica que se manifiesta allí donde no se la espera, a «des-tiempo» o a «contra-tiempo», impidiendo la construcción de un relato estable y la fijación de un conocimiento rutinario.

4.2. LOS CUERPOS DE LA MEMORIA

Los cuerpos artísticos expresan en su materialidad, una memoria dinámica que desborda los límites prefijados por la historia o la razón y estimulan la producción de pensar o hacer imágenes nuevas. Más allá de su dimensión informativa (como artefacto cultural), el interés hacia los objetos reside ahora en su dimensión con-formativa, tanto por su participación en los modos de subjetivación como en los procesos de gestación de nuestra subjetividad. Los objetos artísticos son cuerpos materiales que se imponen al mundo y expresan una nueva presencia que estimula nuestro imaginario más allá de la realidad dada. La centralidad del sujeto en el pensamiento occidental ha reducido la potencialidad de los cuerpos a las capacidades de la mirada. A lo largo de la historia del arte tradicional y en muchas propuestas hermenéuticas, el protagonismo de la aprehensión subjetiva y la interpretación desmaterializan las obras y anulan su capacidad expresiva, su decir particular. Las interpretaciones convierten los artefactos en cuerpos-objeto pasivos, motivo o excusa de proyecciones subjetivas y autoritarias de quien los mira. Tanto en las imágenes que producimos como en nuestros cuerpos, aquello que los hace auténticos es precisamente su concreción, su

⁵¹ GOMBRICH, 1992: 233.

⁵² AGAMBEN, 2010.

incapacidad para ser del todo transparentes y delimitables mediante conceptos universales.

Cuerpos, inconsciente y resistencia se relacionan en este trabajo para articular una relación vinculante entre imágenes, feminismos y memoria, como lugares matéricos que articulan constantemente nuevos modos de relación con nuestro pasado, mientras potencian la gestación de futuros más amables y comprometidos.

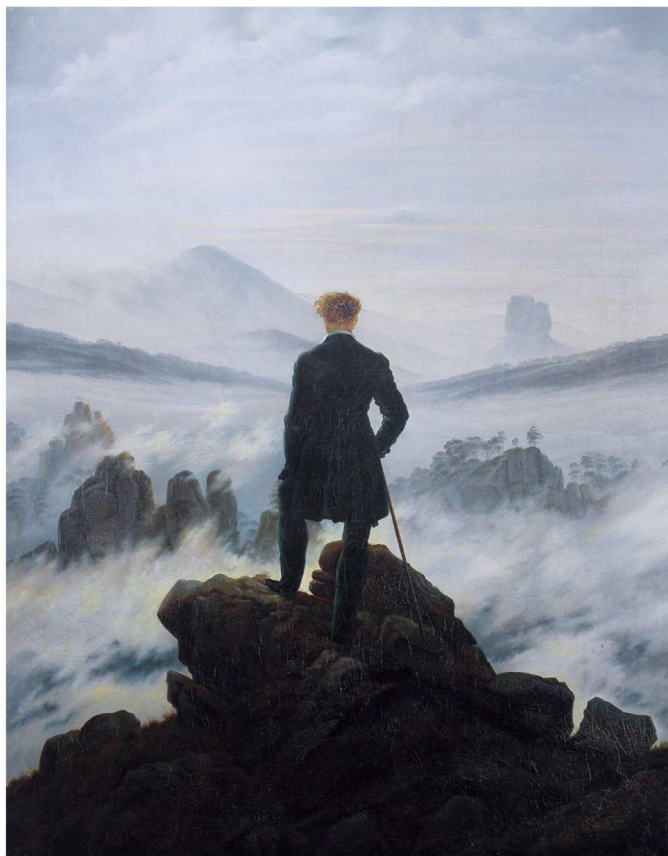
4.3. UN OLVIDO INTERESADO

Sabemos que la historia del arte está llena de olvidos que tienen nombre de mujer y que la exclusión historiográfica de las mujeres como agentes productoras de cultura, es el resultado de un olvido interesado, perpetuado por el sistema patriarcal. Nuestro mundo está lleno de construcciones ficcionales intencionadas que todavía hoy funcionan como verdades establecidas. El filósofo Michel Foucault dedicó gran parte de su obra en el estudio de los *efectos del poder* y la producción de verdades en las diferentes etapas históricas. En este sentido, los objetos artísticos se convierten en herramientas fundamentales para el estudio y la visibilización de la producción de algunas de estas ficciones, en tanto que transmisores de valores, imaginarios y discursos confeccionados en cada época pasada. Esta investigación se centra en las figuraciones de mujer como espacio efectivo desde donde observar y analizar cómo se ha construido el sistema patriarcal. Las imágenes, demasiado a menudo se entienden como un producto vinculado al Orden Simbólico y distinto del lenguaje. Sin embargo, las imágenes, los objetos artísticos no solo recogen y expresan una visión que se quiera dar de la realidad, sino los síntomas que la delatan.

Dos obras de Caspar David Friedrich, prácticamente consecutivas, *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) y *Mujer en la ventana* (1820) recogen y expresan una visión del mundo específica, que no ha dejado de reproducirse hasta nuestros días. Una visión donde el hombre burgués occidental tiene la naturaleza a sus pies y un horizonte abierto de posibilidades de conquista se contrapone con la imagen de una mujer, también occidental, cuya posibilidad efectiva sobre el mundo está limitada por el marco de una ventana doméstica que la separa de él. Una

libertad condicional y condicionada por el sistema patriarcal y sus dicotomías interesadas. Ambas obras recogen y condensan la imagen de una visión del mundo que sigue marcando el nuestro y, sin embargo, con su presencia superviviente y sintomática nos recuerdan e indican el carácter artificial de esta construcción.

FIGURA 1.



Fuente: El caminhante sobre el mar de nuves, Caspar David Friedrich, 1818.
Kunsthalle de Hamburgo

FIGURA 2.



Fuente: *Mujer en la ventana*, Caspar David Friedrich, 1820. Alte Nationalgalerie, Berlín

Los modos de ver, como afirmaba John Berger, construyen modos de pensar. Aquello que vemos conforma y normaliza una visión de la realidad y cuanto más repetimos y consumimos un tipo de imágenes, más se asienta una realidad determinada en tanto que pantalla que mediará entre nosotros y el mundo. Desde la Europa colonizadora, hace tiempo que se ha configurado una imagen del mundo todavía hegemónica, una imagen cuyo protagonismo lo ocupa el hombre, blanco, burgués y heterosexual. Este mundo construido con violencia, a su imagen y semejanza, requiere de una serie de objetos, formas y prácticas que lo legitimen, mantengan y perpetúen. En este sentido, no son solo el lenguaje, el discurso y la historia los dispositivos exclusivos de poder/saber (como diría Foucault) que han permitido esta hegemonía, precisamente

ha sido la colonización de nuestro imaginario, de nuestra capacidad imaginativa, lo que ha permitido este dominio.

Así, razón, lenguaje, historia, símbolo han devenido lugares comunes desde donde se configura nuestra subjetividad y donde nos relacionamos socialmente y con el mundo. Como bien señala el historiador del arte Victor Stoichita la diferencia existe, pero la alteridad se construye⁵³. La alteridad es un producto construido que convierte lo diferente y lo múltiple en algo racionalizable, señalable y, por tanto, susceptible de ser contenido/sometido. Y para que, en nuestro mundo, estas dimensiones sociales, relacionales y cognitivas se erijan como las principales, tiene que darse un proceso de construcción de su alteridad, de su opuesto o antagónico. En este sentido, cuerpo, imágenes y memoria constituyen ese otro negativo, secundario y engañoso, que le permite al sistema racional patriarcal capitalista seguir operando.

En su existencia fantasmagórica (simulacros), las figuraciones de mujeres realizadas por el patriarcado manifiestan los ejercicios de poder y violencia articulados históricamente por el “saber” hegemónico. En palabras de Benjamin, podríamos decir que las imágenes de mujer son el documento/testimonio de la barbarie sobre el que se sustenta la cultura occidental.

4.4. LA RESISTENCIA MATERIAL DE LAS IMÁGENES

Cristina Peri Rossi en su poemario *Las musas inquietantes*⁵⁴ hace aflorar de manera dialéctica esa resistencia de la que he hablado y quiere mostrar, a partir de la traducción poética de grandes obras de arte realizadas por artistas hombres y una mujer (Leonor Fini), cómo la imagen se presta también a canonizar formas de representación hegemónicas, obedientes a un sistema político y social determinado, que no es otro que el patriarcado. Y la *ekphrasis*, en tanto encuentro distinto y diferenciador entre imagen y lenguaje, le sirve a Cristina Peri Rossi para señalar de qué modo las formas visuales han construido el imaginario colectivo de lo femenino y cómo su *ekphrasis* poética (que rebasa

⁵³ STOICHITA, 2016.

⁵⁴ PERI ROSSI, 1999.

mediante la dialéctica de las imágenes los propios límites de este género basado en la descripción) permite, en tanto creación de *otra* imagen (*contra-imagen*), señalar la violencia de las representaciones femeninas realizadas por hombres (como producción ideológica patriarcal) y, al mismo tiempo, contribuye a subvertir los discursos que las sustentan. Por ello, Peri Rossi entiende la *ekphrasis* o *traducción* en el sentido benjaminiano, como una práctica que, sin abandonar su reducto “original”, la imagen, transforma en acción política todos los indicios que aquel reducto podía sustentar y que el sistema dominante oprimía sutilmente o explícitamente prohibía.

Lo que la imagen permite al lenguaje en el ejercicio ecfrástico de Peri Rossi es una ruptura y crítica de los códigos culturales tradicionalmente impuestos, una desnaturalización del Orden Simbólico dominante y una posibilidad de transformación de la subjetividad femenina (entendida también como construcción patriarcal). En su trabajo, las imágenes devienen el lugar efectivo para realizar un ejercicio político que encuentra en las formas, la clave para analizar y transformar el pensamiento. En *Las musas inquietantes* la tradición cultural patriarcal queda superada ocupando el lugar de un discurso antiguo, hasta obsoleto e ineficaz, para dar cuenta de la riqueza de la imagen. Las imágenes de mujeres devienen lugares de apertura crítica. No se trata, sin embargo, de un simple ejercicio de sustitución hermenéutica donde el discurso feminista sustituye al patriarcal y donde la imagen es un mero instrumento, un utensilio ubicuo que se presta a todo. La *ekphrasis* es solo efectiva en tanto que no es interpretativa cuando busca explicaciones y no justificaciones en las imágenes. Parte de las posibilidades no dichas de la imagen y sus síntomas para realizar una ruptura con el lenguaje que se manifiesta mediante una apertura transgresora en el sentido de lo posible. Buen ejemplo de ello es el poema dedicado a la obra de Courbet *El origen del mundo*. Peri Rossi, lejos de mitificar la centralidad de lo femenino haciéndola, de nuevo, más metafórica que política, potencia su protagonismo material, como también lo hace la obra de Courbet. El halo de misterio asociado a la vagina representada se vuelve un efecto del discurso patriarcal que niega su centralidad, explícita y explicitada en la obra, como condición básica para el mantenimiento de la vida.

«Un sexo de mujer descubierto
(solitario ojo de Dios que todo lo contempla
sin inmutarse)

perfecto en su redondez
Completo en su esfericidad
Impenetrable en la mismidad de su orificio
Imposible en la espesura de su pubis
Intocable en la turgencia mórbida de sus senos
Incomparable en su facultad de procrear

sometido desde siempre
(por imposible, por inaccesible)
a todas las metáforas
a todos los deseos
a todos los tormentos

genera partenogenéticamente al mundo
que sólo necesita su temblor⁵⁵ ».

En su ejercicio creativo, Cristina Peri Rossi no describe lo visible, sino que da cuenta de la potencia de lo visual al ampliar las posibilidades políticas de la supervivencia, aquello que Benjamin designó como lo eterno o esencial en las imágenes. Lo que sobrevive del original en toda traducción, se puede leer, también, como la resistencia de las imágenes a dejar de ser cosas para convertirse en símbolos. En su uso poético de la *ekphrasis*, la poeta pone de relieve que aquel agujero en el seno de la correlación entre cosas y palabras, tan bien descrito por Foucault (*on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit*⁵⁶), se encuentra en las imágenes y articula en ellas una forma política y sintomática de resistencia. Esta resistencia tiene en las representaciones de mujer -imágenes que el patriarcado ha gestado como dispositivos para su reproducción- el contrapunto a esa intención. Se trata de imágenes que denuncian cómo es y opera ese simbólico opresor y marca un sendero explícito de lucha.

⁵⁵ PERI ROSSI, 1999: 75.

⁵⁶ FOUCAULT, 1966: 25. Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, traducción de Elsa Cecilia Frost (FOUCAULT, 1968: 19).

4.5. EL IMAGINARIO COLECTIVO Y LO QUE NOS MUEVE.

Las imágenes producidas (arte), se convierten en los lugares donde habita ese saber oculto, más bien *otro* saber a-histórico que solo podría expresar aquello inexpressable a través de su “virtual formulabilidad”. Es decir, lo inefable (por inexpressable) solo se expresa a través de su puesta en obra, su materialización artística. De esta afirmación se desprende que en la forma (materia) es donde hay que detenerse para acercarse a alguna verdad.

La imagen operaría con el lenguaje como el *collage* en la pintura. Así como lo describió Max Ernst «el encuentro de dos realidades distintas en un plano ajeno a ambas⁵⁷ ». Un elemento interesante aquí es que Benjamin situará el compromiso político en el hecho de hacerse cargo de la dimensión imaginaria (lugar de las imágenes). En esta fase de su pensamiento, el imaginario colectivo es el espacio de lucha fundamental para una transformación política.

El imaginario colectivo es el ámbito del *cuerpo y de la imagen*, el lugar donde imagen y política se encuentran. La imagen se entiende como el dispositivo privilegiado para desactivar ideologías impuestas, generar contra-discursos, disensos y malestar frente al *statu quo*. Las imágenes generan un arte de la contra-información, dirá Deleuze, efectivo en tanto resistencia⁵⁸. Entendiendo la acción política como *shock* vemos como imagen y cuerpo se encuentran conectados irremediablemente.

«Solo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede su-
perar a sí misma hasta el punto que exige el Manifiesto comunista⁵⁹ ».

La imagen realiza dos ejercicios, aparentemente incompatibles, pero que dan cuenta de su funcionamiento diferente. Por un lado, genera una

⁵⁷ DANTO, 1999: 27-8

⁵⁸ Esta reflexión fue expuesta en una conferencia de Gilles Deleuze en 1987 titulada “El arte como forma de resistencia” disponible en:

<https://acortar.link/XICqdy>.

⁵⁹ BENJAMIN, 2007: 127.

escisión, una fractura de sentido y al mismo tiempo, es esa precisa ruptura la que genera una reacción corpórea (*inervación*), una energía que permitirá precisamente que el cuerpo individual se encuentre con el cuerpo colectivo. La toma de consciencia en la teoría materialista de Benjamin no podría suceder sin su inscripción corpórea. La ideología (Orden Simbólico) como herramienta de movilización de masas se desplaza hacia el lugar de lo Imaginario, lugar donde las energías políticas se mueven entre la representación y la acción. Este movimiento energético puede llegar, para Benjamin, a acumular la intensidad suficiente, casi explosiva, para hacer confluir la imaginación colectiva hacia una acción colectiva (pues imagen y cuerpo serían indisolubles). No era suficiente la toma de conciencia racional, se hace necesario el paso a la esfera corpórea de la acción, como praxis sensible. En esta fase de su pensamiento se entiende la política como el tiempo donde las imágenes (en tanto representaciones) impregnan las prácticas colectivas permitiendo el paso revolucionario de la teoría a la acción. Las imágenes serían el medio que da forma (cuerpo) a las ideas y que da paso a la acción. A este espacio de la imagen con el cuerpo Benjamin lo llama *actualidad*, la imagen hecha acción.

Algo parecido ocurrió con la *performance* participativa *Un violador en tu camino* del colectivo LasTesis en el contexto del estallido insurrecto en Chile en 2019. Una *performance* que también articulaba una forma política y sintomática de resistencia que encontraba en la práctica artística un lugar afectivo y efectivo desde donde agitar los cuerpos y estimular su participación política. Se trata de una forma nueva que *transforma* el lugar común y genera un conocimiento crítico al poner en cuestión las herramientas mismas del conocer.

4.6. LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LAS IMÁGENES

Los cuerpos en su construcción/constitución contienen e implican factores y dinámicas, tanto efectivas como afectivas. De manera similar se articula el campo de lo político, entre lo personal y lo social, y también el de las imágenes artísticas. Walter Benjamin fue quien trabajó con más éxito la dimensión política de las imágenes. Benjamin liberó nuestras posibilidades de acción al abrir una nueva forma de tomar

conciencia política mediante la ampliación de la experiencia que propician las imágenes artísticas. Desde un afecto corpóreo individual desplazó el impacto de las imágenes hacia el cuerpo social compartido, sabedor de que, apelando al cuerpo, la imagen incita a una acción efectiva (inervación).

En Benjamin, las imágenes-acción, en tanto materia inevitable, irreducible, como los cuerpos, suponen una vía de conocimiento que desborda la supremacía del sujeto. Implican un corte, una *hiencia*, una ruptura con el discurso consciente de la razón, impidiendo homologías tranquilizadoras. Son imágenes que liberan una energía (una pulsión) que estimula el cuerpo de un modo particular, le da un sentido gozado que permite al cuerpo individual encontrarse con el cuerpo colectivo. Para Benjamin, el cuerpo y la imagen conforman el imaginario colectivo, el lugar donde el valor político de las imágenes toma cuerpo. Finalmente, será su imagen dialéctica la que atravesará la dimensión simbólica que nos atrapa y reclama. La imagen dialéctica no carece de cuerpo; es una materialidad que, además, afecta al tiempo, un tiempo vivencial y colectivo que zurce su memoria.

Los objetos artísticos son los dispositivos privilegiados que permiten ver las fisuras y los parches de la construcción de los saberes. La tarea principal en el ámbito estético consiste, precisamente, en la búsqueda de estas fisuras, en encontrar los intersticios en los que se puede intervenir para desmontar los consensos dominantes y liberar las posibilidades críticas y constructivas. Benjamin llamó «imágenes dialécticas» a las imágenes que permiten realizar estos ejercicios críticos. El binomio dialéctica e imagen no busca reconciliarnos con la realidad, sino que nos invita a pensar cómo y desde dónde se estructura nuestra relación con toda “realidad” y promueve que averigüemos si esta relación se podría realizar de otro modo. Muy ilustrativa para esta pretensión es la definición de la dialéctica marxista propuesta por Ernst Bloch: «(...) la irrupción de lo nuevo a través de la apariencia y como suspensión conservante de lo que debe de ser mantenido en suspensión»⁶⁰.

⁶⁰ BLOCH, 1983: 381.

5. CONCLUSIONES. LA MATERIA INEVITABLE. CUERPO, MEMORIA E IMÁGENES

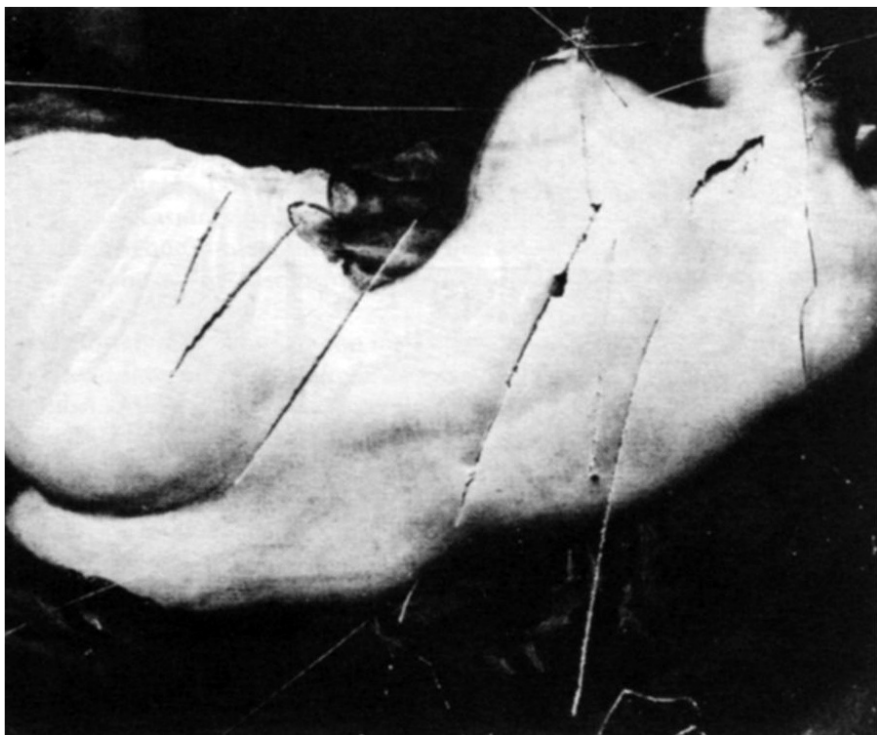
El cuerpo, siempre materia finita, impura, contingente, opaca, inconsciente y paciente ha sido ese resto que no ha dejado de resistir, de repetirse sintomáticamente a lo largo de la historia del pensamiento occidental. Desde el dualismo platónico alma-cuerpo, pasando por la mediación aristotélica materia-forma, hasta sus traducciones y mutaciones religiosas, humanísticas, científicas e ilustradas, el cuerpo ha sido el otro radical negativo sobre el que se articuló el discurso del sujeto moderno: confiado, positivo y absoluto, pero también masculino, blanco y heterosexual. A lo largo de la historia de la filosofía es habitual que el cuerpo quede definido, en términos generales, como algo separable del Yo que somos y nos define. El cuerpo suele ubicarse en el puesto bajo de la jerarquía de cualquier binomio que lo contenga y suele teñirse de connotaciones de error e imprecisión que reclaman tarde o temprano la presencia de una razón que lo salve.

Las imágenes corrieron un proceso similar de consideración y desprestigio. Proceso interesado que permitía a la razón patriarcal perpetuarse. Los colectivos feministas, transfeministas y LGTBI se dieron cuenta del poder de las imágenes en la construcción de sujetos y de subjetividad. Pero, también, constataron la potencia de la imaginación y de la creatividad para gestar otros sentidos y mundo posibles.

Un caso ilustrativo es el ataque performado por la sufragista Mary Richardson sobre la *Venus del espejo* de Velázquez el 10 de marzo de 1914 en la National Gallery de Londres. El día anterior al ataque, la policía inglesa había detenido a Emmeline Pankhurst, líder principal del movimiento sufragista. Richardson quiso protestar contra el uso del cuerpo femenino como objeto de disfrute masculino. Utilizó un cuchillo de carnicero. Un gesto de violencia iconoclasta que comprendía y denunciaba el papel que ha jugado el arte en la construcción de la feminidad normativa y en la legitimación de la violencia sobre los cuerpos feminizados por el patriarcado. Las mujeres, en plural, han sido eliminadas como cosas reales y efectivas por la construcción imaginaria del Orden Simbólico dominante. En consecuencia, su pretendida imagen,

la *Imagen de Mujer*, esta vez en singular, constituye la mayor obra de arte creada por el patriarcado y por ello, en estas figuraciones será donde mejor se observará la supervivencia de ese *núcleo duro* benjaminiano: la memoria de las cosas frente al olvido que de ellas proponen los discursos y la resistencia que expresan, entendida como acto político. Las imágenes tienen una fuerza extraordinaria que se manifiesta por su capacidad de condensar sentidos y significados y hacerlos sobrevivir mucho más allá de la época que los ha producido. Podríamos decir que este sentido superviviente convierte a los objetos artísticos en documentos de memoria de primer orden y nos relacionan con el pasado de un modo particular. Las imágenes son testimonios materiales de un momento pretérito que nos interpela y reclama con fuerza, aquí y ahora.

FIGURA 3.



Fuente: Fotografía de 'La venus del espejo' de Velazquez tras ser acuchillada por Mary Richardson en 1914.

A las mujeres, a los cuerpos feminizados por el patriarcado y a las sexualidades disidentes se les ha obligado a ser cuerpos sometidos por el hecho de tener/sentir un cuerpo distinto al hegemónico. Más allá de esta otra dicotomía entre ser y tener, los feminismos han puesto su cuerpo. Poner el cuerpo significa defender una forma de pensamiento y acción a partir de la resistencia contra las estructuras que imposibilitan la vida de organismos y sujetos. La historia de la filosofía occidental, mayoritariamente patriarcal y burguesa, no ha sabido muy bien dónde “poner” el cuerpo, siempre concebido como algo secundario, un apéndice o un lastre; el cuerpo quedó sometido a lo que el lenguaje podía hacer con él.

Del mismo modo, historia y discurso configuran un mismo dispositivo de represión desde el momento en que establecen la univocidad. La historia fáctica y concreta de los hechos transcurridos ha pasado de ser una posibilidad de investigación y conocimiento a ser un discurso retroactivo interesado. La alianza entre historia y discurso ha sido el sistema más operativo, hasta el momento, para el sometimiento de saberes alternativos. Debido a ello, *imágenes* y *memoria* fueron relegadas a subcategorías del conocimiento al deambular por territorios contradictorios para con los discursos oficiales de la historia. Sin embargo, esas contradicciones no estaban ni en las imágenes ni en la memoria sino que la causa de su aparente ambigüedad se ubicaba mejor en la dificultad de someterlas y gobernarlas.

Si *discurso* e *historia* manifiestan una alianza de interés, *memoria* e *imagen* actúan al contrario. Ambas se *nos* manifiestan, aunque no se requieran. Es cierto que pueden ser sometidas cuando la memoria se hace relato y la creación de imágenes produce objetos de interés, pero estas siempre se escapan de cualquier interés por la resistencia inherente que tienen a ser controladas desde una perspectiva exclusiva y no desde una comprensión inclusiva.

El texto fija el movimiento de la historia, la detiene y compartimenta. En cambio, las imágenes activadas por la memoria emulan el movimiento y al evocarlo sin detenerlo, lo dejan discurrir. Las imágenes tangibles, en su materia inevitable, son la forma en que «incorporamos» el mundo, un mundo agente porque nos encuentra, pero atravesado también por nuestra participación en su gestación.

6. REFERENCIAS

- Agamben, G. 2010 (2007). *Ninfas*. Editorial Pre-textos. Valencia.
- Badiou, A. 1988. *L'être et l'événement*. Éditions du Seuil. París.
- Benjamin, W. 2007 (1917). "Sobre el programa de la filosofía venidera". En *Obras Completas*. Libro II, I. Abada. Madrid.
- Bloch, E. 1983 (1949). *Sujeto-Objeto*. El pensamiento de Hegel. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- Bloch, E. 2007(1947). *El principio de esperanza*. Editorial Trotta, S.A. Madrid.
- Benjamin, W. 2000 (1918-9). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Ediciones Península. Barcelona.
- Danto, A. 1999. *Después del fin del arte*. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Editorial Paidós. Barcelona.
- Didi-Huberman, G. 2004 (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial. Buenos Aires.
- Didi-Huberman, G. 2011 (2000). *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.
- Foucault, M. 1966. *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Ed. Gallimard. París.
- Gombrich, E. 1992 (1986). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Alianza. Madrid.
- Peri Rossi, C. 1999. *Las musas inquietantes*. Lumen. Barcelona.
- Pollock, G. y Parker, R. 2013 (1981). *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. I. B. Tauris. Londres.
- Rancière, J. 2011 (2007). *La política de la literatura*. Libros del Zorzal. Buenos Aires.
- Stoichita. 2016. *La imagen del Otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- Žižek, S. 2008. *En defensa de la intolerancia*. Sequitur. Madrid.

LA SOCIOLOGÍA DE LOS TRASTORNOS DE LA CONDUCTA ALIMENTARIA, LOS MASS MEDIA Y LAS REDES SOCIALES: LAS SUBCULTURAS DE LAS IDENTIDADES PRO-TCA

JUAN JOSÉ LABORA-GONZÁLEZ

Universidad de Santiago de Compostela

IRENE RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Universidad Internacional de la Rioja

OLGA CERVERA-SAINZ

Universidad de Sevilla

ENRIQUE FERNÁNDEZ-VILAS

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Los Trastornos de la Conducta Alimentaria (en adelante, TCA) son, por definición, entidades de carácter tremendamente complejo cuando intentamos explicar su etiología. Así pues, los modelos explicativos de los factores de riesgo de los TCA suelen basarse en una división de estos en: predisponentes, desencadenantes y mantenedores; apoyándose en el modo propuesto en los ochenta por Garner y Garfinkel (1984). A este modelo responderían determinadas clasificaciones (e. g. Baños y Miragall, 2015; Jáuregui Lobera, 2006; Toro, 2004). Es decir, las explicaciones deben de ser de carácter multicausal y multidimensional (Cervera, 2007; Garfinkel y Garner, 1982).

En este tipo de modelos -de tipo multidimensional-, los factores predisponentes serían los que responden más claramente a la definición de riesgo, así pues, hacen aparición antes de la presencia de la enfermedad. Estos se corresponden con situaciones, características, etc. que individualmente, o sumadas, hacen más probable que la enfermedad

aparezca. Los factores precipitantes se concretan en situaciones que se convierten en la espoleta que prende la llama de la enfermedad. Por último, los factores mantenedores serían aquellos que una vez una persona tiene un TCA, facilitan que este siga presente y no se produzca una mejora o la curación.

Por otro lado, en estos modelos explicativos se distinguen factores individuales: factores genéticos, formas de pensar, temperamento, estilo cognitivo perfeccionista y/ obsesivo, formas de sentir como la personalidad, la autoestima baja, el nivel de inseguridad, el uso de la evitación, el uso de la comida como elemento compensador, las reacciones emocionales extremas ante amenazas reales y las emociones negativas. A esto se sumarían los hábitos alimentarios, la realización de una posible dieta, la realización de actividad física excesiva y la insatisfacción corporal sentida por la persona.

Finalmente, se señalan distintas formas de actuar como la motivación para actuar en sentimientos de falta de valía, la necesidad de aprobación y las alteraciones comportamentales. Asimismo, se proponen factores familiares como los antecedentes de enfermedad mental, el ambiente familiar de presión sobre la imagen corporal y el funcionamiento familiar (Jáuregui Lobera, 2006; Jáuregui-Lobera y Martínez-Quiñones, 2024).

Los factores individuales se complementan con otros de carácter social como: el modelo ideal de delgadez, la delgadez como símbolo de estatus social, la influencia de los medios de comunicación, la redes sociales, los grupos de iguales (dificultades para establecer, o mantener, relaciones sociales, historia previa de burlas, acoso, etc.), la cosificación de la imagen de la mujer y la pertenencia a determinados grupos profesionales: gimnastas, bailarinas, deportistas, modelos, o similares, la presencia de determinados estresores ambientales (problemas académicos, laborales y personales) (Jáuregui Lobera, 2006; Jáuregui-Lobera y Martínez-Quiñones, 2024).

En resumen, se puede decir que:

La evidencia científica apoya un modelo interactivo de influencias biosicosociales en la etiología de los trastornos de la conducta alimentaria (TCA). Los nuevos estudios de asociación de genoma completo

sugieren una base de desregulación metabólica en la anorexia nerviosa. Entre los factores psicológicos la insatisfacción corporal (IC) puede considerarse el predictor más consistente, principalmente en el género femenino. Baja autoestima, afecto negativo e interiorización del ideal de delgadez determinan la IC. Ciertos rasgos de personalidad y otros factores individuales como un alto índice de masa corporal, problemas emocionales y algunas enfermedades metabólicas y digestivas, factores sociales como algunas actividades deportivas o profesionales centradas en la presión por la figura corporal, características del entorno familiar, y presiones sociales y del grupo de pares por estar delgada mediado actualmente por el uso/abuso de las redes sociales, actúan como condicionantes de riesgo en los TCA (Canals y Arija Vals, 2022, p. 16).

2. OBJETIVOS

- Analizar el concepto de imagen, estableciendo algunas precisiones en relación a conceptos conexos como: cuerpo, percepción e imagen.
- Estudiar la posible influencia que pueden tener los medios de comunicación en la imagen que tenemos de nosotros/as mismos/as y/o de los/as demás.
- Investigar el papel que pueden estar jugando las redes sociales en el aumento de la prevalencia que se viene dando en los últimos años en los TCA, así como en la conformación de un movimiento social pro-trastornos de la conducta alimentaria que se vehicula a través de la socialización a la que se somete a las personas en las comunidades que pueblan las páginas proTCA.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo expone los resultados de una revisión bibliográfica sobre la etiología de los TCA y el posible papel jugado por los medios de comunicación y las redes sociales en relación a los mismos.

Para la parte del marco teórico se ha revisado literatura científica sobre los modelos explicativos de los TCA, en este caso, sin límite de fecha. Por otro lado, las búsquedas en relación a las las redes sociales se ha revisado textos a partir de 1990, primando la calidad de las revistas que

hicieron la publicación. Se utilizaron como bases, y motores de búsqueda, Google Scholar, Scopus, PudMed y Dialnet. Los términos para las búsquedas fueron Mass Media + Eating Disorder, Mass Media + Image, Mass Media + Body, ProAna + Social Networks, ProMia + Social Networks.

4. RESULTADOS

4.1. CUERPO, PERCEPCIÓN E IMAGEN

El concepto de imagen corporal es un concepto evanescente y tremendamente complejo. En principio tendríamos nuestro cuerpo (cuerpo-objeto). A él se sumaría la autopercepción que de él podamos tener (cuerpo-sujeto). Ahora bien, este último se abriría a la necesidad de establecer varias precisiones: en primer lugar, el cuerpo-objeto no tiene por qué coincidir con la percepción que de él tenga cada persona. Además, la autopercepción está influida por el universo simbólico: los imaginarios sociales y el canon de belleza, así como el resto de los elementos culturales que vertebran una sociedad. En este sentido, la valoración del cuerpo ha ido cambiando a lo largo de la historia, pudiéndose considerar que este ha pasado por varios procesos a lo largo de la misma evolucionando de la sacralización a la secularización, a un paulatino binarismo (cuerpo-alma), medicalización, fluidificación y -en los últimos tiempos-, a una progresiva tecnificación (Labora González y Fernández Vilas, 2023).

A esto habría que sumar que el cuerpo y la imagen se ven influidos por las relaciones e intercambios sociales que establezca cada persona. Por otro lado, la propia posición, rol y estatus social pueden incidir en el cuerpo y en las imágenes que de él se haga cada individuo. Así, por ejemplo, existen investigaciones que concluyen que los propios profesionales vinculan una imagen de un cuerpo delgado al éxito social de la persona y que los/as profesionales no son inmunes a los patrones sociales de belleza (Labora González, 2018; Poo Figueroa et al., 2022). Así pues, es importante situar el papel de la socialización y la comunicación social en relación a los TCA, en concreto, en las redes sociales (Friero Padín et al., 2021).

Finalmente, la percepción tendría su dimensión individual en la que tendrían su papel: la autoestima, las actitudes, creencias, opiniones, prejuicios, y demás características que pudiera tener cada persona.

Raich (2000), desde el ámbito de la psicología define la imagen corporal como “la representación del cuerpo que cada individuo construye en su mente” (p. 23). Aunque esta definición es en exceso simplificadora de lo que pretende definir. Quizás responde más apropiadamente los límites de este concepto lo que mencionan Rodríguez Testal y Senín cuando dicen que “La imagen corporal es una representación mental compleja (con su correlato y organización neural), multifacética, estable, aunque en constante actualización acerca de nuestro cuerpo y su experiencia emocional” (2013, p. 18). Aunque también esta puede adolecer de ser demasiado individualista y reconcentrada en el yo, dejando de lado la condición social del ser humano.

El cuerpo, como se viene advirtiendo desde el ámbito de las ciencias sociales es una estructura biológica en la que se materializan los discursos sociales, así pues, es necesario entender que el cuerpo entendido desde un punto de vista social está construido por los imaginarios sociales (Labora González, 2018; Le Breton, 2018; Moraña, 2021; Toro, 2015). El cuerpo, en este sentido, encarna la subjetividad, es el lugar de la presencia y articulación de las prácticas (tanto sociales, como culturales, como corporales) y de las representaciones sociales hegemónicas que generan los imaginarios de las distintas sociedades (Suárez Alcántara, 2018), en definitiva, el cuerpo es fuente de identidad.

En general, en la imagen corporal se distinguen cuatro componentes (Ashikali y Dittmar, 2010; Borkoles et al., 2010; Haedt-Matta et al., 2012; Rodríguez Testal y Senín, 2013). Y se puede decir que la investigación asume un nivel de insatisfacción con la imagen del cuerpo que ronda el 50% (Berengüí et al., 2016; Cash, 2002; Tiggemann, 2011) y que la mayoría de las mujeres han sentido insatisfacción con su cuerpo en alguna ocasión (Infante Faura y Ramírez Luna, 2017). Este nivel de insatisfacción es tan alto, que Rodin, Silberstein y Striegel-Moore (1984) establecieron la categoría de *descontento normativo*. Es decir, se distingue un fenómeno subclínico -y, por lo tanto, no patológico-, en el que la situación general de la población coincidiría con la

insatisfacción hacia el propio cuerpo, dicho de otro modo, lo normal es que no nos guste nuestro cuerpo.

Además, hay investigaciones que han podido afirmar que, en los seis meses previos a la realización del estudio, el 31,06% de la muestra utilizada en el estudio reconocía la práctica de una conducta alimentaria de riesgo, mientras que el 35,23% reconocía haber llevado a cabo dos prácticas calificadas como conductas alimentarias de riesgo y el 6,82% admitía haber realizado 3 o 4 conductas alimentarias de riesgo (Beringüi et al., 2016). Esto es importante dado que la satisfacción con el propio cuerpo es considerada como predictora de una mejor salud mental y calidad de vida, protegiendo de la depresión y aumentando la autoestima (Linardon et al., 2023).

En cualquier caso, se ha identificado como factor de riesgo sociocultural a los medios de comunicación, especialmente la televisión y las redes sociales, sobre todo a través de la influencia ejercida por la publicidad (García Ruiz y González Romero, 2019). Por otro lado, alguna revisión de las investigaciones existentes sobre los estereotipos de belleza, y su influencia en el desarrollo de los TCA, concluye que el 90% de los documentos revisados responsabilizan a los medios de crear, e influir, en el canon estético y que el 85% de las adolescentes aspiran a parecerse al prototipo socialmente fijado de belleza para ser aceptadas socialmente (Gualdron Castañeda, 2020).

Si introducimos la perspectiva de género en el análisis que estamos llevando a cabo la insatisfacción, en el caso de las mujeres, se centraría más en su peso y las conduciría a realizar intentos de reducir este; ya sea dejando de comer y/o mediante el uso de técnicas purgativas. Mientras que, en el caso de los hombres, la insatisfacción se focalizaría más en la forma y contorno (imagen) del cuerpo que en su peso; tomando medidas como la realización excesiva de ejercicio físico, el intento de aumento de la masa muscular a través del uso de esteroides (aunque sin perder la esbeltez de la figura), prefiriendo prácticas como la de los vómitos frente al uso de laxantes o diuréticos (Rodríguez Testal y Senín, 2013). En relación, a la imagen mostrada en los medios Galán (2007), señala que

las investigaciones realizadas en el campo de la publicidad [las mujeres] siguen siendo representadas bajo los mismos tópicos y estereotipos asociados, a menudo, al mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, en entornos privados o íntimos como el hogar, mientras que a los hombres se les siguió otorgando, de una forma mayoritaria, atributos como el raciocinio, el liderazgo y la acción, ubicándolos, normalmente en ámbitos públicos (p. 15).

También la imagen femenina mostrada en el cine y en los videojuegos sigue utilizando patrones prototípicos que vinculan a la mujer con la pasividad (ver Tabla 1).

TABLA 1. Estereotipos de la imagen femenina en los videojuegos y en el cine

Estereotipo	Descripción
La “madama en el congelador”	La mujer como eterna víctima del asesinato, que dado que no fue protegida carga la losa de la venganza sobre los hombros del personaje masculino, interpretado como un activo héroe vengador de su amada.
La “madama eutanasiada”	En este caso la mujer no solo muere si no que lo hace a manos de su pareja en aras del beneficio de este. Se da pues una justificación de la violencia sobre la propia pareja.
La “madama en apuros”	La mujer incapaz de cuidarse por sí misma, necesitada de ayuda debido a verse acosada por determinadas circunstancias o personas de las que no puede zafarse. Por supuesto, todo esto supone que debe aparecer un hombre que asuma el rol de salvador-activo y haga lo propio por la chica en cuestión.

Fuente: Adaptado de: Tur, D. (2016). La evolución de la imagen de la mujer en los videojuegos. En E. Alba, B. Ginés y L. Pérez Ochando (Eds.), *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad* (pp. 301-320). Universidad de Valencia

Así pues, la imagen femenina sigue siendo objetivada, esto puede producir un tipo de imagen construida para el otro-masculino que la mira (Gil Calvo, 2000). Una imagen que adquiere la condición de dependencia y desustanciación que pasa a ser asumida por el uno-masculino.

4.2. LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

A lo largo del tiempo se han ido desarrollando una serie de teorías sociológicas para explicar la influencia de los medios de comunicación (ver Tabla 2).

TABLA 2. *Teorías sociológicas explicativas de la influencia de los medios de comunicación en alteraciones de la imagen y de la conducta alimentaria*

Teorías	Descripción
Teoría de la cultivación o del cultivo (Gerbner et al., 1994)	El uso de los medios cultiva una visión de la realidad que es diferente de la del mundo real y que incorpora a la delgadez significados como el del éxito, haciendo que se acepten como reales modelos corporales poco realistas sin crítica alguna
Teoría de la Objetivación (Frederickson y Roberts, 1997)	Las mujeres son socializadas para que se vean como objetos mirados por los demás. La definición primaria de la mujer es el de un cuerpo-objeto. Los medios son el principal vehículo de transmisión de esta objetivación
Teoría de la Interiorización (Heinberg et al., 1995)	Los medios permiten dar a conocer el estándar de cuerpo a alcanzar; y transmiten el mensaje de que es importante alcanzarlo

Fuente: Adaptado de: Calado, M. y Lameiras, M. (2014). *Alteraciones de la imagen corporal, la alimentación y el peso*. Tirant Humanidades

Algo en lo que coincide toda la investigación hecha hasta ahora, es que un factor de los que juega un papel más relevante en la imagen es el canon de belleza actual. Este canon estaría vinculado a la extrema delgadez y se internalizaría a edades muy tempranas en el caso de las mujeres. De hecho, alguna investigación expone que esta internalización se produciría a los tres años de edad (Dittmar et al., 2006). Esa internalización permite que se active el mecanismo de comparación que, a su vez, puede llegar a incidir en la insatisfacción con nuestro cuerpo (Keery et al., 2004; Mader et al., 2023; Rogers et al., 2015; Tiggermann, 2011).

La evidencia surgida de 50 estudios de 17 países indica que el uso de los medios de comunicación social conduce a la inquietud con la imagen corporal y riesgos de desarrollar un TCA, ya que la comparación, la internalización del ideal de belleza y la autoobjetivación son los mecanismos que pondría en marcha el mencionado uso. Algo que estaría mediado por las especificidades del medio al que uno se expone, el género o el sufrir inquietudes previas con la propia imagen. Mientras que los elementos protectores serían la alfabetización en el uso de los medios o la apreciación del propio cuerpo (Dane y Bhatia, 2023).

En cualquier caso, el canon de belleza es muy importante y recibe mucho refuerzo social (Jiménez-Rodríguez, 2007), al punto que los

adolescentes diseñan su imagen corporal a través de los medios y sobrevaloran su apariencia (Lozano Sánchez, 2012).

La investigación, por otra parte, advierte que los medios muestran el cuerpo femenino distorsionado (Seva Ruiz y Casadó Marín, 2015) con todo lo que eso significa debido al bombardeo continuo de imágenes que implica el tipo de sociedad hiperconectada y saturada de información en la que vivimos. Se puede concluir que “los medios de comunicación son una fuente extremadamente importante, sino la principal, de la información y refuerzo en relación con la naturaleza del ideal de belleza/delgadez, su importancia y como atenerse a él” (López Guimerá et al., 2010, p. 406).

Además, la influencia de los medios de comunicación no sería la misma en toda la población, existirían sectores más vulnerables a este tipo de influencia. Por ejemplo, las chicas jóvenes y con un nivel de apoyo social reducido son más vulnerables a este tipo de influencia (Helgeson, 2009; Stice, 2002). Por el contrario, la etnicidad parece ser un factor protector ante el riesgo de insatisfacción con la propia imagen, y por lo tanto de que acaben desarrollando un TCA (López Guimerá et al., 2010). Es decir, las mujeres afroamericanas suelen mostrar un grado de satisfacción con su cuerpo más alto que las mujeres caucásicas, pero la investigación revela que según se va produciendo una aculturación de la población latina, afroamericana y asiática en el estándar cultural del canon de belleza de la sociedad occidental blanca, los niveles de insatisfacción crecen (Perloff, 2014).

En el caso de los hombres, la influencia se centra en la satisfacción con el propio cuerpo, la autoestima hacia este, la posibilidad de aumentar el riesgo de desarrollar determinados trastornos como la depresión y el desarrollo de determinadas conductas -por ejemplo-, pautas de ejercicio excesivo. En el caso masculino la influencia de los medios es más acusada en la población universitaria que en el caso de los varones adolescentes; se puede especular que los chicos un poco mayores están más expuestos a los medios que los más jóvenes o que aún no pasaron la pubertad, que alguna investigación cita como factor biológico que perjudica la influencia de los medios. La imagen mostrada no tiene por qué ser especialmente musculada para que se ponga en marcha el proceso

de comparación que pueda estimular emociones de carácter negativo y la insatisfacción con la propia imagen (Barlett et al., 2008).

Por otro lado, en el caso de los hombres la salud y los ideales estéticos se muestran más distanciados que en el caso femenino, lo que puede funcionar como factor protector ante los TCA. Esto no significa que no exista un gran número de hombres que sufran de insatisfacción con su cuerpo, que sería particularmente alto en el caso de los hombres homosexuales y sin pareja. Aunque la percepción parece no estar determinada tanto por un ideal de belleza sino por la necesidad de ajustarse a normas biológicas que permitan mantener la salud entendida en su sentido estrictamente biológico (Morgan y Arcelus, 2009).

Así, se pueden pues aislar una serie de factores que aumentarían la influencia de los medios en los TCA:

- Los medios serían la herramienta que permite que el ideal de belleza se transmita a las personas “Los medios no sólo glorifican el ideal de delgadez, también enfatizan su importancia y la importancia de la apariencia en general” (Spetigge y Henderson, 2004, p. 16).
- La exposición a los medios parece aumentar la sintomatología típica de los TCA, haciendo que esta sea considerada un factor de riesgo de los muchos que inciden para desarrollar un trastorno alimenticio (Calado y Lameiras, 2014; López Guimerá et al., 2010; Stice, 2002).
- Los medios serían el instrumento que facilita que se mantenga el llamado descontento normativo (Groesz et al., 2002).
- Los medios también funcionarían, no sólo como factor de riesgo de padecer algún TCA, sino también como factores mantenedores del trastorno (Williams et al., 2003).

La literatura coincide en que la imagen más presentada en los medios de comunicación es la de una mujer joven, alta, blanca, con un cuerpo *tubular* (sin curvas) y con melena rubia. Por otro lado, la imagen presentada en el caso de los hombres se puede argumentar que cambió en

los últimos veinticinco años, y confluye en estos instantes en un hombre con pecho ancho y musculado, musculatura en los brazos, hombros anchos y cintura estrecha y un cuerpo en forma de V, es decir, lo que se conoce como cuerpo mesomorfo (Calado y Lameiras, 2014).

Si se deja de lado la distinción entre la imagen masculina y femenina, la verdad es que la fijación y saturación de los medios con el binomio iconográfico comentado, establece una dicotomía que, de forma rígida, elimina cualquier tipo de heterogeneidad; estableciendo por otro lado, una "imagen corporal [que] es atemporal, estática e inmutable, lo que supone un desequilibrio o selectividad de ciertas formas corporales y exclusión e invisibilización de otras formas corporales, relegándolas a la inexistencia formal"(Calado y Lameiras, 2014, p. 80).

No obstante, se impone una imagen u-tópica (más allá de cualquier lugar) y, por lo tanto, irreal, pero paradójicamente al mismo tiempo, se carga sobre los hombros de las personas la responsabilidad de manejar esa mercancía en la que se convirtió su cuerpo a riesgo que, de no hacerlo, se le cargue con el estigma de la obesidad y toda una serie de significados negativos asignados por los imaginarios sociales vigentes.

4.3. LAS REDES SOCIALES Y LAS COMUNIDADES PROANA Y PROMIA

En el ámbito de los TCA desde hace tiempo se ha generado suficiente evidencia científica como para que podamos afirmar el papel del uso de las redes sociales como factor de riesgo a la hora de desarrollar alguno de los trastornos de los que nos venimos ocupando (Arroyo y Brunner, 2016; Brown y Tiggermann, 2016; Frieiro et al., 2022; Mader et al., 2023; Mento et al., 2021; Stefana et al., 2022; Wilksch et al., 2020; Zhang et al., 2021). Sin dejar de lado la influencia de las posibles adicciones al uso de las redes sociales en los TCA (López-Gil et al., 2023).

En este sentido, se puede hablar de los fenómenos proAna y proMia. Estos nacen con la forma de blogs (Benavides y Cuevas Díaz, 2008; Deiana, 2011; Lafuente Martínez, 2012), pero no han tenido un desarrollo lineal. En los años 90 empiezan a aparecer estos términos en blogs y hacia 2001-2003, debido al crecimiento vertiginoso de este tipo

de blogs, el fenómeno muta y empieza a asumir la forma de páginas web (Suárez Alcántara, 2018).

Estas páginas webs sirven de contexto de relación a comunidades de personas que se apoyan en su lucha por mantenerse sin comer (proAna), o para ayudarse y compartir información sobre cómo mantener patrones que permitan no aumentar de peso a través de conductas purgativas (proMia). Se han encontrado hasta 400 de estos sitios web de este tipo dedicados a la promoción de estilos de vida que se enmarcan en un TCA (Levine y Chapman, 2012). Y el fenómeno sigue cambiando, y haciéndose más complejo, ya que, se han convertido en comunidades online con una subcultura basada en la promoción de un estilo de vida que pone en el centro de la vida de las personas el alcanzar un canon de belleza imposible e irreal, a través del apoyo social que se dan entre los miembros de las mencionadas comunidades.

Además, en Internet se encuentran los blogs llamados *Thinspiration* en los que se recurre al apoyo social, que se sabe es algo de suma importancia como elemento potenciador y mantenedor de determinadas conductas o decisiones, de ahí la utilización de los grupos de autoayuda y de los grupos terapéuticos. En cambio, en el caso de los fenómenos tecnológicos que se vienen comentando, este tipo de efectos se vuelven contra las personas vulnerables y la acción de los propios profesionales que tratan este tipo de enfermedades.

En un artículo se describe un sitio proAna investigado por los autores como una:

Comunidad que proporcionaba una web comprensible y un foro, donde los participantes intercambiaban ideas, se proporcionaba apoyo e intercambiaban experiencias, logros y los fallos percibidos. El sitio incluía recetas para promocionar una forma de comer anoréxica y saludable, consejos sobre suplementos nutricionales y “*thinspiration*”: fotografías de celebridades delgadas para inspirar y sostener el comportamiento anoréxico. Las participantes eran de Estados Unidos, Gran Bretaña, Nueva Zelanda y Australia, sobre todo mujeres entre 14 y 42 años, estando la mayoría entre los 17 y los 20 años de edad y estudiantes (Fox y Ward, 2006, p. 471).

Las páginas proAna y proMia promueven lo que estos autores definen que conforma una verdadera identidad sustentada en un modo de

vida que se basaría en una estricta dieta, acompañada de prácticas purgativas y ejercicio. A lo que se sumaría una ingesta calórica de unas 700 calorías diarias con la supuesta finalidad de mantenerse a salvo en estas condiciones (Fox y Ward, 2006).

Es destacable que en este tipo de sitios web el instrumento principal usado es la imagen, más que el propio cuerpo. Se usan así técnicas de “apoyo” entre los miembros de la comunidad como (Behar, 2010):

- La *thinspiration* (*thin* – flaqueza + *inspiration* – inspiración): presentación de la imagen de personas que están en una situación de peso envidiable según los cánones admisibles por el marco de la subcultura proAna o proMia. Debiendo considerarse que la *Thinspiration* (el deseo de estar delgado/a) se vincula más con la psicopatología que la *Fitspiration* (el deseo de estar en forma) (Griffin et al., 2018).
- *Reverse thinspiration*: frente a lo explicado, en este caso se somete a las personas a imágenes de gente obesa o con sobrepeso para ser objeto de mofa a través de comentarios denigrantes, poemas satíricos, canciones ofensivas, etc.
- *Wannabes* (*want to be*): es como se denomina a las personas que aspiran a ser anoréxicas o bulímicas, pero aún no los son.
- *Princesa o Príncipe*: se aplica esta etiqueta a las chicas y chicos cuyo escuálido cuerpo se supone que sirve de modelo a alcanzar por el resto de la comunidad de la web.
- *Monstruolandia*: es como se refiere este tipo de sitios web a las personas obesas.

La investigación revela que estos sitios web compartirían las siguientes características (Fox y Ward, 2006; Perloff, 2014):

- Suelen promocionar el estilo de vida (*lifestyle*) y los ideales “anoréxicos”.
- Suelen usar metáforas típicas del lenguaje religioso.

- Uno de los asuntos del que se habla a menudo es la perfección ligándola a la delgadez.
- Otro de los temas habituales es el de la transformación, interpretando que los TCA pueden transformar a un individuo desde la gordura a la bella delgadez.
- Se habla también de éxito, que se vincula a la fuerza y a la habilidad de mantenerse en un peso bajo.
- Las personas participantes adoptan “firmas” que reflejan el peso, altura y metas alcanzadas.
- La etiología de la enfermedad la suelen situar las personas participantes en la esfera social: la industria de la belleza, la obsesión de los medios de comunicación con el estilo de vida de las celebridades y la asimilación de la delgadez a: la belleza, el éxito, la felicidad y la salud.

Hay que tener en cuenta que alguna investigación puso de manifiesto que el 35,5% de las enfermas con TCA habían visitado, antes del diagnóstico, este tipo de páginas; y de ellas, el 96% aprendieron en ellas nuevas prácticas para mantener o agravar su situación (Wilson et al., 2005). Así pues, la investigación describe que se pueden encontrar en las redes sociales perfiles que se autoidentifican con prácticas sostenedoras de TCA que acaban funcionando como herramientas que socializan a las personas en estilos de vida Pro-TCA, reforzando así una identidad organizada alrededor de un TCA (Arseniev-Koehler et al., 2016). Hay que considerar que estas páginas, que hoy asumen la forma de verdaderas comunidades online disponen de un lenguaje propio, por ejemplo, llaman princesas a las chicas pro-TCA y príncipes a los chicos pro-TCA, adoptan signos compartidos (por ejemplo, el uso de pulseras identificativas de color rojo y morado), y comparten una serie de discursos y valores; así pues, estamos hablando de verdaderas subculturas generadoras de identidad en las personas (Olivier Toledo y Zúñiga Martínez, 2021).

Esto es un problema si consideramos que la Agència de Qualitat d'Internet (IQUA) y la Asociación contra la Anorexia y la Bulimia (ACAB)

señalan que entre 2006 y 2011 las páginas ProAna y ProMia aumentaron un 470% y que el 75% de sus usuarios son menores de edad (Agència de Qualitat d'Internet/Asociación contra la Anorexia y la Bulimia, s. d.). Como ejemplos de lo que está pasando, se puede señalar que si en 2016 aparecían 84 millones de resultados en Google si se hacía la búsqueda “cómo no comer” (Las redes sociales fomentan en la sombra la anorexia y la bulimia, 2016), a día de hoy aparecen 575.000.000. Además, etiquetas como #A4Paperchallenger, #iphone6challenge o #collarbonechallenge, están teniendo mucho éxito proponiendo retos que pretenden que la cintura de una persona sea más estrecha que una hoja DIN A4 o que las dos rodillas juntas sean más estrechas que un iPhone 6.

A pesar de los intentos de las instituciones para controlar esta situación la solución no parece ser fácil ya que ante el cierre cada una de este tipo de páginas se asegura que se crean cinco nuevas (Vásquez, 2013). Creándose estas evitando las referencias a términos como Ana o AN (Oliver Toledo y Zúñiga Martínez, 2021). Aunque investigaciones recientes concluyen que aunque se pueden localizar más de un millón de entradas ProAna y ProMia, estas son páginas mal posicionadas con mayor difusión en Facebook y X (la anteriormente llamada Twitter). Aunque, por desgracia si la búsqueda se cambia a “anorexia” esta es abundante y estaría bien posicionada en las búsquedas (Lladó et al., 2017). Frente a esto se propone el aumento de la alfabetización de los, y las adolescentes, para reducir el riesgo de padecer un TCA por el uso de las redes sociales (McLean et al., 2017).

Toda esta situación se ha complicado después de la pandemia del covid-19 ya que esta ha elevado la prevalencia de algunos trastornos mentales. En concreto, uno de los que más ha aumentado son los TCA (Zipfer et al., 2022). Se habla de que los TCA han pasado de un 37,5% al 56,2% debido al efecto de la pandemia (Vindegard y Benros, 2020). Produciéndose el incremento tanto en la anorexia, como en la bulimia, el trastorno por atracón y los trastornos no especificados (Devoe et al., 2023).

Asimismo, se han incrementado los ingresos por estos trastornos un 48% y las visitas a urgencias un 11%, con incrementos todavía mayores si solo se tiene en cuenta a la población femenina y las adolescentes (Meier et al., 2022) o a las personas con identidades marginalizadas

(Mikhail, 2023). Pero, además, se ha complicado la manera en que se presentan este tipo de trastornos ya que una “proporción más alta de pacientes con trastornos de la conducta alimentaria en 2020 tuvieron ideaciones suicidas (ratio de peligro (*hazard ratio*) $HR = 1.30, 1.16-1.47$) o intentos de suicidio ($HR = 1.69, 1.21-2.35$)” (Taquet et al., 2021, p.3). Algo que se mantiene hasta la actualidad en la que los pacientes de TCAs “presentan mayor riesgo de exacerbación de sintomatología y riesgo de autolesiones y suicidio” (Huetes Cordova, 2022, p. 70). De hecho, la prevalencia de autolesiones no suicidas (NSSI) en los TCA sería de un 34,59%, siendo en todos los TCA superior al 20% (Kirkpatrick et al., 2024). Estos aumentos en las prevalencias de los TCA son tan grandes, y la evidencia científica se está acumulando a tal velocidad, que alguna investigación ha puesto en duda las metodologías utilizadas (Kirkpatrick et al., 2024). En resumen, se puede decir que

las redes sociales han ocupado el espacio de los medios de comunicación tradicionales, por lo que han asumido su papel y perpetúan el problema de los estereotipos de belleza ya existentes, pero añadiéndole el factor social del que los anteriores carecían. También se concluyó que no es posible hablar de redes sociales, en general, puesto que estas son muy heterogéneas, siendo Facebook e Instagram las más relacionadas con la anorexia y la bulimia nerviosas (Villar del Saz Bedmar y Baile Ayensa, 2023, p. 141).

5. CONCLUSIONES

Se puede concluir que los TCAs son trastornos con una etiología compleja. Entre los factores que influyen en esta, desde un punto de vista social, se distinguen dos conceptos vinculados. El concepto de imagen y el de cuerpo, y la percepción y autopercepción que pueden generar. Ambos se ven afectados por la diferencia establecida por el género al que pertenece cada persona.

En cualquier caso, los medios de comunicación transmiten a la sociedad la estructuración del eje interpretativo de género en relación a la imagen de las personas. Asimismo, son estos los que agravan el nivel de descontento normativo, y facilitar la comparación de los diferentes cuerpos con un canon de belleza que no se corresponde con la realidad, lo que se puede convertir en un factor de riesgo en relación al aumento de la

incidencia de los TCAs, dado el papel de las redes sociales como factor de riesgo para el desarrollo de estos trastornos como se ha visto a lo largo de este capítulo.

Así pues, debe de tenerse en cuenta la importancia de los propios medios de comunicación como creadores de realidad y de las nuevas tecnologías que facilitan que los mensajes “inunden” la sociedad. Estos mensajes sobre la imagen y el cuerpo en los últimos tiempos suelen vehicularse a la alimentación como práctica que, como se ha visto, puede acabar configurando comunidades online que son verdaderas subculturas que socializan a las personas a través de identidades pro-TCA lo que habría que intentar frenar, a través del aumento del control de las redes sociales, a través de programas de alfabetización en el uso de las redes sociales, el desarrollo de campañas que rompiesen con la canon normativo de belleza, que hoy día es patológico, y la difusión de las corporalidades no hegemónicas para no estigmatizar la diferencia, para, finalmente, implementar políticas públicas que intenten frenar el aumento de la prevalencia de trastornos como los TCAs que ponen en riesgo el bienestar y la propia vida de las personas.

6. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación se ha llevado a cabo con la financiación de la Xunta de Galicia a través de las Ayudas para Grupos de investigación con potencial de crecimiento: ED431B 2022/31.

También ha recibido el apoyo del «Programa de captación de talento investigador EMERGIA». Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades. Secretaría General de Universidades, Investigación y Tecnología, Junta de Andalucía: EMERGIA EMC21_00331.

7. REFERENCIAS

Arroyo, A. y Brunner, S. R. (2016). Negative body talk as an outcome of friends' fitness posts on social networking sites: body surveillance and social comparison as potential moderators. *Journal of Applied Communication Research*, 44, 216–235. <https://doi.org/10.1080/00909882.2016.1192293>

- Ashikali, E. M. y Dittmar, H. (2010). Body image and restrained eating in blind and sighted women: A preliminary study. *Body Image*, 7, 172-175. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2010.01.002>
- Baños, R. M. y Miragall, M. (2015). Los trastornos alimentarios y sus causas. En M. A. Martínez Martín (Dir.), *Todo sobre los Trastornos de la Conducta Alimentaria* (pp. 51-96). Altaria
- Barlett, C. P., Vowels, C. L. y Saucier, D. A. (2008). Meta-Analyses of the effects of media images on men's body-image concerns. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 37(3), 279-310. <https://doi.org/10.1521/jscp.2008.27.3.279>
- Berengüí, R., Castejón, M. A., Torregrosa, M. S. (2016). Body dissatisfaction, risk behaviors eating disorders in university students. *Revista Mexicana de Trastornos Alimentarios*, 7, 1-8. <https://doi.org/10.1016/j.rmta.2016.02.004>
- Borkoles, E., Polman, R. y Levy, A. (2010). Type-D personality and body image in men: The role of exercise status. *Body Image*, 7, 39-45. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2009.10.005>
- Brown, Z. y Tiggemann, M. (2016). Attractive celebrity and peer images on Instagram: Effect on women's mood and body image. *Body Image*, 19, 37-43. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2016.08.007>
- Haedt-Matta, A. A., Zaltab, A. K., Forbush, K. T. y Keel, P. K. (2012). Experimental evidence that changes in mood cause changes in body dissatisfaction among undergraduate women. *Body Image*, 9, 221-226. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2011.11.004>
- Calado, M. y Lameiras, M. (2014). *Alteraciones de la imagen corporal, la alimentación y el peso*. Tirant Humanidades
- Canals, J. y Arija Vals, V. (2022). Factores de riesgo y estrategias de prevención de los trastornos de la conducta alimentaria. *Nutrición Hospitalaria*, 39(2), 16-26. <https://dx.doi.org/10.20960/nh.04174>
- Cash, T. F. (2002). A "Negative Body Image": Evaluating Epidemiological Evidence. En T. F. Cash y B. Pruzinsky (Eds.), *Body Image: A Handbook of Theory, Research, and Clinical Practice* (pp. 269-276). Guildford Press
- Cervera, M. (2007). *Riesgo y prevención de la anorexia y la bulimia*. Pirámide
- Dane, A. y Bhatia, K. (2023) The social media diet: A scoping review to investigate the association between social media, body image and eating disorders amongst young people. *PLOS Glob Public Health*, 3(3), 1-26. <https://doi.org/10.1371/journal.pgph.0001091>

- Devoe, D., Han, A., Anderson, A., Katzman, D. K., Patten, S. B., Soumbasis, A., Flanagan, J., Paslakis, G., Vyver, E., Marcoux, G. y Dimitropoulos, G. (2023). The impact of the COVID-19 pandemic on eating disorders: A systematic review. *Int J Eat Disord*, 56(1), 5-25.
<https://doi.org/10.1002/eat.23704>
- Dittmar, H., Halliwell, E. y Ive, S. (2006). Does Barbie make girls want to be thin? The effect of experimental exposure to images of dolls on the body image of 5 to 8-year-old girl. *Developmental Psychology*, 42, 283-292.
<https://doi.org/10.1037/0012-1649.42.2.283>
- Frederickson, B. y Roberts, T-A. (1997). Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21(2), 173-206.
<https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>
- Frieiro, P., Gonzalez-Rodríguez, R. y Domínguez-Alonso, J. (2022). Self-esteem and socialisation in social networks as determinants in adolescents' eating disorders. *Health & Social Care in the Community*, 30(6).
<https://doi.org/10.1111/hsc.13843>
- Friero Padín, P. F., González-Rodríguez, R., Verde-Diego, C. y Vázquez-Pérez, R. (2021). Social Media and Eating Disorder Psychopathology: A Systematic Review, *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 15(3). <https://doi.org/10.5817/CP2021-3-6>
- García Ruiz, L. J. y González Romero, Y. (2019). *Los factores psicosociales de la anorexia y la bulimia en adolescentes* [Tesis]. Universidad Cooperativa de Colombia
- Garfinkel, P. E. y Garner, D. M. (1982). *Anorexia Nervosa a multidimensional perspective*. Brunner/Mazel Publishers.
- Garner, D. M. y Garfinkel, D. E. (1984). *Handbook of Psychotherapy for Anorexia Nervosa and Bulimia*. Guilford Press
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. y Signorelli, N. (1994). Growing up with television: The cultivation perspective. En J. Bryant y D. Zillmann (Eds.), *Media effects: Advances in theory and research* (pp. 17-41). Lawrence Erlbaum Associates
- Griffiths, S., Castle, D., Cunningham, M., Murray, S. B., Bastian, B. y Barlow, F. K. (2018). How does exposure to thinspiration and fitspiration relate to symptom severity among individuals with eating disorders? Evaluation of a proposed model, *Body Image*, 27, 187-195.
<https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2018.10.002>
- Groesz, L. M., Levine, M. P. y Murnen, S. K. (2002). The effect of experimental presentation of thin media images on body satisfaction: A meta-analytic review. *International Journal of Eating Disorders*, 31, 1-16.
<https://doi.org/10.1002/eat.10005>

- Gualdrón Castañeda, T. L. (2020). *Anorexia y bulimia asociada a estereotipos de belleza en mujeres adolescentes de 13 a 17 años de edad* [Tesis]. Universidad Cooperativa de Colombia
- Heinberg, L. J., Thomson, J. K. y Stormer, S. (1995). Development and validation of the socio-cultural attitudes toward appearance scale (SATAQ). *International Journal of Eating Disorders*, 17, 81-89
- Helgeson, V. S. (2009). *The psychology of gender* (3ª ed.). Pearson Prentice Hall
- Huete Cordova, M. A. (2022). Trastorno de la conducta alimentaria durante la pandemia del SARS-CoV-2. *Revista Neuropsiquiatría*, 85(1), 66-71. <https://doi.org/10.20453/rnp.v85i1.4156>
- Infante Faura, J. R. y Ramírez Luna, C. M. (2017). Uso de Facebook y la autopercepción de la imagen corporal en mujeres. *Avances en Psicología*, 252, 209-222. <https://doi.org/10.33539/avpsicol.2017.v25n2.356>
- Jáuregui Lobera, I. (2006). *La imagen de una sociedad enferma: anorexia, bulimia, atracones y obesidad*. Grafema
- Jáuregui-Lobera, I. y Martínez-Quinónres, J. V. (Eds.). (2024). *Eating: Pathology and Causes*. Intechopen
- Jiménez-Rodríguez, D. (2007). *La anorexia nerviosa y los medios de comunicación*. Paraninfo digital
- Keery, H., Van den Berg, P. y Thompson, J. K. (2004). An evaluation of the Tripartite Influence Model of body dissatisfaction and eating disturbance with adolescent girls. *Body Image*, 1, 237–251. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2004.03.001>
- Kirkpatrick, R. H., Breton, E., Biorac, A., Munoz, D. P. y Boonij, L. (2024). Non-suicidal self-injury among individuals with Eating Disorder: A systematic review and prevalence meta-analysis. *International Journal of Eating Disorders*, 57, 223-248. <https://doi.org/10.1002/eat.24088>
- Labora González, J. J. (2018). *A evolución da percepción social dos trastornos da conduta alimentaria dos profesionais da saúde en Galicia* [Tesis]. Universidade de Santiago de Compostela.
- Labora González, J. J. y Fernández Vilas, E. (2023). Una Historia Social de la corporeidad: del cuerpo físico al cuerpo vivido. *Cultura de los cuidados*, 27(67), 175-205. <https://dx.doi.org/10.14198/cuid.22251>
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Siruela
- Linardon, J., Anderson, C. y Zoe McClure, Z. (2023). Body appreciation predicts better mental health and wellbeing. A short-term prospective study. *Body Image*, 45, 20-24. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2023.02.001>

- López-Gil, J. F., Chen, S., Jiménez-López, E., Abellán-Huerta, J., Herrera-Gutiérrez, E., Panisello-Royo, J. M., Mesas, A. E. y Tárraga-López (2023). Are the Use and Addiction to Social Networks Associated with Disordered Eating Among Adolescents? Findings from the EHDLA Study. *International Journal of Mental Health and Addiction*, <https://doi.org/10.1007/s11469-023-01081-3>
- Lopez Guimerá, G., Levine, M. P., Sánchez-Carracedo, D. y Fauquet, J. (2010). Influence of Mass Media on Body Image and Eating Disordered Attitudes and Behaviors in Females: A Review of Effects and Processes. *Media Psychology*, 13, 387-416. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/15213269.2010.525737>
- Lozano Sánchez, Z. B. (2012). La familia y las redes sociales en los trastornos alimenticios en adolescentes de la época moderna contemporánea. *In Crescendo*, 3(2), 299-301. <https://doi.org/10.21895/inces.2012.v3n2.11>
- Mader, L., Müller, K. W., Wölfling, K., Beutel, M. E. y Scherer, L. (2023). Is (Disordered) Social Networking Sites Usage a Risk Factor for Dysfunctional Eating and Exercise Behavior? *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 20, 3484, 1-11. <https://doi.org/10.3390/ijerph20043484>
- McLean, S. A., Wertheim, E. H., Masters, J. y Paxton, S. J. (2017). A pilot evaluation of a social media literacy intervention to reduce risk factors for eating disorders. *International Journal of Eating Disorders*, 50, 847–851. <https://doi.org/10.1002/eat.22708>
- Meier, K., van Hoeken, D., Hoek, H. W. (2022). Review of the unprecedented impact of the COVID-19 pandemic on the occurrence of eating disorders. *Curr Opin Psychiatry*, 35(6), 353-361. <https://doi.org/10.1097/ycp.0000000000000815>
- Mikhail, M. E. (2023). Unheard voices: The impact of the COVID-19 pandemic on disordered eating in people with marginalized identities: Commentary on Devoe et al. (2022), Linardon et al. (2022) and Schneider et al. (2022). *Int J Eat Disord*, 56(1), 68-71. <https://doi.org/10.1002/eat.23725>
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Herder
- Morgan, J. F. y Arcelus, J. (2009). Body image in Gay and Straight Men: a Qualitative Study. *European Eating Disorders*, 17, 435-443. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1002/erv.955>
- Perloff, R. M. (2014). Social Media Effects on Young Women's Body Image Concerns: Theoretical Perspectives and an Agenda for Research. *Sex Roles: a Journal of Research*, 71 (11-12), 363-377. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1007/s11199-014-0384-6>

- Poo Figueroa, A. M., Espinoza, S., Torres, N. y Vera, K. (2022). Representaciones de cánones de belleza en profesionales sanitarias que atienden a mujeres chilenas diagnosticadas con Trastornos de la Conducta Alimentaria. *Revista Mexicana de Trastornos Alimentarios*, 12, 1, 25-38. <https://doi.org/10.22201/fesi.20071523e.2022.1.728>
- Raich, R. M. (2000). *Imagen corporal. Conocer y valorar el propio cuerpo*. Pirámide
- Rodgers, R. F., McLean, S. A. y Paxton, S. J. (2015). Longitudinal relationships among internalization of the media ideal, peer social comparison, and body dissatisfaction: Implications for the tripartite influence model. *Developmental Psychology*, 51(5), 706–713. <https://doi.org/10.1037/dev0000013>
- Rodin, M. P., Silberstein, L., Striegel-Moore, R. H. (1984). Women and weight: A normative discontent. En T. B. Sonderegger (Ed.), *Nebraska Symposium on Motivation* (pp. 267-307). University of Nebraska Press
- Rodríguez Testal, J. F. y Senín, M. C. (2013). Introducción. En J. F. Rodríguez Testal (Coord.), *Alteraciones de la imagen corporal* (pp. 17-56). Síntesis
- Seva Ruiz, M. y Casadó Marín, L. C. (2015). La construcción de la identidad e imagen corporal en la adolescencia a través de los medios de comunicación social: estrategias para el Desarrollo de un modelo de prevención. *Revista Científica del Colegio Oficial de Enfermería de Valencia*, 108, 68-73
- Spetiggle, W. y Henderson, K. A. (2004). Eating Disorders and the Role of the Media. *The Canadian Child and Adolescent Psychiatry Review*, 13(1), 16-19
- Stefana, A., Dakanalis, A., Mura, M., Colmegna, F. y Clerici, M. (2022). Instagram use and mental wellbeing: The mediating role of social comparison. *Journal of Nervous & Mental Disease*, 210(12), 960–965. <https://doi.org/10.1097/nmd.0000000000001577>
- Stice, E. (2002). Risk and maintenance factors for eating pathology: A meta-analytic review. *Psychological Bulletin*, 128(5), 825-848. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.128.5.825>
- Suárez Alcántara, M. C. (2018). Belleza y salud en espacios pro Ana y pro Mía. Anorexia y Bulimia en la Web. En M. A. Sánchez Neira, A. Oyosa Romero y L. G. Álvarez Corona (Coords.), *Miradas convergentes frente a cuerpos disidentes* (pp. 2-29). Politics & Social Sciences Kindel eBooks
- Taquet, M., Geddes, J. R., Luciano, S. y Harrison, P. J. (2021). Incidence and outcomes of eating disorders during COVID-19 pandemic. *The British Journal of Psychiatry*, 220(5), 1-3. <https://doi.org/10.1192/bjp.2021.105>

- Tiggermann, M. (2011). Sociocultural Perspectives on Human Appearance. En T. F. Cash y L. Slomak (Eds.), *Body Image: A Handbook of Science, Practice, and Prevention* (2ª ed, pp. 12-19). Guildford Press
- Toro, J. (2004). *Riesgo y causas de la anorexia nerviosa*. Ariel
- Toro, J. (2015). *El cuerpo como delito: anorexia, bulimia, cultura y sociedad* (6ª impre.). Ariel
- Tur, D. (2016). La evolución de la imagen de la mujer en los videojuegos. En E. Alba, B. Ginés, L. Pérez Ochando (Eds.), *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad* (pp. 301-320). Universidad de Valencia
- Villar del Saz Bedmar, M. y Baile Ayensa, J. I. (2023). La influencia de las redes sociales como factor de riesgo en el Desarrollo de la anorexia y la bulimia nerviosas durante la adolescencia. *Tecnología, Ciencia y Educación*, 24, 141-168. <https://doi.org/10.51302/tce.2023.743>
- Vindegaard, N. y Benros, M. E. (2020). COVID-19 pandemic and mental health consequences: Systematic review of the current evidence. *Brain Behav Immun*, 89, 531-542. <https://doi.org/10.1016/j.bbi.2020.05.048>
- Wilksch, S. M., O'Shea, A., Ho, P., Byrne, S. y Wade, T. D. (2020). The relationship between social media use and disordered eating in young adolescents. *International Journal of Eating Disorders*, 53(1), 96–106. <https://doi.org/10.1002/eat.23198>
- Williams, M. S., Thomsen, S. R. y McCoy, J. K. (2003). Looking for an accurate mirror: A model for the relationship between media use and anorexia. *Eating Behaviors*, 4, 127-134. [https://doi.org/10.1016/s1471-0153\(03\)00015-1](https://doi.org/10.1016/s1471-0153(03)00015-1)
- Zhang, J., Wang, Y., Li, Q. y Wu, C. (2021). The relationship between SNS usage and disordered eating behaviors: A meta-analysis. *Frontiers in Psychology*, 12, 641919. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.641919>
- Zipfer, S., Schmidt, U. y Giel, K. E. (2022). The hidden burden of eating disorders during COVID-19 pandemic. *The Lancet Psychiatry*, 9, 9-11. [https://doi.org/10.1016/s2215-0366\(21\)00435-1](https://doi.org/10.1016/s2215-0366(21)00435-1)

DEL DIAGNÓSTICO A LA PARTICIPACIÓN. EL MODELO SOCIAL DE DISCAPACIDAD: APROXIMACIÓN AL CASO ESPAÑOL

OLGA CERVERA-SAINZ
Universidad de Sevilla

IRENE RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
Universidad Internacional de la Rioja

JUAN JOSÉ LABORA-GONZÁLEZ
Universidad de Santiago de Compostela

ENRIQUE FERNÁNDEZ-VILAS
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

La discapacidad, en su esencia y manejo a lo largo de la historia, ha sido objeto de diversas interpretaciones y enfoques que han evolucionado significativamente con el tiempo. Tradicionalmente dominado por el modelo médico, el abordaje de la discapacidad se ha centrado en la identificación y tratamiento de la “deficiencia” individual, enfatizando las limitaciones físicas o mentales y buscando maneras de “corregirlas” a través de intervenciones médicas. Este modelo, si bien ha generado avances importantes en términos de tratamiento y comprensión de ciertas condiciones, ha sido criticado por su enfoque reduccionista y su incapacidad para abordar las complejidades inherentes a la experiencia de la discapacidad.

Desde la década de 1970, sin embargo, un cambio de paradigma ha comenzado a tomar forma, impulsado por movimientos sociales y políticos que desafían la noción de la discapacidad como una cuestión meramente médica o individual e individualizada. El emergente modelo social de la discapacidad propone una reinterpretación radical,

argumentando que es la sociedad, con sus barreras físicas, actitudinales y estructurales, la que discapacita a las personas. Este enfoque no solo ha enriquecido el debate académico y político sobre la discapacidad, sino que también ha influido en la formulación de políticas y prácticas destinadas a promover la inclusión y la igualdad de derechos para las personas discapacitadas.

En este trabajo, se explora la transición de la percepción médica a la social de la discapacidad, destacando cómo este cambio ha impactado tanto en la teoría como en la práctica. Se examina la persistencia del modelo médico en ciertas áreas, a pesar del creciente reconocimiento de las limitaciones que presenta para abordar de manera integral la experiencia de la discapacidad. Además, se analiza la influencia del modelo social en el desarrollo de políticas públicas y prácticas inclusivas, especialmente en el contexto español, ofreciendo una mirada crítica sobre los avances alcanzados y los desafíos pendientes.

Este análisis se enmarca dentro de un marco epistemológico y ontológico más amplio, reconociendo que la discapacidad no es un fenómeno estático, sino dinámico, influenciado por factores culturales, sociales y políticos. A través de este enfoque, el texto busca no solo entender la discapacidad desde una perspectiva más amplia y holística, sino también contribuir al diálogo sobre cómo las sociedades pueden avanzar hacia una verdadera inclusión y reconocimiento de la diversidad humana.

2. BREVE HISTORIA DEL MODELO

Desde el modelo médico, la discapacidad se entiende como un problema que reside en cada sujeto y la considera una deficiencia. Enmarca a los individuos en función de si sus cuerpos y mentes están capacitados y esencialmente, la persona es a lo que debe dirigirse la atención por medio del diagnóstico y tratamiento, centrándose en corregir la discapacidad en la medida de lo posible (Haegele y Hodge, 2016) y en ocasiones, proporcionar adaptaciones y servicios que reduzcan las dificultades, pero en base a las limitaciones individuales. La comprensión científica de la discapacidad y su confianza en curar, o al menos rehabilitar, ha llevado a una excesiva atención al individuo, ignorando las

estructuras y sistemas sociales circundantes, y el énfasis en la responsabilización de los individuos en lugar de en las estructuras políticas o sistemas sociales ha hecho que se nieguen muchas veces las implicaciones del entorno en las personas.

A pesar de que actualmente la inclusión de enfoques más holísticos en las ciencias médicas contemporáneas haga que se contemplen aspectos sociales y culturales en el diagnóstico, con una aproximación biopsico-social que reconoce el impacto de lo social y psicológico en la experiencia de la discapacidad (Engel, 1977), el modelo médico tradicional mantiene la noción de discapacidad como patología y una posición privilegiada en la producción de conocimiento. Hasta el momento, el modelo de adaptación académica se basa en gran medida en el modelo médico de la discapacidad, con su énfasis en el diagnóstico y la documentación (Bunbury, 2019), y sigue dominando la práctica de la evaluación, la investigación, y la gran parte de los servicios y ayudas desarrollados para apoyar a las personas discapacitadas (Nieminen, 2023).

En este contexto epistemológico y ontológico de la discapacidad desde el modelo médico, a partir de los 70 surgen movimientos sociales y políticos con una gran repercusión. En un período marcado por la intensa movilización social por los derechos civiles, la igualdad, la justicia y la liberación, se experimentarían transformaciones que propician un cambio de paradigma que sirve como catalizador para un nuevo enfoque de la discapacidad que según Bernal (2016), tiene como propósito concebir la discapacidad como un campo científico, político y social, que favorece y retroalimenta nuevos planteamientos y reivindicaciones que problematizan cuestiones que hasta el momento no habían sido tocadas.

La repercusión del trabajo de diversos teóricos en ciencias sociales y humanidades proporcionó ideas notables sobre las estructuras de poder, el control del cuerpo y la producción de subjetividades (Bordo, 1989; Butler, 2022; Clare, 2020; Davis, 1995; Foucault, 2013). Esto, junto a los esfuerzos colectivos de activismo por la discapacidad como movimiento organizado (*vid.* Charlton, 1998; Grim, 2015; Scoth, 1989;

Shapiro, 1994)⁶¹, introdujo reflexiones novedosas sobre el cuerpo, la agencia, y cómo el entorno construido impone limitaciones que no tienen que ver con su condición, sino con lo que los rodea. Surgiendo como una respuesta crítica al modelo médico hegemónico, que concibe la discapacidad como una condición inherentemente ligada a la persona y sus limitaciones físicas o mentales, nace el modelo social de la discapacidad (Shakespeare, 2006a). La nueva perspectiva sociopolítica favorece una cosmovisión propia que denuncia la concepción de la discapacidad como una condición inherentemente ligada a la persona y sus limitaciones, denunciando la estigmatización.

Este modelo, teorizado principalmente por Oliver (1990, 1991 y 1996) y posteriormente ampliado y desarrollado por otros académicos y activistas, defiende la necesidad de identificar y erradicar las barreras discapacitantes más allá de la persona, y diverge del modelo médico dominante en tanto que no trata el cuerpo como una máquina que hay que arreglar para que se ajuste a los valores normativos a través de un análisis funcional (Goodley, 2014; Paley, 2002), sino un enfoque dirigido a los posibles problemas sistémicos de la sociedad que generan obstáculos y limitan la accesibilidad. Por lo tanto, su potencial radica en dismantelar la noción de deficiencia tal y como se llevaba comprendiendo desde las ciencias médicas hasta el momento.

Para comprender la importancia de las implicaciones del razonamiento del modelo social, debe entenderse que hasta no hacía mucho, la discapacidad se consideraba exclusivamente un problema médico individual o “una tragedia personal” en la cultura occidental (Barnes, 2019). Actualmente, el modelo social de la discapacidad ocupa un lugar central en los debates actuales de los estudios sobre la discapacidad, así como en las perspectivas afines sobre integración. Desde su surgimiento se convirtió en un vehículo para desarrollar una conciencia colectiva de discapacidad y ayudó a desarrollar y fortalecer el movimiento de personas discapacitadas que estaba aflorando hacía unas décadas (Oliver, 2013). Antes, y salvo una o dos excepciones notables, el interés académico -

⁶¹ Para referencias más recientes que abarquen la historia reciente de los movimientos sociales por la discapacidad consultar Sabatello (2014) y Carmel (2020).

desde las ciencias de la salud- por la discapacidad se limitaba casi exclusivamente a las explicaciones médicas convencionales e individualistas, pero desde finales de la década de los 90, el modelo social adquirió una nueva centralidad que enriqueció notablemente los estudios sobre discapacidad (Barnes, 2019). Al respecto, Crow (1992) escribe:

Mi vida tiene dos fases: antes del modelo social de la discapacidad y después de él. Descubrir el modelo social fue la proverbial balsa en mares tormentosos. Me proporcionó una comprensión de mi vida, compartida con miles, incluso millones, de personas de todo el mundo, y me aferré a ella. El modelo social era la explicación que había buscado durante años. De repente, lo que siempre había sabido, en el fondo, se confirmó. No era mi cuerpo el responsable de todas mis dificultades, sino factores externos. Estaba siendo incapacitada -mis capacidades y oportunidades estaban siendo restringidas- por una mala organización social. Y lo que es más importante, si todos los problemas habían sido creados por la sociedad, sin duda la sociedad podía deshacerlos [...] Durante años, el modelo social me ha permitido desafiar, sobrevivir e incluso superar innumerables situaciones de exclusión y discriminación. Ha sido mi pilar fundamental, al igual que para el movimiento más amplio de personas discapacitadas, ya que nos ha permitido tener una "visión" de nosotros mismos libre de las limitaciones de la discapacidad y nos ha proporcionado una dirección para nuestro compromiso con el cambio (Crow, 1992, p. 2).

Para esta autora, los planteamientos del modelo social ayudaron a determinar la autoestima, la identidad colectiva y política de las personas discapacitadas, extendiéndose hasta influir en la política y la práctica de la corriente dominante. Por primera vez se ofrece mayor importancia a la opresión social y las limitaciones ambientales para la discapacidad. Frente a lo biológico y funcional, la respuesta social y contextual busca contradecir al binario modelo médico y sus dicotomías (Brown y Leigh, 2018), acusadas de capacitistas. Además, uno de los hitos más importantes que desempeñó el modelo social fue cuestionar los supuestos epistemológicos sobre la discapacidad (Abberley, 1987) y proporcionar un nuevo marco de comprensión para esta realidad incluyendo las voces desde el activismo discapacitado. La relación de entre los movimientos sociales y este modelo es casi sumamente estrecha, y se potencian mutuamente.

El alcance, difusión y aceptación no ha hecho que este esté exento de críticas. La atención académica que ha recibido ha sido notable. Tanto por los trabajos dirigidos bajo este y sobre él, en los que se han

destacado sus fortalezas frente al modelo médico; como las críticas recibidas enfocadas a sus debilidades y límites teóricos a la hora de abordar el fenómeno. Algunas estudiosas argumentan que su conceptualización de la discapacidad causada unilateralmente por la sociedad presenta una comprensión parcial (Morgan, 2021). Pero Oliver (2013), treinta años después de su primera introducción al modelo, aclara que no pretendía que éste resultase una teoría omnicomprendensiva de la discapacidad, sino más bien un punto de partida para replantear la forma en que la sociedad ve la discapacidad, una herramienta para mejorar la vida de las personas discapacitadas, y no como una explicación completa de todas las experiencias y circunstancias. De acuerdo con Shakespeare (2006b), el modelo social se ha convertido en un elemento cada vez más importante para comprender cómo las distintas culturas entienden los estudios sobre discapacidad, las políticas sobre discapacidad y, quizá más cuestiones sobre la realidad y la ciencia.

En relación a esto, Owens (2015) apunta a que la confusión y la mayoría de las críticas que rodean al modelo social se deben a las diferentes formas del modelo, ya que aunque estas diferentes formas se desarrollaron al mismo tiempo, adoptan posiciones históricas y políticas diferentes. Otras autoras como Sabatello (2014) apoyan esta idea describiendo el funcionamiento y desempeño del modelo en distintos países, pero concluyen con que independientemente de sus diferencias, comparten enfoques para superar prejuicios y discriminación, y la opinión de que la discapacidad se basa en una comprensión social, estructural y contextual. Esto, de hecho, se trata del elemento innegociable más significativo de la campaña por los derechos de las personas discapacitadas en la ONU (Sabatello, 2014), y es que en los últimos años el impulso hacia el modelo social de discapacidad se ha hecho más evidente que nunca a través de la aprobación de importantes leyes en diferentes ámbitos (Turturro, 2022).

A pesar de sus posibles carencias conceptuales y alcance parcial, el modelo social actúa como un importante recordatorio para afrontar las cuestiones de inclusión como fundamentales y éticas, y se trata de una contribución fundamental al conocimiento y comprensión de la discapacidad, tal y como lo aportan los estudiosos de la discapacidad, las

personas discapacitadas y sus movimientos (Terzi, 2004), circunscribiendo sus voces, sentires y experiencias. Muchas de las críticas realizadas han tenido consecuencias “desastrosas” para las personas discapacitadas (Oliver, 2013), y sin el modelo social de la discapacidad, los estudios sobre discapacidad carecerán de sentido (Barnes, 2019).

En este sentido, diversos académicos concuerdan en que el modelo social facilita la comprensión de temas complejos al ofrecer diversas perspectivas, lo cual promueve el desarrollo de nuevas percepciones que, de otro modo, podrían pasar desapercibidas (Finkelstein, 2001; Morgan, 2021). La discapacidad, como fenómeno multidimensional y multivariable que atraviesa los aspectos sociales, culturales, biomédicos y jurídicos de la vida humana, ha sido objeto de análisis teóricos y conceptuales.

En la literatura hispanohablante, algunos trabajos (e. g. Fantoni, 2022) se han centrado en la evolución conceptual de la discapacidad, desde su comprensión médica hasta el enfoque más inclusivo del modelo social, argumentando que la discapacidad no debe entenderse únicamente en términos de deficiencias físicas o mentales, sino más bien como el resultado de interacciones complejas entre individuos y barreras sociales. Se resalta la importancia de modificar el entorno social y estructural para facilitar la inclusión y la participación plena de las personas discapacitadas en lugar de centrarse exclusivamente en la corrección o adaptación del individuo.

De esta forma, se postula que la discapacidad emerge, en gran medida y como se lleva señalando, de las barreras estructurales y actitudinales presentes en el entorno social, más que de las limitaciones individuales *per se*. En este sentido, el modelo social de la discapacidad no solo redefine el concepto mismo de discapacidad, sino que también reorienta el foco de las respuestas sociales, políticas y educativas hacia la eliminación de dichas barreras. El enfoque subraya la responsabilidad colectiva en la creación de una sociedad inclusiva, donde las diferencias individuales son, y donde se promueve la participación plena y efectiva de todas las personas, independientemente de sus capacidades (Fantoni, 2022).

Este cambio de paradigma implica una crítica profunda al modelo médico tradicional, que tiende a patologizar la discapacidad, enfocándose

en el diagnóstico, tratamiento y, en última instancia, en la normalización del individuo. Contrario a esta perspectiva, el modelo social entiende la discapacidad donde el énfasis se desplaza hacia la modificación y adaptación del entorno para facilitar la integración y eliminar las prácticas discriminatorias.

Desde el punto de vista de la legalidad internacional sobre la discapacidad, otros estudios han examinado cómo la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD) representa un cambio paradigmático en el tratamiento de la discapacidad, enfocándola desde una perspectiva de derechos humanos (Damiani Pellegrini, 2023). Estos análisis centrados en subrayar el reconocimiento de la discapacidad como forma de diversidad resultan fundamentales, constituyendo un paso en pro de la igualdad, no discriminación y aceptación.

La CDPD también ofrece un marco normativo para la protección de los derechos e insta a los estados a adoptar medidas para asegurar la plena participación social. Damiani Pellegrini (2023) describe que la Convención es elogiada por su capacidad para redefinir la discapacidad como una interacción entre las personas discapacitadas y los obstáculos que enfrentan en la sociedad, en lugar de una limitación inherente a la persona. Actualmente, las influencias del modelo social han redefinido los enfoques mediante los cuales instituciones como las Naciones Unidas se acercan al fenómeno.

Por otro lado, investigaciones recientes como la de Fuentes Avila *et al.* (2021) profundizan en los fundamentos y críticas del modelo social de la discapacidad, revisando la literatura existente para explorar las bases teóricas del modelo social, destacando también su enfoque en las limitaciones y obstáculos impuestos socialmente como la principal causa de la discapacidad. Además, se discuten las diferentes interpretaciones y adaptaciones del modelo, evidenciando su evolución y la diversidad de perspectivas dentro de la comunidad académica y de defensa de los derechos de las personas discapacitadas. Estos trabajos analizan críticamente las diversas interpretaciones del modelo social, reconociendo tanto sus fortalezas como sus debilidades. Si bien el modelo ha sido fundamental para avanzar hacia una sociedad más inclusiva, también ha sido objeto de críticas por parte de aquellos que argumentan que no

aborda adecuadamente la complejidad de las experiencias de discapacidad ni las diferencias individuales. Por ejemplo, algunas de ellas se centran en la necesidad de integrar una comprensión más matizada de la interseccionalidad y cómo las variables étnicas, de clase y/o de género, interactúan con la discapacidad (Fuentes Avila et al., 2021).

Pero en definitiva, en el modelo social de la discapacidad yace la premisa de que no son las limitaciones físicas o mentales de un individuo las que crean la discapacidad, sino más bien las barreras sociales, culturales, y estructurales presentes en el entorno. Este cambio de enfoque de la discapacidad, de una perspectiva individual y médica a una social y estructural, marca un punto de inflexión en cómo se conceptualiza la discapacidad, la inclusión y la accesibilidad.

3. EL CASO ESPAÑOL

Hace unos años, Ferreira (2008) destacaba que si bien el enfoque del modelo social de la discapacidad ha alcanzado cierta repercusión a nivel social y político, “no ha encontrado un «eco académico» en la disciplina sociológica en nuestro país, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en Gran Bretaña o Estados Unidos” (2008, p. 143). Desde los años 90 en adelante, pocos académicos dentro de las ciencias sociales han orientado su actividad sobre la discapacidad desde este modelo.

A pesar de que ha ganado terreno significativo a nivel internacional, consiguiendo que los medios de comunicación cambien la imagen de la discapacidad, la accesibilidad a recursos y servicios, y políticas contra la discriminación; su adopción en España ha sido más lenta y menos prominente en comparación con otros países europeos. Los avances en diversas áreas han puesto de relieve la importancia del modelo, pero resulta llamativo el contraste observado en el ámbito académico español respecto a otros, donde esta interacción no parece haberse traducido en un mayor esfuerzo por trabajar desde el enfoque de este modelo, habiéndose desarrollado investigaciones en la literatura hispanohablante (vid. Ávila et al., 2021; Córdoba-Warner, 2020; Gómez-Guinart y Jaras, 2021).

Además de los trabajos citados por Ferrera (2008) su trabajo propio y colaboradores, podemos destacar en los años consecutivos otros autores y sus contribuciones al campo y el modelo: el trabajo de Almendros y Gómez (2022) sobre las narrativas colectivas y personales desde la pedagogía, las reflexiones de Turturro (2022) sobre el cambio de paradigma y cambios legislativos, y las aportaciones de Serra (2017) sobre el modelo social como marco interpretativo y experiencias desde la discapacidad femenina.

Desde mediados del siglo XX, España ha experimentado una notable transformación en su aproximación a la discapacidad. Inicialmente, la atención a las personas discapacitadas estaba fuertemente influenciada por un enfoque de caridad y asistencialismo, con respuestas sociales orientadas a ocultar o suprimir lo que se percibía como desviación indeseada. Este enfoque tradicional del sometimiento o marginación reflejaba una concepción de la discapacidad vinculada con elementos míticos, relegando a las personas discapacitadas a posiciones de aislamiento, inferioridad y rechazo (Jiménez Lara y Huete García, 2010). Después de ello, la evolución de las políticas públicas ha transitado hacia un paradigma médico-rehabilitador, que emergió enmarcando la discapacidad en términos de deficiencias y dificultades individuales, centrando las respuestas sociales en la rehabilitación, tratando a las personas discapacitadas como objetos pasivos de actuaciones tecnificadas, sin considerar sus preferencias y deseos.

Hasta alcanzar una perspectiva contemporánea mínimamente centrada en los derechos y la inclusión social de las personas discapacitadas, ha existido un periodo amplio. Este cambio de paradigma se ha visto influenciado por el desarrollo teórico y práctico a nivel internacional, especialmente por las directrices de organismos como la Organización Mundial de la Salud (OMS) y las Naciones Unidas, así como por el activismo discapacitado y organizaciones de personas discapacitadas y sus familias.

La transición hacia el paradigma social de la autonomía personal o de la vida independiente marcó un cambio fundamental, vinculando la discapacidad con elementos relacionales, ubicando el problema dentro de la sociedad en vez de dentro del individuo. La evolución conceptual de

la discapacidad se ha reflejado en la legislación y las políticas públicas en España. La *Ley de Integración Social de los Minusválidos* (LISMI) de 1982 fue un hito importante, fundamentándose en los derechos reconocidos por la Constitución Española de 1978. Esta ley inició un viraje en las políticas de discapacidad hacia el enfoque de la equiparación de oportunidades.

Posteriormente, la Ley 51/2003 de Igualdad de Oportunidades, No Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad (LIONDAU) y la Ley 39/2006 de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de Dependencia (LAPAD) representaron avances notorios. Estas leyes, junto con la incorporación a nuestro ordenamiento jurídico de la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, han consolidado un marco legal que pretende garantizar una mayor inclusión, reconocimiento y participación.

La trayectoria de las políticas públicas sobre discapacidad en España refleja un cambio profundo en la comprensión y el tratamiento de la discapacidad, desde una perspectiva asistencialista y médico-rehabilitadora hacia una centrada en los derechos, la inclusión y la participación social. Este cambio ha sido posible gracias a la evolución de las concepciones teóricas sobre la discapacidad, la influencia de normativas internacionales, los movimientos sociales y el activismo. La consolidación del enfoque de derechos representa un compromiso continuado hacia la eliminación de barreras y la promoción de una sociedad más inclusiva, a través de cierto grado de *desmedicalización* (Palacios y Romañach, 2020).

Asimismo, los nuevos modelos afrontan limitaciones y obstáculos, ya que encontrar un equilibrio adecuado entre los enfoques médico y social no es sencillo. Esto se debe a que es de enorme relevancia evitar que la atención a las limitaciones conlleve a la estigmatización del individuo y que el foco en las desventajas sociales no obstaculice la atención a las necesidades de prevención y rehabilitación de discapacidades. En este sentido, otro de los desafíos es lograr armonizar la concepción de la discapacidad como una expresión de la diversidad humana con la necesidad de reconocer las particularidades de cada persona, lo

cual es esencial para identificar sus necesidades específicas y ofrecer soluciones apropiadas (Jiménez Lara, 2007).

Como vemos, no es que no hayan existido avances, sobre todo después de que empezase a visibilizarse y avanzarse hacia el modelo, pero en el contexto académico, y en concreto en comparación con la academia anglosajona, éstos han sido mínimos. Es un tema de interés examinar la ausencia del volumen de investigaciones y progresos respecto a estas. Entre algunos trabajos recientes podemos destacar los realizados por Brinkman *et al.* (2023), Kraus, (2023), Saia (2023), Sherwood y Kattari (2023) o Shume (2023), entre otros.

Así, se sugiere la importancia de analizar las dinámicas y desafíos que podrían obstaculizar la implementación efectiva del enfoque y explicar su relativa escasez en investigación en el contexto nacional. No es suficiente el reconocimiento y mención del modelo, sino su adopción y aplicación.

4. CONCLUSIONES

El análisis del tratamiento de la discapacidad a través del tiempo revela una evolución significativa desde el diagnóstico hasta la participación. La discapacidad tradicionalmente abordada desde una perspectiva médica, considerándola como un problema inherente al individuo, ha llevado a soluciones centradas a evaluación, tratamiento, y en ocasiones, adaptación individual, sin abordar las barreras sistémicas existentes. Su limitada capacidad para comprender la discapacidad en su totalidad, ignorando cómo las estructuras sociales y ambientales ha influido y perpetuado en muchos casos las limitaciones, realidades e identidades de las personas discapacitadas.

Desde los años setenta, surgió y ganó fuerza el modelo social de la discapacidad, impulsado por movimientos sociales y políticos que buscaban redefinir la discapacidad no como una deficiencia individual, sino como el resultado de una sociedad que no logra acomodar las necesidades de todos sus miembros, se ha puesto de manifiesto la importancia de eliminar los desafíos actitudinales y sociales y de reconceptualizar como se piensa este fenómeno y realidad. El impacto y

contribuciones del modelo social es evidente tanto en el ámbito académico como en el desarrollo de políticas públicas, promoviendo una mayor inclusión y consideración de los derechos.

A pesar de los avances significativos impulsados por el modelo social, persisten limitaciones relacionadas con la integración efectiva de este enfoque en todas las áreas de la sociedad y la academia. La adopción del modelo social ha sido desigual, y en ciertos contextos, como en España, ha habido una lenta incorporación académica y social, lo que sugiere la necesidad de un esfuerzo continuado para abogar por la comprensión y aplicación de este modelo.

Concluimos señalando que no pretende ofrecerse el modelo social de la discapacidad como respuesta, sino realizar un llamamiento para intensificar los enfoques transversales y valorar las aportaciones valiosas que puedan propiciarse desde él, ya que establecer este marco teórico para futuras investigaciones permitirá aclaraciones y ampliaciones para explorar sus límites en pro de asentar un aparato conceptual y metodológico lo suficientemente robusto como para seguir desarrollando políticas y estrategias efectivas para la consecución de su propio objetivo de inclusión y de la agencia de las personas discapacitadas sobre sus cuerpos y vidas.

5. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación se ha llevado a cabo con la financiación de la Xunta de Galicia a través de las Ayudas para Grupos de investigación con potencial de crecimiento: ED431B 2022/31.

También ha recibido el apoyo del «Programa de captación de talento investigador EMERGIA». Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades. Secretaría General de Universidades, Investigación y Tecnología, Junta de Andalucía: EMERGIA EMC21_00331.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abberley, P. (1987) The concept of oppression and the development of a social theory of disability. *Disability, Handicap and Society*, 2, 5–21. <https://doi.org/10.1080/02674648766780021>
- Almendros, I. C. y Gómez, M. T. R. (2022). Hilando luchas por el derecho a la educación: narrativas colectivas y personales para la inclusión desde el modelo social de la discapacidad. *Pedagogía Social: Revista Interuniversitaria*, 41, 43-54. https://doi.org/0.7179/PSRI_2022.41.03
- Barnes, C. (2019). Understanding the social model of disability: Past, present and future. En N. Watson, A. Roulstone, C. Thomas (Eds.). *Watson, N., Roulstone, & Thomas, C. Routledge handbook of disability studies* (pp. 14-31). Routledge
- Bernal, G. V. (2016). La discapacidad organizada: antecedentes y trayectorias del movimiento de personas con discapacidad. *Historia Actual Online*, 39(1), 39-52. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i39.1237>
- Bordo, S. (1989). Un cuerpo desmesurado: La política del cuerpo en la cultura actual. Cátedra
- Brinkman, A. H., Rea-Sandin, G., Lund, E. M., Fitzpatrick, O. M., Gusman, M. S., Boness, C. L., & Scholars for Elevating Equity and Diversity (SEED). (2023). Shifting the discourse on disability: Moving to an inclusive, intersectional focus. *American Journal of Orthopsychiatry*, 93(1), 50–62. <https://doi.org/10.1037/ort0000653>
- Brown, N. y Leigh, J. (2018). Ableism in academia: Where are the disabled and ill academics? *Disability & Society*, 33(6), 985-989. <https://doi.org/10.1080/09687599.2018.1455627>
- Bunbury, S. (2019). Unconscious bias and the medical model: How the social model may hold the key to transformative thinking about disability discrimination. *International Journal of Discrimination and the Law*, 19(1), 26-47. <https://doi.org/10.1177/1358229118820742>
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós
- Carmel, J. (22 de julio de 2020). The Americans with Disabilities Act: A History of Progress. *The New York Times*. <https://n9.cl/ucqua>
- Charlton, J. I. (1998). *Nothing about us without us: Disability oppression and empowerment*. University of California Press
- Clare, E. (2020). *Una brillante imperfección*. Continta me tienes
- Córdoba-Warner, E. (2020). Espacios de diálogo para la transición hacia el modelo social de atención a las personas con discapacidad: Una mirada desde la investigación acción participativa. *Revista Electrónica Educare*, 24(1), 394-410. <http://dx.doi.org/10.15359/rec.24-1.20>

- Crow, L. (1992). *Renewing The Social Model of Disability*. Roaring Girl Productions. <https://n9.cl/hjpul>
- Damiani Pellegrini, L. R. (2023). Fundamentos teórico-conceptuales de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de la Organización de las Naciones Unidas: la teoría de los derechos humanos y el modelo social de la discapacidad. *Anuario Mexicano de Derecho Internacional*, 23, 391-424. <https://doi.org/10.22201/ijj.24487872e.2023.23.17903>
- Davis, L. J. (1995). *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. Verso
- Engel, G. (1977). The need for a new medical model: a challenge for biomedicine. *Science*, 196(4286), 129—136. <https://doi.org/10.1126/science.847460>
- Fantoni, M. (2022). Aportes desde la investigación ante las rupturas y continuidades del Modelo Social de la Discapacidad. *Margen: Revista de Trabajo Social y Ciencias Sociales*, 105, 1-12
- Ferreira, M. (2008). Una aproximación sociológica a la discapacidad desde el modelo social: apuntes caracteriológicos. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 124(1), 141-174. <https://doi.org/10.2307/40184909>
- Finkelstein, V. (2001). The social model of disability repossessed. *Manchester Coalition of Disabled People*, 1, 1-5
- Foucault, M. (2013). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI
- Fuentes Avila, X., Damián Núñez, E. F. y Carreño Colchado, M. M. (2021). Revisión teórica del modelo social de discapacidad. *Propósitos y Representaciones*, 9(SPE1), e898. <https://doi.org/10.20511/pyr2021.v9nSPE1>
- Gómez-Guinart, K. y Jaras, M. I. (2021). ¿Y si nombramos voz cada minúscula diferencia? Inclusión en jaque: Trayectorias empíricas de la voz desde el modelo social de discapacidad. *Education Policy Analysis Archives*, 29 (January-July), 53. <https://doi.org/10.14507/epaa.29.5675>
- Goodley, D. (2014). *Dis/ability studies: Theorising disablism and ableism*. Routledge
- Grim, A. (8 de julio de 2015). *Sitting-in for disability rights: The Section 504 protests of the 1970s*. O Say Can You See? Stories from the National Museum of American History. <https://n9.cl/8mft2>
- Haeghele, J. A. y Hodge, S. (2016). Disability discourse: Overview and critiques of the medical and social models. *Quest*, 68(2), 193-206. <https://doi.org/10.1080/00336297.2016.1143849>

- Jiménez Lara, A. (2007). Conceptos y tipologías de la discapacidad: documentos y normativas de clasificación más relevantes. En R. De Lorenzo y L. C. Pérez Bueno (Dir.). Tratado sobre discapacidad (pp. 177-205). Thomson Reuters Aranzadi
- Jiménez Lara, A. y Huete García, A. (2020). Políticas públicas sobre discapacidad en España. Hacia una perspectiva basada en los derechos. *Política y Sociedad*, 47(1), 137-152
- Kraus, A. (2023). Disability in higher education: shifting concepts of access from individual to systemic. En S. G. McClellan y J. Marquez Kiyama (Eds.), *The Handbook of Student Affairs Administration* (pp. 299-317). Nasp
- Morgan, H. (2021). Mad Studies and disability studies. En P. Beresford y J. Russo (Eds.), *The Routledge International Handbook of Mad Studies* (pp. 108-118). Routledge.
- Nieminen, J. H. (2023). Unveiling ableism and disablism in assessment: a critical analysis of disabled students' experiences of assessment and assessment accommodations. *High Educ*, 85, 613-636.
<https://doi.org/10.1007/s10734-022-00857-1>
- Oliver, M. (1990). *The politics of disablement*. Macmillan Education
- Oliver, M. (1991). *Social work: disabled people and disabling environments*. J. Kingsley Publishers
- Oliver, M. (1996). *Understanding disability: from theory to practice*. Mcmillan
- Oliver, M. (2013). The social model of disability: Thirty years on. *Disability & Society*, 28(7), 1024-1026. <https://doi.org/10.1080/09687599.2013.818773>
- Owens J. (2015). Exploring the critiques of the social model of disability: the transformative possibility of Arendt's notion of power. *Sociology of Hhealth & Iillness*, 37(3), 385-403. <https://doi.org/10.1111/1467-9566.12199>
- Palacios, A. y Romañach, J. (2020). El modelo de la diversidad: una nueva visión de la bioética desde la perspectiva de las personas con diversidad funcional (discapacidad). *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 14(2/1), 43-54
- Paley, J. (2002). The Cartesian melodrama in nursing. *Nursing Philosophy*, 3(3), 189-192. <https://doi.org/10.1046/j.1466-769X.2002.00113.x>
- Sabatello, M. (2014). A short history of the international disability rights movement. En M. Sabatello y M. Schulze (Eds.). *Human Rights and Disability Advocacy* (pp. 13-24). University of Pennsylvania Press
- Saia, T. (2023). Embracing Disability Culture in Schools. *Language, Speech and Hearing Services in Schools*, 54, 794-798.
https://doi.org/10.1044/2023_LSHSS-22-00142

- Scotch, R. K. (1989). Politics and policy in the history of the disability rights movement. *The Milbank Quarterly*, 380-400. <https://doi.org/10.2307/3350150>
- Serra, M. L. (2017). *Mujeres con discapacidad: sobre la discriminación y opresión interseccional*. Dykinson
- Shakespeare, T. (2006a). The social model of disability. *The Disability Studies Reader*, 2, 197-204
- Shakespeare, T. (2006b). *Disability Rights and Wrongs*. Routledge
- Shapiro, J. P. (1994). *No Pity: People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement*. Crown.
- Sherwood, K. L., y Kattari, S. K. (2023). Reducing Ableism in Social Work Education Through Universal Design for Learning and Policy. *Journal of Social Work Education*, 59(1), 119–132. <https://doi.org/10.1080/10437797.2021.1997686>
- Shume, T. J. (2023). Conceptualising disability: a critical discourse analysis of a teacher education textbook. *International Journal of Inclusive Education*, 27(3), 257–272. <https://doi.org/10.1080/13603116.2020.1839796>
- Terzi, L. (2004). The social model of disability: A philosophical critique. *Journal of Applied Philosophy*, 21(2), 141-157. <https://doi.org/10.1111/j.0264-3758.2004.00269.x>
- Turturro, S. P. D. (2022). El modelo social de discapacidad: un cambio de paradigma y la reforma del artículo 49 CE. *Lex Social: Revista de Derechos Sociales*, 12(1), 37-65. <https://doi.org/10.46661/lexsocial.6355>

SECCIÓN II.

CUERPO Y REPRESENTACIÓN:
EXPLORACIONES DEL CUERPO EN
EL ARTE Y LA CULTURA

LAS FASES DEL RECONOCIMIENTO. UN ENFOQUE ANALÍTICO DE INTERPRETACIONES SITUADAS

MIRIAM GONZÁLEZ ÁLVAREZ
Universidad de La Laguna

NOEMÍ PEÑA SÁNCHEZ
Universidad de La Laguna

1. INTRODUCCIÓN: LA CONTEXTUALIZACIÓN (SITUADA)

El retrato permite al sujeto identificarse, quedar cautivado y reconocer su propia imagen en el estadio del espejo (Jacques Lacan, 1977). Durante toda la historia del arte, el retrato – como género artístico– se ha configurado como un medio de reconocimiento y jerarquización, ya que solo un cierto sector de la población tenía el poder (siguiendo a Michel Foucault, 1980/1992) para ser retratado y, por tanto, recordado. En la antigüedad, tenemos innumerables casos de autorretratos como medio de plasmación atemporal de la identidad (Raquel Crisóstomo, 2019). En este sentido, entendemos los retratos como obras de filosofía identitaria o propuestas simbólicas que dan cuenta del ser representado. En la contemporaneidad, por su parte, aunque el lugar de privilegio y acceso a la representación se ha democratizado, los modos contemporáneos de retratar han generado una distorsión entre imagen y realidad, entre significado y significante.

Frente al sujeto sólido y estable que se representaba a través del retrato tradicional, en la actualidad, el uso reiterado del *selfie* sitúa la autorrepresentación en un lugar provisional y de performance. Lo que supone la aparición de un sujeto líquido (Zygmunt Bauman, 2006) que está condicionado –más que nunca– por la relacionalidad con el resto de los cuerpos y de las imágenes. Conscientes de este desplazamiento, en nuestro estudio partimos del análisis para observar cómo afecta la

disociación de la subjetividad de nuestro alumnado y volvemos al retrato (entendiéndolo desde la cultura visual para asumir su práctica) para proponer un enfoque analítico que interprete (de manera situada) distintas maneras de reconocimiento, tanto propias como ajenas.

Desde este paradigma epistémico, el alumnado participante de la experiencia analizada realiza una serie de interpretaciones situadas (siguiendo el conocimiento situado de Donna Haraway⁶², 1988) como medio para reflexionar y analizar críticamente la capacidad interpretativa de la imagen en la construcción de sentido. Como explica Donna Haraway (1988) el conocimiento situado hace alusión a la mirada parcial y relacional de las cosas, a la reivindicación de la inexistencia de las verdades absolutas, a la posición colectiva del sujeto.

Desde esta descripción es que extraemos el término situado para dar cuenta de que nuestro estudio es contextual y no deja de ser una interpretación (eurocéntrica) blanca y de clase media. Es en este sentido que colocamos nuestra propia definición de interpretaciones situadas, como las interpretaciones que se elaboran desde una “mirada *encarnada*” (Florencia Brizuela-González y Uriel López-Martínez, 2018) que ha sido atravesada por diferentes perspectivas: en primer lugar, la mirada de nuestro alumnado, en segundo lugar, nuestra posición como investigadoras y, en tercer lugar, el marco institucional donde se construye la realidad del entorno universitario.

Dicho esto, y siguiendo las distintas miradas que atraviesan la investigación, las interpretaciones analizadas se agrupan en tres categorías.

- *El autorretrato reflejado* (que hace referencia al primer estadio del espejo) y que se plantea como un primer nivel de reconocimiento.
- *El retrato intersubjetivo* (en referencia a la representación negociada y relacional), en este caso nos referimos a un segundo estadio que se relaciona con el reconocimiento en el sentido de identificación/distinción que explica Paul Ricoeur (2005).

⁶² Siguiendo el estudio realizado por Stav Atir y Melissa Ferguson (2018), en este artículo se ha decidido citar siempre con el nombre y apellido para dar visibilidad a la producción y aportación científica de las mujeres.

- *El retrato discursivo* (en referencia a los sistemas de pensamiento y construcciones simbólicas de la realidad), que sería un tercer nivel a partir del momento hegeliano de reconocimiento recíproco.

Estas distintas categorías y niveles se dividen en retratos que han sido secuenciados para poder abordar diferentes aspectos representativos que se relacionan con los modos de reconocimiento a partir del trabajo con la imagen y el texto. En un primer nivel de análisis se sigue la interpretación de las investigadoras. Mientras que, en el segundo y tercer nivel, ya entra en juego la mirada del alumnado y la relación con nuestra posición investigadora. Debemos aclarar que esta investigación utiliza el análisis visual de los retratos realizados, por alumnado de 4º curso del Grado en Maestro en Educación Primaria, en la asignatura obligatoria *Enseñanza y Aprendizaje de la Educación Plástico-Visual* de la Universidad de La Laguna (Islas Canarias), para observar cómo se construye el reconocimiento desde el diálogo social y la interpretación visual. Para el análisis de los retratos se toma una muestra representativa siguiendo el consentimiento informado de uso.

2. OBJETIVOS: BÚSQUEDA DE RECONOCIMIENTO

Como hemos señalado, el presente trabajo estudia la interpretación reiterada como estrategia para analizar las implicaciones sociales y simbólicas en la identificación identitaria. Para ello, se utiliza el retrato (y su interpretación) como herramienta de análisis desde el que poder identificar los distintos niveles de reconocimiento colectivo e individual. De esta manera, exponemos como objetivo general del estudio validar una propuesta de análisis visual crítico para entender el reconocimiento que se produce desde las interpretaciones situadas. Para ello planteamos una serie de objetivos específicos:

- Plantear un enfoque de análisis desde las metodologías visuales críticas de Gillian Rose para observar los retratos seleccionados desde los distintos lugares de la imagen.
- Analizar, desde los sistemas de análisis del discurso, las dos modalidades (compositiva y social) de los retratos seleccionados para organizar las distintas miradas (e interpretaciones) sobre una misma imagen.

- Establecer los distintos niveles de reconocimiento en la construcción de sentido de los retratos y su significación.

3. METODOLOGÍA: ANÁLISIS VISUAL CRÍTICO

Para construir este marco nos basamos en las metodologías visuales de Gillian Rose (2019), concretamente de la metodología visual crítica, estructurada en tres modalidades y cuatro lugares que abordan la significación de una imagen y permiten así interpretar adecuadamente los materiales visuales.

Dicho esto, debemos dejar claro que, tal y como indica Gillian Rose (2019), los lugares y modalidades no se encuentran separados de forma tan clara, sino que unos se entrelazan con otros e interfieren en estos. Refiriéndonos a los lugares desde los que se producen significados, Rose (2019) propone:

- el lugar de la producción, que hace referencia a quién produce el artefacto visual y las causas de su producción;
- el lugar de la propia imagen, que se relaciona con los efectos y mensajes visuales;
- el lugar de la circulación, cómo y por dónde circula ese contenido visual;
- y el lugar de la audiencia, cómo se interpreta y las relaciones que se generan con otro contenido.

En nuestro análisis visual, nosotras hablaremos, principalmente, de tres lugares: el de la imagen, la audiencia y la producción. Desde el lugar de la propia imagen trataremos de dar cuenta de la composición y los mensajes y significados visuales en las distintas interpretaciones realizadas.

De igual forma, dotamos de importancia a la experiencia visual y nos parece también reseñable la recepción de la imagen, por lo que, también hablaremos de cómo el alumnado participante recibe las interpretaciones de sus retratos a partir de las propias reflexiones escritas por las y los estudiantes. Este aspecto se relaciona directamente con el lugar de la

audiencia, entendido no solo como el lugar del receptor y/o espectador, sino también de los propios participantes y protagonistas. Desde este lugar es que coincidimos con Caroline Van Eck y Edward Winters (2005) al incluir la interpretación que se hace del retrato como parte de la comprensión de la imagen y de la lectura de su significado. Abordando quién interpreta y por qué lo hace, así como los puntos de vista ofrecidos.

Es decir, en nuestro estudio tratamos de redefinir el lugar de la audiencia para ampliar su significado. Ya que en nuestra investigación la audiencia está conformada por las mismas personas que producen la imagen, por lo que se establece una relación entre producción y recepción. En este punto y en último lugar, aunque en menor medida, también se aborda el lugar de la producción para situar y contextualizar las imágenes (retratos) resultantes y poder organizarlas/clasificarlas siguiendo el género artístico y las características formales y, considerando las decisiones tomadas y las pautas dadas.

Una vez escritos estos cuatro lugares que dan sentido a las imágenes encontramos las modalidades que permiten contribuir a una comprensión crítica del análisis visual y que según Rose (2019) corresponden con:

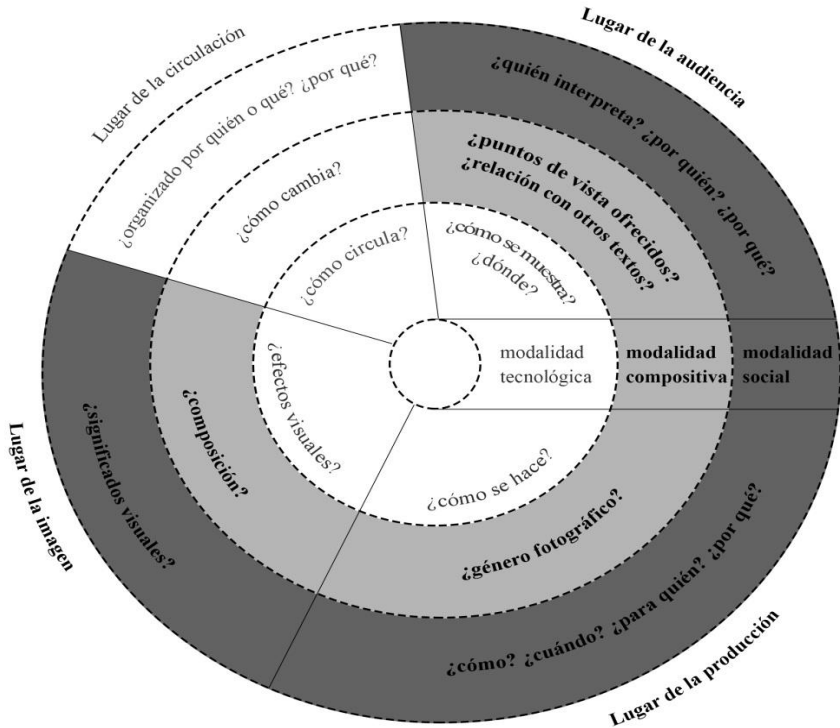
- La modalidad tecnológica. Define la tecnología visual como la forma en que un artefacto es designado para ser mirado y para aumentar su visión natural, es decir, sirve para saber cómo se ha producido la imagen y cómo se recibe y se consume.
- La modalidad compositiva. Este aspecto se refiere a las formas específicas que dan forma a una imagen o artefacto visual. Es decir, a las estrategias o cualidades formales como el contenido, color, ritmo, etc.
- La modalidad social. Hace referencia a todas las estructuras sociales, políticas y económicas que afectan a la imagen y que modifican su manera de ser vista y utilizada.

En nuestro estudio nos centraremos en la modalidad compositiva y social dado que cada imagen es analizada por componentes formales, tanto denotativos como connotativos, los cuales pueden generar efectos propios que exceden los límites de su producción y recepción. De esta manera, a

través de la composición y la modalidad social trataremos de organizar las distintas miradas sobre un mismo objeto— en nuestro caso el retrato—.

Para sintetizar visualmente esta adecuación para nuestro estudio nos apropiamos de la representación esquemática de Gillian Rose (2019, p. 73) destacando los lugares y las modalidades de nuestro análisis visual crítico.

FIGURA 1. Lugares y modalidades para interpretar los materiales visuales.



Fuente: Propuesta de análisis visual basada en la metodología visual crítica de Gillian Rose (2019, p. 73)

Este abordaje crítico está en consonancia con el análisis del discurso dado que las imágenes articulan cuestiones de poder. Siguiendo a Gillian Rose (2019) colocamos el término discurso y lo relacionamos con el poder de Michel Foucault (1980/1992), ya que el “discurso disciplina al sujeto dentro de ciertas formas de pensar y de actuar” (Gillian Rose,

2019, p. 305), pero no solo eso, sino que es el propio discurso quien produce a las personas. Por lo que, debemos dejar claro que los retratos analizados se inscriben en sistemas discursivos que estructuran la manera en que se representa y se interpreta, y nuestro estudio trata de dar cuenta de cómo un discurso concreto describe las cosas (en nuestro caso, la manera de retratarse).

4. RESULTADOS: EL LUGAR DEL RETRATO

Tomando como resultados los trabajos del alumnado, identificadas por los tres tipos de retratos descritos (autorretrato reflejado, retrato intersubjetivo, retrato discursivo) llevamos a cabo su posterior análisis visual basándonos en la propuesta metodológica diseñada (Figura 1).

De esta manera, planteamos desde cada uno de los tres lugares (de la imagen, de la producción, y de la audiencia) su análisis interpretativo relacionando las distintas modalidades y los niveles de interpretación, lo que nos permite interconectar y relacionar las tres categorías de los retratos elaborados.

4.1. EL LUGAR DE LA IMAGEN

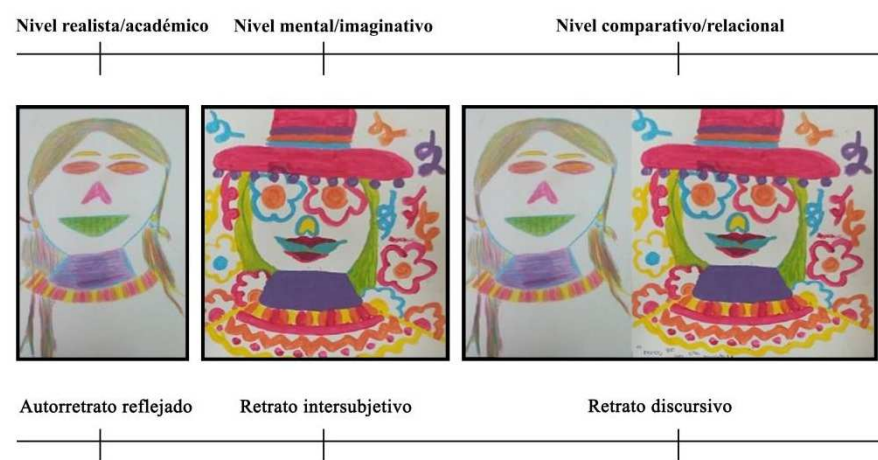
Así, comenzamos analizando los retratos desde el lugar de la imagen observando la modalidad compositiva y la modalidad social. En la modalidad compositiva nos centramos en el estudio de la forma: el color, contenido, grafía, etc. para tratar de estudiar visualmente el grado de composición de los distintos retratos elaborados. En la modalidad social observamos y analizamos los significados y mensajes visuales de los distintos retratos realizados, relacionándolos con los niveles de reconocimiento estudiados.

4.1.1. Modalidad compositiva

En primer lugar, nos centraremos en la composición de los retratos. Para ello, elaboramos una escala del grado de iconicidad / fantasía en los retratos creados por el alumnado. Así encontramos tres niveles: realista/académico, mental/imaginativo y comparativo/relacional.

En segundo lugar, observamos si la escala del grado de realismo/imaginación se relaciona con los distintos niveles de interpretación o si, por el contrario, no responde al mismo patrón gradual. Así, observamos que los autorretratos reflejados se quedan en el primer nivel realista/académico, ya que el alumnado trata de acercarse lo máximo posible a la figuración de la imagen reflejada. Por su parte, el retrato intersubjetivo, se corresponde con el segundo nivel, mental/imaginativo, ya que el alumnado trata de interpretar utilizando su creatividad los retratos de sus compañeras o compañeros. Y, por último, el retrato discursivo que se relaciona con el nivel más relacional y que trata de buscar la interdependencia entre cómo nos vemos y cómo somos miradas para construir una significación compartida.

FIGURA 2. Ensayo visual que señala el grado de iconicidad o fantasía y los retratos elaborados por nuestro alumnado



Fuente: Elaboración propia

Este primer nivel del análisis compositivo nos permite centrarnos en los distintos retratos realizados: autorretrato reflejado, retrato intersubjetivo y retrato discursivo. En el autorretrato reflejado, elaboramos un análisis de la composición de los retratos elaborados por nuestro alumnado para observar de qué manera se construye una primera imagen. Así se observan dos maneras de construir su rostro, una primera que es

más creativa y que trata de colocar los elementos de manera más esquemática y, otra, que es la predominante, que parte (y busca) la belleza del rostro a partir del cuidado de los rasgos individuales, que sería más realista/académica.

FIGURA 3. Ensayo visual que muestra el análisis compositivo del autorretrato reflejado.



Fuente: Elaboración propia

Por otra parte, en el retrato intersubjetivo, también podemos observar dos maneras distintas de mirar que se relacionan con los modos de concebir la interpretación propia. Mientras que una de ellas busca acercarse lo más fielmente a la imagen base y que su interpretación se asemeje lo más posible, casi pareciendo una copia. Encontramos otra forma que trata de buscar sus propios símbolos o íconos para interpretar la imagen de referencia. Estas dos maneras de mirar se corresponden nuevamente con las maneras de construir el rostro, una que se acercaría al dibujo de copia (y sería más realista/académica) y otra que se correspondería con el dibujo de imaginación (más creativa/esquemática).

FIGURA 4. Ensayo visual que muestra el análisis compositivo del retrato intersubjetivo.



Fuente: Elaboración propia

FIGURA 5. Ensayo visual que muestra el análisis compositivo del retrato discursivo



Fuente: Elaboración propia

Por último, en el retrato discursivo, se puede observar que las maneras de componer, comparar y relacionar visualmente también son realizadas de dos formas distintas. Por un lado, un grupo de alumnado decide respetar los retratos previos y realizar un último retrato textual que compare y dialogue con los dos anteriores. Mientras que otro grupo, decide intervenir los retratos previos y recortarlos para pegarlos en una superficie nueva que sirva de soporte de una composición más relacional, de tal forma que los retratos previos se recolocan en la superficie generando otro tipo de conexiones visuales.

4.1.2. Modalidad social

Desde la modalidad social tratamos de identificar los temas claves (imágenes recurrentes) a la hora de realizar las interpretaciones. Pudiendo observar la búsqueda de reconocimiento y pertenencia a través de los retratos. Al empezar a realizar una interpretación de una imagen dada se puede observar e identificar las distintas prácticas e instituciones sociales y culturales que afectan la manera de dibujar de nuestro alumnado, así como la búsqueda de una representación apprehendida.

Desde este lugar de análisis elaboramos una reflexión crítica y visual del primer estadio de reconocimiento (autorretrato reflejado) como un nivel básico en el que se busca la copia de los elementos a partir de la figuración y la búsqueda de la belleza. Este proceso de primera subjetivación a partir de la imagen nos lleva a problematizar el discurso del reconocimiento, ya que nos plantea hasta qué punto se puede producir una representatividad unidireccional siguiendo unos esquemas heredados que repiten las maneras de identificación y representación dominantes.

Partiendo de la teoría del espejo de Jacques Lacan (1977) y hablando de un autorretrato reflejado es que abordamos la importancia de mirarse y reconocerse en lo observado, es decir, cómo el alumnado estructura su subjetividad a partir de una construcción visual que dé sentido a su yo. Para los retratos intersubjetivos se pudo observar cómo el reconocimiento se elabora no solo de manera individual sino de manera colectiva y negociada entendiéndolas como dos formas de reconocer relacionadas con las maneras de mirar.

En las narraciones, escritas por las y los estudiantes a modo de reflexión de la práctica, encontramos que se repite una misma idea: la dificultad a la hora de realizar interpretaciones de los autorretratos de sus compañeras o compañeros, al no llegar a entender la diferencia entre la interpretación y la copia. Esta dificultad para interpretar se relaciona con dos de los modos de reconocer propuestos por Paul Ricoeur (2005). Este autor explica que el reconocimiento en el sentido de identificación nos lleva a emplear el verbo desde la voz activa (reconocerse). En este lugar de reconocimiento como identificación observamos aquellos retratos intersubjetivos que buscan la copia. Por otro lado, Paul Ricoeur (2005) nos señala también el reconocimiento en el sentido de distinción, que nos llevaría a la voz pasiva (ser reconocida). En esta otra forma de mirar, los retratos elaborados rompen más con el molde inicial.

Por último, el retrato discursivo se relaciona con el nivel más alto de reconocimiento, con una mirada más relacional/comparativa, ya que trata de buscar la interdependencia entre cómo nos vemos nosotras mismas y cómo somos miradas para construir una significación compartida. Es decir, entre reconocerse (voz activa) y ser reconocidas (voz pasiva). Es en este punto que conectamos con el reconocimiento recíproco de Friedrich Hegel (1807/2006). Este autor nos explica el reconocimiento recíproco a partir de la dialéctica amo-esclavo. Según Friedrich Hegel (1807/2006), este modo de reconocer consiste en superar la oposición entre sujeto y objeto. El autor (Friedrich Hegel, 1807/2006) trata de comprender los mecanismos de la conformación de las subjetividades y la vida social que dan forma a las estructuras de reconocimiento recíproco. Por lo que el reconocimiento en este tercer nivel no es desde una conciencia individual, sino que se formula en integración con lo colectivo, con la idea del nosotras.

4.2. LUGAR DE LA PRODUCCIÓN

En nuestra investigación dotamos de menor importancia al lugar de la producción, ya que para nuestro objeto de estudio que es utilizar el retrato como medio de representación para estudiar cómo la interpretación reiterada afecta al reconocimiento es más relevante el lugar de la imagen y de la audiencia. Pero siguiendo a Gillian Rose (2019) y

entendiendo las modalidades entrelazadas, debemos aclarar que el contexto institucional es crucial a la hora de observar cómo ciertos discursos pueden llegar a ser más dominantes que otros. Es por ello que explicamos brevemente lo relacionado con la modalidad social y respondemos a las preguntas ¿cómo se produce? ¿para quién y por qué?

Partiendo de esta base, consideramos necesario mencionar que los enunciados de nuestras imágenes han sido emitidos desde un lugar social concreto: la academia, el entorno educativo, por lo que debemos colocar esta fuente como lugar de autoridad que ha podido marcar las maneras en que nuestro alumnado produce sus retratos e interpreta sus significados. Estos retratos son realizados dentro del marco de la asignatura de *Enseñanza y Aprendizaje de la Educación Plástico-Visual* de 4º del Grado en Maestro en Educación Primaria. Es por ello por lo que la estética e iconicidad de los retratos obtenidos responde a una manera concreta de dibujar en base a la edad y capacidad cognitiva/realista de nuestro alumnado.

4.3. LUGAR DE LA AUDIENCIA

En tercer lugar, abordamos la experiencia visual (el lugar de la audiencia) de nuestro alumnado a la hora de recibir la imagen. En nuestro estudio, y como explicamos previamente, tratamos de ampliar el lugar de la audiencia para poner el foco de atención en el nivel relacional de las experiencias visuales. Colocamos el término relacional (en referencia a las prácticas artísticas) siguiendo la definición realizada por Nicolas Bourriaud (1998/2008, p. 142) y hacemos referencia al horizonte teórico y práctico que engloba las interacciones humanas y su contexto social alejándose del espacio simbólico autónomo y privativo.

Siguiendo a Michel Foucault (1982/2005) podemos decir que las personas no nacemos sin más, sino que somos producidas a través de procesos determinados relacionales. A este respecto, en los retratos analizados (y sus interpretaciones) podemos ver esa relación interdependiente entre quién produce la imagen y quién lee la imagen. Y, en qué medida, las interpretaciones están interrelacionadas con la imagen base. Entendemos, de esta manera, el retrato como intersticio social que posibilita el intercambio de distintas miradas que contraponen la representación

cotidiana. Para poder analizar (desde la modalidad compositiva) las relaciones que se producen entre los retratos realizados nos detendremos en los dos últimos: el retrato intersubjetivo y el retrato discursivo.

Cuando hablamos de retrato intersubjetivo y siguiendo a Nicolas Bourriaud (2008) hablamos de “estar-junto”, del encuentro entre observador y retratado, de la elaboración colectiva de la representación. Esta primera interpretación nos ofrece distintos puntos de vista según la persona que la realiza, como explicamos anteriormente una más cercana a la copia y otra a la interpretación. Pero este retrato nos permite realizar una apertura hacia un intercambio representativo. El alumnado que realiza el retrato de su compañero o compañera es retratado a su vez por la persona que está retratando, lo que le permite establecer una relación de compromiso y confianza que repercute en su manera de mirar.

A su vez, en la última interpretación realizada por nuestro alumnado podemos observar esa búsqueda de comparar y entrelazar maneras de mirar a través de la textualidad. Cuando hablamos de retrato discursivo y siguiendo a Michel Foucault (1999) nos referimos al término “discurso” como sistemas de pensamiento y construcciones simbólicas de la realidad que se componen de ideas, creencias, actitudes, procesos y prácticas sociales y culturales que producen y reproducen relaciones de poder en los sujetos que hablan. En este sentido, cuando nos referimos a esta tercera categoría del retrato tratamos de analizar en qué medida el discurso textual (entendido en estos parámetros) construye y da sentido a la imagen primaria.

En uno de los ejemplos que mostramos, se puede observar cómo la alumna Julia González compone y compara ambos retratos dándoles una nueva significación de relación a través de su repertorio interpretativo: “dos cuerpos frente a frente son ahora raíces...”. En otro ejemplo, del alumno Daniel Santana, se realiza una última interpretación de los retratos a partir del relato: “quiero ver tu otra mitad”, de esta manera, el estudiante expresa su intencionalidad a la hora de comparar y relacionar ambas creaciones a partir de la fragmentación del individuo.

FIGURA 6. Ensayo visual que muestra dos ejemplos de los retratos discursivos a partir de la relacionalidad de las representaciones previas



Fuente: Elaboración propia

Debemos aclarar en este punto que se han incluido los nombres de aquel alumnado que expresó su conformidad para dar a conocer su identidad, mientras que otras estudiantes prefirieron mantenerse en el anonimato y es por ese motivo que no se incluye su nombre. Aclaramos este aspecto ya que tratamos de dotar de valor e importancia al trabajo realizado por nuestro alumnado, ya que sin su esfuerzo y predisposición no se podría haber realizado este trabajo de análisis crítico.

Como habíamos explicado con anterioridad, cuando hablamos de las distintas interpretaciones situadas se hace muy importante también señalar el lugar de la recepción de la imagen. Estos últimos retratos (que son escritos) responden a una última mirada que se realiza en comparación y relación con los dos retratos realizados anteriormente. De esta manera, se puede observar cómo el alumnado conecta las distintas miradas, tanto la propia como la ajena, para dar un nuevo significado a su construcción del yo.

5. DISCUSIÓN: TIPOS DE RETRATOS

Hemos tratado, desde los lugares y las distintas modalidades ir analizando los distintos tipos de retratos, para problematizar el discurso del reconocimiento señalando sus múltiples implicaciones y formas de mirar. Interrogando los significados predeterminados con respecto al yo. Pero, aun así, y siguiendo a Nelson Phillips y Cynthia Hardy (2002),

debemos reconocer que nuestro análisis del discurso utiliza nuestro propio lenguaje y sensibilidades, nuestra mirada como investigadoras que está construyendo e interpretando en lugar de revelando la verdad.

Es por ello por lo que entendemos esta investigación como otra nueva interpretación situada, que se sumaría a las interpretaciones realizadas por nuestro alumnado. Los distintos retratos realizados nos permitieron avanzar en un análisis bidimensional: por un lado, desde la visión del alumnado participante y sus interpretaciones; y, por otro lado, desde la visión de las investigadoras de esas interpretaciones situadas. De esta manera, la interpretación reiterada nos ha servido como estrategia para analizar las implicaciones sociales (nivel connotativo) y compositivas/simbólicas (nivel denotativo) en la identificación identitaria.

Los resultados obtenidos mostraron en qué medida la imagen (el retrato) ha heredado la dimensión semántica (con los respectivos contenidos denotativos y connotativos) de la palabra (la identidad). Como explicábamos, en nuestra actualidad los modos de retratarse han cambiado, la transición de la representación tradicional al uso contemporáneo del *selfie* como un acto performativo y provisional. Hemos podido observar en las distintas interpretaciones realizadas por nuestro alumnado en qué medida su representación (su identidad) ya no dependía tanto de cómo se miraban ellas y ellos mismos, sino de cómo eran miradas por sus compañeras o compañeros. Así se observa cómo la construcción del sujeto líquido se realiza a partir de un proceso de negociación consciente que requiere de la validación y conformación externa. Dicho esto, nos detendremos en discutir y reflexionar sobre los distintos retratos obtenidos y las categorías identificadas.

5.1. AUTORRETRATO REFLEJADO

En primer lugar, se pudo observar que los primeros retratos (autorretrato reflejado), se clasifican (compositivamente) en dos maneras de construir el rostro. Una de ellas es más creativa y jugaba con los símbolos y la esquematización. Como señalan Vicente Blanco y Salvador Cidrás (2022), el dibujo simbólico descubre otras formas o significados a partir de la observación de los elementos que componen la imagen. Aunque, en este caso, consideramos que este modo de elaborar los retratos no responde tanto a un tipo de dibujo sino a una capacidad

expresiva/cognitiva. Esta manera de utilizar la creatividad y la imaginación vemos cómo está anclada en las representaciones infantiles y en la dificultad de representar lo que se ve.

La otra manera, por su parte, es más realista/visual y trata de embellecer el rostro. En estos retratos se observa la búsqueda de la belleza a través de la construcción del retrato, idealizando ciertos rasgos para configurar una imagen que les coloque en un lugar atractivo. Esta tendencia a la búsqueda de lo bello lo relacionamos con los modos de retratar en las Bellas Artes y a lo largo de la historia.

5.2. RETRATO INTERSUBJETIVO

En segundo lugar, centrándonos ahora en los modos de interpretar gráficamente de nuestro alumnado, es decir, en los segundos retratos elaborados (retrato intersubjetivo), pudimos detectar distintos modos de realizar la representación.

En este modo de análisis compositivo identificamos dos maneras distintas de mirar. Pero, tratando de ir un paso más allá, y en línea con el estudio realizado por Vicente Blanco y Salvador Cidrás (2022), podemos observar dos formas de dibujar siguiendo el objetivo principal que se trabaja en cada uno de los ejemplos. En un primer caso, en el que nosotras denominamos dibujo de copia, el alumnado trataba de reproducir el retrato de la manera más fiel posible al modelo de partida. Coincidimos así con los autores (Blanco y Salvador, 2022) al indicar que este tipo de dibujo plantean el problema de que se centran en el resultado final y no en un proceso mental ni creativo de la experiencia significativa.

Por otro parte, pudimos observar otro tipo de dibujo que nosotras identificábamos como más imaginativo que se relacionaría con el dibujo de imaginación propuesto por Vicente Blanco y Salvador Cidrás (2022). En este tipo de dibujo los autores hablan de tres categorías:

- El dibujo fantástico, que no tiene relación con el mundo físico;
- El dibujo como utopía, que surge como un modo de transformar e imaginar posibilidades más allá de nuestro contexto;
- Y, el dibujo de hipótesis, que tratan de explorar lo aun no conocido.

Dentro de esta tipología, podemos situar algunas de las interpretaciones realizadas por nuestro alumnado como dibujos de imaginación utópicos que tratan no solo de representar lo que se ve, sino de ir un paso más allá y transformar otras posibilidades en la representación del rostro.

5.3. RETRATO DISCURSIVO

Por último, en relación con el retrato discursivo, se pudo observar que el alumnado presenta mayor facilidad para expresar de manera textual y no tanto de manera visual. Pudimos comprobar cómo las y los estudiantes se sentían con mayor comodidad al elaborar un retrato discursivo, una interpretación que se separara de la imagen e incorporara el texto. Esta realidad observada en el aula, sin duda tiene que ver con el lugar que ha ocupado el arte y la comunicación visual en el entorno educativo, relegado a una única asignatura de *Educación Plástica, Visual y Audiovisual*. Mientras que, la comunicación textual es trabajada de manera recurrente en toda la formación académica. Esto no hace más que evidenciar la necesidad de trabajar hacia una alfabetización visual. Por último, el uso de esas tres categorías del retrato propuestas nos permite abrir la reflexión y pensar en si faltan otros modos de representación (de retratos) y, por tanto, nos invita a cuestionar la representación aprehendida.

6. CONCLUSIONES: LA REFLEXIÓN (SITUADA)

Los resultados obtenidos nos han permitido analizar las fases del reconocimiento estudiadas a través de los diversos modos de retratarse propuestos a nuestro alumnado. Las interpretaciones (situadas) sirven como una herramienta para analizar de forma contextualizada las prácticas identitarias contemporáneas.

En línea con nuestro primer objetivo, planteamos un enfoque de análisis visual crítico y validarlo a partir de la interpretación de tres tipos de retratos. En su planteamiento y aplicación los lugares se sitúan como espacios clave para entrelazar modalidades y niveles interpretativos. Lo que se relaciona, a su vez, con el segundo objetivo específico y con el

análisis de las modalidades para organizar las distintas interpretaciones de una misma imagen.

Desde cada una de las dos modalidades (compositiva y social) pudimos ir observando cada tipo de retrato para organizarlos y clasificarlos según su composición o identificar sus temas clave. Así encontramos que el primer retrato (autorretrato reflejado) se clasifica en creativo/esquemático y realista/académico. Una escala de iconicidad que nos permite hablar del primer nivel de reconocimiento propuesto por Jacques Lacan (1977) a partir de su teoría del espejo.

El segundo retrato (retrato intersubjetivo) se organiza en dibujo de copia y dibujo de imaginación que se relaciona con el nivel de reconocimiento propuestos por Paul Ricoeur (2005) reconocimiento como identificación (copia) y reconocimiento como distinción (imaginación). Por último, el tercer retrato (retrato discursivo) se clasifica siguiendo una composición comparativa o una composición relacional, y nos permite conectar con el reconocimiento recíproco de Friedrich Hegel (1807/2006). De esta manera, constatamos la validez de nuestra propuesta de análisis y su tercer objetivo en cómo es posible establecer los distintos niveles de reconocimiento en la construcción de sentido de los retratos y dotarlos así de significación.

De forma complementaria, a nuestro alumnado se le pidió la realización de un portafolio de aprendizaje artístico donde iban aportando reflexiones sobre cada práctica realizada durante el desarrollo de la asignatura. A este respecto, este documento reflexivo nos permite tener otra mirada más acerca de la experiencia de retratarse y ser retratado aportando sugerentes lecturas que permiten afianzar y consolidar el retrato como propuesta con vigencia en el aula. Mirando hacia el papel del alumnado como creadores visuales sigue latente un imaginario estético compartido que les posiciona en un lugar de miedo ante el folio en blanco, la repetición de las frases: “yo no sé dibujar bien”, “me he frustrado”, “no terminé conforme con los resultados” se volvían un nexo común entre las y los participantes. El alumnado reflexiona sobre si existen cambios en las distintas maneras de percibir y expresar la realidad, incidiendo en la visión única del arte como medio de expresión de subjetividad. Por último, afirman la importancia del trabajo colaborativo en el

proceso creativo al poder intercambiar retratos con sus compañeras y compañeros y devolver lo realizado, sintiendo el placer de la recompensa.

Todas estas reflexiones elaboradas por nuestro alumnado participante nos llevan a poner el foco de atención en sus impresiones y consideraciones, haciéndoles partícipes de todo el proceso de la práctica. Por otro lado, y como sugiere Tania Alba Ríos (2024), sería interesante para futuros estudios recoger las consideraciones sobre las intenciones representativas del alumnado durante la primera fase del proyecto (autorretrato) para poder contrastarlas con las reflexiones finales. Ya que es cierto que, al solo recoger las impresiones finales, no se puede corroborar si el alumnado considera que ha habido un enriquecimiento en la autopercepción y, por tanto, una mejora en la representación visual.

En definitiva, los resultados obtenidos a través de la propuesta de análisis visual evidencian el interés por diferenciar lugares y modalidades para un enfoque metodológico visual crítica, tal y como propone Gillian Rose (2019). No obstante, la complejidad visual de las imágenes y en especial de los distintos tipos de retratos nos llevaron acertadamente a prestar atención a los tres lugares de la imagen analizados y dar cuenta de la importancia que el lugar de la audiencia ha tenido para nuestro estudio. De esta manera, las preguntas de análisis (dentro de la modalidad social) nos permiten abrir la reflexión y pensar en nuevos interrogantes. Esta investigación sobre los retratos es tan solo una apertura más para indagar hacia otras representaciones visuales del yo y nuevas miradas.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Para la realización de este estudio ha sido necesaria la participación del alumnado de 4º curso del Grado en Maestro en Educación Primaria de la Universidad de La Laguna durante el curso académico 2023/24. Agradecemos su colaboración, ya que sin su trabajo esta investigación no se podría haber realizado.

Trabajo cofinanciado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información de la Consejería de Universidades, Ciencia e Innovación y Cultura y por el Fondo Social Europeo Plus

(FSE+) Programa Operativo Integrado de Canarias 2021-2027, Eje 3 Tema Prioritario 74 (85%).

8. REFERENCIAS

- Alba-Ríos, Tania (6 de marzo de 2024). Buenas tardes, gracias por vuestra ponencia [Comentario en la página web del Simposio Volviendo al retrato, Prácticas identitarias de reconocimiento a través de la interpretación situada]. I Congreso Internacional corporalidades sociales, subjetividades y disidencias. Cuerpos en encuentro: conflictos, intersecciones y disidencias. <https://bit.ly/498Ji8l>
- Atir, Stav, y Fergusson, Melissa J. (2018). How gender determines the way we speak about professionals. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)*, 115(28), 7278-7283. <https://doi.org/10.1073/pnas.1805284115>
- Bauman, Zygmunt (2006). *Vida líquida*. Ediciones Paidós.
- Blanco, Vicente, y Cidrás, Salvador (2022). *Dibujar el mundo. Jugar, crear, compartir*. Ediciones Octaedro.
- Bourriaud, Nicolas. (2008). *Estética relacional* Trad. Beceyro, Cecilia, y Delgado, Sergio. (2ª ed.). Editora Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 1998)
- Brizuela-González, Florencia, y López-Martínez, Uriel (2018). *Descentrar la mirada para ampliar la visión: Reflexiones en torno a los movimientos sociales desde una perspectiva feminista y antirracista* (2ª ed.). Descontrol.
- Crisóstomo, Raquel (2019). *El yo en serie: variaciones identitarias en el drama televisivo contemporáneo norteamericano*. [Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra]. <http://hdl.handle.net/10803/667613>
- Haraway, Donna (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. (Trabajo original publicado en 1988). En Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Hegel, Friedrich (2006). *Fenomenología del espíritu* Trad. Jiménez-Redondo, Manuel. Editorial Pretextos. (Trabajo original publicado en 1807)
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder* (3ª ed.) Trad. Varela, Julia, y Álvarez-Uría, Fernando. Ediciones la Piqueta. (Trabajo original publicado en 1980)

- Foucault, Michel (1999). Arqueología del saber. Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1969)
- Foucault, Michel (2005). Hermenéutica del sujeto. Editorial Akal. (Trabajo original publicado en 1982)
- Lacan, Jacques (1977). The four fundamental concepts of psycho-analysis. Penguin.
- Phillips, Nelson y Hardy, Cynthia (2002). Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction. Sage.
- Ricoeur, Paul (2005). Caminos del reconocimiento: Tres estudios (Estructuras y Procesos. Filosofía) Trad. Neira, Agustín. Editorial Trotta.
- Rose, Gillian (2019). Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales (4ª Edición). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) (Trabajo original publicado en 2016).
- Van Eck, Caroline, y Winters, Edward (2005). Introduction. En Van Eck, Caroline, y Winters, Edward (Eds.). Dealing with the Visual: Art History, Aesthetic and Visual Culture (pp. 1-13). Ashgate.

FOOTPRINTS, LOS PIES EN LA TIERRA.
LA PISADA Y EL RASTRO PODAL COMO ELEMENTO
CONCEPTUAL Y DISCURSIVO REITERADO
EN ALGUNAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÁNEAS

ISMAEL TEIRA MUÑIZ
Universitat Politècnica de València

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende ser un recorrido desde el que aportar un enfoque particular hacia diversas producciones de arte contemporáneo vinculadas al rastro corporal, en particular la huella humana y, más concretamente, aquella resultado del acto de caminar, esto es, la impronta podal. Considerado por Leonardo da Vinci como una “obra de arte y una obra maestra de la ingeniería” (Le Breton, 2022, 51), el pie se presenta como un elemento fundamental, materia intermedia entre lo humano y lo terrestre. Su huella genera el más rudimentario símbolo de presencia humana sobre la faz de la tierra. Así lo confirman autores como Francesco Careri, para quien “la historia de los orígenes de la humanidad es la historia del andar” (Careri, 2002, p.44) o Rebecca Solnit, que amplifica en su obra *Wanderlust: a history of walking* (2015) el debate sobre la importancia del desplazamiento bipedal humano, incluyéndolo en derroteros que se manifiestan entroncados con valoraciones desde la sexualidad, el paisaje o el pensamiento. Para Roland Barthes, “es posible que caminar sea mitológicamente el gesto más trivial y por lo tanto el más humano” (Barthes, 2005, p.26).

Desde este punto de vista, primitivo y pionero, debemos situar el hallazgo de la antropóloga Mary Leakey y su equipo acaecido en 1978. Se trata del descubrimiento de un conjunto de huellas de homínidos

datas en el 3.6000.000 a.C. localizadas en Laetoli (Tanzania). Dichas pisadas o *footprints* son altamente representativas ya que suponen muestras primigenias de la presencia humana sobre el terreno, transitando erguidos sobre dos piernas lo que se conoce como bipedalismo, rasgo distintivo de la especie humana frente a otras del reino animal. Aunque este sería un precedente ilustrativo de enorme relevancia en el ámbito de la antropología, el objeto de nuestro texto se sitúa –por acotar– en el terreno exclusivamente del arte, siendo más concretos, el del arte contemporáneo. Dentro de esta visión del mundo interpretado con afán estético y artístico desde el andar, se establece un vínculo estrecho entre dicho desplazamiento y el paisaje, entendiendo a este último como constructo cultural, más vinculado –por lo menos, en su génesis– a la experiencia del recorrido que a una cosa o una idea (López Silvestre, 2007).

En definitiva, la naturaleza caminante de la especie humana condiciona su morfología corporal. El bipedalismo como rasgo distintivo fue estudiado por teóricos como Peter E. Wheeler (1984) que atribuye la génesis de dicha circunstancia a una cuestión termorreguladora. El caminar erguidos, aparte de ser objeto de un sinfín de estudios en el ámbito de la paleoantropología, también fue una cuestión explorada ampliamente por el arte contemporáneo desde finales de los años 60. Especialmente destacaremos un conjunto de producciones artísticas centradas en la representación latente del cuerpo a través de su rastro o huella, en concreto las pisadas elementales como estadio previo a la configuración de senderos y caminos.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es el de realizar un análisis comparativo que recorre una selección de obras de arte que están fundamentadas en la voluntad de dejar patente la experiencia humana de la caminata de modo multidisciplinar, entendida en el sentido que se plasman formalmente las prácticas artísticas reseñadas las cuales presentan como nexo en común conceptual la investigación en torno a la huella,

pisada o *footprint*.⁶³ Además, entroncada con la insalvable naturaleza cultural del fenómeno, la investigación busca trazar una panorámica sobre un conjunto de obras de arte contemporáneo interrelacionadas conceptualmente con el rastro mínimo humano, particularmente en la medida de manifestaciones de escala humana, como la pisada o el sendero resultante del conjunto de las mismas, así como la construcciones colectivas. Por otra parte, relacionado con la propia experiencia corporal, se plantea como objetivo el examinar el modo en que la práctica artística caminera refuerza los discursos vinculados a cuestiones postcoloniales, feministas o de denuncia política por parte de la nómina de artistas destacados/as.

3. METODOLOGÍA

La metodología está basada en el estudio de un conjunto de manifestaciones artísticas relacionadas con el caminar y la huella, en concreto la pisada o *footprint*. Se opta por un método hipotético-deductivo a partir de temáticas y modos de hacer comunes a varios artistas. Se parte como sustrato de fuente documental del estudio de revisiones comisariales de exposiciones recientes (Hesse y Ulrich, 2022; Pis Marcos, 2022) sobre el tema. Además, se parte de una metodología basada en la observación indirecta de carácter documental a través del análisis del discurso de autores como Frédéric Gros o Rebecca Solnit. Dado el contexto científico, se tienen en cuenta los resultados derivados del método experimental de la práctica artística propia. Se realiza un estudio de obras de Jean Dubuffet (1901-1985), Akira Kanayama (1924-2006), Dennis Oppenheim (1938-2011), Regina José Galindo (1974), Janine Antoni (1964), Richard Long (1945), Hamish Fulton (1946), Antoni Tàpies (1923-2012), Fina Miralles (1950), Paul Ramírez Jonas (1965), Paulo Nazareth (1977), Sylvie Fleury (1961) o Fernando Sánchez Castillo (1970), entre otras propuestas contemporáneas transversales.

⁶³ En diversas partes de este texto empleamos con finalidad poética y sonora la palabra en inglés *footprint* ya que aúna en un solo término la definición de huellas de los pies, con mayor grado de concreción que pisadas. Por esta misma razón también solemos contraponerla con *footpath* [sendero], ya que ambas incluyen la referencia a lo pedestre.

4. FOOTPRINTS, PETJADES Y PISADAS. UN RECORRIDO

La figura del caminante, y el propio caminar, son un tema recurrente desde el instante marcado por la desmaterialización del objeto artístico a finales de los años 60. En el contexto de esta reducción material y auge de las prácticas conceptuales, el caminar como *performance*, registrado en fotografías o vídeos, así como, especialmente, su rastro o huella, sedujeron a un número de artistas relevante, también durante las décadas siguientes, hasta hoy. El paso y la zancada sirven como pretexto para analizar tanto la reducción matérica en estos años, como la tendencia posminimalista aplicada a las prácticas disruptivas protagonistas del momento en el que por primera vez se establecían etiquetas como *body art* o *land y earth art*, arte corporal y de la tierra –o, quizás, del paisaje– respectivamente.

De este modo, las *footprints* sirven de *leitmotiv* para transitar por un terreno dado a la experimentación y el demostrado interés patente por la experiencia, muchas veces a través de dispositivos escultóricos e instalativos con los que interactuar caminando. Así, el cuerpo del espectador activo establece vínculos con el espacio que lo circunda, ya no siendo suficiente observar alrededor sino que, además, se necesita un tránsito pausado y activo, tanto física como conceptualmente. Esta caminata ya posee en sí una finalidad creativa, marcado por la libertad. Como apunta el profesor y filósofo Frédéric Gros:

“La libertad cuando se camina es la de no ser nadie, porque el cuerpo que camina no tiene historia, tan solo un flujo de vida inmemorial. Así, somos un animal de dos patas que avanza, una simple fuerza pura entre grandes árboles, apenas un grito.” (2014, p. 14-15)

4.1. DUBUFFET, KANAYAMA Y OPPENHEIM: TRES EJEMPLOS PRECURSORES DEL INTERÉS ARTÍSTICO DE LA HUELLA DE LOS PIES

En 1948, Jean Dubuffet representó, mediante tinta sobre papel, un conjunto de pisadas sobre la arena. El dibujo de pequeñas dimensiones *Footprints in the Sand, page from the sketchbook El Golea, II* contenía trazo ágiles y superpuestos de huellas del contorno de los pies. La diferencia respecto a años venideros es la cuestión del cuerpo latente a través de un rastro patente y, por ende, a escala humana. Esta escala sí

figura en *Ashiato* [Footprints], 1956, de Akira Kanayama que, a pesar de continuar representando –más que presentando- la pisada a través de una huella arquetípica de zapato, sí anticipa la poética y el carácter discursivo, tanto poético como narrativo, del protagonismo de las pisadas en el arte contemporáneo. Kanayama, como integrante de Gutai Bijutsu Kyokai –formado en el contexto de la posguerra y más conocido como Grupo Gutai– llevó a cabo innovaciones en relación al vínculo entre arte y juego⁶⁴. La impronta de dicho grupo aparece reflejada en las prácticas posteriores, especialmente en lo que atañe a innovaciones vinculadas a la *performance* o el *happening*.

En un tercer escalón encontramos la obra *Ground Mutations*, 1969-70, de Dennis Oppenheim. En esta ocasión, se trata de una pieza situada temporalmente en el período inmediatamente posterior al que podríamos considerar punto y aparte, en torno al año 1968. Cabe recordar que dos años antes Richard Long había presentado *A Line Made by Walking*, una suerte de escultura resultado de una acción registrada a la manera de la fotografía. Esta circunstancia del registro y documento, también del archivo, fue un tema de preocupación por estos años, tanto para los propios creadores, como para las instituciones, el mercado y la crítica. De hecho, Dieter Roelstraete, en un libro titulado homónimamente como la obra anteriormente mencionada, explica que Long llegó a fotografiar su línea desde otro punto vista lateral, en relación a una consideración estética acerca de este resultado que, finalmente, constituye la obra en sí. Por ello, según Roelstraete (2010, p.9) podría hacerse una lectura de esta obra de juventud –producida cuando el artista tenía veintidós años– como tentativa de desvío de arte conceptual más ortodoxo.

De este modo, Dubuffet había mostrado interés por las huellas de los pies desde el dibujo expresivo; posteriormente Kanayama siguió la estela pero incorporando el tamaño real y, con Oppenheim, asistimos a la propia estampa de la pisada de sus zapatos intervenidos, como marca propia, sobre la tierra de la ciudad. Esas “mutaciones terrestres” que el

⁶⁴ Este tipo de investigaciones artísticas confluyen en la actualidad en las prácticas concebidas dentro del terreno de la mediación artística o planteamientos pedagógicos que recurren a la ludificación.

artista refiere se apropiaban del espacio público y rubricaban la urbe de una manera parecida a lo que supondría, pocos años después, lo que Anna Maria Guasch (2002) denominaría arte del graffiti, cuyo fin sería el de dejar huellas “en los muros urbanos con actitudes despolitizadas e indiferentes al establishment y con la única voluntad de afirmar su identidad y dar testimonio de su existencia” (p. 367).

Tras este proceso y esta acción, Oppenheim configura un panel que recoge, además de la propia footprint de sus zapatos modificados, fotografías de las propias huellas en el espacio público, indicando la localización donde se efectuaron (la calle). La suela se dividía en dos hoyos diagonales que, realizando un ejercicio de caminata premeditada, cuya trayectoria venía determinada por una serie de diagramas previos, podría generar una línea en negativo sobre el suelo, en claro diálogo contemporáneo con Richard Long en Europa. Oppenheim incluye un pequeño texto en su obra donde refleja la voluntad de la misma: “Estaba conectando los patrones de miles de individuos. Mis pensamientos estaban llenos de diagramas de marcha.”⁶⁵ Casualmente también está datada en 1969 la fotografía de la NASA titulada "View of Astronaut Footprint in Lunar Soil" tomada el 20 de julio de ese año. En ella aparece un primer plano de la pisada del astronauta Edwin (Buzz) Aldrin, compañero junto a Neil Armstrong en la expedición a la luna Apolo 11, constituyendo una llamativa footprint extraterrestre.

A propósito de este hito, Matthew Day Jackson en *Footprint*, 2011, y Michael Kaga en *Footprint*, 2022, trabajaron en torno a la icónica huella sobre la superficie del satélite natural de la tierra. La primera es una escultura de yeso con estructura de acero. Este material, el yeso, nos recuerda a *Walking Man and Plaster Path*, 1965, de Richard Long. La segunda, de Kaga, se aproxima también al mismo elemento, empleando la pizarra como material constitutivo. Cabe destacar que ambas interpelan al espectador con el aura que pudiera derivarse de la presencia a escala natural de una huella localizada en la superficie lunar.

⁶⁵ Traducción propia de I was connecting the patterns of thousands of individuals. My thoughts were filled with marching diagrams.

IMAGEN 1. *"View of Astronaut Footprint in Lunar Soil" 1969*



Fuente: NASA

4.2. UNA APROXIMACIÓN A LA IMPRONTA SUBVERSIVA DE RICHARD LONG, HAMISH FULTON, ANTONI TÀPIES Y FINA MIRALLES.

Dado que es el resultado de la estampación más elemental, la huella de los pies fue un elemento que despertó interés en algunos artistas que trabajaron durante la segunda mitad del siglo XX. Como rastro patente a un nivel elemental del cuerpo latente, la huella de los pies es, también, la primera marca que efectúan los cuerpos humanos de los recién nacidos sobre el papel de la partida de nacimiento. Ciñéndonos al ámbito estrictamente artístico, la motivación de tal presencia humana en las manifestaciones de arte contemporáneo que reseñaremos a

continuación es, por un lado, de interés estético y, por el otro, de superación de los dictámenes del arte academicista e intento de juego en un terreno intermedio entre la presentación y la representación humana.

Por supuesto los artistas caminantes Richard Long (1945) y Hamish Fulton (1946) recurrieron a ello, pero también lo hicieron otros cuya obra en conjunto no gira solo en torno a esta idea. En este sentido, dentro del contexto catalán encontramos a Antoni Tàpies (1923-2012) o a Fina Miralles (1950), que contraponemos a los anteriores. De alguna manera, podríamos decir que sus producciones se sitúan en la génesis de la pisada como arte. Esta circunstancia de dejar una marca sobre la superficie terrestre se encuentra presente en la obra de Richard Long, focalizado desde el inicio de su carrera en el acto pasajero –y paisajero– de desplazarse caminando. En este sentido, *Africa Footprints* y *Footprints Line*, ambas de 1986, representan un buen ejemplo de ello. La primera remite al medio de locomoción predilecto, según el propio artista, en el continente africano, creada también con una materia prima usual, como es el barro⁶⁶. La propia morfología de la obra refleja la extensión de terreno del continente africano, en el que Long llevó a cabo algunos trabajos entre los que se encuentran las intervenciones realizadas en el monte Mulanje de Malaui, que dieron forma a la pieza *Circle in Africa* de 1978. En lo relativo a la escala, a la que venimos refiriéndonos a lo largo de todo el artículo, es oportuno señalar la forma en que sucede en esta obra, cuya litografía resultante está presente en la colección de TATE Modern con unas dimensiones relativamente inferiores de 100,60 x 71,5 cm., en lugar de los 116 x 85,5 cm. de la obra original realizada con barro debido a cuestiones técnicas vinculadas a la prensa y el pliego del papel. Por su parte, *Footprints Line*, 1986, se plantea desde la pintura sobre el suelo de la propia galería en un juego cromático en blanco y negro, además de buscar una geometría cuadrangular a partir de un elemento ampliamente sinuoso como es la planta del pie.

⁶⁶ Según aparece recogido en *Tate Gallery: Illustrated Catalogue of Acquisitions 1986-88* publicado por la institución londinense en 1996, el barro para dicha obra procede del río Avon, próximo al domicilio del artista cerca de Bristol. Dicho río también es fuente de material para otras obras de Richard Long.

IMAGEN 2. Botas desgastadas de Hamish Fulton



Fuente: <http://hamishfulton.com/>

Respecto a Hamish Fulton, destacamos un caso particular de pisada, la que sucede en el propio calzado. Esta circunstancia aparece reflejada en varias fotografías que el artista británico realiza a sus propias botas desgastadas. Una de ellas, que destacamos por resultar significativa, es *Shoes & boots*, 2003. En ella se nos muestra el calzado raído como resultado de recorrer varios kilómetros en territorios montañosos. Dicho contenido dio lugar a un libro de artista, soporte empleado con cierta asiduidad por Fulton, publicado en Eindhoven en 2003, compuesto de 8 páginas y limitado a trescientas copias que lleva por título *Shoes and boots walked by Hamish Fulton*. En estas fotografías se muestra el rastro del camino en los zapatos, y no al revés como suele acontecer más frecuentemente. Paula Santiago de Madrid realizar una oportuna apreciación en torno al objeto de dicha publicación, apuntando hacia la mezcla resultado de respeto y libertad, “por un lado, la que se produce sobre la naturaleza y, por otro, la que ésta provoca en el propio caminante” (Santiago, 2012, p. 184). Estrictamente no vinculado con una pisada o *footprint* como tal, pero sí con un enorme interés hacia la escala natural

de los pies humanos se sitúa la obra *Untitled (A short walk with Reinhold Messner)*, 2002, resultado de una breve caminata junto al alpinista Reinhold Messner, destacado por haber alcanzado sin oxígeno la cima de las 14 cumbres más altas del planeta, con más de 8.000 metros de altura, desde el Everest hasta el Shisha Pangma. El trabajo consistía en una serie de dibujos de grafito sobre papel, a efectos del objeto de este artículo cabe destacar los que representaban los pies del propio Messner.

Próximo a nuestro contexto geográfico, y dada la oportunidad del tema, debemos analizar la obra de Antoni Tàpies (1923-2012), interesado en ese elemento que conecta a lo humano con la tierra y semánticamente justifica el estar de pie. Así lo puso de manifiesto en un sinfín de obras tales como *Matèria en forma de peu*, 1965; *Peu*, 1984; *Peu y vernís*, 1985; *Al teu peu*, 1989 o *Encarnacia del peu*, 1999, entre otras, así como el conocido *Mitjó*, 2010, instalado en la terraza de la propia Fundació Tàpies de Barcelona. Como indica Manuel Borja-Villel, “para Tàpies, el pie es algo humilde y pasivo, más relacionado con la materialidad de la tierra que con la espiritualidad del pensamiento” (1990, p.42) De hecho, el calcetín se muestra, por un lado, a una escala muy superior a la humana (290 x 370 x 125 cm) y, por el otro, su aspecto lo presenta ajado y usado, en la línea de producción del artista por dar visibilidad a objetos de la vida cotidiana con las marcas resultado del paso del tiempo. Pero lo que sí supone un elemento primitivo –anterior al proceso paulatino, pero ciertamente acelerado, a partir de 1968, de desmaterialización del objeto artístico– son sus obras constituidas directamente como pisadas, *footprints* o *petjades*. El artista recurrió a ellas en el afán por la escala humana y el rastro más mínimo del cuerpo. Destacan en esta línea *Petjades sobre fons blanc*, 1965; *Addició de Petjades*, 1972; *Dues petjades*, 1987; *Petjades*, 1995, esta última, en su conjunto, de grandes dimensiones (200 x 200 cm.) y que incluye, además, la recurrente cruz griega, habitual en su obra. A finales del siglo XX, Tàpies continuaba recurriendo a *petjades* en su práctica artística, como es el caso de *Petjades i frottage*, 2000. Quizás este recurso de dejar huella, desde el punto de vista de su planteamiento plástico, se vincula con la carga simbólica de la misma que, además, remite a la realidad más humana, “una realidad corpórea como inmaterial, percibida inicialmente por los sentidos e interpretada por sus contenidos existenciales y valores místicos” (Martínez Gueyraud, 2022, p.27).

IMAGEN 3. Zapatos de Fina Miralles



Fuente: Pikara Magazine

En el trabajo de Fina Miralles (1950), también vinculado a la pisada, se atisba ya una cierta preocupación por el espacio público y lo que en él acontece. Su obra *Petjades*, 1976, consiste en realizar recorridos por la ciudad con unos zapatos intervenidos donde figura su nombre artístico a modo de espuma para estampar: en uno de los pies el nombre, y en el otro el apellido. De este modo, configura un acto de apropiación de la calle, que se plasma en la obra en forma de película documental de la acción. Con ello, Miralles interpela sobre la rúbrica de las obras y la conquista del espacio público en el marco de lo que supone el concepto de propiedad en la sociedad capitalista.⁶⁷ Su trabajo sirve de pretexto para abrir paso en otro punto en el que derivan las prácticas relacionadas con la pisada o *footprint* dentro de una escena más reivindicativa y comprometida políticamente. Formalmente, esta obra puede servir de precedente para Abigail Lane, *Making History - shoes and prints*, 1992-

⁶⁷ Según se extrae de la hoja de sala de la exposición *Fina Miralles. Soy todas las que he sido*, que tuvo lugar en el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona del 5 de noviembre de 2020 al 5 de abril de 2021.

1998 donde, de un modo similar, dispone también en la suela de una especie de sandalias sendos tampones en cada pie, que se corresponden con reproducciones de las huellas de sus propios pies.

4.3. LOS PIES EN LA TIERRA: COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL

Si bien a finales los años 60 ya el simple hecho de plantear una pisada como obra de arte significa toda una declaración de intenciones sin precedentes, en las décadas siguientes el andamiaje conceptual y su empleo como elemento discursivo dio lugar a prácticas todavía más radicales. Reseñable es la obra *Footprints from Traveling. Limit of Reach*, 1976, donde Robert Morris (1931-2018) plantea un desplazamiento lateral, impropio del acto de caminar como tal. La huella de los pies al caminar adquiere una dimensión mayor en el trabajo de artistas como Regina José Galindo (1974), Janine Antoni (1964) y Paul Ramírez Jonas (1965), Paulo Nazareth (1977), Sylvie Fleury (1961) o Fernando Sánchez Castillo (1970).

IMAGEN 4. *Para cuando ellos me busquen en el desierto*, 2012, de Paulo Nazareth



Fuente: <https://www.pinaultcollection.com/en>

Estableceremos analogías conceptuales, por una parte, entre el trabajo de Janine Antoni y Paul Ramírez Jonas, *Migración*, 2000, la obra *Para cuando ellos me busquen en el desierto* 2012, de Paulo Nazareth. Ambas configuran la impronta de los pies como un símbolo de tensión geopolítica y compromiso con las consecuencias de las fronteras y las problemáticas migratorias. Por una parte, el trabajo de Antoni y Ramírez Jonas plantea explícitamente en el título esta circunstancia. La obra se configura como una videoocreación que transcurre entre dos monitores donde dos sujetos se persiguen el uno al otro y, superponiendo su propia impronta a la *footprint* ya preexistente del otro, alcanza a borrar su huella, de una manera marcada de manera velada por la violencia del acto. Algunos años más tarde, Nazareth llevó a cabo su obra inscrita dentro de una línea de trabajo constante y más amplia, entroncada con el colonialismo. Este trabajo es dos años posterior a su recorrido llevado a cabo en 2010 donde recorrió caminando y en transporte público los quince países que separan Brasil y Estados Unidos. Sin embargo, fue varios años después, en 2019, cuando pudo presentar su primera retrospectiva en este último país, *Melee*, en el ICA Institute of Contemporary Art de Miami, donde abordó con dureza temas como la opresión o el racismo. En *Para cuando ellos me busquen en el desierto*, 2012, registró en video algunas acciones, entre el absurdo y la desesperación, donde se evoca una huida con voluntad de no dejar rastro. En una ocasión, borraba su propio rastro con rastros anudados a sus tobillos; en otra, más representativa, se calzaba un par de zapatos al revés dejando en la arena unas *footprints* en dirección opuesta a su propio recorrido.

La denuncia es mucho más explícita, tanto desde el punto de vista visual como narrativo, en el caso de la guatemalteca Regina José Galindo, que realizó una *performance* en 2003 consistente en un trayecto de una hora de duración entre dos instituciones públicas relevantes del Estado con los pies empapados en sangre humana dejando la impronta de dicha tonalidad. *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003, es el título de la acción que busca reclamar justicia o, al menos denunciar y visibilizar a las víctimas del conflicto armado en Guatemala. En clave feminista se sitúa el interés por la huella en la obra de Sylvie Fleury. Tanto en esta ocasión como con el trabajo de Fernando Sánchez Castillo subyace una

cierta crítica, más implícita, hacía consideraciones que tienen que ver con la mujer. En el caso de Fleury, la crítica es más contundente, si cabe, aunque el grado de erosión de la huella de la imagen que presenta Sánchez Castillo es de un nivel muy alto, la más profunda y desgastada de las todas las *footprints* que hemos analizado en este artículo. Analizaremos unas líneas más abajo el motivo.

IMAGEN 5. Fotografía del proyecto *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003, de Regina José Galindo



Fuente: <https://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/>

En la *performance* *Walking on Carl Andre*, 1997, Sylvie Fleury acomete la actividad de caminar con tacones rojos sobre una obra de Carl André (1935-2024). A pesar de que la obra ya en sí permitía el tránsito sobre su superficie, la lectura disruptiva que se puede realizar sobre este acto es, más bien, de menosprecio y ultraje no específicamente hacia la propia obra o su sentido conceptual, sino sobre el propio artista como una suerte de crítica al discurso patriarcal. En este caso, la impronta se torna simbólica. Aunque sería una temática apropiada para otra investigación, el empleo de zapatos de tacón como eje central de la obra de arte, generalmente *performativa*, está presente en otra pieza que

consideramos oportuno destacar. Se trata de Sophie Whettnall, *Hasta el fin*, 2007, en la que la artista realiza el Camiño de Fisterra, desde Santiago de Compostela hasta la cita localización, caminando con zapatos de tacón en un recorrido que duró tres días.

También los zapatos de tacón constituyen el *leitmotiv* de *Mármoles Rambla*, de Fernando Sánchez Castillo, instalación presentada en el CA2M Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid en el año 2015. El artista traslada al centro museístico un par de umbrales originales de dos *meublés* de la Rambla de Santa Mónica en la ciudad de Barcelona, concretamente los número veintidós y venticuatro. Dichos mármoles contienen dos marcas extremadamente holladas y que llegan a perforar el material, resultado de movimiento giratorio repetido de los tacones de las mujeres en este contexto de la prostitución durante el siglo pasado.

IMAGEN 6. Mármoles expuestos en el CA2M por Fernando Sánchez Castillo en 2015 bajo el título *Mármoles Rambla*



Fuente: CA2M, Madrid

La huella entendida en un sentido no tan netamente estético, ni tampoco exclusivamente crítico o de denuncia política, está presente en dos obras que exploran la suciedad del tránsito, sin pisadas definidas. Una de ellas es *Persones*, 2000-2015, de Ignasi Aballí (1958) donde se muestran los rastros de suciedad de los zapatos sobre la pared del museo; la otra, podría ser *Steps of Pedestrians on Paper*, 1960, de Stanley Brouwn (1935-2017), compilando pasos de peatones sobre papel, compilados a la manera de un dossier.

Estas producciones en torno a la huella del caminar fueron objeto de distintas revisiones comisariales. Destacamos en concreto dos: la de Fiona Hesse y Matthias Ulrich, y la de Montserrat Pis Marcos, ambas en 2022. Los primeros presentaron *WALK!* (2022) en el Schirn Kunsthalle Frankfurt de Alemania, de febrero a mayo de 2022, y la segunda *Camiños creativos* (2022) en el Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela, en la que tuvimos el gusto de participar con nuestro proyecto *Compostela: camiños do desexo*, 2011. Referida a las producciones que investigan la necesidad del caminar para crear, y el propio caminar creativo, la comisaria destaca: “Juntas integran un conjunto de prácticas vigentes y vivas, un mapa de caminos y senderos que se entrecruzan, solapan y, en ocasiones, pueden llegar a enfrentarse” (Pis Marcos, 2022, p. 38).

5. CONCLUSIONES

Como resultado de la metodología empleada y el análisis comparativo, situado en contexto de diferentes producciones artísticas contemporáneas objeto de estudio, vinculadas a la imagen metafórica del camino y el rastro patente de la huella de los pies, presentada o representada mediante distintas morfologías, podemos establecer como conclusiones del trabajo las siguientes. Por un lado, la posibilidad de poder constituir un microrrelato inscrito en la historia del arte contemporáneo partiendo del estudio de las prácticas corporales podales que inciden en temas repetidos en el arte posmoderno. Dicho proceso se atisba como paulatino y, en este sentido, podemos situar el trabajo de precursores en la materia como Dubuffet, Kanayama y Oppenheim, inicialmente con una vocación netamente artística o representativa. Tiempo después, dicha presencia de la pisada adquirió tinte más subversivos, entroncada con otros discursos, como es el caso de Long, Fulton o Tàpies y Miralles en el contexto catalán. Transitando por otro camino de naturaleza paralela, una serie de artistas contemporáneos recurren a la pisada con finalidades ampliamente críticas dentro de un contexto de compromiso político y social. Ello se explicita de modo muy objetivo en las obras de Galindo y Sánchez Castillo.

Por el otro, se puede leer en conjunto una destacada relevancia de la cuestión móvil tanto de la figura del espectador como del artista, decisiva para un análisis de la huella en sentido amplio, tanto como el rastro de la acción de caminar como de la presencialidad latente del propio cuerpo con finalidades narrativas, tal y como se pone de relieve en las obras estudiadas. De esta manera, el tema y su enfoque pueden aportar un terreno del que emanen investigaciones específicas sobre el objeto de estudio en sus diferentes morfologías, desde la huella del caminar descalzo hasta el trayecto con zapatos intervenidos, incluso con zancos y otros artefactos podales con fines creativos y artísticos.

7. REFERENCIAS

- Barthes, R. (2005). *Mitologías*. Siglo XXI editores.
- Borja-Villel, M. J. (1990). *La colección*. Fundació Antoni Tàpies.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes, el andar como practica estética*. Editorial Gustavo Gili.
- Gros, F. (2014). *Andar, una filosofía*. Taurus.
- Guasch, A. M^a (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial.
- Le Breton, D. (2023). *Caminar la vida. La interminable geografía del caminante*. Siruela
- López Silvestre, F. (2007) Introducción. Por una filosofía nómada del paisaje. En López Silvestre, F. (Ed.), *Paseantes, viaxeiros, paisaxes* (pp. 210-212). Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Martínez Gueyraud, A. (2022). El concepto de realidad en Antoni Tàpies. *Cuaderno 159 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*.
- Pis Marcos, M. (2022). Compostela: camiños do desexo. En Fundación Cidade da Cultura (Ed.), *Camiños creativos*. (p. 192). Xunta de Galicia.
- Roelstraete, D. (2010). Richard Long A Line Made by Walking. Afterall Books.
- Santiago Martín de Madrid, P. (2012) El camino como libro en Hamish Fulton. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. Vol. 3 (6), (pp. 183-189).
- Solnit, R. (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Capitán Swing.
- Wheeler P.H. (1984). The evolution of bipedality and loss of functional body hair in hominids. *Journal of Human Evolution*. Volume 13, Issue 1, enero de 1984, (pp. 91-98).

VOCES DE TÉ: ETIQUETAS INFUNDIDAS. UN PROYECTO ARTÍSTICO QUE DESAFÍA LAS ETIQUETAS COTIDIANAS IMPUESTAS AL CUERPO SOCIAL FEMENINO

ELENA LÓPEZ MARTÍN
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

Este capítulo presenta una investigación teórico-práctica de la que resultó el proyecto artístico *Voces de té: etiquetas infundidas*, seleccionado para la 15ª Convocatoria de artes plásticas MULIER MULIERIS organizado por la Universidad de Alicante (2024) y expuesto en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA) del 23 de febrero al 28 de marzo del año 2024. Dicho proyecto explora y desafía las etiquetas y estereotipos impuestos al cuerpo social femenino. A través de una fusión simbólica entre el té, su cultura, y la tradición milenaria de la porcelana, esta investigación profundiza en las narrativas de género que permeabilizan tanto el espacio doméstico como el profesional.

El texto también celebra el papel de las mujeres en el ámbito del té, destacando su contribución fundamental pero a menudo invisibilizada en la producción de té y desafiando las estructuras patriarcales que limitan su reconocimiento y autoridad. Se resalta la importancia del té como un espacio de conexión, expresión y empoderamiento femenino, transformándolo en un símbolo de resistencia y comunidad.

2. OBJETIVOS

De forma más concreta, el texto que aquí proponemos tiene por objetivos:

- Analizar y desafiar etiquetas y estereotipos de género impuestos a las mujeres, utilizando el té como metáfora
- Explorar cómo estas percepciones de género se integran en la subjetividad y el cuerpo social femenino, examinando la dualidad en la relación de las mujeres con la cultura del té
- Fomentar el empoderamiento y la reivindicación de la identidad femenina a través de una expresión artística que utiliza etiquetas de té de porcelana como medio simbólico

3. METODOLOGÍA

El presente texto pretende dar a conocer el proyecto teórico-práctico *Voces de té*. Desde una perspectiva teórica, se trata de una investigación de carácter cualitativo, fundamentada en el análisis de narrativas y símbolos culturales que se relacionan con el cuerpo y la identidad de las mujeres. Se explora cómo los estereotipos de género, impactan y se integran en la subjetividad y el cuerpo social femenino, reflejando las normativas impuestas por género, edad y otras categorías identitarias. Como señalábamos con anterioridad, esta investigación se estructura en dos vertientes principales: el análisis de narrativas y la creación de piezas artísticas simbólicas.

Para la recolección de testimonios, se emplearon entrevistas semi-estructuradas con mujeres de mi entorno cercano, incluyendo familiares, amigas y compañeras, abarcando un rango de edades de 34 a 68 años.

Las entrevistas se guiaron por un conjunto de preguntas abiertas diseñadas para explorar las experiencias personales de las participantes con estereotipos y normas de género. Estas, se enfocaron en cómo las mujeres perciben y responden a comentarios y actitudes machistas en su vida cotidiana.

Sus valiosos testimonios, o mejor dicho, introspecciones, fueron compartidos en el contexto de tomar té. La elección de este momento no fue casual, sino deliberada, buscando subrayar cómo las conversaciones que emergen en tales espacios de confianza y reflexión pueden iluminar las estructuras de poder y resistencia de su cotidianidad. Este proceso

no solo facilitó la recolección de datos genuinos y significativos, sino que también empoderó a las participantes al hacerlas agentes activas en la deconstrucción de los estereotipos de género que enfrentan.

Las participantes fueron seleccionadas bajo criterios de accesibilidad y disposición para compartir experiencias personales. La diversidad en términos de edad y contextos socioeconómicos fue un factor clave para asegurar una representación amplia y comprensiva de las distintas experiencias de las mujeres frente a los estereotipos de género. No obstante, se trata de una obra viva que irá ampliando los grupos de estudio.

Con respecto a los datos recolectados a través de las entrevistas, estos fueron transcritos y analizados utilizando técnicas de análisis temático. Este método permitió identificar patrones recurrentes y temas centrales en los testimonios, que posteriormente se integraron en el desarrollo conceptual del proyecto artístico.

Desde la perspectiva práctica, el proyecto artístico resultante toma como figura central una serie de etiquetas de té meticulosamente modeladas en porcelana rusa y cola, materiales elegidos por su simbolismo de delicadeza y resistencia. Cada una de las piezas del proyecto se basa en los testimonios recolectados. Así, las frases recogidas durante las entrevistas fueron grabadas en las etiquetas, creando una cicatriz visible que simboliza el impacto de los comentarios machistas en la vida de las mujeres.

La iluminación LED, utilizada en las piezas, sirve para destacar las inscripciones, simbolizando la revelación y visibilización de los estereotipos de género ocultos en nuestra sociedad. Cada etiqueta está conectada a una bolsita de té utilizada por las participantes.

Asimismo, cada obra lleva el nombre de un ingrediente común en la elaboración de tés, como jengibre, cardamomo o canela. Estos ingredientes no solo aportan un perfil sensorial al té, sino que también poseen una rica historia cultural y propiedades medicinales. En el contexto de este proyecto, cada ingrediente simboliza aspectos específicos de la resistencia y la identidad femenina, invitando al espectador a una reflexión profunda sobre las múltiples capas de significado que cada pieza encierra.

4. BREVE APROXIMACIÓN, EN CLAVE FEMENINA, QUE ARROPA LA METÁFORA DEL TÉ

En este apartado nos sumergiremos en la rica trama que teje el té a través de la historia europea, desde sus raíces exóticas hasta su arraigo en el tejido social y cultural del continente. Exploraremos cómo, más allá de ser una simple bebida, el té se convirtió en un catalizador de tradiciones, un símbolo de estatus y refinamiento, y un espacio de encuentro que cruzó las fronteras de género y clase. Se dedicará especial atención a la influencia femenina en la evolución del té, destacando el papel pionero de figuras como Catalina de Braganza, Anna María Russell o Catherine Cranston, cuyas contribuciones moldearon no sólo la cultura del té sino también la estructura social de su tiempo. A través de la lente del té, descubriremos cómo las mujeres utilizaron estos espacios para forjar relaciones, fomentar el diálogo y, en algunos casos, avanzar en causas activistas, subrayando la bebida no sólo como una cuestión de paladar sino como un vehículo de cambio social.

4.1. EL TÉ EN EUROPA: DE LA CORTE A LOS SALONES SOCIALES

La historia del té comienza con una revelación accidental por el emperador Shen-Nung en 2737 a.C., marcando el inicio de un viaje cultural que se extendería a partir del siglo VIII, más allá de las fronteras chinas por otras partes de Oriente, iniciando su travesía global. Este camino alcanzó un hito significativo en el siglo XVII cuando los exploradores holandeses, cautivados por este descubrimiento durante sus visitas a China, decidieron incluirla entre las mercancías que transportaban a Europa. La primera importación documentada de té a Ámsterdam en 1606 y su posterior introducción en América marcaron el comienzo de una era nueva para el té, estableciéndolo como un elemento de intercambio cultural y mercantil entre continentes (Garín, 2020).

Dentro de este proceso de expansión global, Catalina de Braganza, princesa portuguesa del siglo XVII y esposa de Carlos II de Gran Bretaña, jugó un papel decisivo. Criada con una afinidad por el té en Portugal, Catalina llevó esta preferencia a la corte británica como parte de su dote, promoviendo la bebida entre la aristocracia inglesa (Garín, 2020).

Este gesto no solo cimentó el té como un emblema de refinamiento y prestigio sino que también lo integró firmemente en la cultura inglesa, evidenciando la influencia femenina en el legado del té en Europa.

La relación entre las mujeres y el té en el contexto británico del siglo XVIII y XIX es fascinante y multifacética, reflejando tanto las restricciones sociales como las oportunidades para las mujeres de esa época. Mientras el té se transformaba en una bebida cotidiana y se integraba en la vida doméstica británica, también se convertía en un símbolo de sociabilidad y refinamiento entre la clase media y alta. Este cambio se vio acompañado por el desarrollo del “té de la tarde”, un ritual que ofrecía a las mujeres una rara oportunidad de socializar y ejercer una forma de autonomía social dentro de los límites aceptados por la sociedad patriarcal de la época.

El té de la tarde, popularizado por Anna María Russell, la Duquesa de Bedford, en la década de 1840, se convirtió en una institución social importante. Este evento no sólo proporcionaba una pausa en el largo intervalo entre el almuerzo y la cena, sino que también servía como una expresión de la hospitalidad y el estatus social (Marks, 2020). Las mujeres, en particular, jugaban un papel central en estos eventos, no solo como anfitrionas sino también como participantes activas en la cultura del té, utilizando estos encuentros para fomentar relaciones sociales y discutir temas de actualidad.

Además, la domesticidad asociada con el consumo de té proporcionó un espacio en el que las mujeres podían ejercer un grado de influencia y control. La preparación del té, la elección de la porcelana, y la organización de reuniones de té se convirtieron en actos a través de los cuales las mujeres podían expresar su gusto, sofisticación, y competencia en el ámbito doméstico (Marks, 2020). Estas actividades reforzaban el ideal victoriano de la mujer como guardiana del hogar, al tiempo que ofrecían una vía para la creatividad y la expresión personal dentro de un marco socialmente aceptable.

La importancia del té en la construcción de la identidad femenina también se refleja en la publicidad y la literatura de la época, donde el consumo de té por parte de las mujeres se asociaba con la elegancia, la

sobriedad y el bienestar doméstico. Anuncios como el de la *United Kingdom Tea Company*, que representaba a Britannia recibiendo tés de diferentes partes del imperio, no solo simbolizaban la fuerza del imperio británico, sino que también implicaban una relación entre la feminidad, el consumo de té, y la identidad nacional (Gerson, 2018).

Este contexto propició la creación de los primeros salones de té por Catherine Cranston en Escocia en 1878. Cranston, conocida por su apoyo a las artes y su innovación en el ámbito de estos salones, ofreció espacios fuera del hogar donde las mujeres podían congregarse libremente sin la supervisión o necesidad de la presencia masculina. Estos establecimientos no solo servían té sino que también funcionaban como centros culturales y de discusión, fomentando un ambiente de libertad y expresión para las mujeres de la época.

Sus salones, decorados por destacados artistas como Charles Rennie Mackintosh y Margaret Macdonald, se convirtieron en emblemáticos (Willowisabella, 2024). No sólo por su diseño innovador sino también por ser lugares de encuentro para las primeras activistas sufragistas (Gaylard, 2018). En este contexto, algunos salones actuaron como plataformas para la organización y difusión de ideas feministas, facilitando reuniones en un ambiente relajado y acogedor que contrastaba con los espacios públicos tradicionalmente dominados por hombres.

4.2. DE LA INNOVACIÓN A LA RITUALIDAD: MUJERES EN EL CICLO DEL TÉ

Poco después, a inicios del siglo XX en Estados Unidos, Roberta C. Lawson y Mary McLaren innovaron con el *Tea-Leaf Holder*, la primigenia bolsita de té, un invento que permitía disfrutar de una sola taza de té sin desperdicio. Esta innovación marcaba un avance significativo en la forma de consumir té subrayando el ingenio femenino en la evolución de esta tradición. En su solicitud de patente de 1901 tramitada en 1903 se afirmaba:

Nuestro novedoso bolsillo para sostener té está construido de tela tejida de malla abierta, hecha de manera económica de hilo de algodón (...) Aunque nuestro bolsillo está especialmente adaptado para sostener hojas de té, deseamos asegurar el derecho a él para cualquier uso análogo que se le pueda dar. (Lawson y McLaren, 1903, pp. 1-2)

A lo largo de los siglos, el té ha viajado por distintos países, integrándose en sus culturas con rituales únicos en cuyo corazón frecuentemente se sitúa la figura femenina. Sin embargo, estos rituales a menudo perpetúan roles estereotipados de género.

En Mongolia, el té se considera una extensión de la identidad femenina, desde su preparación hasta su consumo. Estas prácticas reflejan la centralidad de la maternidad, el cuidado y la responsabilidad doméstica como aspectos definitorios de la feminidad mongola (Bamana, 2015). Las mujeres, principales encargadas de preparar y ofrecer el té, expresan a través de este gesto hospitalidad y cuidado, construyendo redes sociales que fortalecen los lazos comunitarios y familiares. Asimismo, los rituales de ofrecer té a las deidades, la naturaleza y los antepasados subrayan el papel de las mujeres como mediadoras entre el ámbito doméstico y el espiritual (Bamana, 2015).

Tras la introducción de innovaciones como el *Tea-Leaf Holder* en Estados Unidos, la narrativa del té continúa revelando la profunda conexión entre este ritual y la mujer en el ámbito de la producción. En la mayoría de los países productores de té, las mujeres desempeñan un papel fundamental, constituyendo el 70% de la fuerza laboral, evidenciando su rol indispensable en el ciclo de vida del té, desde el cultivo hasta la cosecha (Coordinadora Estatal de Comercio Justo, 2023). Históricamente, las mujeres han sido clave en la producción del té desde su enraizamiento, poda, deshierbe y procesamiento. En regiones como India y Sri Lanka, conforman la mayoría de la fuerza laboral en las plantaciones, especializándose en la meticulosa y delicada tarea de recolectar las hojas (Eagan, 2023). Sin embargo, situadas frecuentemente en los niveles más bajos de la jerarquía laboral, se las ha considerado como una mano de obra numerosa y económica, y su contribución ha sido infravalorada, obteniendo escasa presencia en roles de liderazgo y toma de decisiones (Gurung y Mukherjee, 2018).

Esta dinámica se manifiesta con claridad en la cultura japonesa del té (*chanoyu*), donde, a pesar de que las mujeres constituyen la mayoría de las practicantes y maestras en la actualidad, rara vez alcanzan posiciones de autoridad significativas en las principales escuelas de té, dominadas históricamente por estructuras patriarcales. Además, en la

sociedad japonesa, especialmente desde el período Edo, la relación pública de la mujer con el té ha sido confinada a un medio para aprender la etiqueta y los modales de la élite, subrayando su papel en la educación y el refinamiento femeninos (Corbett, 2018).

Sin embargo, pese a lo limitante que pueden ser las estructuras empresariales y ciertas tradiciones en la cultura del té para las mujeres, es crucial destacar que, dentro del ámbito del consumo, el té también ha servido como un espacio social y de reunión significativo para nosotras. Más allá de ser una mera bebida, el té se ha transformado en un símbolo de camaradería y refugio, proporcionando un lugar tanto para la interacción social como para la introspección personal.

En este contexto, las reuniones para beber té, además de ser ocasiones para la celebración, sirven como espacios para el intercambio de información. El té se convierte en un vehículo de conexión y expresión, donde las mujeres pueden compartir experiencias, aliviar tensiones y fomentar la solidaridad. Estos momentos de encuentro alrededor del té ofrecen un respiro de las restricciones y expectativas impuestas en otros ámbitos de la vida, permitiendo un espacio seguro para el diálogo y el apoyo mutuo. Estas prácticas refuerzan los lazos comunitarios y familiares y permiten a las mujeres ejercer una forma de liderazgo ritual en una sociedad predominantemente patriarcal.

Por tanto, mientras que en un lado de la escala, la cultura del té puede reflejar y perpetuar las desigualdades y limitaciones que enfrentan las mujeres, en el otro, se revela como un ámbito donde pueden florecer la conexión y el empoderamiento femenino. Es en esta dualidad donde reside la complejidad y también la belleza de la relación entre las mujeres y el mundo del té. En este sentido, el té no es solo una bebida, sino un símbolo de resistencia y comunalidad, ofreciendo un espacio para redefinir y reconstruir las narrativas femeninas.

5. PROYECTO ARTÍSTICO *VOCES DE TÉ*

Tras esta breve aproximación al viaje histórico y cultural del té, y su impacto en la definición de roles de género a través de diversos contextos sociales, que nos sirven de marco, nos adentramos en el corazón del

proyecto *Voces de té*. Este salto nos lleva de la expansión global del té y su arraigo en la identidad femenina, a una manifestación artística contemporánea que desafía y cuestiona las etiquetas y estereotipos impuestos a las mujeres.

5.1. EL TÉ COMO METÁFORA DE DESAFÍO Y DIÁLOGO

El proyecto artístico *Voces de té: etiquetas infundidas* emerge como un diálogo entre pasado y presente, entre tradición y transgresión, utilizando el simbolismo del té para iluminar las narrativas de género que se entrelazan tanto en el espacio doméstico como en el profesional, reflejando la continua evolución de la mujer en la sociedad.

En el origen del proyecto yace una introspección profunda sobre el papel simbólico que el té ha desempeñado a lo largo de distintas culturas, no sólo como sustancia de consumo sino como catalizador de momentos relevantes en la historia. Este proyecto no se limita a una crítica superficial de las normativas sociales; en su lugar, se adentra en capas profundas de nuestra psique colectiva, donde el té emerge como un espejo reflejando las múltiples facetas de la experiencia femenina. Al elegir este enfoque, el proyecto destaca la importancia del té no sólo en la creación de espacios de diálogo y reflexión, sino también como un testigo silencioso de la evolución de roles de género a través de los siglos.

Este proyecto artístico compuesto, hasta el momento, por seis piezas, toma como figura central una serie de etiquetas de té, modeladas en porcelana rusa y cola que representan una meditación sobre la persistencia y el cambio. Cada etiqueta lleva inscrito un comentario de carácter machista y estereotípico dirigido a una mujer de mi entorno cercano, sirviendo como un recordatorio tangible de las palabras y juicios que a menudo se lanzan y se reciben sin pensar. Sin embargo, su transformación a través del arte invita a una reconsideración de su impacto y significado. Este proceso de metamorfosis del material y del mensaje subraya un acto de resistencia contra la rigidez de las etiquetas impuestas, sugiriendo que, al igual que la porcelana se moldea y se transforma, las narrativas individuales y colectivas están sujetas a reinención.

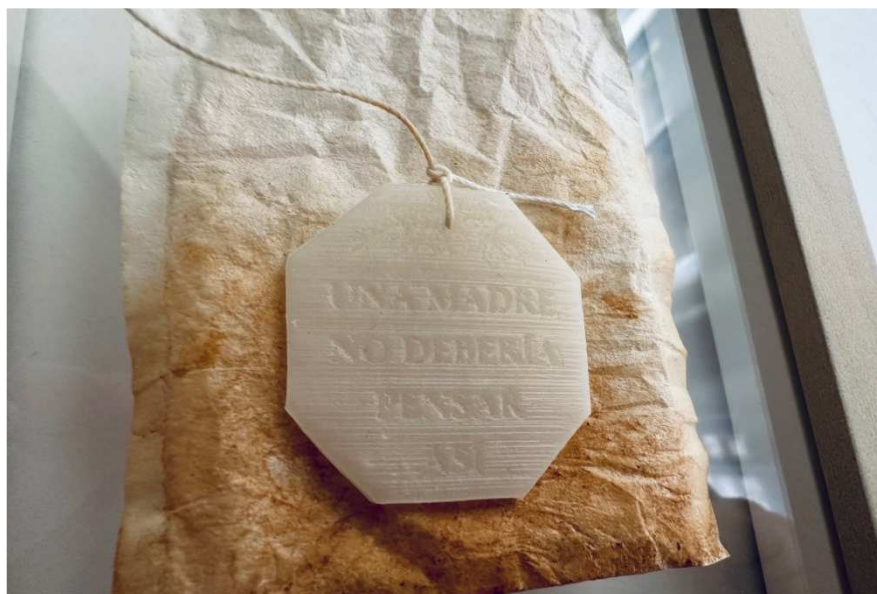
FIGURA 1. JENGIBRE: una madre no debería pensar así. 15 X 10 cms. Uno de los módulos que conforman la obra *Voces de té* (2023-) sin retroiluminación.



Fuente: imagen de elaboración propia

La selección de comentarios para las etiquetas se convierte en un acto de curaduría de experiencias humanas, una compilación de historias personales que, aunque íntimas, resuenan con universalidad. La deliberada inclusión de una amplia gama de edades y experiencias subraya la omnipresencia de estos estereotipos, cruzando límites generacionales y socioeconómicos, y refuerza la idea de que *Voces de té* es más que un proyecto; es un testimonio de la interseccionalidad de la experiencia femenina.

FIGURA 2. Detalle de JENGIBRE: una madre no debería pensar así sin retroiluminación.



Fuente: imagen de elaboración propia

Cada uno de los módulos que compone el proyecto alude, en su título, a un ingrediente empleado para la elaboración de algunos té, y cada ingrediente se ve acompañado por una frase, un testimonio. Actualmente, estos son los títulos de cada uno de ellos: JENGIBRE: una madre no debería pensar así; CARDAMOMO: la conciliación familiar es sólo para las mujeres; CLAVO: a estas horas las chicas decentes están en casa; CANELA: ese escote ya no es para tu edad; LAVANDA: te comportas como una vieja bruja; y Bergamota: *Quin cara! Maquilla't i arregla't un poc* (¡Qué cara! Maquíllate y arréglate un poco).

Estas frases han sido grabadas en la porcelana, hundiéndose en ella, dejando una cicatriz y simbolizando tanto la permanencia como el peso que pueden ejercer tales palabras en sus vidas. Estas etiquetas están unidas a bolsitas de té usadas por las confidentes, siendo el conjunto resultante una metáfora de cómo estas etiquetas verbales se infunden en el tejido mismo de la vida cotidiana de las mujeres, al igual que el té se infunde en el agua.

FIGURA 3. CANELA: este escote no es para tu edad. 15 X 10 cms. Uno de los módulos que conforman la obra *Voces de té* (2023-) sin retroiluminación



Fuente: imagen de elaboración propia

La incorporación de ingredientes utilizados en la elaboración del té como títulos para cada obra en *Voces de té* no es meramente decorativa; es una estrategia conceptual profundamente arraigada en la intención del proyecto de mezclar lo cotidiano con lo significativo. Cada ingrediente seleccionado (jengibre, cardamomo, clavo, canela, lavanda, y bergamota) no solo aporta al té su sabor único, sino que también lleva consigo una rica historia cultural, propiedades medicinales reconocidas y, en este contexto, un simbolismo particular que se entrelaza con la frase o testimonio que acompaña.

FIGURA 4. CLAVO: te comportas como una vieja bruja. 25 X 20 cms. Uno de los módulos que conforman la obra Voces de té (2023-) sin retroiluminación



Fuente: imagen de elaboración propia

FIGURA 5. LAVANDA: te comportas como una vieja bruja. 15 X 18 cms. Uno de los módulos que conforman la obra Voces de té (2023-) retroiluminado



Fuente: imagen de elaboración propia

Jengibre, conocido por su potente capacidad para revitalizar y energizar, contrasta con la limitante percepción de cómo una madre “debería” pensar, destacando la fuerza inherente a las mujeres en sus múltiples roles, incluido el materno. El cardamomo, con su aroma intenso y exótico, enfrenta la estrechez de la “conciliación familiar”, una carga desproporcionadamente asignada a las mujeres, sugiriendo una necesidad de expandir nuestras expectativas de género en el ámbito doméstico y laboral.

El clavo, con su picor que calienta y reconforta, se yuxtapone a la noción de restricción de la libertad femenina, representada en la frase sobre la hora “adecuada” para que una mujer esté en casa, desafiando las ideas de protección y peligro que se imponen a las mujeres en el espacio público. La canela, dulce pero picante, se opone a las nociones de edadismo y sexualidad, recordándonos que la vitalidad y el deseo no tienen fecha de caducidad.

FIGURA 6. CARDAMOMO: la conciliación es solo para las mujeres. 10 X 15 cms. Uno de los módulos que conforman la obra Voces de té (2023-) retroiluminado



Fuente: imagen de elaboración propia

La lavanda, con sus connotaciones de calma y curación, reta la idea de que expresar descontento o frustración es meramente un comportamiento de “vieja bruja”, invitando a una reevaluación de cómo se percibe la expresión emocional femenina. Finalmente, la bergamota, ingrediente clave en el Earl Grey, conocido por su capacidad de equilibrar y refrescar, se enfrenta a la presión social hacia las mujeres para que ajusten su apariencia a estándares estéticos específicos, cuestionando las normas de belleza y presentación personal.

El uso de estos ingredientes en la titulación de las obras profundiza la dimensión metafórica del proyecto, enriqueciendo la experiencia de contemplación y reflexión. Cada ingrediente, con su propio perfil sensorial y cultural, actúa como un prisma a través del cual se pueden explorar y cuestionar las etiquetas y estereotipos asociados a la mujer, convirtiendo cada obra en un diálogo multisensorial que trasciende el visual.

FIGURA 7. Detalle de CANELA: ese escote ya no es para tu edad. Retroiluminado



Fuente: imagen de elaboración propia

Al sumergirnos en el universo de *Voces de té*, somos invitados a reflexionar no solo sobre la cultura del té y su papel en la sociedad, sino también sobre cómo los rituales más cotidianos pueden convertirse en poderosos vehículos de expresión personal y colectiva. Este proyecto artístico nos recuerda que detrás de cada taza de té hay historias por contar, diálogos por iniciar y estereotipos por dismantelar, invitándonos a participar en una conversación continua sobre quiénes somos y cómo nos definimos en relación con los demás.

5.2. ETIQUETAS: ENTRE LA IDENTIDAD Y LA RESISTENCIA

La elección de la etiqueta como objeto de reflexión y trabajo se debe a que esta funciona como un vehículo narrativo y artístico, desempeñando múltiples funciones que se entrelazan con la temática de género y el arte. En primer lugar, la etiqueta del té como objeto de diseño y *packaging* refleja cómo los aspectos visuales, como el color, el tamaño y la forma, influyen en la percepción del consumidor y forman parte

integral de la estrategia publicitaria en la industria del té (Wen, 2023). Esta dimensión de la etiqueta resalta la importancia del diseño en la comunicación de marca y la conexión emocional con el público. Este fenómeno refleja un creciente aprecio por el diseño y la cultura del té, donde muchas etiqueta se convierten en un testimonio de la tradición, la innovación y la conexión personal con esta milenaria bebida, atrayendo a entusiastas y coleccionistas que valoran tanto la estética como el significado cultural encapsulado en estos pequeños pero significativos pedazos de papel.

Pero donde un buen diseño de etiqueta logra persuadir y convencer, las etiquetas de porcelana de *Voces de té* ya sólo son una huella, un testimonio sin color y sin fuerza que gracias a la retroiluminación LED de la que disponen, han perdido todo su efecto y convertido la persuasión en disuasión.

En segundo lugar, “la etiqueta” es sinónimo del protocolo que se debe seguir en actos públicos, es decir, aquí se utiliza para aludir a los códigos de comportamiento en los rituales del té en diversas culturas, donde las mujeres a menudo enfrentan expectativas específicas que perpetúan roles de género tradicionales.

Finalmente, este objeto también alude a la noción de “etiqueta” como “calificación estereotipada y simplificadora” (Real Academia Española, 2014) generalmente impuesta, que refleja la experiencia de las mujeres al ser sujetas a estereotipos y expectativas sociales que limitan nuestra libertad y expresión. En *Voces de té*, las etiquetas de porcelana llevan inscritas frases que perpetúan estas imposiciones, iluminando críticamente cómo los estereotipos de género afectan la vida de las mujeres.

Todo esto demuestra cómo el presente proyecto artístico utiliza la etiqueta del té no solo como un objeto físico sino como un símbolo multifacético que critica, interpela y visibiliza las dinámicas de género, ofreciendo un espacio para la reflexión y el cuestionamiento de las normas sociales impuestas a las mujeres.

5.3. EXPERIMENTACIÓN CON LOS MATERIALES, TRADICIÓN E INNOVACIÓN: PORCELANA, COLA, ILUMINACIÓN LED.

Asimismo, la elección de la porcelana y la cola no es casual; representa la compleja interacción entre la delicadeza percibida y la resistencia inherente, un paralelo a la experiencia femenina en diversas culturas. Originaria del Este, la porcelana fue tan apreciada en las cortes europeas que se la conocía como “oro blanco”. Su proceso de creación, que requiere tanto precisión como una transformación a altas temperaturas, simboliza la metamorfosis que busca esta obra, una alquimia que transmuta lo cotidiano en extraordinario, lo silenciado en articulado.

La elección de este material refleja también la dialéctica entre lo tradicional y lo innovador. La porcelana, con su rica historia en el arte y en la mesa de las culturas alrededor del mundo, se reinventa en este proyecto a través de la cola, y como lienzo para la expresión contemporánea. Se convierte así en un puente entre el pasado (con sus rituales de té y sus convenciones sociales) y el presente, donde esas mismas tradiciones se cuestionan y se reinterpretan.

Cabe destacar que las frases escogidas están grabadas en la porcelana con cola que adquiere un cariz translúcido, por lo que representan una sutileza en su visibilidad, como un mensaje velado, solo perceptible a una mirada atenta. Esta elección refleja cómo los estereotipos, a menudo encubiertos o sutiles en la sociedad, pueden ser pasados por alto, pero una vez iluminados, como lo hace un discreto dispositivo LED en la parte trasera de cada etiqueta, revelan su presencia más claramente, simbolizando el poder de la conciencia y la iluminación en el desafío de estas percepciones.

6. ALGUNAS REFERENCIAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE GÉNERO Y RESISTENCIA

Al explorar las intersecciones de género, identidad y normas sociales, es valioso considerar las contribuciones de artistas feministas contemporáneas que abordan temas similares a través de su obra. Estas artistas no

solo enriquecen la discusión sobre las experiencias de las mujeres, sino que también ofrecen diversas perspectivas y enfoques que amplían nuestra comprensión de estas temáticas. En este apartado, analizaremos el trabajo de dos artistas prominentes: Mary Kelly y Tatyana Fazlalizadeh.

6.1. MARY KELLY: UNA ARTISTA PIONERA DEL ARTE CONCEPTUAL FEMINISTA. PROYECTO *INTERIM*

Mary Kelly, artista estadounidense nacida en 1941, ha sido una figura clave en el arte contemporáneo, conocida por su enfoque introspectivo y analítico hacia la subjetividad femenina. Su serie *Interim* (1984-1989) es una obra monumental que explora temas como el cuerpo, el dinero, la historia y el poder a través de cuatro partes:

Interim Part I: Corpus (1984-1985). En ella examina las fantasías del envejecimiento desde la perspectiva femenina, utilizando narrativas personales y objetos simbólicos para cuestionar las expectativas sociales sobre el cuerpo femenino. La instalación consiste en 30 paneles hechos de fotopositivos laminados, serigrafía y acrílico sobre plexiglás. Las sombras proyectadas por los laminados fotográficos refuerzan la intención de Kelly de evitar la representación figurativa directa y de usar estratégicamente el signo, el indicio, para evocar la presencia sin mostrarla explícitamente (Kelly, s.f.)

Con *Interim Part II: Pecunia* (1989) critica los roles familiares tradicionales asignados a las mujeres y cómo estos roles son influenciados y limitados por factores económicos. Resalta el trabajo invisible que las mujeres realizan y la dependencia económica que a menudo resulta de estos roles. Para su desarrollo utiliza la serigrafía sobre acero galvanizado que proporciona una estética industrial y austera que contrasta con los temas tradicionalmente domésticos explorados en la obra (Iversen, 1997).

Por su parte *Interim Part III: Historia* (1989) reflexiona sobre la representación histórica de las mujeres, enfatizando la necesidad de reclamar y resaltar sus contribuciones. En este caso, Kelly emplea acero oxidado y acero inoxidable para simbolizar la resistencia duradera de las

historias de las mujeres, a pesar de los intentos de borrarlas o minimizarlas (Iversen, 1997).

Finalmente, *Interim Part IV: Potestas* (1989) explora cómo las dinámicas de poder afectan a las mujeres en sus interacciones diarias y cómo estas estructuras están integradas en las prácticas cotidianas. Kelly critica las formas en que la autoridad y el control se ejercen de manera implícita en contextos que van desde la familia hasta la esfera pública. Esta parte de la instalación utiliza grabado, latón y acero dulce. Consta de catorce unidades de dimensiones variables, dispuestas de manera que invitan al espectador a reflexionar sobre su propia relación con las estructuras de poder y cómo estas influyen en la construcción de la identidad femenina (Iversen, 1997).

Voces de Té adopta, al igual que este trabajo de Kelly, una estética minimalista pero cargada de significado. Las etiquetas de té de porcelana, con sus inscripciones grabadas y la iluminación LED, crean una presentación visualmente simple pero poderosa. Este enfoque minimalista permite que el contenido de los testimonios y las implicaciones simbólicas de los materiales se destaquen, creando un diálogo visual y emocional con el espectador.

En ambas obras, los textos y testimonios son fundamentales para la comunicación del mensaje. Kelly utiliza textos manuscritos para reflejar las vulnerabilidades y experiencias de las mujeres, mientras que *Voces de Té* utiliza testimonios grabados en porcelana para visibilizar el impacto del machismo. Esta utilización del texto como medio para dar voz a las experiencias femeninas crea una conexión emocional y reflexiva con el espectador.

Asimismo, ambos proyectos exploran cómo los espacios domésticos y las interacciones cotidianas están impregnados de dinámicas de poder y normas de género. Kelly aborda el hogar y la familia en *Pecunia*, mientras que *Voces de Té* utiliza el ritual del té para crear un espacio de reflexión y resistencia.

6.2. *STOP TELLING WOMEN TO SMILE*: UN PROYECTO TRANSFORMADOR DE TATYANA FAZLALIZADEH

Es esencial considerar cómo las dinámicas de género y resistencia también se manifiestan en los espacios exteriores. Tatyana Fazlalizadeh es una artista contemporánea que aborda el acoso callejero y las micro-agresiones de género a través de su obra *Stop Telling Women to Smile*.

Esta, iniciada en 2012, es un proyecto interdisciplinario que utiliza entrevistas, fotografías, dibujos y arte callejero para confrontar el acoso sexual en espacios públicos. Fazlalizadeh entrevista a mujeres y personas no binarias sobre sus experiencias con el acoso, convirtiendo estos testimonios en retratos y pósters que se colocan en muros de ciudades por todo el mundo (Fazlalizadeh, s.f.)

La frase *Stop Telling Women to Smile* no solo denuncia el comportamiento de pedir a las mujeres que sonrían, sino que también aborda una gama de interacciones sexistas que, aunque no siempre son físicamente violentas, tienen un impacto significativo en cómo las mujeres se sienten en estos espacios. Este proyecto visibiliza y cuestiona el acoso callejero a nivel global, empoderando a las mujeres al hacerlas visibles en los espacios donde a menudo se sienten vulnerables (Fazlalizadeh, 2020).

Fazlalizadeh utiliza una estética clara y directa. Los retratos en blanco y negro acompañados de frases contundentes crean una presencia impactante en el espacio público, obligando a los espectadores a confrontar el problema del acoso callejero de manera inmediata, casi visceral.

Al igual que el trabajo de Kelly y Fazlalizadeh, *Voces de Té* utiliza el arte para dar visibilidad a las experiencias de las mujeres y para desafiar las normas de género. Mientras que Kelly aborda el tema desde diferentes perspectivas y Fazlalizadeh desde el espacio público, *Voces de Té* encuentra su nicho en el espacio íntimo del ritual del té, creando un puente entre lo privado y lo público. Como hemos podido observar, los tres proyectos destacan la importancia de la voz y la experiencia femenina en la lucha contra las estructuras de poder y las normas sociales que perpetúan el machismo y la desigualdad de género.

7. CONCLUSIONES

El proyecto *Voces de Té* ha servido como una plataforma innovadora para analizar y cuestionar las etiquetas y estereotipos de género impuestos a las mujeres. Utilizando el té como una metáfora rica y multifacética, y las etiquetas de porcelana como un medio artístico, hemos podido iluminar cómo estas percepciones se infunden en la vida cotidiana, ofreciendo una reflexión crítica sobre la persistencia de estas normas en la sociedad contemporánea.

La relevancia de los hallazgos afecta a diferentes esferas. Con respecto a la crítica y reflexión social, el proyecto ha desentrañado cómo las percepciones de género se integran en la subjetividad y el cuerpo social femenino. Las frases inscritas en las etiquetas, basadas en testimonios reales, reflejan una amplia gama de experiencias y desafíos que enfrentan las mujeres, subrayando la dualidad en su relación con la cultura del té y más allá. Este enfoque permite una introspección profunda sobre la perpetuación de los estereotipos de género y cómo estos afectan la vida diaria de las mujeres.

En lo que al empoderamiento femenino se refiere, más allá de la crítica a las normativas de género, esta obra celebra la fortaleza y resiliencia de las mujeres. Al transformar estereotipos en arte, la obra invita a la reflexión y al diálogo, promoviendo el empoderamiento femenino y la reivindicación de la identidad a través de la expresión artística. Este proceso es clave para desafiar y cambiar las narrativas predominantes sobre el género.

Sobre la metodología innovadora empleada, el uso de entrevistas semi-estructuradas en un ambiente íntimo y familiar ha permitido la recolección de datos genuinos y significativos. Este enfoque no solo ha facilitado la introspección, sino que también ha empoderado a las participantes, haciendo de ellas agentes activas en la deconstrucción de los estereotipos de género. La metodología empleada ha demostrado ser efectiva en la creación de un espacio seguro para la expresión honesta y reflexiva.

Asimismo, cabe destacar la estética del proyecto. El planteamiento minimalista pero cargado de significado de las etiquetas de té de

porcelana, junto con la iluminación LED, han creado una presentación visualmente simple pero poderosa. Este enfoque ha permitido que el contenido de los testimonios y las implicaciones simbólicas de los materiales se destaquen, creando un diálogo visual y emocional con el espectador. La simplicidad de la presentación permite que el mensaje sea claro y directo, resonando profundamente con la audiencia.

Por otro lado, *Voces de Té* emerge como un testimonio de la interacción entre arte, género y cultura, donde el ritual del té se convierte en un medio para explorar, cuestionar y redefinir las narrativas femeninas. Este proyecto no solo destaca la omnipresencia de los estereotipos de género, sino que también ofrece un espacio para la resistencia, el empoderamiento y la solidaridad entre mujeres, contribuyendo así a la lucha global por la igualdad de género.

La capacidad de *Voces de Té* para utilizar el arte como un medio para la exploración crítica y el empoderamiento personal lo sitúa como un contribuyente tanto en el ámbito del arte contemporáneo como en los estudios de género. Al abordar directamente las experiencias cotidianas de las mujeres y convertirlas en arte, el proyecto proporciona una plataforma para la visibilidad y el reconocimiento de estas experiencias.

Finalmente, nos gustaría hacer mención a la expansión y el futuro del proyecto. *Voces de Té* se concibe como una obra en constante evolución, buscando trascender los límites de su origen inicial para abrazar una diversidad más amplia de voces y experiencias. En su aspiración por expandirse, el proyecto se propone colaborar con diversas asociaciones de mujeres, abriendo nuevos canales de diálogo y exploración a través de actividades interculturales de mediación artística.

La pertinencia de esta expansión radica en su potencial para fomentar la comprensión mutua, la empatía y el reconocimiento de las complejidades inherentes a la identidad femenina en un mundo globalizado, todo en torno a la cultura del consumo del té. Este enfoque intercultural e inclusivo no solo amplía el alcance del proyecto, sino que también subraya la importancia de la solidaridad y la colaboración en la búsqueda de un futuro más equitativo y comprensivo para todas las mujeres.

8. REFERENCIAS

- Bamana, G. (2015). "Tea Practices in Mongolia: A Field of Female Power and Gendered Meanings". En: *Asian Ethnology*. Vol 74 (1), pp. 193–214. DOI: 10.18874/ae.74.1.09
- Coordinadora Estatal de Comercio Justo (2023, Octubre 13) Las Mujeres Representan el 70% de la Mano de Obra en el cultivo del TÉ. Comercio Justo. <https://acortar.link/PqkcAQ>
- Corbett, R. (2018). Introduction. En *Cultivating Femininity: Women and Tea Culture in Edo and Meiji Japan*, pp. 1– 24. University of Hawai'i Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv3zp062>
- Eagan, N. E. (2023, 18 de marzo). Women in Tea: The Roles We Play. Moody Teas. <https://acortar.link/RFaoHD>
- Fazlalizadeh, T. (2020). Stop Telling Women to Smile: Stories of Street Harassment and How We're Taking Back Our Power. Seal Press.
- Fazlalizadeh, T. (s.f). Stop Telling Women to Smile. Tatyana Fazlalizadeh. <https://acortar.link/QgYlfJ>
- Gaylard, L. (2018). El libro del té. H. Blume.
- Gershon, L. (2018, 11 de enero). The Extremely Un-British Origins of Tea. JSTOR Daily. <https://acortar.link/R0rxLh>
- Gurung, M., Mukherjee, S.R. (2018) Gender, Women and Work in the Tea Plantation: A Case Study of Darjeeling Hills. En *The Indian Journal of Labour Economics*. 61, pp. 537-553. DOI: 10.1007/s41027-018-0142-3
- Iversen, M. (1997). Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations. En *Mary Kelly*, pp. 32-85. Phaidon.
- Kelly, M. (s.f.) INTERIM, 1984-89. Mary Kelly. <https://acortar.link/NU34dx>
- Lawson, R.B; McLaren, M. (1903). TEA LEAF HOLDER. (Patente de Estados Unidos, MILWAUKEE, WISCONSIN No. 723,287). UNITED STATES PATENT OFFICE. <https://acortar.link/GCEU5h>
- Marks, T. (2020, 14 de agosto). The tea-rific history of Victorian afternoon tea. British Museum. <https://acortar.link/jIlkXt>
- Real Academia Española. (2014). Etiqueta. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/etiqueta>

Wen, Z. (2023). The application of communication art in tea packaging design under the modern aesthetic perspective. En Applied Mathematics and Nonlinear Sciences. Vol 9 (1), pp. 1-17. DOI: doi.org/10.2478/amns.2023.2.00399

Willowisabella (2024, 1 de marzo) Our history, Mackintosh At The Willow. <https://acortar.link/LBZljV>

ANÁLISIS DEL RETRATO DE LA(S) ADOLESCENCIA(S). LA INTERSECCIONALIDAD SIMBÓLICA

MIRIAM GONZÁLEZ ÁLVAREZ
Universidad de La Laguna

NOEMÍ PEÑA SÁNCHEZ
Universidad de La Laguna

1. INTRODUCCIÓN: FEMINISMO(S) E INTERSECCIONES

Como explica Sara Ahmed⁶⁸ (2000), el feminismo, al igual que otras formas de perspectiva crítica, consiste en cuestionar aquellas teorías que son consideradas como hegemónicas. Por su parte, Eva Illouz (2023) considera el feminismo “como una cosmovisión cultural, es decir, un nuevo modo de concebir al yo y sus relaciones con los otros” (p. 223). Teniendo esta posición como punto de partida, seguimos el estudio realizado por Pilar Ballarín-Domingo (2020) y planteamos un breve recorrido por el giro feminista para mostrar la diversidad de posiciones y cuál de ellas se ajusta más a nuestros intereses investigativos.

La autora (Pilar Ballarín-Domingo, 2020), a partir de los estudios previos de Martha Castañeda (2016) y Celia Amorós (1994) agrupa los distintos debates feministas en tres grandes grupos:

1. el **feminismo de la igualdad**, centrado en la igualdad sexual y política de las mujeres;
2. el **feminismo de la diferencia**, basado en la diferencia entre mujeres y hombres;

⁶⁸ Siguiendo el estudio realizado por Stav Atir y Melissa Fergusson (2018), en este artículo se ha decidido citar siempre con el nombre y apellido para dar visibilidad a la producción y aportación científica de las mujeres.

3. y, el **feminismo de la diversidad**, que se plantea desde la pluralidad humana entendiendo sus condiciones singulares, históricas y culturales de desigualdad.

Desde este paradigma epistemológico, tomamos como punto de partida el feminismo posmoderno o de la diversidad y, dentro de este pensamiento, nos situamos en los feminismos decoloniales o el feminismo negro propuesto por bell hooks (2004), Sara Ahmed (2000/2018) y María Lugones (2008), entre otras. Desde esta posición tratamos de cuestionar el feminismo blanco⁶⁹, para dar cuenta de las intersecciones que atraviesan los cuerpos a partir del enfoque interseccional de Kimberlé Williams Crenshaw. Cuando utilizamos el término “interseccional” en esta investigación lo hacemos siguiendo a Leslie McCall (2005) y nos referimos a una perspectiva que entrelaza las categorías analíticas y de identidad.

Podemos colocar el origen del término en la abogada afronorteamericana Kimberlé W. Crenshaw en el año 1989. Crenshaw (1991/2012) nombró la “interseccionalidad” (*interseccionality*) para mostrar cómo el género y la raza interactuaban y configuraban las experiencias de subjetivización de las mujeres negras en el ámbito laboral. Aunque como nos explica Sara Ahmed (2018) la interseccionalidad ya existía como método y como estructura política antes de que llegara el concepto, Kimberlé Crenshaw (1991/2012) elaboró el término para dar cuenta del vacío que habitaban las mujeres negras y que no podía ser comprendido ni desde el feminismo, ni desde el antirracismo. Desde este primer uso, el término se fue ampliando y siendo utilizado por distintas autoras para abordar las interrelaciones de los distintos organizadores sociales, en especial entre la raza, el género, la sexualidad y la clase social (bell hooks, 1984/2004; María Lugones, 2008; Sara Ahmed, 2017/2018; Florencia Brizuela-González y Uriel López-Martínez, 2018; entre otras). De esta manera, el enfoque interseccional es

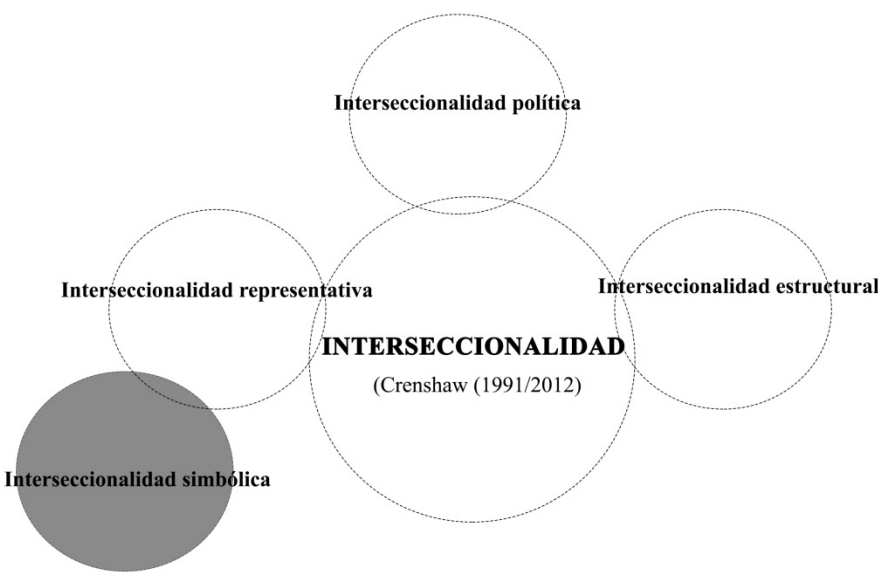
⁶⁹ Cuando hablamos de feminismo *blanco* seguimos las reflexiones de Florencia Brizuela-González y Uriel López-Martínez (2018) y no hacemos referencia al color de la piel, la nacionalidad o la localización geográfica, sino a la racionalidad que determina una manera colonial de ver el mundo.

utilizado en nuestra investigación para analizar las diferentes fuentes estructurales de desigualdad (Lucas Platero, 2012).

Aunque el enfoque interseccional se centra (principalmente) en analizar cómo la intersección de ciertas categorías sociales conllevan diversas discriminaciones y opresiones. Kimberlé W. Crenshaw (1991/2012) habla de distintos niveles de discriminación: en primer lugar la interseccionalidad estructural, que hace referencia a un primer nivel en que se puede analizar la situación de grupos que sufren varias estructuras de exclusión social, como la producida entre racismo y patriarcado; y, en segundo lugar, la interseccionalidad política, que se relaciona con un segundo nivel que explica cómo un grupo discriminado puede estar situado en varios grupos subordinados que, a su vez, persiguen agendas políticas enfrentadas, como las relaciones entre movimientos antirracistas y feministas. En tercer lugar, la interseccionalidad representativa, que hace alusión a los modos estereotípicos de representar a ciertos colectivos vulnerabilizados, es decir, a la relación entre los estereotipos y las imágenes predominantes de las personas marginadas como los de género y raza. Esta categoría es desarrollada en otro estudio de la autora (Kimberlé Crenshaw, 1991).

En nuestra investigación, partimos de los tres niveles para centrarnos en cómo intersectan los significados subjetivos y emocionales en la configuración del rostro representado. De esta manera, tratamos de ampliar el espectro de la interseccionalidad representativa para colocar un cuarto tipo: la interseccionalidad simbólica, que haría referencia a las distintas relaciones de poder que configuran la (re)presentación del otro e infieren en los modos de reconocimiento para preservar las posiciones de privilegio y exclusión dentro de la significación de los imaginarios compartidos. Es decir, se relaciona con la capacidad de dar sentido a lo que vemos a partir de los significados compartidos. Aunque Kimberlé Crenshaw se focaliza en la intersección entre género y raza, en nuestro estudio trataremos de dar cuenta de los distintos elementos que intersectan en nuestra manera de retratarnos, principalmente en los modos de representación aprehendidos y el lugar de la mirada.

FIGURA 1. Esquema de los cuatro tipos dentro del enfoque interseccional de Kimberlé Crenshaw (1991/2012)



Fuente: Elaboración propia

Para ello, y siguiendo el estudio realizado por Leslie McCall (2005) utilizaremos un enfoque de complejidad intracategoría que trata de analizar la compleja red de relaciones que definen a los sujetos socialmente a partir de una perspectiva de estudio (en nuestro caso los modos de representación y el lugar de la mirada). Leslie McCall (2005) señala que existen tres enfoques metodológicos a la hora de analizar la complejidad de la interseccionalidad en la vida social:

enfoque anticategoría, deconstruye las categorías analíticas ya que las considera simplificadoras y ficcionales, lo que provoca desigualdad en el proceso de producir diferencias;

enfoque intercategoría, adopta provisional las categorías analíticas existentes para estudiar las relaciones de desigualdad entre grupos sociales;

enfoque intracategorico, se sitúa en medio de ambos enfoques, cuestiona el proceso de categorización pero reconoce las relaciones que se producen y se representan en las categorías sociales.

Debemos aclarar que esta investigación utiliza el análisis visual de autorretratos realizados por adolescentes para observar cómo afecta la interseccionalidad simbólica en las representaciones de la subjetividad adolescente.

2. OBJETIVOS: LA (RE)PRESENTACIÓN DE LA IMAGEN

Como hemos señalado, nuestra investigación trata de analizar los modos de representación aprehendidos y el lugar de la mirada en el (auto)reconocimiento como proceso de negociación consciente. Para ello, utilizamos el retrato como herramienta pedagógica y estética para analizar la relación directa entre el significante y el cuerpo significado. A este respecto, el presente trabajo estudia el uso del retrato como estrategia de (re)presentación identitaria y analiza, desde el enfoque interseccional, la presencia de rasgos comunes en la imagen significada de la juventud. De esta manera, exponemos como objetivo general del estudio analizar visualmente cómo afecta la interseccionalidad simbólica en la autorrepresentación de la juventud contemporánea. Para ello planteamos una serie de objetivos específicos:

- Analizar, desde el enfoque interseccional, los modos de ver y la diferenciación de culturales visuales en las experiencias de subjetivación del alumnado participante.
- Identificar las representaciones visuales y las prácticas culturales de la mirada en las construcciones de sentido del alumnado participante.

3. METODOLOGÍA: ANÁLISIS VISUAL CRÍTICO

Esta investigación aborda un análisis visual de autorretratos realizados por un total de 109 estudiantes de 3º y 4º curso de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) de cuatro centros educativos de la isla de La Palma (Islas Canarias). De los 109 estudiantes, 68 se identifican con el género

femenino, 34 con el género masculino y 7 con ninguno o ambos géneros. Se pudo observar que la proporción de alumnado con origen distinto a las Islas Canarias era muy bajo, entre un 22% y un 27% según cada centro.

Posteriormente se ha realizado una selección de 28 autorretratos de los cuales 26 han sido realizados por mujeres y 2 por hombres, eligiendo una proporción equivalente de cada centro educativo según el número de alumnado participante. Para la selección de los retratos se han seguido una serie de criterios. En primer lugar, se ha tenido en cuenta la presencia de ambos géneros, dando mayor relevancia al género femenino por la importancia mostrada hacia la representación y el reconocimiento en sus textos escritos. En segundo lugar, se ha revisado el consentimiento informado de uso de las y los participantes seleccionados. Y, en tercer lugar, teniendo en cuenta que cada uno de estos autorretratos estaba formado por una representación gráfica y un breve texto, la selección ha considerado: a) el uso de ambos lenguajes; b) la representatividad de los rasgos interseccionales; y, c) la concordancia entre textualidad y visualidad.

Todas las producciones analizadas refieren un consentimiento informado sobre el uso y difusión de las imágenes, que teniendo en cuenta que son menores, cuentan con el consentimiento de las familias y del centro educativo.

El abordaje de este estudio se basa en la metodología visual crítica a partir del estudio de los Métodos Visuales propuestos por Gillian Rose (2019). Como explica la autora, para realizar un estudio se pueden utilizar imágenes ya existentes o imágenes realizadas para la investigación, ya sean hechas por la investigadora o por las personas participantes. En nuestro caso, utilizaremos las imágenes elaboradas por nuestro alumnado para realizar el análisis visual. A este respecto, nuestro estudio tratará de comprender los efectos sociales de nuestros materiales visuales y, para ello, hablaremos de cinco aspectos a tomar en cuenta para realizar un análisis crítico según Gillian Rose (2019).

El primero será el relacionado con el análisis del artefacto visual, con el modo en que las imágenes visualizan (o hacen visible) la diferencia social. Esto hace referencia a cómo la interpretación de una imagen es

una categoría social que ha sido construida y, por tanto, su manera de aparecer no es inocente sino que está mediada por el contexto sociocultural en el que se inserta. El segundo hace referencia a cómo y quién mira el objeto, lo que conecta con la mirada situada (a partir del conocimiento situado de Donna Haraway, 1988/1995) y que nos coloca como espectadoras concretas que miramos de formas determinadas. En este punto, Gillian Rose (2019) lo relaciona también con los modos de ver de John Berger (1972/2016), quien explica que nunca miramos una cosa, sino que miramos las relaciones entre esa cosa y nosotras mismas.

El tercer aspecto tiene relación con desde dónde se mira el artefacto visual, es decir, con la diferenciación de las culturas visuales. En este punto entrarían no solo las cuestiones de las diferencias sociales sino, también, de las relaciones de poder que las sostienen. Por tanto, hablaríamos de todas las estructuras culturales que envuelve a la imagen y que la persona que la ve incorpora a la interpretación de esta. El cuarto se refiere a dónde se sitúan esas imágenes, es decir, a la circulación de las imágenes que, en el mundo actual gobernado por la digitalización, dificulta la tarea. Y, el quinto aspecto está relacionado con la agencia de las imágenes, y que hace mención no solo a cómo se ven las imágenes sino lo que estas imágenes pueden hacer, entendidas como lugar de resistencia.

Por nuestra parte, entendiendo la importancia de todos los aspectos, nos centramos en el segundo y el tercero aspecto: el relacionado con los modos de ver y con la diferencia de las culturas visuales. De esta manera, trataremos de dar cuenta de la intersección entre quién mira y cómo es mirado. Para analizar los modos de ver tomaremos como referente a Arthur Batut (1846-1918) y su investigación visual sobre los retratos tipo el cual nos permite elaborar nuestras categorías de codificación. Por otra parte, para analizar la diferencia de las culturas visuales, tomaremos como referencia el proyecto *Compuestos* (2004-2011) del artista Germán Gómez para hablar de los esquemas de representación heredados. En estas dos propuestas artísticas, ambos creadores juegan con la superposición de rostros para preguntarse por las subjetividades compartidas entre las personas. Por tanto, se debe aclarar que la manera de realizar nuestro estudio interseccional será a través del uso de la imagen (y su intervención) como herramienta de análisis.

Para realizar la comparación visual de los dos modos de ver, seguimos algunas de las estrategias metodológicas estudiadas por Sandra Pinola-Gaudiello y Joaquín Roldán (2014). En su estudio identifican y sistematizan cuatro estrategias comparativas que son utilizadas en los informes de investigación educativa.

1. La repetición visual, es la estrategia más utilizada y tiene una función demostrativa a partir de la yuxtaposición de un mismo elementos descrito en las imágenes;
2. la deducción o el fotoensayo deductivo que utiliza referencias visuales para reflexionar y justificar la hipótesis de partida;
3. la secuenciación, presenta una función informativa o explicativa que permite describir y narrar los distintos procesos;
4. la metáfora, trata de comparar distintas ideas visuales ya sea asociándolas por contigüidad o por semejanza de sentido, tiene una función más poética, simbólica o argumental.

FIGURA 2. Esquema de los cinco aspectos a tener en cuenta para realizar un análisis crítico siguiendo a Gillian Rose (2019)



Fuente: Elaboración propia

4. RESULTADOS: MODOS DE VER

En primer lugar, para realizar el estudio de los modos de ver, debemos aclarar que, el análisis en este aspecto, se realiza a partir de nuestra mirada como investigadoras, la cual está atravesada por nuestros intereses y sensibilidades. Es por ello que, en este punto trataremos de dar cuenta de cómo se construye la interseccionalidad simbólica a partir de la diferencia entre quién mira y cómo la persona que se retrata es mirada. Para ello, en primer lugar, consideramos la importancia de elaborar categorías de codificación siguiendo los sistemas de análisis de contenido y analítica cultural propuestos por Gillian Rose (2019). A este respecto, planteamos tres categorías: los patrones de disposición, que mostrarán el lugar en el que se coloca la imagen dentro del papel y, por tanto, las maneras de composición de nuestro alumnado; el punto de vista, que se relaciona con la presencia de texto o no en la representación y con la mirada de nuestro alumnado; y, los indicadores referenciales, que nos hablarán del grado de imaginación o imitación cultural.

Debemos aclarar (como hemos señalado anteriormente) que, para analizar cada categoría de codificación, seguimos la estrategia de composición visual utilizada por Arthur Batut a partir de la superposición, de esta manera, obtenemos medias visuales. Siguiendo a Ricardo Marín-Viadel y Joaquín Roldán (2014), la media visual nos permite sintetizar todos los enfoques y puntos de vista de un grupo de imágenes. Utilizamos esta estrategia artística como instrumento cuantitativo que dé cuenta de las potencialidades de lo visual como medio fiable de recogida y análisis de resultados.

4.1. LOS PATRONES DE DISPOSICIÓN

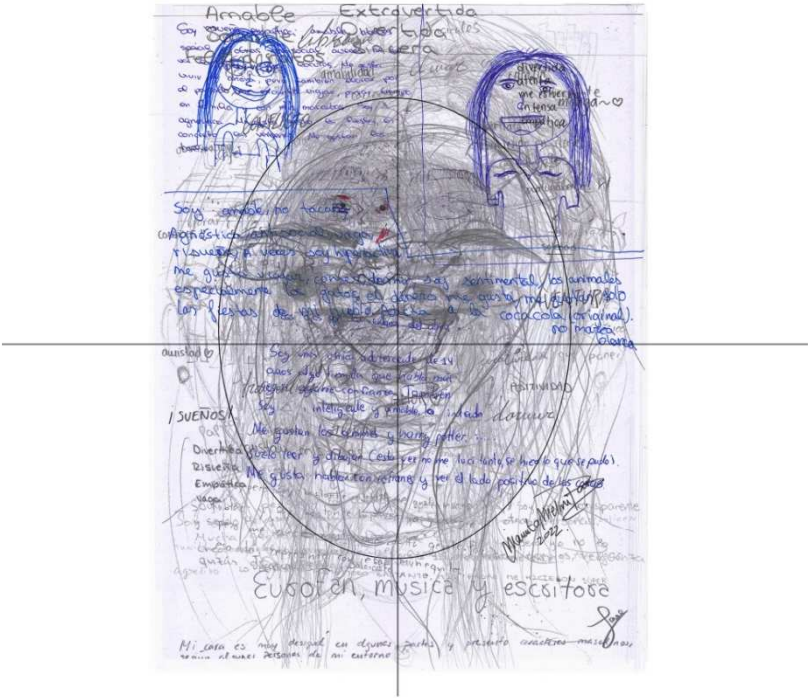
Para Rhoda Kellogg (1985) los patrones de disposición en una representación gráfica pueden estar sujetos a una acción espontánea o a la intención deliberada basada en la percepción de líneas y formas y su disposición en el espacio. En este análisis de los patrones de disposición (Rhoda Kellogg, 1985) utilizaremos la media visual para observar los

diversos usos del espacio del papel empleados por el alumnado al realizar sus dibujos, confirmando que el patrón más repetido sitúa los retratos de manera frontal y en el centro de la hoja, ocupando la mayor parte de esta. La disposición vertical de los retratos junto con el patrón central recurrente constata la norma de un patrón aprendido y validado del que pocas representaciones se escapan. Como explica Susan Sontag (1981) esta manera de disponer y componer responde a la retórica normal del retrato —ella habla de retrato fotográfico—, ya que el encuadre frontal significa solemnidad y sinceridad, y ha sido la forma más común a la hora de realizar retratos a lo largo de la historia del arte. Un medio para tratar de revelar la esencia del sujeto.

En esta primera categoría de codificación podemos observar en qué medida la imaginaria cultural y estética de nuestro alumnado sigue respondiendo a unas formas académicas de componer, acercándose más a lo considerado como alta cultura que a la cultura popular. Relacionamos, en este caso, la alta cultura con los modos de representación artísticos que se pueden encontrar en los espacios institucionales como los museos o las iglesias. Mientras que la cultura popular (en esta realidad digitalizada) es asociada con los imaginarios públicos de la belleza normativa que se consumen en los medios visuales como las redes sociales. Aunque en las redes sociales, el uso reiterado del *selfie* ha modificado en cierta medida las maneras de configurar y componer la imagen, acercándose a unas dinámicas que tratan de ensalzar y adelgazar los rostros con el uso del plano picado. En los autorretratos de nuestro alumnado podemos observar que sus gramáticas y modos de composición se separan de estas dinámicas para seguirse adecuando a lo que consideran más legítimo para ser aceptado/aprobado dentro del espacio del aula.

En definitiva, esta manera de disponer su retrato nos lleva a reflexionar sobre cómo los dibujos de nuestro alumnado responden a una manera de componer aprehendida a partir de la historiografía y los modos artísticos que han marcado los modos de representación.

FIGURA 3. Media visual que señala los patrones de disposición de los retratos realizados por nuestro alumnado



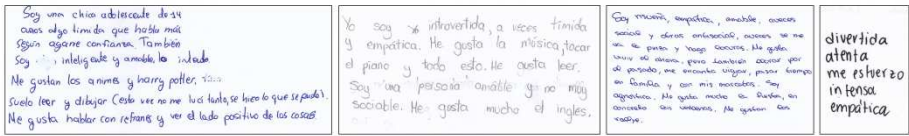
Fuente: Elaboración propia

4.2. EL PUNTO DE VISTA

En segundo lugar, en relación con el punto de vista, se puede observar que la presencia del texto es prioritaria en la muestra analizada. Deteniéndonos en los textos colocados podemos hablar de dos categorías que se relacionan con la forma de mirar. Una primera categoría se compone de relatos que nos hablan de cómo es su mirada, de cómo se identifican o definen a sí mismas; mientras que la otra categoría nos relata cómo son miradas. De esta manera, encontramos una dualidad a lo hora de representarse y dos maneras de componer sus relatos a partir de las diferentes visiones. En relación a cómo son sus miradas, podemos leer textos que responden a dos categorías: una relacionada con su manera de estar,

como sus aficiones o gustos, y otra más en relación con su manera de ser, mostrando sus cualidades físicas o sus modos de comportamiento.

FIGURA 4. Repetición visual que muestra los relatos elaborados por el alumnado en relación con cómo es su mirada



Fuente: Elaboración propia

Por otro lado, en relación a la mirada externa, encontramos relatos del tipo: “Mi cara es muy desigual en algunas partes y presento caracteres masculinos según algunas personas de mi entorno” o “mucha gente me suele decir que soy borde, pero yo no lo creo así. Soy muy sociable aunque me entran nervios, vergüenza quizás al conocer gente nueva”. Estas dos formas de relatar cómo se identifican nos hablan de los modos de ver de John Berger (1972/2016) y de cómo nunca nos miramos solamente, sino que siempre estamos mirando las relaciones entre cómo nos miran y nosotras mismas. Por lo que podríamos, en este caso, observar de manera directa cómo la manera en que nos miran define nuestra autopercepción e influye en nuestra autoidentificación.

Para realizar la comparación visual de los dos modos de mirar, utilizamos, en primer lugar, la repetición visual (Sandra Pinola-Gaudiello y Joaquín Roldán, 2014) para poder abordar la mirada propia, ya que este modo de disponer la información de manera más demostrativa permite apreciar las similitudes y las diferencias en los relatos elaborados, observando cómo los textos responden a una manera parecida de entender la representación personal. En segundo lugar, para abordar la mirada externa utilizamos la deducción (Sandra Pinola-Gaudiello y Joaquín Roldán, 2014) para poder comparar los dos relatos (visual y textual) y así apreciar el peso que tiene la mirada externa en la mirada propia.

FIGURA 5. Fotoensayo deductivo que muestra los relatos elaborados por el alumnado en relación con cómo afecta su manera de mirar y de representarse



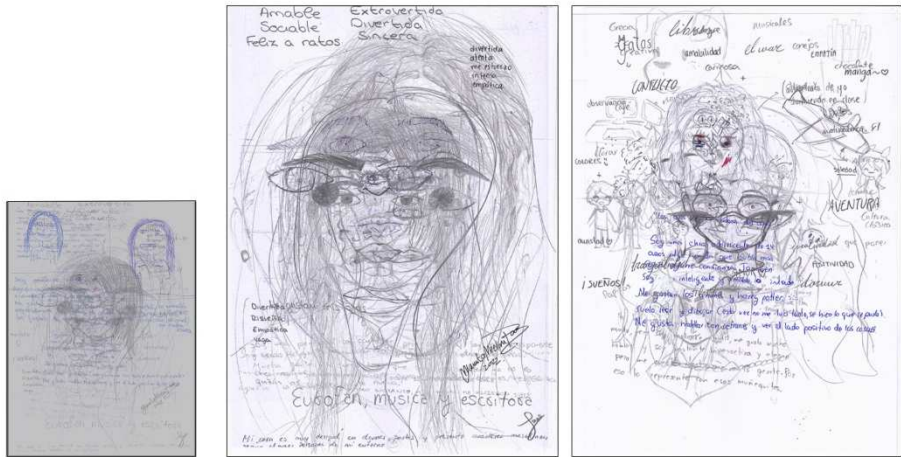
Fuente: Elaboración propia

4.3. LOS INDICADORES REFERENCIALES

En tercer lugar, para analizar los indicadores referenciales volvemos a la media visual y, a partir de su análisis, sintetizamos y configuramos dos maneras totalmente distintas de retratarse. Por un lado, observamos un modo de representar que se acerca más al realismo y que repite los elementos configurativos del rostro hegemónico. Una manera más intelectual/cognitiva que en vez de mostrarnos distintas subjetividades entre personas (rostros) diferentes, se nos muestra un rostro bastante idéntico que coloca a nuestro alumnado como iguales.

Por otro lado, tenemos otra manera que es más imaginativa/creativa que rompe con los patrones de representación del rostro hegemónico y trata de separarse de los esquemas aprehendidos. En estos retratos, encontramos claras referencias al mundo del manga y de la animación, por lo que podemos hablar de un modo de representación que es afectado por la cultura visual y la estética heredada del manga.

FIGURA 6. Fotoensayo visual que pone en relación los modos de representar en función de los indicadores referenciales



Fuente: Elaboración propia

4.4. DIFERENCIACIÓN DE LAS CULTURAS VISUALES

En este punto, para observar la diferencia de las culturas visuales y poder hablar de los esquemas de representación heredados, seguimos la estrategia artística de Germán Gómez en su serie *Compuestos* (2004-2011), y vamos seleccionado retazos de los retratos de nuestro alumnado para irlos entrelazando entre sí. De esta manera, tratamos de dar cuenta de la intersección de subjetividades compartidas para mostrar en qué medida los rasgos del rostro son representados siguiendo una significación aprehendida. En este sentido y siguiendo los sistemas de análisis del discurso de Gillian Rose (2019), utilizamos siempre como fuente de análisis los propios retratos elaborados por el alumnado. Así, al no introducir nuevas fuentes que se relacionen con nuestras prácticas y referentes sociales, tratamos que sean los propios dibujos los que marquen las conexiones intertextuales para la organización retórica del discurso.

Nos referimos al término “discurso” siguiendo a Michel Foucault (1969/1999) y definiéndolo como sistemas de pensamiento y construcciones simbólicas de la realidad que se componen de ideas, creencias,

actitudes, procesos y prácticas sociales y culturales que producen y reproducen relaciones de poder en los sujetos que hablan.

En el primer caso, y como analizamos en el apartado anterior, encontramos modos de representación más intelectuales/cognitivos que siguen la iconografía de los retratos arquetípicos de la historia del arte. En este punto, podemos observar en qué medida los rasgos siguen una misma estructura y se parecen entre sí, creando un rostro de fragmentos que bien podría ser una mismo por la similitud de las formas. Lo que nos llevaría a detenernos en reflexionar sobre cómo intersectan los significados subjetivos, es decir, nuestra manera de interpretar la realidad a partir de unos parámetros visuales comunes.

FIGURA 7. Imagen elaborada siguiendo la estrategia artística de Germán Gómez para observar la diferenciación de las culturas visuales en los modos de representación



Fuente: Elaboración propia

En el segundo caso, encontramos modos de dibujar más imaginativos/creativos que se separan de la iconografía académica y tratan de componer otras maneras de retratarse más actuales. La búsqueda de nuevos símbolos, en este caso, no es del todo inocente, sino que

responde a la cultura visual dominante de nuestro alumnado. A este respecto, se puede observar una cierta similitud en la copia de los rasgos que nos habla de una manera compartida de representación. Aunque mostramos retratos individuales se puede observar en qué medida el alumnado recurre a los mismos elementos y modos de dibujar para componer sus ideas y, así, crear una realidad compartida en torno al imaginario manga. En este caso, hablaríamos de cómo el alumnado se apropia de la cultura visual cotidiana (y, en concreto de las estéticas de la animación) para re-elaborar sus retratos desde una nueva mirada.

5. DISCUSIÓN: ROSTROS QUE NARRAN

Como explica Aurelio Sáinz-Martín (2002) y siguiendo a Georges Henri Luquet (1977) vamos a detenernos en los distintos aspectos que tratan de explicar los procesos de las producciones gráficas para poder discutir/analizar los retratos realizados por nuestro alumnado. Aunque Luquet estudia el dibujo infantil, el autor aborda una serie de conceptos que son relevantes para comprender los retratos de nuestro alumnado. A este respecto, consideramos de interés poner en relación las ideas de Luquet con los resultados obtenidos.

En primer lugar, siguiendo el tipo definido por Georges Henri Luquet (1977) como la forma de dibujar un mismo objeto, se aprecia la conservación del tipo en los modos de retratarse, observando un cierto “automatismo gráfico” a la hora de representar el rostro, debido a la tendencia a la reproducción de los modos de representación aprehekidos (ya sea histórica o culturalmente) como medio de mecanismo rutinario. Lo que se relaciona, a su vez, con el modelo interno. Al ser autorretratos hechos de memoria se puede apreciar que el rostro propio solo sirve como idea base para el dibujo. Es el modelo interno (con sus rasgos comunes) lo que se reproduce, y no la imagen visual y única de cada cara.

De esta manera, por un lado, los retratos analizados nos permiten observar en qué medida los rasgos históricamente normativizados son legitimados desde el sistema moderno/colonial (siguiendo a María Lugones, 2008) sin olvidar el lado visible de la organización hegemónica de las emociones válidas para ser representadas. Los retratos muestran que

la visión eurocéntrica racializa los rostros configurándolos como productos del sistema, objetos mercantilizados que direccionan y determinan las significaciones dominantes que nos identifican y nos organizan como una u otra persona dentro de una categoría social aún mayor.

Por otro lado, observamos cómo ciertos retratos rompen con la norma caucásica de representación y se sitúan en otro espectro compositivo que borra la identidad eurocéntrica y se re-apropia del imaginario estético que les envuelve, concretamente de rasgos heredados del manga como referente de la cultura visual dominante de nuestro alumnado. A este respecto, aunque los retratos realizados nos muestran gran riqueza plástica y semántica, podemos observar que las producciones gráficas realizadas no se separan de los modos de representación arquetípicos. La cultura visual, de esta manera, se configura como un modelo interno de representación, un imaginario que afecta al rostro y lo deforma a la hora de ser dibujado.

Como explica Rosa Olivares (2022) las características sociales inciden en las aplicaciones estéticas del retrato. No solo se busca el parecido con la persona a retratar, sino se busca la belleza, la ideologización del arte. Como ella señala “el retrato desde su origen tiene una relación ambigua con la realidad, contradictoria cuando para mostrar la verdad se basa en una mentira” (Rosa Olivares, 2022, p. 8). Por su parte, Kenneth Gergen (1991/2006) explica que la cacofonía de voces discordantes en nuestra actual, la búsqueda del retrato aislado y único, se empieza a tambalear, porque cuanto más aumentan las voces que reivindican su realidad, más cuesta rescatar a la persona del mar de retratos que no paramos de producir.

El uso de promedios visuales (siguiendo la estrategia artística de Arthur Batut) para observar tanto los patrones de disposición como los indicadores referenciales nos ha permitido evidenciar los patrones aprendidos en torno a la representación central, ordenada. Es decir, aquellos elementos más relacionados con los modos de ver y con la composición del propio artefacto visual. Mientras que, la técnica artística del collage de Germán Gómez, nos facilita visualizar las categorías interseccionales que afectan al rostro y que inciden en la diferenciación de las culturas visuales desde un análisis más social.

6. CONCLUSIONES: ROMPER EL IMAGINARIO

A modo de conclusión, podemos decir que los resultados obtenidos indicaron que la (re)presentación identitaria del alumnado sigue fundamentándose, por un lado y en relación con la superposición de Arthur Batut, en los arquetipos hegemónicos eurocéntricos y los roles dicotómicos que designan una serie de patrones y estereotipos. Y por otro lado y siguiendo la estrategia de collage de Germán Gómez, en representaciones heredadas de la cultura visual que han configurado sus significados subjetivos compartidos. Se pudo observar de qué manera la mirada de nuestro alumnado es sesgada y persigue una serie de emociones compartidas y rasgos que consideran “universales” y que no acogen la otredad.

Como señala en su estudio Maria Rodó-Zárate (2017) la interseccionalidad se configura como una perspectiva útil y relevante para estudiar a la juventud. Nuestra propuesta de análisis a partir del enfoque interseccional permite observar las diferentes intersecciones que atraviesan los modos de autorrepresentación. Mientras que, y siguiendo estudios previos con enfoque interseccional (Kimberlé Crenshaw, 1991/2012; bell hooks, 2004; Sara Ahmed, 2000/2018; entre otras) esperábamos observar ciertas categorías analíticas (raza, género, clase y sexualidad) como proceso de construcción de la identidad, pudimos encontrar que en los retratos analizados las intersecciones predominantes iban en relación a la búsqueda de reconocimiento mediante las representaciones culturales aprehendidas.

De esta manera, podemos conectar con la metáfora propuesta por Maria Rodó-Zárate y Marta Jorba (2022) de la cesta de manzanas para tratar de hablar de cómo las representaciones culturales responden a una idea de categorías sociales entrelazadas como propiedades no separadas entre sí que permiten una comprensión relacional del propio modo de retratarse. De esta manera, cuando hablamos de las distintas intersecciones simbólicas que afectan a los retratos de nuestro alumnado lo hacemos en términos de identidades (modos de representación) y no de efectos (valores sociales).

En esta línea de trabajo, el estudio nos lleva a pensar en la necesidad y pertinencia de generar contra-retratos que exploren aquellas

subjetividades y emociones aún no representadas. Siguiendo a Audre Lorde (1979/2017) esta investigación nos ha llevado a entender que “las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo” (p. 105), entendida esta idea de la casa del amo como la construcción de un discurso compartido que determina los modos de representación. Por lo que, para futuras investigaciones, consideramos que se deben de buscar nuevas herramientas (lingüísticas y visuales) que nos ayuden a desmontar la casa del amo, la casa del pensamiento y la significación compartida, es decir, derribar y romper con el imaginario moderno/colonial.

Pensamos que la manera de generar contra-retratos pasaría por una mirada posthumanista o nuevo materialista, una mirada que ponga el ojo en las relaciones entre lo humano y lo no-humano, para así, al no partir desde la corporalidad social poder pensar desde otros lugares. Algo así como la propuesta del “antiselfie” de Itsaso Madariaga-López y Lourdes Cilleruelo (2020). Pensamos que para fomentar nuevas formas de mirar también es necesario promover nuevas formas de representar. Si seguimos realizando los mismos ejercicios y los mismos patrones de representación no podremos derribar la casa del amo (entendida en estos parámetros). Quizás habría que desviar la atención de nuestros cuerpos y poner el foco de atención en la relacionalidad con el resto de subjetividades. Quizás desde este lugar podríamos empezar a pensar en nuevas formas de mirar.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Para la realización de este estudio ha sido necesaria la participación del alumnado de 3º y 4º ESO de los centros de secundaria: IES Luis Cobie-lla Cuevas, IES Alonso Pérez Díaz, IES Cándido Marante Expósito y CEO Barlovento. Aunque no aparece el nombre de las y los estudiantes por cuestiones relativas a su privacidad, podemos asegurar que este alumnado es el tercer autor del artículo. Agradecemos a todas las personas participantes, tanto estudiantes como cuerpo docente que hicieron posible esta investigación.

Trabajo cofinanciado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información de la Consejería de Universidades,

Ciencia e Innovación y Cultura y por el Fondo Social Europeo Plus (FSE+) Programa Operativo Integrado de Canarias 2021-2027, Eje 3 Tema Prioritario 74 (85%).

8. REFERENCIAS

- Ahmed, Sara (2000). Whose Counting? *Feminist Theory*, 1(1), 97-103.
- Ahmed, Sara (2018). *Vivir una vida feminista* (Trad. M. Enguix). Edicions Bellaterra. (Trabajo original publicado en 2017).
- Amorós, Celia (1994). *Historia de la teoría feminista*. Dirección General de la Mujer.
- Atir, Stav, y Fergusson, Melissa J. (2018). How gender determines the way we speak about professionals. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)*, 115(28), 7278-7283. <https://doi.org/10.1073/pnas.1805284115>
- Ballarín-Domingo, Pilar (2020). El giro feminista: «No es oro todo lo que reluce». En Sancho-Gil, Juana; Hernández-Hernández, Fernando; Montero-Mesa, Lourdes; De Pablos-Pons, Juan; Rivas-Flores, J. Ignacio y Ocaña-Fernández, Almudena (Coords.). *Caminos y derivas para otra investigación educativa y social* (pp. 121-140). Octaedro.
- Berger, John (2016). *Modos de ver* (3ª. ed.). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1972)
- Brizuela-González, Florencia, y López-Martínez, Uriel (2018). *Descentrar la mirada para ampliar la visión: Reflexiones en torno a los movimientos sociales desde una perspectiva feminista y antirracista* (2ª. ed.). Descontrol.
- Castañeda, Martha P. (2016). Epistemología y metodología feminista: debates teóricos. En Sánchez, M.E. (coord.). *El campo teórico feminista. Aportes epistemológicos y metodológicos* (pp. 79-111). UNAM/CEICCH.
- Crenshaw, Kimberlé W. (2012). Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. (Trabajo original publicado en 1991). En Platero, Lucas R. (Ed.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 87-122). Bellaterra Ediciones.
- Crenshaw, Kimberlé W. (1991). Beyond Racism and Mysogyny: Black Feminism and 2 Life Crew. *Boston Review*, 16(6), 6-30.
- Foucault, Michel (1999). *Arqueología del saber*. Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1969)

- Gergen, Kenneth (2006). *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* (Trad. Espa.). Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en 1991).
- Haraway, Donna (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. (Trabajo original publicado en 1988). En Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- hooks, bell (2004). Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista. (Trabajo original publicado en 1984). En hooks, bell, Brah, Avtar, Sandoval, Chela, Anzaldúa, Gloria, Levins-Morales, Aurora, Bhavnani, Kum-Kum, Coulson, Margaret, Alexander, M. Jacqui, y Talpade-Mohanty, Chandra. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 33-50). Traficantes de Sueños.
- Illouz, Eva (2023). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica* (Trad. M.V. Rodil). Katz Editores.
- Kellogg, Rhoda (1985). *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Editorial Cincel.
- Lorde, Audre (2017). Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo. (Trabajo original publicado en 1979). En Campoalegre-Septien, Rosa, y Bidaseca, Karina (Eds.). *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes* (pp. 103-107). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO.
- Lugones, María (2008). Colonialidad y género. *Tábula rasa*, 9, 73-101.
- Luquet, Georges H. (1977). *El dibujo infantil*. Editorial Médica-Técnica, S.A.
- Madariaga-López, Itsaso y Cilleruelo, Lourdes (2020). Educar en tiempos del selfie: hacia el antiselfie. *ArtsEduca*, 27, 114-127.
<https://doi.org/10.6035/Artseduca.2020.27.9>
- Marín-Viadel, Ricardo, y Roldán, Joaquín (2014). *4 instrumentos cuantitativos y 3 instrumentos cualitativos en Investigación Educativa basada en las Artes Visuales*. Universidad de Granada.
- McCall, Leslie (2005). The complexity of intersectionality. *Signs: Journal of women in culture and society*, 30(3), 1771-1800.
- Olivares, Rosa (2022). El retrato infinito. *EXIT: Imagen y Cultura. Tipologías del retrato*, 87, 7-10.

- Pinola-Gaudiello, Sandra, y Roldán, Joaquín (2014). La comparación visual como estrategia metodológica en los informes de investigación educativa. En Marín-Viadel, Ricardo; Roldán, Joaquín; y Pérez-Martín, Fernando (Eds.). *Estrategias, técnicas e instrumentos en Investigación Basada en Artes e Investigación Artística [Strategies, techniques and instruments in Arts based research and Artistic Research]* (pp. 191-207). Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/34213>
- Platero, Lucas R. (2012). La interseccionalidad como herramienta de estudio de la sexualidad. En Platero, Lucas R. (Ed.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 15-72). Bellaterra Ediciones.
- Rodó-Zárate, Maria (2017). Who else are they? Conceptualizing intersectionality for childhood and youth research. *Children's Geographies*, 15(1), 23-35.
- Rodó-Zárate, Maria, y Jorba, Marta (2022). Metaphors of intersectionality: Reframing the debate with a new proposal. *European Journal of Women's Studies*, 29(1), 23-38.
- Rose, Gillian (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales* (4ª. ed.). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) (Trabajo original publicado en 2016)
- Sáinz-Martín, Aurelio (2002). Teorías sobre el arte infantil: una mirada a la obra de G.H. Luquet. *Arte, Individuo y Sociedad, Anejo I*, 173-185. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202110173A/5870>
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía* Trad. Gardini, Carlos. Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A. (EDHASA).

YO MADRE. AUTORÍA Y AUTORIDAD MATERNA
EN LOS AUTORRETRATOS DE GIOVANNA
FRATELLINI, ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE-LEBRUN
Y MARIE-NICOLE DUMONT

TANIA ALBA RIOS

Universitat de Barcelona

LAURA MERCADER AMIGÓ

Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

El sujeto masculino de la primera modernidad nace en una habitación aislada del mundo; en una torre palaciega, Montaigne, en una celda castrense, Descartes (Bürger y Bürger, 2001, p. 37). No surge del contacto inmediato con el mundo sino de su negación. Pensar, según estos hombres filósofos, no requiere de otro alimento que el cultivo del espíritu. Preservado de las necesidades del cuerpo, Descartes confiesa haber descubierto su método filosófico. En la segunda parte del *Discurso del método* (1637) escribe que “permanecía el día entero solo y encerrado junto a una estufa, con toda la tranquilidad necesaria para entregarme a mis pensamientos” (Descartes, 2000, p. 49). La idea de celda se liga a la actividad intelectual o a la meditación desde que Agustín de Hipona dijera que el espíritu debe adentrarse en la cámara oscura de los sentidos (Lemarchand, 2001, p. 19). ¿Qué le hubieran dicho estos hombres, Montaigne o Descartes, a sus respectivas madres, Antoinette de Looupes de Villeneuve (López de Villanueva) o Jeanne Brochard, si los hubieran interrumpido para llamarlos a la cena o les hubieran escrito algún que otro libro de consejos?

La madre de Cristina de Pizán, cuyo nombre se desconoce, lo hizo sin queja alguna por parte de la hija. Absorta en el estudio de las artes liberales que rigen su vida, en un cuarto repleto de libros, Cristina es

interrumpida por la vida material representada por la madre. “Mi buena madre”, dice la escritora, “me llamó a la mesa, porque había llegado la hora de la cena”. Cristina no rechista, no rehúye del alimento del cuerpo que le ofrece la madre, abandona “al instante la lectura con el propósito de aplazarla hasta el día siguiente” (Pizán, 2001, p. 63).

Cristina integra a la madre en su escritura de *La Ciudad de las Damas* (1405). La madre es el mundo del afuera, es el alimento del cuerpo, es sociabilidad femenina y también enseñanza. La misma Cristina escribe un libro de enseñanzas morales, *Enseignemens moraux*, en el que se representa a sí misma dando consejos y recomendaciones a su hijo Jean du Chastel, escrito entre 1399 y 1402.

Este breve pasaje de las páginas inaugurales del libro de Cristina de Pizán nos sirve como punto de partida para estas breves reflexiones en torno a tres autorretratos en los que las pintoras del siglo XVIII Giovanna Fratellini, Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun y Marie-Nicole Dumont se pintan como madres, cuando madre no es función biológica, sin entidad y estatus público, como dictan los textos patriarcales del pensamiento occidental, sino el nombre de la subjetivación relacional, corporalidad amorosa y lugar de enseñanza, como muestran estos cuadros junto a textos de muchas mujeres europeas de la primera modernidad, en los cuales se agencian de una subjetividad que no solo pone en duda el sujeto masculino sino también el lugar apolítico en el que el patriarcado coloca a las madres.

Este capítulo propone una lectura de los códigos visuales de los cuadros de Giovanna Fratellini, Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun y Marie-Nicole Dumont a la luz de los textos de filósofas y pensadoras de los siglos XVII y XVIII -en especial los de Louise d'Épinay- en cuyo pensamiento se descubre un horizonte simbólico libre sobre la autoría y la autoridad materna.

2. OBJETIVOS

En esta breve investigación proponemos:

- Estudiar en clave político-simbólica las imágenes en que las pintoras del siglo XVIII Giovanna Fratellini, Vigée-Lebrun y Marie-Nicole Dumont se autorretratan como madres.

- Responder a las cuestiones: ¿en qué contexto cultural y personal nacen estas imágenes del yo artístico materno? ¿cómo convierten la pintura en un lugar político? ¿cuáles son sus fuentes para desafiar el mandato patriarcal sobre la incompatibilidad de la maternidad y la creación?

3. METODOLOGÍA

La metodología consiste en un estudio icónico contextual de los autorretratos de las tres pintoras, analizándolos en diálogo con los textos de las filósofas y escritoras de su época que discuten los tratados y legislaciones misóginas sobre la maternidad sin mujeres, a modo de contexto teórico y literario.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. AUTORIDAD MATERNA

Cristina de Pizán inaugura una voz y una posición femenina en la escritura moderna europea. La locución “yo, Cristina”, tan usada en sus obras, va ligada a su doble papel de abogada y mediadora de las mujeres. No se trata de un yo ensimismado sino abierto a la duda a las preguntas que interpelan a la sociedad de damas que la rodean. Con su nombre, Cristina entra en “el campo de la política para defender a las mujeres”, según palabras de Marie-José Lemarchand (2001, p. 22), su traductora al castellano.

Esta apertura del yo que escribe o pinta, esta autoridad femenina, es la que se encuentra en muchos de los textos y las pinturas en las que las mujeres europeas de los siglos XVII y XVIII se ponen en juego como madres. En el siglo de Descartes aparece, por ejemplo, en la novela psicológica de la condesa de La Fayette, *La princesa de Cleves*, publicada en 1678 de forma anónima. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, muchas mujeres letradas procedentes de la pequeña o alta nobleza terrateniente, de la burguesía mercantil, de las profesiones liberales y del artesanado urbano se autorrepresentan como madres escribientes en múltiples de los géneros de la escritura del yo, a cuya eclosión y

enriquecimiento contribuyen (Seelig, 2009, p. 6). Escriben memorias, narrativas autobiográficas, ensayos, novelas, panfletos, cartas, poemas, diarios, historias, crónicas personales y familiares, libros de viaje o libros de avisos para sus hijas e hijos (Wilcox et al., 2002, pp. 1-15).

Los autorretratos entran dentro de este universo de escritura de la autoconsciencia femenina. Dos de los fenómenos de esta cultura textual femenina conectan directamente con los autorretratos maternos de FrateLLini, Vigée-Lebrun y Dumont. Por un lado, los conocidos en el ámbito inglés como “legados maternos” muestran la necesidad de algunas mujeres de ponerse en juego públicamente como madres, de enunciar una autoría nacida del devenir madre, contemporáneamente a la infinidad de tratados misóginos en los que la maternidad se convierte en un espacio de control de las mujeres a nivel médico, moral y legislativo. En los escritos maternos, ellas vierten sus experiencias, actividades y recuerdos a modo de crónicas o diarios. Dan consejos y sugerencias nacidas de lo vivido, de su estudio, sabiduría y de la lectura de otras. Se trata de narrativas de experiencia en las que el miedo, la enfermedad, la violencia masculina y la muerte viven también en la escritura. En sus memorias, *Les contre-confessions*, *Histoire de Madame de Montbrillant*, escritas entre 1756 y 1770, publicadas póstumamente, Louise d’Épinay expresa el miedo a morir en el parto a la vez que el deseo de embarazarse. Se trata de la primera manifestación del deseo femenino de devenir madre en la literatura francesa (Badinter, 1983).

Por otro lado, la feminización de la llamada “escritura autobiográfica” indica la consciencia de las mujeres de su valor en el mundo. Al final de su autobiografía *A True Relation of My Birth, Breeding, and Life* (1656), la filósofa y científica inglesa Margaret Cavendish se pregunta irónicamente “¿Por qué esta dama ha escrito su propia vida?” (Seelig, 2009, p. 1). A lo largo del siglo XVIII en Francia, aparecen obras de mujeres en las que se evoca las consecuencias del embarazo en la vida de las mujeres. En *Le Siège de Calais* (1737) y *Les Malheurs de l’amour*, dos novelas de Claudine Alexandrine Guérin, conocida como Madame de Tencin, consideradas parcialmente autobiográficas, se trata el embarazo, el nacimiento del hijo ilegítimo y su abandono. El

embarazo forma parte de la ambigüedad de la vida amorosa, entrelazada de felicidad y desesperación (Brouard-Arends, 2017).

Como apunta la historiadora Marina d'Amelia en su *Storia della maternità*, cuando las investigaciones históricas se desplazan del ámbito jurídico al simbólico-cultural a través del estudio de los escritos de las mujeres se muestra una autoridad materna que no está en las leyes (1997), tampoco en la maternidad planificada de los tratados médicos masculinos, sermones, libros de instrucción y de consejos domésticos o manuales para jueces (Crawford, 2014, pp. 6 y ss.). La institucionalización social y moral de la maternidad patriarcal es un fenómeno contemporáneo al de los escritos de las madres y los cuadros de estas pintoras. La concepción, la gestación y el parto de las mujeres, sus cuerpos, al fin de cuentas, se convierten en un asunto de primer orden para los hombres de Estado, de Iglesia, de ciencia, de filosofía y de las artes, que se encargan de evaluarlas, conceptualizarlas y redefinirlas en discursos religiosos, morales, filosóficos, científicos y artísticos.

A pesar de ello, lo que muestran estos textos maternos y los lienzos de las pintoras es que en la Europa de los siglos XVII y XVIII existe una cultura femenina sobre el maternaje que no los tiene como referentes, aunque los hayan leído. Las mujeres toman muchas más decisiones en la vida activa de lo que se pretendía de ellas (Heller, 2016, p. 63). Por eso es necesario que nuestro mirar histórico atravesase la letra de ellos para fijarse en lo que dicen sus obras sobre ellas mismas.

El caso de Louise d'Épinay es paradigmático, no solo porque da autoridad a su propia madre, la única que acompaña su deseo de lactancia (Badinter, 1983, p. 201), sino porque configura el perfil de una madre con agencia, activa, que se ocupa de sus hijos e hijas, se preocupa de los contenidos de su educación, sobre todo de la educación de las hijas, y reflexiona sobre los fundamentos de la enseñanza y sus objetivos. Épinay presenta a una madre pedagoga, en la época del nacimiento de la pedagogía como método educativo que se pregunta por la formación de ciudadanos y ciudadanas libres. De 1756 datan sus primeras obras, la *Lettre a mon fis* y la *Lettre à la governante de ma fille*. Es tan importante su impacto que la revista literaria *Mercure de France* le dedica un artículo de 12 páginas. En 1774 publica la primera versión de las

Conversations con Émilie, un tratado de educación en formato de conversaciones entre una madre y una hija, que en realidad es el de una abuela, la misma Louise d'Épinay, con su nieta Émilie. Madame d'Épinay es la más novedosa de entre ellas, pero no está sola en la reflexión sobre la educación de las niñas. También intervienen en el debate Madame de Lambert, la condesa de Miremont, *Mémoire de Mme la Marquise de Crémy, écrits par elle-même* (Lyon, chez Pierre Duplain libraire, 1766, 3 tomes), o Madame de Genlis.

Los dos autorretratos de Vigée-Lebrun con su hija Julie y el de Dumont con su bebé responden a este perfil de madre. Madres presentes en la vida de sus criaturas, madres que hacen de su maternaje una decisión, no el destino “natural” de las mujeres como escribirá Jean-Jacques Rousseau, a quien Épinay protege durante el periodo de preparación de sus propios tratados pedagógicos.

4.2. SUBJETIVIDAD RELACIONAL Y AMOR DE MADRE

La autoridad materna de estos textos y cuadros expresa una subjetividad relacional que nada tiene que ver con el sujeto solipsista masculino cartesiano contemporáneo. En la versión castellana del ensayo *La desaparición del sujeto* (2001), la germanista Christa Bürger propone investigar paralelamente al nacimiento del sujeto masculino autorreferencial europeo, analizado por su marido Peter en el mismo libro, la emergencia de una subjetividad distinta, relacional y emocional que se muestra en los escritos autobiográficos y los epistolarios de algunas mujeres cultas de los siglos XVII y XVIII en Francia (Bürger y Bürger, 2001, p. 27). En las cartas que Marie de Rabutin-Chantal, marquesa de Sevigné, dirige a su hija Françoise-Marguerite, condesa de Grignan, Christa descubre que la existencia de la madre –lectora del *Discurso del método* de Descartes– se configura a través de la hija. La hija existe, luego la madre.

El nacimiento de una criatura altera para siempre el sentido del yo de las mujeres convertidas en madres. Provoca una doble alteración: la criatura trae la alteridad a la madre, al mismo tiempo que la vida de la madre queda alterada para siempre. La criatura genera un corte de sentido a la subjetivación femenina, relacional de por vida, aunque la relación no se dé.

La escritura epistolar de la marquesa, como la pintura de autorretratos maternos, configuran una subjetividad relacional al poner su maternidad en el acontecer de la pluma y los pinceles. La carta, como la pintura de retratos, es siempre relacional. Una retratista siempre es autora en función de la relación con su modelo. Sus modelos la hacen la autora del retrato. Cuando los modelos de los cuadros son los hijos o las hijas, como en el caso de los autorretratos de Fratellini, Vigée-Lebrun y Dumont, las criaturas convierten a las pintoras en autoras de doble función: autoras de pintura y autoras de vida.

La escritura epistolar de la marquesa de Sevigné, como los autorretratos maternos de Giovanna Fratellini, Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun y Marie-Nicole Dumont, en el siglo XVIII, configuran una subjetividad autoral fundamentada en la relación al poner su maternidad en el centro de su escritura y pintura.

En una carta fechada en mayo de 1680, durante un viaje en carroza a la Bretaña, después de divagar por las ensoñaciones del corazón, Madame de Sevigné sentencia a su hija: “Así que, mi bien, *pienso luego soy*; pienso con ternura, luego la amo” (Bürger y Bürger, 2001, p. 64). Para la marquesa pensar implica a un tú, pensar para ella es siempre pensar a alguien y con alguien, pues el corazón se pone en el lugar de la razón hasta configurar su ser: “Yo la amo con una inclinación y una ternura tan naturales que ya no soy yo misma, que estos sentimientos se transforman en mí”. El amor, dice Christa Bürger, es el único contenido de la vida del corazón de Madame de Sevigné (Bürger y Bürger, 2001, p. 65). El amor también configura la relación de Fratellini, Vigée-Lebrun y Dumont con sus criaturas en los autorretratos de las tres pintoras.

Cuando Marie-Anne de Vichy-Chamrond, marquesa du Deffand, lee las cartas de Madame de Sevigné, no puede controlar su envidia por el apasionamiento y la capacidad de amor a su hija que se expresa en ellas (Bürger y Bürger, 2001, p. 104). En sus primeros libros pedagógicos, Louise d'Épinay convierte el amor de madre en uno de los fundamentos de la educación, aunque después lo precise. Considera la ternura y el amor como las claves del aprendizaje. Jean-Jacques Rousseau, a quien Épinay da cobertura, como se ha dicho más arriba, se sirve de las ideas novedosas de Louise d'Épinay para negarles la capacidad educadora a

las madres, confundir la maternidad con la feminidad y reducir el amor materno a una experiencia natural, instintiva, en lugar de un lugar desde el que actuar en la relación, una decisión desde la cual practicar la relación materno-filial, como muestran ellas.

4.3. AUTORRETRATOS MATERNOS

Desde su desarrollo en el siglo XVI, el autorretrato se convierte en un espacio privilegiado para la reflexión sobre una misma y la pintura. La invención de la imagen de la autoría materna es obra de la pintora inglesa Mary Beale en el siglo XVII. Se trata de la primera autora de la cultura artística europea que se presenta como madre de criaturas humanas y creaturas artísticas a la vez. No es la primera en articular simultáneamente en una imagen la concepción de vida y de cuadros. Sofonisba Anguissola lo hizo en Cremona, en el siglo anterior, sirviéndose de la imagen de la Virgen con el niño en su *Autorretrato en el caballete* de 1556. Lo que inaugura Mary es la autorrepresentación de su doble maternidad, la de criaturas humanas y pictóricas. No es evidente que Fratellini, Vigée-Lebrun o Dumont conocieran los cuadros de Mary Beale, pero comparten un mundo ya secularizado en el que la Virgen no es espejo y literatura materna. Estas tres pintoras revisan y amplían la iconicidad de la maternidad pintada y pictórica. Los autorretratos de estas pintoras son metapinturas.

Estas pinturas coinciden con la eclosión de las novelas de mujeres dedicadas a evocar la maternidad en su dimensión física, emocional y social a partir de 1760 (Brouard-Arends, 2017). Muchas escritoras tratan las contradicciones de este nuevo lugar de la agencia de las madres. *La Nouvelle Clarice* (1765) o las *Lettres d'Emerance à Lucie* (1783) de Madame Leprince de Beaumont, *Adèle y Théodore* de Madame de Genlis (1781), las *Lettres de mistriss Henley* (1784) o las *Lettres de Lauzanne* de Madame de Charrière (1785) son obras llenas de modelos maternos tutelares, responsables de la transmisión de madre a hija, pero también de la consciencia del peligro de convertir estas prácticas en el único destino de las mujeres. Las escritoras, como las pintoras, celebran convertirse en madres a la vez que muestran su ser problemático.

4.4. ESTUDIO ICÓNICO DE LOS AUTORRETRATOS DE FRATELLINI, LEBRUN Y DUMONT

Las obras presentadas a continuación pertenecen a contextos diferentes, aunque dentro del marco europeo del siglo XVIII y cuyas autoras se han especializado en el retrato. En primer lugar, la pintora florentina rococó Giovanna Fratellini, educada en la corte de Vittoria della Rovere, donde se formó como miniaturista, y que ingresó en la Accademia dell'Arte del Disegno en 1706; también formó parte de la corte de Violante Beatrice di Baviera, gobernadora de Siena y princesa de Toscana por matrimonio con Fernando de Medici (Jeffares, 2023, p. 1; Fortune y Falcone, 2010, p. 47). Por otra parte, las parisinas Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun, retratista de la aristocracia europea, protegida de Marie Antoinette, ingresada en la Academia Real de Pintura y Escultura francesa en 1783, y Marie-Nicole Dumont (nacida Vestier), formada en el taller de su padre, Antoine Vestier, y que prosiguió su carrera en el taller junto con su marido, el pintor François Dumont, aunque se desconoce hasta qué alcance. Son coetáneas pero pertenecientes a diferentes círculos sociales: artistas vinculadas a la corte las dos primeras, de procedencia burguesa la última, dentro de la tradición de los talleres familiares de pintura.

Los estudios dedicados al tema del autorretrato femenino exponen cómo estos devienen una declaración de intenciones en la que las artistas se presentan en el sistema del arte, un sistema que no les es favorable y las excluye o las trata con condescendencia, tanto en los textos teóricos como en las instituciones. En el ámbito institucional, fuera restringiendo su acceso a los organismos oficiales (y por tanto sus privilegios), fuera limitando la formación de las artistas. En la construcción de la imagen de la figura del artista moderno desarrollada en las biografías, encontramos dicha condescendencia en aspectos como la consideración de las artistas de talento como “milagros de la naturaleza”, es decir, como excepciones a su condición, ya desde Vasari (Dabbs, 2008, p. 30),

o en el menosprecio de rasgos vitales y de carácter valorados, en contrapartida, de manera positiva en los hombres artistas⁷⁰.

Si bien no entraremos en las múltiples connotaciones e intenciones del autorretrato, que va mucho más allá del mero reflejo en el espejo (Borzello, 2018, pp. 19, 122), nos centraremos en particular en la tipología en la que las artistas se representan como artistas y como madres. Esta es una de las particularidades -una de las diferencias- que hallamos en los femeninos, como ya han constatado diversas historiadoras partiendo de la visualidad⁷¹. En este sentido, lo que consideramos relevante destacar es el uso del autorretrato como una toma de consciencia de su propio valor y del lugar importante que ocupan en el mundo como pintoras y como madres, una valía que ya hemos indicado en los casos de la escritura autobiográfica. Parafraseando a la ya citada Margaret

⁷⁰ En el caso de Fratellini, por ejemplo, y en lo que respecta a la literatura artística, su biografía se incluye en el cuarto volumen de la *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* de Francesco Moücke, de 1762. Observamos cómo, pese a seguir los lugares comunes de las *vita* de artistas, incluye observaciones que muestran la diferente percepción entre hombres y mujeres. Al respecto, Julia K. Dabbs destaca que encontramos el mito del prodigio infantil y el descubrimiento del talento cuando Moücke refiere dicho episodio en la infancia de Fratellini, para añadir que durante su formación con Galantini este la formó como profesional, y no como aficionada: este factor laudatorio indica, pues, la segregación en la formación pictórica, valorada en las mujeres de clase alta en tanto que parte de su educación, pero sin pretensiones de profesionalidad. Entre otros tópicos vinculados con la figura del artista recoge también el de la melancolía, asociada a la genialidad en los hombres, pero vista como debilidad en las mujeres: en el caso de Fratellini, Moücke la refiere en relación con la muerte prematura de su hijo y aprendiz, a quien sobrevivió tan solo dos años, y donde la doble pérdida la sume, según el biógrafo, en un estado de tristeza que le impide seguir pintando (Dabbs, 2008, pp. 30-32, 43).

⁷¹ Frances Borzello (2018), por ejemplo, dedica un monográfico a estas diferencias a través de la historia del arte, interrogándose por aquello que las artistas nos quieren decir, contextualizando sus múltiples ejemplos y analizando las formas y tipos con que las mujeres se autorrepresentan como artistas. La autora subraya el desafío de conciliar, en este género, las expectativas sociales hacia las mujeres y hacia los artistas, dada la oposición entre las mismas (p. 35). Con los autorretratos elaboran una tradición simbólica propia y diferente a la masculina, proporcionándose así la entrada en la institución del arte y la esfera pública, abriendo una brecha y por lo tanto representando un modelo a seguir para otras pintoras (Bonnet, 2002, p. 142, 160). En la misma línea, pero centrándose en el caso de estudio que la ocupa en su artículo, el de Vigée-Lebrun, Paula Rea Radisch (1992) estudia cómo la pintora pretendería controlar la lectura de sus obras mediante sus autorretratos, de un modo similar al que en la escritura era habitual utilizar el prólogo para guiar el sentido y la interpretación de la lectura.

Cavendish, y haciendo uso de su misma ironía, nos preguntamos: ¿por qué estas damas han pintado su propia maternidad?

En las tres obras se muestran como artistas y madres, nos involucran en esta relación con los hijos al encarnar la relación materno-filial. Las miradas, los gestos, los quehaceres, muestran dicha relación amorosa, no de manera teórica sino practicada, como en los textos que hemos referido acerca de la autoridad materna y la subjetividad relacional, en la mencionada involucración de los cuerpos, en este caso pintura mediante.

4.4.1. Giovanna Fratellini: *Autorretrato*

El autorretrato de Fratellini pintando a su hijo y discípulo Lorenzo Maria (imagen 1) lo realiza durante su madurez, cuando su carrera está ya plenamente consolidada, tal vez bajo la petición de Cosimo III de Medici -para quien realizó numerosos encargos de pintura religiosa-, pues la obra fue enviada a su galería el 8 de junio de 1723 (Berti, 1997, p. 875), hecho plausible si además tenemos en cuenta el gran interés por el autorretrato en el coleccionismo del siglo XVIII⁷². En esta obra Fratellini se autoriza como artista y como maestra.

A diferencia de Lebrun y Dumont, el hijo solo aparece representado, aunque intuyamos su presencia como modelo y ambos tomen contacto mediante la caricia del pincel, con el cual Giovanna lo “crea” de nuevo⁷³. Además, no observamos la relación materno-filial durante la etapa infantil, pero los signos de la pintura nos permiten deducir los frutos de tal (doble) vínculo afectivo. En comparación con los retratos realizados por Fratellini a lo largo de los años⁷⁴, de sonrisas y miradas en su gran mayoría más contenidas, detenidos los cuerpos, aunque

⁷² Existen, asimismo, varias copias del autorretrato producidas en los años posteriores (Jeffares, 2023, p. 1), entre ellas la encargada a Giuseppe Macpherson para la colección de copias de miniaturas del Palacio Uffizi por parte del coleccionista Lord Cowper (c. 1770-80), hoy perteneciente a la Royal Collection Trust (s. f.).

⁷³ Lo cual remite a la doble filiación ya mencionada a raíz de la pintora inglesa Mary Beale.

⁷⁴ La edición en línea del *Diccionario de pastelistas antes de 1800*, de Neil Jeffares (2023), reproduce en su entrada dedicada a la pintora toda una serie de retratos dispuestos de manera conjunta. Permiten así una visión al estilo del *Atlas warburgiano* en la que destacan algunas diferencias entre su autorretrato y las efigies pictóricas de sus clientes -siguiendo estas las convenciones del género-, que nos ha ayudado en esta lectura.

vivaces, en la pose estática para la adecuación al retrato, en este caso presenta un mayor dinamismo, con la acción del pintar, pero sobre todo con el giro del cuello de la artista para dirigir su mirada hacia el espejo, hacia el espectador: su hombro izquierdo, que sostiene la paleta y los pinceles, apunta al caballete -hacia el hijo-, y su rostro iluminado se eleva para mostrar su efigie a tres cuartos, como es habitual en los retratos de la época. La cinta azul ondeante que recoge y se trenza entre los bucles de su cabello⁷⁵, al vuelo en su parte inferior, da cuenta de este movimiento súbito y a la vez dota de más espontaneidad a la expresión de la artista.

Las miradas de Giovanna y Lorenzo no se cruzan, sino que se encuentran con la del espectador en un triángulo que conduce hacia el exterior de la composición, invitándonos así a formar parte de ese espacio íntimo a la vez que laboral: el cuerpo de la artista y el caballete con la miniatura ocupan casi la totalidad de la obra; el fondo neutro, con las mismas tonalidades del vestido de la artista, no ofrece más detalles sobre el espacio de trabajo. La espontaneidad de las sonrisas, como hemos mencionado más acusadas que las de otros retratos de la artista, dotan a ambos de una expresión muy similar, la una como reflejo de la otra⁷⁶, y evidencian el afecto y la complicidad de una relación que entre ambos han configurado a lo largo de los años. Sugieren que madre e hijo, más que posar para la pintura, se encuentran en agradable conversación. Con ello hallamos un paralelo con los escritos que años más tarde publicaría Épinay en su énfasis de los afectos y la práctica de la conversación como ejercicios activos no solo en vistas a la educación, sino en la cimentación de la relación mutua. En ambos casos -texto e imagen- el placer resultante de ello queda explícitamente mostrado. De este modo, pasamos a formar parte de la obra participando en cierta medida de ese

⁷⁵ Destacada como uno de los rasgos característicos de su estilo (Berti, 1979, p. 875) y como manera de añadir interés decorativo sin por ello idealizar sus rasgos o la dureza de su trabajo (Greer, 1979, p. 276).

⁷⁶ Se trataría del proceso de imitación (*mirroring*) que se produce de manera inconsciente en las interacciones sociales (Vartanov et al., 2023), proceso que se da desde la primera infancia y es esencial, aunque no el único factor, en la sociabilización y el reconocimiento del otro (Rochat y Passos-Ferreira, 2008).

encuentro a la vez distendido y profesional que parece hayamos interrumpido.

IMAGEN 1. Giovanna Fratellini, *Autorretrato*, 1720, pastel sobre papel, 72 cm x 57 cm. Corredor vasariano, Florencia



Fuente: meisterdrucke.es

4.4.2. Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun: *La artista y su hija*

Sobre este caso se ha producido abundante literatura. La obra de Élisabeth Vigée-Lebrun ha sido profundamente estudiada, analizada, y ha sido objeto de diferentes interpretaciones, incluidos los autorretratos con su hija Julie. Sobre el de 1786, expuesto en el Salon de París del año siguiente (imagen 2), se ha destacado, por ejemplo, que aún la tradición de medirse con los considerados grandes artistas del pasado (en este caso Rafael, con cuya *Virgen de la silla* presenta algunas similitudes formales), y la representación de la feminidad aceptada por la época, centrada en la ternura maternal que también otras artistas explorarían en vistas del éxito del tema, en boga durante la Ilustración. Esto es, como un arma útil en la negociación artística del momento (Borzello, 2018, p. 83, 86)⁷⁷. Gita May lo ha relacionado con el sentimentalismo rousseauiano relativo a la “buena madre” y con su gusto por la simplicidad⁷⁸, e indica que Lebrun no habría reparado en las contradicciones que implicaría la admiración por el filósofo con su posición monárquica, así como con sus aspiraciones profesionales que la harían, incluso, sentir el fracaso del ideal de maternidad (May, 2005, pp. 57-61, 121-123). Dicha lectura no tiene en cuenta la tradición textual y práctica femenina respecto al amor maternal que hemos hallado en los textos de las pensadoras y literatas de los siglos XVII y XVIII, que Lebrun encuentra, elabora y encarna con sus autorretratos fuera de los textos preceptivos. En paralelo al pensamiento con ternura de Madame de Sevigné, el cual constata el amor por su hija, Lebrun pinta con ternura,

⁷⁷ Véase también, para un análisis mucho más detallado, Bonnet (2002, p. 160) y Radisich (1992, pp. 452-466). Al contrario que Griselda Pollock, quien contrasta esta obra con el retrato que la pintora realiza de Hubert Robert -obra con la que haría pareja-, para sostener que Lebrun se retrata a sí misma como objeto de la mirada y a Robert como sujeto inspirado que mira, Bonnet y Radisich leen la obra en su contexto y como reivindicación de su lugar en la esfera artística. En particular, Radisich, quien hace notar que la artista hace entrar en la esfera pública del Salón la privacidad de la relación materno-filial, destaca la visión estratégica de Lebrun que le permite conservar tanto su reputación social como su visibilidad artística.

⁷⁸ Simplicidad, en particular, en las ropas y los exteriores silvestres que incluso imprime en los retratos de la reina para suavizar y redimir su imagen, en lo cual no tendría éxito (May, 2005, p. 61-62). De hecho, retrata de manera similar a la reina y a las marquesas de Pezay y de Rougé en las obras expuestas en el Salón el mismo año que su autorretrato con Julie, trascendiendo los límites de clase mediante la feminidad vigorosa y dignificada de estos cuadros (Radisich, 1992, p. 446).

luego la ama: en ambos casos la propia existencia, que se pone en indagación, y a diferencia de la individualista cartesiana, es relacional.

La interpretación de Mary D. Sheriff va más allá que la de May. Aquella destaca que con este autorretrato se apropia de la paternidad de su hija: esta es a la vez producto de su vientre y simulacro pictórico mediante su poder imaginativo. Más que copiar o imitar la belleza, la encarna en su propia figura como sujeto, y con ello da cuenta de un narcisismo que Sheriff lee en clave positiva, esto es, como muestra de libertad y autosuficiencia. En la referencia a Rafael, que lleva implícitos los imaginarios evocados por los artistas (sobre todo desde el Renacimiento), como el de San Lucas pintando a la Virgen, con quien aquellos se identificarían, ella misma encarnaría a la Virgen secularizada, así como la gracia que los artistas imprimían a sus modelos, natural en ella. Comprometería de ese modo los imaginarios tradicionales sobre la pintura, al crear los propios (1996, pp. 51-52, 63-70). Lebrun se crea a sí misma apropiándose de su imagen e identificándose con su poder (Sheriff, 1996, p. 52).

Efectivamente, la unión de los cuerpos de madre e hija se hace más patente en la obra de Lebrun: se apoyan la una en la otra, incluso ambas se funden en la continuidad de los vestidos y las siluetas. La sonrisa de la artista, similar a la que imprime en otros autorretratos, si bien puede asociarse a la amabilidad no amenazante que encajaría en las expectativas sociales, refleja sobre todo la felicidad y placidez que encuentra en la existencia de su hija, tal como afirma en sus memorias: “I saw in my daughter the happiness of my life, the future joy of my old age, and it is therefore not surprising that she gained an ascendancy over me” (citado en Rosenthal, 2004, p. 623). Encontramos aquí la ya mencionada alteración vital y existencial que, siguiendo a Christa Bürger, transmiten las cartas de la marquesa de Sevigné a su hija: la dicha de Lebrun es referida en el presente y como anhelo de futuro. Incluso los conflictos posteriores entre ambas que relata en su autobiografía, así como sus expectativas hacia Julie, denotan no solo la importancia en su vida de la de su hija, sino el reflejo de la una en la otra, con las ambigüedades de bienestar y angustia que ello comporta, como hemos visto a raíz de las novelas de Madame de Tencin.

IMAGEN 2. *Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun, La artista y su hija, 1786, óleo sobre tela, 105x84 cm., Louvre, París*



Fuente: Web Gallery of Art

Por otra parte, cabe destacar que con la mencionada sonrisa en la que muestra sus dientes, Lebrun introdujo una novedad que, según Colin Jones, forma parte de lo que denomina “la revolución de la sonrisa” (*smile revolution*), entendida como un producto cultural del París de finales del siglo XVIII, cuando la sonrisa se carga de significado social

y cultural en contra de las convenciones del Antiguo Régimen. El libro comienza precisamente con el escándalo que provocó en la crítica de arte el autorretrato de Lebrun (2014, pp. 1-2), ya que por una parte no encajaba con la emergente estética neoclásica que apostaba por la contención emocional, y por otra parte transgredía las antiguas normas sociales que consideraban la muestra de los dientes indecorosa, propia de la plebe, incluso signo de locura (2014, p. 129). Jones refiere una crítica publicada en *Mémoires secrètes* que carga contra la que considera una afectación condenable que no halla paralelo en los antiguos (Mouffle d'Angerville, 1789, p. 352), una innovación, la de mostrar “avec grace les trente-deux perles dont sa bouche est ornée”, a la que no debería volver a pesar de “les éloges de quelques observateurs complaisants ou de mauvais goût” (p. 353). El crítico, pues, espera el fracaso de tal representación, aunque no puede dejar de observar el buen recibimiento por una parte de la audiencia. De hecho, otra crítica, elogiosa esta vez con la “más deliciosa de las afectaciones” que Lebrun infunde a sus figuras, alude también al rechazo durante la Antigüedad de representar los dientes en el retrato, que por otra parte en el cuadro de la artista “soutient (...) le regard sans perdre de ses agréments” (Robin, 1787, p. 35). Estas tensiones acerca de la representación de la sonrisa y la muestra de los afectos, que se resolvería según Jones los años siguientes a favor de la misma, apuntan una vez más, en su uso concienzudo y arriesgado por parte de Lebrun, junto con el resto de elementos aquí apuntados, a la propia configuración relacional de la maternidad corporizada. La niña, aunque no sonríe, responde al abrazo de la madre acomodando a él su cuerpo y reposando la mano entre el pecho materno y su mejilla ligeramente ruborizada. Encuentra ahí la calma y el bienestar del afecto compartido. Asimismo, las miradas frontales sugieren la presencia de un espejo, el lugar en el que las de ambas, pues, se encontrarían y reconocerían, como individuos y en su mutua relación. Como ya hemos referido, el reconocimiento y las identificaciones conforman la subjetividad humana⁷⁹.

⁷⁹ Para la relación especular madre-hija, con las connotaciones lacanianas en relación con la identidad, en este caso de la madre que proyecta en la creación -carnal y artística- de su hija sus ideales, véanse Rosenthal (2004), y Jensen (2000).

4.4.3. Marie-Nicole Dumont: *La autora en sus ocupaciones*

La última obra a analizar es *La autora en sus ocupaciones* de Marie-Nicole Dumont (imagen 3). Esta pintura fue expuesta en el Salón de París de 1793. El óleo incluye a la artista en su dedicación a la pintura, como en el caso de Fratellini, y también la presencia en su mismo espacio físico de su hijo (Aristide), como en Vigée-Lebrun. Atareada en ambos quehaceres, el materno y el artístico, Dumont, en su desplazamiento a través del estudio, ocupa el centro de la composición: entre la pintura y el bebé, sus dos criaturas, a las cuales atiende a la vez. Con la mano derecha levanta el capazo de la cuna, y sostiene con la izquierda la paleta y los pinceles; todavía es capaz de dedicar su atención al espectador, hacia quien dirige su mirada sonriente. Pese a su reducido tamaño, la obra ofrece una visión detallada y compleja de la habitación, en la cual quedan confundidos el espacio doméstico y el laboral. A simple vista, los objetos de la estancia siguen el ajetreo alegre de Dumont en una suerte de desorden controlado: el armario abierto lleno de libros, el volumen en la silla encarada a la cuna, en la que se apoyan dos carpetas repletas de obras, una de ellas desanudada y parcialmente tapada por la sábana de la cuna que cuelga; la pintura en la que trabaja encajada entre el pianoforte -sobre el cual hay una partitura con la página a medio pasar- y su banqueta. Pero es precisamente esta disposición la que le permite ofrecernos con claridad múltiples perspectivas del espacio que ocupa y recoger diferentes rasgos de su personalidad, procedencia, actividades e intereses. Desde la más tierna infancia, el hijo, en el centro de las ocupaciones a las que alude el título, forma parte de ello, y de este modo alude tanto al deseo de la madre como a su papel activo en la educación -afectuosa y formal- del hijo, como hemos destacado en el análisis de los escritos de Épinay.

IMAGEN 3. Marie-Nicole Dumont, *La autora en sus ocupaciones*, ca. 1791, óleo sobre tela, 54x44 cm., Musée de la Révolution française, Vizille



Fuente: Tylwyth Eldar para Wikimedia Commons (color remasterizado)

A la vez, la obra remite a los retratos de familia burguesa y sus costumbres, también habitual en el siglo XVIII: los tres miembros de la familia están en el mismo eje, que asciende en diagonal⁸⁰. La madre y el hijo,

⁸⁰ Se ha sostenido que el personaje retratado en el lienzo puede ser su marido o su padre. Probablemente sea el primero: si comparamos la efigie en la obra de Marie-Nicole con el autorretrato de Antoine Vestier de 1785 -que, por cierto, vuelve a reproducir en una obra del

cuyos vestidos blancos y carnosidad reciben la luz que los destaca como cuerpos vivos entre los objetos inanimados; el padre de la criatura representado en el lienzo en el que ella trabaja. El padre de Marie-Nicole, también pintor, había dedicado obras a su propia vida familiar mostrando cómo los progenitores, dentro de los nuevos ideales burgueses de la familia, se habían encargado de la educación de los hijos, incluyendo la intelectual y la artística (Passez, 1989, pp. 23-23, 134). En la obra de Dumont, el bebé de meses comparte el espacio de su madre, sin rivalizar con él: reclama la atención materna, no solo con los brazos extendidos sino con el resto de su cuerpo, que de la cabeza a los dedos de los pies apunta hacia la madre, quien a su vez inclina su brazo y su busto hacia él. Pero lo hace con la alegría del bebé que sabe, porque está acostumbrado a ello, que será atendido. Dumont consigue con su composición, en definitiva, mostrarse orgullosa como profesional y como madre capaz, más que de compaginar sus ocupaciones, de integrarlas consiguiendo incluso que se enriquezcan mutuamente. Ofrece a su hijo la temprana familiaridad con la que será su educación, un ambiente cargado de afecto en el que, al ser sus demandas escuchadas, podrá participar activamente: de nuevo, se trata del amor y de la inclusión activa de la criatura en la vida de la madre que hemos visto en los textos de Louise d'Épinay como base de la educación.

5. CONCLUSIONES

Ser madre en la Europa moderna implica a las instituciones sociales, al orden simbólico y a la configuración de la subjetividad. La maternidad es un universo de prácticas culturales que cambian histórica y geográficamente según tradiciones y legislaciones. En la Inglaterra de Mary

mismo año en que retrata a su hija, pintándolo-, es palpable tanto una cierta diferencia de edad (más avanzada en la obra de Antoine) y diferencias en los rasgos faciales como las cejas más arqueadas en Vestier y la nariz más respingona en Dumont. Hay, por otra parte, ciertos paralelismos entre las obras de padre e hija: la situación de los tres miembros de la familia en un eje diagonal -aunque inverso en las dos obras- y en ambos casos con la pintora en el centro. En Vestier los dos progenitores están representados: la madre mediante un busto escultórico, el padre en el retrato que pinta su hija. También los elementos mobiliarios que muestran el interior burgués (no para sugerir ostentación y lujo, sino la dedicación intelectual y la importancia de la educación) están presentes en las dos obras.

Beale y la Francia de Dumont, las madres burguesas se imaginan como esposas, asumen responsabilidad social y son conscientes de su legado simbólico. Esto es lo que muestran los cuadros de ambas. En los circuitos aristocráticos de las cortes medicea y francesa del siglo XVIII la misogamia abunda entre muchas damas de la nobleza. Los cuadros de Fratellini y Vigée-Lebrun muestran a la madre antes que a la esposa. Gracias a los escritos de muchas mujeres del XVII y XVIII el amor materno se convierte en una práctica que configura la subjetivación materna. Los cuadros de Fratellini, Vigée-Lebrun y Dumont confirman que el “amor materno” no es un atributo otorgado por Jean-Jacques Rousseau a las mujeres para reducirlas a seres sintientes sin razón, sino una invención de las mismas mujeres, al hacerlo practicable y representable desde su agencia.

Estas tres pintoras articulan formas de autorrepresentación, de autoconsciencia y subjetividad materna. Autorizándose en la pintura como madres se autorizaban en el mundo. Dando sentido a su maternidad dan sentido a su vida y a su pintura. Así lo quisieron. Fue su elección. La pintura de autorretratos es siempre intencional, aunque no siempre ponga atención al fin. La elección de estas madres pintoras fue una decisión política. Hicieron de la pintura un lugar para mostrar el valor que tiene para ellas maternar.

6. REFERENCIAS

- Badinter, E. (1983). *Émile, Émilie. L'ambition féminine au XVIII^e siècle.* Flammarion
- Berti, L. et al. (1979). *Gli Uffizi, catalogo generale.* Centro Di
- Bonnet, M.-J. (2002). Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles). *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 49 (3), 140-167. <https://bit.ly/3ThXGWSa>
- Borzello, F. (2018). *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits.* Thames & Hudson
- Brouard-Arends, I. (2017). Corps et cœurs maternels en détresse, corps et cœurs maternels émerveillés : évolutions des représentations de la maternité dans le discours littéraire des Lumières. En A.G. Laetitia Dion, N.

- Grande y M.-É. Henneau (Eds.), *Enfanter dans la France d'Ancien Régime* (p. 151-159). Artois Presses Université. <https://bit.ly/3THgSMI>
- Bürger, C. y Bürger, P. (2001). La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot. Akal
- Crawford, P. (2014). The construction and experience of maternity in seventeenth-century England. En V. Fildes (Ed.), *Women as mothers in pre-industrial England* (pp. 3-38). Routledge
- D'Amelia, M. (1997). *Storia della maternità*. Laterza
- Dabbs, J. K. (2008). Anecdotal Insights: Changing Perceptions of Italian Women Artists in Eighteenth-Century Life Stories. *Eighteenth-Century Women*, 5, 29-51
- Descartes, R. (2000). *Discurso del método y meditaciones metafísicas*. Austral
- Fortune, J. y Falcone, L. (2010). *Invisible Women*. Florentine
- Greer, G. (1979). *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*. Farrar, Straus & Giroux
- Heller, J. (2016). *The Mother's Legacy in Early Modern England*. Routledge
- Jeffares, N. (2023, 23 de abril). Giovanna Fratellini. *Dictionary of pastellists before 1800*. <https://bit.ly/4bVmviD>
- Jensen, K. A. (2000). Mirrors, Marriage and Nostalgia: Mother-Daughter Relations in Writings by Isabelle de Charrière and Elisabeth Vigée-Lebrun. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 19(2), 285-313
- Jones, Colin (2014). *The Smile Revolution in Eighteenth-Century Paris*. Oxford University Press
- Lemarchand, M.-J. (2001). Introducción. En C. de Pizán, *La Ciudad de las Damas* (pp. 11-56). Siruela
- May, G. (2005). Elisabeth Vigée Le Brun. *The Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*. Yale University Press
- Mouffle d'Angerville, B.-F.-J. (1789). *Première Lettre sur les Peintures, Sculptures et Gravures exposées au Sallon du Louvre, le 25 Août 1787. En Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours* (Vol. 36, pp. 345-371). John Adamson.
- Moücke, F. (1762). *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial galleria di Firenze* (vol. IV). Stamperia Moückiana
- Passez, A.-M. (1989). *Antoine Vestier, 1740-1824*. Fondation Wildenstein
- Pizán, C. de (2001). *La Ciudad de las Damas*. Siruela

- Radisich, P. R. (1992). Que peut définir les femmes?: Vigée-Lebrun's Portraits of an Artist. *Eighteenth-Century Studies*, 25(4), 441–467.
<https://bit.ly/49zVbFl>
- Robin, J.-B.-C. (1787). *L'Ami des artistes au Sallon. L'Esclapart*
- Rochat, P. y Passos-Ferreira, C. (2008). From Imitation to Reciprocation and Mutual Recognition. En J. A. Pineda (Ed.), *Mirror Neuron Systems. Contemporary Neuroscience* (191-212). Humana Press.
<https://bit.ly/3T2pWM3>
- Rosenthal, A. (2004). Infant Academies and the Childhood of Art: Elisabeth Vigée-Lebrun's "Julie with a Mirror". *American Society for Eighteenth-Century Studies*, 4(37), 605-628
- Royal Collection Trust (s.f.). Giuseppe MacPherson (1726-c. 1780) - Giovanna Marmocchini Fratellini (1666-1731). Royal Collection Trust.
<https://bit.ly/3UUmOV3>
- Seelig, S. C. (2009). *Autobiography and Gender in Early Modern Literature: Reading Women's Lives, 1600-1680*. Cambridge University Press
- Sheriff, M. D. (1996). *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. University of Chicago Press
- Vartanov, A., V., Izbasarova, S. A., Neroznikova, Y. M., Artamonov, I. M., Artamonova, Y. N. y Vartanova, I. I. (2023). The effect of psychological mirroring in telecommunicative dialogue. *Cognitive Systems Research*, 80, 110-117. <https://bit.ly/433JTXh>
- Wilcox, H., Hobby, E., Hind, H. y Graham, E. (Eds.). (2002). *Her own life. Autobiographical writings by seventeenth-century Englishwomen*. Routledge

EL CUERPO REIVINDICADO: DONDE RESIDE EL SAGRARIO-HOGAR. ESPIRITUALIDAD E IDENTIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ALEJANDRO MAÑAS GARCÍA
Universitat Politècnica de València

1. INTRODUCCIÓN

El arte ha profundizado en la relación entre el cuerpo humano y la espiritualidad, considerándolo un receptáculo sacro de experiencias y anhelos de lo absoluto. Los artistas contemporáneos han utilizado sus cuerpos como medio de expresión, convirtiéndolos en reliquias de introspección y vivencia. Este estudio busca indagar en cómo el cuerpo y su representación se convierten en un símbolo de lo sagrado en el arte contemporáneo, destacando las reflexiones que cuestionan el cuerpo desde una perspectiva social y cultural.

2. OBJETIVOS

Nuestro objetivo, como se indica en la introducción, no es otro que analizar cómo el cuerpo y su representación se convierten en un símbolo de lo sagrado en el arte contemporáneo, destacando las reflexiones que cuestionan el mismo desde una perspectiva social y cultural; llevando a cabo un análisis detallado de aquellas obras de arte que exploran el cuerpo humano como medio de expresión y exploración espiritual, evaluando, para tal fin, exposiciones, creaciones artísticas, *performances* e instalaciones que involucren la presencia física del artista. También se examinará cómo estas obras representan y problematizan el cuerpo en su contexto social y cultural, considerando aspectos como la orientación sexual, las creencias religiosas, la racialización y otras categorías identitarias relevantes. Estos distintos objetivos se orientan hacia una

comprensión profunda de la interacción entre el arte, la cultura y la construcción de identidades corporales y subjetividades en el contexto del arte contemporáneo. Además, analizaremos cómo las prácticas artísticas pueden ser un espacio para la reflexión y la transformación de la experiencia corporal.

3. METODOLOGÍA

Para realizar este estudio, se llevará un análisis detallado de creaciones contemporáneas que exploren el cuerpo humano como medio de expresión y exploración espiritual. Se evaluarán las exposiciones, creaciones artísticas, *performances* e instalaciones que involucren la presencia física del creador, poniendo énfasis en cómo estas obras reflejan la representan y los problemas que cargan sobre el cuerpo en su contexto social y cultural. Además, se consultarán textos teóricos y críticos que abordan el citado tema desde diversas perspectivas intersectoriales. Para ello, exploramos artistas como: Louise Bourgeois (1911-2010); Günter Brus (1938); Fina Miralles (1950); Jordi Benito (1951-2008); Kimsooja (1957); María Zárraga (1963); o Inma Liñana (1972).

4. EL CUERPO REIVINDICADO. DONDE RESIDE EL SAGRARIO-HOGAR

Las muestras más tempranas de la representación humana las encontramos en el arte del Paleolítico, desarrollado durante un período de la prehistoria que abarca desde el Paleolítico inferior hasta el superior y que nos ha dejado una ventana fascinante de la creatividad y la expresión de nuestros antepasados. Durante esta época, los seres humanos normalmente representaban el cuerpo con unos atributos sexuales exagerados a través de la piedra, hueso o marfil, y aunque su concepto de arte difería del nuestro actual, sus manifestaciones artísticas son asombrosas y están llenas de significado. Es el punto de inicio de un compromiso esencial con la representación del cuerpo humano que perdura hasta el día de hoy, incluso después de milenios. La figura humana ha superado barreras como uno de los temas artísticos más perdurables y significativos. En la antigua Grecia, el cuerpo era idealizado como una

manifestación de virtud colectiva, sirviendo como un arquetipo cultural que reflejaba las normas y creencias de las comunidades en las que se desarrollaron. Este ideal de perfección física no sólo representaba una aspiración estética, sino también un símbolo de los valores y principios compartidos por la sociedad griega clásica.

Sin embargo, será en el barroco, cuando se rompa la tradición de la representación del cuerpo del medievo, siendo los siglos XVI y XVII, la liberación del cuerpo como autónomo, en los que la corporalidad convivirá como una escena teatral. «La cultura barroca, obsesionada por la imagen le creó tecnologías, le aportó complejos aparatos teóricos, delimitó su carácter para que su función fuera simbolizar la experiencia del mundo y representarlo» (Borja, 2012, p. 292).

En la actualidad, el arte contemporáneo se caracteriza por la diversidad de formas, medios y lenguajes que emplea para expresar la realidad y las emociones humanas. Entre estos lenguajes, el cuerpo se ha convertido en uno de los más utilizados y significativos, ya que representa la materialidad y la subjetividad del ser humano, así como su relación con el mundo y con los otros. El cuerpo es, al mismo tiempo, el instrumento y el objeto de la creación artística, el medio y el mensaje, el sujeto y el símbolo⁸¹. El cuerpo, es el escenario donde acontece la vida y la «matriz de la identidad» (Le Breton, 2007, p. 24). En la era moderna, nos encontramos constantemente con representaciones corporales en medios digitales, cine, televisión y arte, que buscan persuadir, entretener y transmitir mensajes en nuestra vida pública y privada. Donde los «ojos que contemplan el mundo en solitario parecen separados del cuerpo y quedar reducidos a un aparato óptico» (Fernández, 2007, p. 14). Rara vez reflexionamos sobre cómo y por qué estas representaciones captan nuestra atención. ¿Cuáles son las implicaciones sociales y culturales de estas figuras? Abordar esta amplia cuestión supone un desafío, pero es fundamental para comprender el mundo que nos rodea y nuestra propia percepción de nosotros mismos.

⁸¹ «El cuerpo humano es el principal símbolo artístico, pues se emplea universalmente como punto de partida para la narración y para expresar ideas referentes a la vida, la sociedad y el mundo en general» (Moore, 2019, p. 21).

El cuerpo, sin embargo, no es solo una realidad física y biológica, sino también una realidad espiritual y una «construcción simbólica» (De Blas, 2012, p. 663). El cuerpo es el lugar donde habita el alma, donde se manifiesta la trascendencia, donde se experimenta el misterio. El cuerpo es el sagrario⁸² que guarda los secretos de la vida y de la muerte, de la luz y de la oscuridad, de la alegría y del dolor. El cuerpo es el espacio donde se produce el encuentro entre el yo y el otro, entre el humano y lo divino, entre el arte y la fe.

La creación artística, como acto de expresión y comunicación, es también un acto de búsqueda y de revelación. El artista busca en su interior, en su cuerpo —el hogar—, las claves para entender y transformar la realidad, para conectar con su esencia y con su destino, para dialogar con su creador y con su creación. El artista revela, a través de su cuerpo, su visión y su experiencia del mundo, su sensibilidad y su espiritualidad, su identidad y su alteridad. El artista comparte, mediante su cuerpo, su testimonio y su propuesta, su pregunta y su respuesta, su duda y su certeza. «El cuerpo es una experiencia cultural y tiene una historia. La forma como es concebido, el lugar que ocupa en la sociedad, las maneras de relacionarse con él» (Borja, 2010, p. 9), el papel del cuerpo humano en la vida diaria, tal como se imagina y representa, varía según las sociedades que lo conceptualizan y experimentan. El significado de habitar un cuerpo se moldea en relación con los contextos sociales y culturales que lo generan. Esta dinámica convierte al cuerpo en una construcción discursiva, una representación en constante evolución, que sirve como un terreno cambiante donde se fundamenta la experiencia humana.

⁸² «El “sagrario” o “tabernáculo” es el pequeño recinto, a modo de caja o armario, donde se guarda la Eucaristía después de la celebración». «La palabra “sagrario” ya indica que es el lugar donde se guarda lo sagrado. “Tabernaculum» en latín significa “tienda de campaña”: de ahí la fiesta de los tabernáculos o de las Tiendas de Israel, y sobre todo la “tienda del encuentro” que era su punto de referencia a lo largo de la travesía del desierto. Ahora, la verdadera “tienda” es Cristo mismo (Hb 9,11.24), el Verbo que se ha hecho carne y ha plantado su tienda entre nosotros (Jn 1,14)» (Aldazábal, 1996, p. 360). Desde el punto de esta investigación, nos referiremos al sagrario como concepto donde reside lo absoluto, es decir, el hogar, el cuerpo.

El arte contemporáneo, como manifestación de la cultura y de la sociedad, es también una manifestación de la espiritualidad. El arte refleja y cuestiona los valores, las creencias y las prácticas que configuran el sentido de la existencia humana, que orientan la búsqueda de la felicidad y de la plenitud, que sustentan la relación con lo sagrado⁸³ y con lo profano. El arte propone y explora nuevos caminos, nuevos lenguajes y nuevos símbolos para expresar y vivir la dimensión espiritual de la vida a través del cuerpo, para acercarse y comprender el misterio que la envuelve y la trasciende.

4.1. ESPIRITUALIDAD E IDENTIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Desde la década de 1950, el cuerpo se convirtió en un medio habitual de representación, abordando cuestiones sociales, de género, raza, políticas o religiosas, entre otras (Heartney, 2013, p. 218). El arte contemporáneo se caracteriza por utilizar el cuerpo como un medio significativo que representa la materialidad y la subjetividad del ser humano, así como su relación con el mundo y con los otros. El cuerpo es un espacio donde se revela y se busca lo sagrado, siendo el templo que expresa la interrelación entre lo sagrado, la naturaleza y las relaciones humanas. Este enfoque refleja nuestro objetivo de analizar cómo el cuerpo y su

⁸³ En cuanto a lo sagrado, hacemos referencia a un orden de cosas separado del mundo profano. Según Étienne Souriau (2010, p. 979) «es sagrado lo que pertenece a un modo de existencia superior, respetado como si poseyera un valor absoluto y tuviera un poder sobrenatural». Pueden ser sagradas: cosas, hechos, humanos, momentos y lugares. En la creación artística está presente en ese momento del acto creativo, en el que el artista se imbuje en su quehacer, donde su cuerpo —el sagrario— entra en esa conexión a la hora de su búsqueda interior consciente. Y en concreto, se califica «al arte de sagrado, para decir que posee tal valor, que es digno de tal respeto, posee una capacidad tal para hacer que el hombre acceda a la comunión con un nivel trascendente» (p. 780). Según Juan Martín Velasco (2007, p. 29) lo sagrado es «el hombre y las dimensiones de profundidad, valor y misterio que le caracterizan, más allá de la comprensión que de él ofrecen la ciencia y la técnica». El mismo autor comenta que: «la presencia en nuestros días de nuevas formas de religiosidad, movimientos de revitalización y radicalización en religiones tradicionales e inciertas búsquedas espirituales hacen que sociólogos y filósofos de diferentes orientaciones se vengán pronunciando en las últimas décadas sobre una nueva actualidad de la religión y el retorno de lo sagrado. A la constatación del “desencantamiento del mundo” está así sucediendo ahora la de su “reen-cantamiento”» (2006, p. IX). Véase también: Mañas García, A. (2017). *Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad*. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90530>

representación se convierten en un símbolo de lo sagrado en el arte contemporáneo, desde una perspectiva social, cultural y espiritual.

Artistas como Jackson Pollock, Yves Klein⁸⁴, Valie Export, Carolee Schneemann, y Marina Abramović han explorado la relación entre el cuerpo y la espiritualidad a través de sus *performances* y obras de arte, convirtiendo el cuerpo en un sagrario que guarda la experiencia íntima y la búsqueda de lo absoluto. Estos creadores han desafiado las convenciones tradicionales del arte al utilizar el cuerpo como un medio de expresión que trasciende los límites físicos y sociales (Fleck, 2016, p. 174; Jones, 2010, p. 20).

Por ejemplo, Carolee Schneemann, con su obra *Interior Scroll* de 1975, utilizó su propio cuerpo como un medio para explorar temas de identidad y como fuente de conocimiento interior. Tania Bruguera, a través de sus creaciones, también aborda las restricciones sociales, políticas y religiosas, evocando tradiciones espirituales precolombinas y destacando la importancia del cuerpo como un símbolo de resistencia y búsqueda de identidad en el arte contemporáneo.

Además, el movimiento del accionismo vienés, fundado por Otto Muehl, Günter Brus —del que hablaremos más adelante— y Hermann Nitsch, en la década de los setenta, proporciona otro ejemplo destacado de la representación del cuerpo en el arte contemporáneo. Este movimiento se caracterizó por desafiar las normas sociales y políticas de la época a través de *performances* que involucraban el cuerpo humano de manera radical y provocativa, lo que refleja la interacción entre el arte y el contexto cultural, social y político de la época: donde «la historia cultural de la imagen se refleja también en una análoga historia cultural

⁸⁴ En cuanto a las piezas de Yves Klein llamadas Antropometrías, en su gesto donde el cuerpo de la mujer es utilizado por un hombre, fue criticada por la artista Rachel Lachowicz, invirtiendo la mirada, es decir, la mujer es ahora la que utiliza el cuerpo del hombre como ejemplifica con su obra *Red not blue*, 1992. Al igual que el artista Keith Boadwee, quien realizó dos videos en los que documentaba sus propios procesos de creación utilizando su cuerpo desnudo, en los que expulsaba pintura por su ano para crear huellas pictóricas pollockianas. En las que la historiadora del arte Amelia Jones (1998) dijo: «reiterando el tropo pollockiano de la *action painting* masculinizada, aunque a través de un cuerpo representado explícitamente como abyecto, anal y homosexual, Boadwee expone lo homoerótico como la amenaza oculta» (p. 68)

del cuerpo» (Belting, 2007, p. 30). Este movimiento se explica «por el hecho de que las interrogantes en torno a un nuevo estatus del cuerpo humano, la disposición a tomar en cuenta los trastornos genéticos y sexuales y la función del cuerpo como revelador del mundo de las imágenes mediáticas construyen algunas de las grandes temáticas artísticas de este fin de siglo» (Fleck, 2016, p. 174).

Por otro lado, la obra de Mona Hatoum, como *Cuerpo extraño*, 1994, transporta al espectador hacia la abyección al mostrar el interior del cuerpo humano, desafiando las convenciones tradicionales de representación corporal y ofreciendo una nueva perspectiva sobre la materialidad y la experiencia del cuerpo en el arte contemporáneo. Todos estos artistas utilizan el cuerpo como medio de expresión, de descubrimiento y de conexión con su yo interior, cuerpo que, como anunció el historiador del arte Kenneth Clark, no comporta, «en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de uno equilibrado, feliz o confiado: es en definitiva el cuerpo re-formado» (1984, p. 3). El cuerpo, que a lo largo de la historia como soporte había estado ocultado, ahora «se ha mostrado durante este periodo de una forma cada vez más agresiva como un locus del yo» (Jones, 2010, p. 20).

Estos ejemplos ilustran cómo el cuerpo humano se ha convertido en el epicentro de la experiencia artística en el arte contemporáneo, fusionándose con la creación como un sagrado recipiente de la espiritualidad y la búsqueda de lo absoluto. Esta exploración artística del cuerpo refleja nuestra comprensión profunda de la interacción entre el arte, la cultura y la construcción de identidades corporales y subjetividades en el contexto del arte contemporáneo.

El cuerpo humano se convierte en el epicentro de la experiencia artística, fusionándose con la creación como un recipiente sacro de la espiritualidad y la búsqueda de lo absoluto. La introspección y la búsqueda del alma se entrelazan en un proceso creativo que enriquece el crecimiento personal y la comprensión de la existencia. La espiritualidad, entendida como una búsqueda de significado vital, encuentra su expresión en la creación artística, donde los artistas exploran preguntas existenciales y transmiten mensajes de profunda interioridad y

transpersonalidad. A lo largo de la historia, tanto en la literatura como en las prácticas espirituales, se ha manifestado como una facultad humana que trasciende la mente y conecta con lo más profundo del ser⁸⁵, una experiencia que se aprende, enseña y transmite, como atestiguan las obras de artistas contemporáneos y las joyas literarias de la espiritualidad.

Vasili Kandinski en 1910 hablaba del pensamiento místico y la espiritualidad en el arte, desplazando ésta no en el hecho de la religión, sino en un sentido que se desplazaba a la experiencia del ámbito del pensamiento personal. Asimismo, Joseph Beuys también adoptó una vertiente hacia lo espiritual en su trabajo. Y como escribe Eleanor Heartney (2016, p. 266) «el arte ha recurrido a metáforas e imágenes para dar forma a fuerzas invisibles». La artista Frida Kahlo (1907-1954), en toda su iconografía pictórica, tampoco dejó de lado la espiritualidad y la representación del cuerpo a través de la metáfora. Como es el caso de la transverberación⁸⁶, en este caso aludiendo a la herida. Este elemento es retomado por la artista para hablarnos de dolor, martirio y misticismo, donde el «cuerpo se convierte en un objeto excesivo que se exhibe como si fuera un espectáculo» (Rico, 2004, pp. 46-47). Toda una metáfora

⁸⁵ «La vida espiritual no es una carrera especial que implique la abstracción del mundo de las cosas. Es parte de la vida de cada hombre, y hasta que este no la haga realidad no constituye un ser humano completo y no ha entrado en posesión de todos sus poderes. [...] Les enseñará a ver el mundo en una proporción mas auténtica, discerniendo la belleza eterna más allá y por debajo de la aparente crueldad. Los educará en una caridad libre de todo rastro de sentimentalismo; les otorgará una esperanza indestructible y les dará la certeza de que todavía, incluso en la hora de mayor desolación, “la frescura más tierna vive en lo más hondo de las cosas”» (Underhill, 2015, p. 17).

⁸⁶ En el libro de la vida de Santa Teresa de Jesús encontramos el fenómeno llamado la transverberación que alude al fragmento que citamos: «Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal (lo que no suelo ver sino por maravilla). Aunque como la visión pasada que dije primero. Esta visión quiso el Señor le viese así. No era grande sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido, que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan (deben ser los que llaman querubines, que los nombres no me los dicen; más bien veo en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles, a otros, y de otros a otros, que no lo sabría decir). Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter en el corazón algunas veces y me llegaba a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios» (Santa Teresa de Jesús, 200, pp. 191-192). Este texto y fenómeno han servido a lo largo de la historia del arte como inspiración plástica y tema representativo en el arte, tanto de forma literal como simbólica, para hablar de herida.

para hablarnos de interior y exterior. Cuestión que podemos ver en sus obras como *El ciervo herido*, 1940, o *La mesa herida*, 1940. Mientras, James Lee Byars se plantea la vida como una búsqueda espiritual personal utilizando el minimalismo y el arte conceptual. El *performance* también es un medio por el que el cuerpo se hace partícipe de esta experiencia, como atestigua Tracey Warr, quien dijo que «los artistas de *performances* han luchado por demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable» (2010, p. 13). Jan Fabre en una entrevista para el periódico *El País*, afirmó: «Soy un artista que trabaja sobre el cuerpo. Investigo, estudio el cuerpo espiritual y físico, erótico. Eso se puede hacer tanto a través de los cuerpos mismos como de los dibujos. Y es muy importante el concepto de espacio que se reconstruye» (Salas, 2005). Como vimos también en la introducción, el cuerpo es una parte fundamental en la creación artística como soporte, pero en cuestión nos interesa el cuerpo vinculado a la hora de la creación artística, es decir, en el proceso de la producción, donde este forma parte de una simbiosis en el proceder y su reflejo en la obra de arte tanto visible como invisible. En este proceso, el trabajo de creación se convierte, al igual que la obra, en un misterio profundo, en un camino espiritual. «El ser del artista se embarca en cuerpo y alma en la experiencia creadora, una experiencia total, transformadora del sujeto, un “ejercicio espiritual” y, en muchos casos, ritualizado» (Bolaños, 2015, p. 28).

Incluso Stefan Zweig se pregunta «¿Qué sucedió en su interior en esas horas de la creación y cuán misteriosas deben de ser esas horas?» (2015, p. 16). El cuerpo como sagrario en el arte contemporáneo representa más que una simple exploración estética; es un medio a través del cual los artistas buscan conexiones profundas con su ser interior y con lo divino. Esta búsqueda espiritual, enriquecida por la creación artística, ofrece una perspectiva única sobre la experiencia humana, su búsqueda de significado y trascendencia. Es la relación de su experiencia, que se vincula con su cultura y se entrelaza con las dimensiones sociales y culturales que atraviesan el cuerpo, como la orientación sexual, la religiosa, la racialización y otras categorías identitarias de su contexto.

4.2. ESPIRITUALIDAD E IDENTIDAD EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y EL CUERPO COMO PROTAGONISTA

Anteriormente, hemos explorado diversos conceptos relacionados con el arte contemporáneo, centrándonos en el papel del cuerpo como vehículo de expresión y exploración espiritual en las obras de diferentes artistas. Hemos observado cómo el condicionamiento cultural y los estándares de belleza influyen en la percepción del cuerpo y la estética en el arte. Ahora, con estos objetivos en mente, vamos a analizar dos exposiciones que abordan la representación del cuerpo desde perspectivas sociales, culturales e históricas.

Una de estas exposiciones es *La Imagen Humana en el Arte. Arte, Identidades y Simbolismo*, realizada en la Fundación La Caixa de Madrid. Esta exhibición destaca por sus reflexiones profundas sobre el cuerpo y sus interacciones con la sociedad y la cultura a lo largo del tiempo. Presenta una amplia gama de obras que abarcan diferentes culturas, épocas e ideas, incluyendo piezas del British Museum, el Museo del Prado y obras contemporáneas del Museu d'Art Contemporani de Barcelona y la Fundación “La Caixa”. Como señala el comisario Brendan Moore, cada creación expuesta refleja una identidad y personalidad única, contribuyendo así a nuestra comprensión de nosotros mismos y nuestro lugar en el mundo (2019, p. 19). Esta exposición se organiza en torno a cinco temas principales, entre los que se incluyen la belleza ideal, la personalidad individual, las creencias religiosas, el poder político y la transformación corporal.

Otro ejemplo notable es la exposición *Habeās corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*, cuyo catálogo ofrece una visión interesante sobre la representación del cuerpo en el arte. El historiador del arte Jaime Humberto Borja examina cómo la experiencia medieval del cuerpo difiere del mundo moderno de los siglos XVI y XVII, destacando la evolución de la conciencia corporal individual (Borja, 2010, p. 9). Esta exposición establece un diálogo fascinante entre las representaciones del cuerpo barroco y las contemporáneas, explorando su contexto social, religioso y político. Desde el teatro y la puesta en escena del cuerpo en el barroco hasta la sociedad contemporánea obsesionada con la imagen

y el espectáculo, esta exposición muestra una variedad de obras que desafían y cuestionan nuestra percepción del cuerpo y su significado en diferentes contextos históricos y culturales. Artistas contemporáneos como Pipilotti Rist, Marina Abramović, Ulay y Louise Bourgeois dialogan con las obras barrocas, ofreciendo una visión contemporánea y provocativa sobre la representación del cuerpo humano.

Estas exposiciones ponen en evidencia el estudio que se está realizando del cuerpo desde una perspectiva antropológica, y como estos estudios se centran en otras facetas a medida que el cuerpo se transforma y es desplazado por cuerpos menos idealizados. En el arte contemporáneo se proponen imágenes con un poder narrativo que nos habla de la sociedad en la que se originan como son los ejemplos en los que nos centraremos. El cuerpo como lugar y soporte de la creación artística, y como herramienta de búsqueda de la espiritualidad y la identidad. Hagar donde se da la frontera de lo exterior interior y del interior exterior.

La obra de Louise Bourgeois (1911-2010) trasciende las simples representaciones del cuerpo en el arte. Su práctica artística se convierte en un viaje íntimo y profundo a través de la experiencia corporal, donde cada trazo y cada forma son reflejos de su ser interior.

Una de las obras más icónicas de la artista se titula *Femme Maison* (Mujer Casa), en la que reivindica la búsqueda de la identidad femenina. Esta creación la encontramos realizada en grabado, pintura o en escultura, donde los patrones del cuerpo encerrado bajo una casa se repiten. Creación que nos refleja sus miedos, la casa como celda que encierra el cuerpo, la opresión de la mujer. La obra *Todo lo regalo* de 2010, Bourgeois nos invita a explorar su mundo emocional, utilizando su propio cuerpo como medio de expresión. A través del grabado nos revela una conexión visceral entre su ser y su creación. La elección de los materiales y la técnica de estampado añaden una dimensión táctil y sensorial, intensificando la experiencia del espectador. Dibujos que luego interviene con tinta, acuarela, lápiz y gouache. Los textos escritos a mano que acompañan sus obras añaden una capa adicional de profundidad, revelando las complejas emociones que subyacen en su trabajo. Frases como «Estoy haciendo las maletas» nos invitan a reflexionar sobre la naturaleza efímera de la vida y la inevitabilidad del cambio.

Louise Bourgeois exploró profundamente el psicoanálisis en su obra *Arch of Hysteria* de 1993, enfocándose en la representación del cuerpo, lo espiritual y la identidad femenina. Inspirada en la noción de «la mujer histérica» de Freud, Bourgeois destacó cómo el cuerpo reacciona ante heridas psicológicas y emocionales, plasmándolo en una escultura que cuelga en el aire. Esta representación, sin cabeza, pero imbuida de sexualidad y vulnerabilidad, refleja la autobiografía de la creadora y su honestidad artística. El brillo dorado añadido a la escultura invita al espectador a sentirse atrapado dentro de la figura en plena contorsión, proporcionando una experiencia visceral y emocionalmente intensa. En última instancia, Bourgeois nos recuerda la importancia del cuerpo como un vehículo para la expresión emocional y la búsqueda de significado en el arte contemporáneo. Su obra nos eleva hacia un plano más elevado de conciencia espiritual, donde la transformación corporal se convierte en una manifestación de lo sagrado en el arte moderno.

Las acciones de Günter Brus (1938) representaban exploraciones audaces de la corporeidad, desafiando tanto su capacidad de interpretación como la percepción de los espectadores. Así, la representación del cuerpo en su obra debe entenderse como un intento de abordar la búsqueda de identidad, donde la manipulación y decoración del mismo se convierten en herramientas para influir en cómo somos percibidos dentro del contexto cultural. Para Brus, el cuerpo es un terreno de experimentación metafísica y un lienzo pictórico donde se exploran profundas cuestiones existenciales. A través de actos que implican automutilación simbólica, pero con fuertes resonancias en la realidad, el artista buscaba poner de manifiesto la degradación infligida al cuerpo en la vida cotidiana. Sus acciones, profundamente expresionistas, incluían el maquillaje para simular heridas diversas, un gesto que adquiere una intensidad creciente con cada repetición.

Con el tiempo, Brus comenzó a presentar su cuerpo desnudo y sexualizado, utilizando el exhibicionismo anal o genital, la defecación y el travestismo como formas de expresión. Empleando instrumentos agresivos y participando en actos reales de sado, el artista se sometía a cortes con cuchillas como en la obra *Zerreissprobe* (Prueba de resistencia), 1970, ingería su propia orina y se cubría con sus excrementos. La herida y la

agresión física se convirtieron en medios a través de los cuales Brus exploraba las complejas relaciones de poder y deseo que convergen en el cuerpo humano, entendido como fuente de poder y conocimiento. Estos actos eran, para él, una forma de purificación, un camino hacia la unidad de mente y cuerpo, un medio para liberarse de lo oculto y lo reprimido y renacer. Al mismo tiempo, buscaba otorgar a su cuerpo una dignidad perdida y descubrir su dimensión espiritual, en un intento por encontrar un sentido más profundo de identidad y conexión con lo trascendente.

En cuanto a la creación como *performance* donde el cuerpo se hace obra, una forma creativa de búsqueda interior, encontramos a Fina Miralles (1950). Ella se refiere a sus creaciones como el relato de su evolución y proceso de crecimiento individual (Grandas, 2020, p. 112). Todo ello lo vive desde una construcción de su relación con la naturaleza. Ejemplo es su obra *El retorn*, 2012, donde sumerge su cuerpo desnudo en el agua como símbolo de origen, y una manera de mostrar su figura con toda naturalidad. La forma de relacionarse con su cuerpo y naturaleza vela el origen y la cultura experimentada en su territorio. A sus costumbres, al folclore y los usos ancestrales para mostrar «problemas que hoy se presentan en nuestra sociedad y en nuestra cultura» (Hurtado, 2001, p. 60). Su cuerpo como experiencia y representación queda registrado en el proceso de la serie *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* de 1975, donde la artista ofrece su cuerpo a paja, hierba, arena, con la que se cubre su físico, viste y se funde con el medio natural, maneras de relación-cuerpo con la naturaleza, proceso que como anotábamos viene de su experiencia y recorrido por encontrarse en simbiosis con la naturaleza, con el medio en el que ha vivido. En estas acciones, Miralles se queda quieta, ocupa un espacio y dispone su cuerpo para el encuentro con el otro. Tapa su figura, la borra, la deforma, la esconde para sustraerla de la mirada del otro. «El cuerpo de Fina es un cuerpo que se oculta, que conoce la violencia a la que se expone un cuerpo femenino al aparecer y ser visto» (Garbayo-Maeztu, 2020, p. 119). Sin embargo, la artista, a través de él y su creación, rompe los estereotipos masculinos dados culturalmente y educados en su tiempo, y como feminista, con su presencia y acciones, quiere romper aquello dado y reeducar como la obra *Standard*, en la que se sentó en

una silla de ruedas atada y censurando su boca, mientras se proyectaba en un pequeño monitor una emisión de radio la sobrecarga ideológica que persistían en los medios de comunicación. O su obra *Enmascarats*, 1978, donde tapa el rostro de una mujer con una mantilla en forma de máscara⁸⁷, en busca de rostros sin identidad y la propia condición de ser. Miralles denuncia el cuerpo de la mujer como aquel que está constantemente bajo acecho, vulnerable a la amenaza, exponiendo su fragilidad, un símbolo de opresión, de injusticia perpetua, sometido a la violencia y su libertad reducida.

La creación de Jordi Benito (1951-2008) de los años 1972 al 1975 se caracteriza por su práctica creativa en el exterior, es decir, acciones realizadas en la calle, la que se centra en su cuerpo, «el cuerpo del artista como sujeto y objeto de obra de arte» (Altaió, 2015, p. 24). En este caso, en la obra *Acció / Reacció calç viva* de 1972, el creador se enfrenta al blanco inmaculado de la cal con su cuerpo. En el que, como obra, lo pone en peligro, hasta los límites del dolor y la destrucción. El cuerpo entra en acción como un gesto, como una pincelada que ha quedado registrada mediante la fotografía, donde el cuerpo del artista queda patente como la obra de arte. Otra de las acciones de ese periodo, titulada *Nomenclatura* del mismo año, el artista en un frontenis realizó diferentes experiencias con su cuerpo desnudo, en el que, con un rotulador negro, nombró las partes de la frente hasta los pies. Todas estas acciones han sido recogidas y documentadas, donde la presencia del cuerpo es el interés mismo de la pieza. Documentación que nos permite analizar la idea y concepto del cuerpo del creador, reflejo de su tiempo y cultura. Benito aspira e inspira un arte del cuerpo como su obra *Acció / Gest*. Desnudo, identificando su cuerpo, transforma una acción humana elemental; no importa la función, sino la intención y el concepto, por elemental que sea. Una reivindicación que pasa por asumir la libertad de un cuerpo que está sometido por las fuerzas de la producción capitalista a los imperativos del trabajo alienante y que está vigilado por las fuerzas del orden y moral. Utiliza su cuerpo como campo antropológico

⁸⁷ La máscara es un símbolo de lo modificado «lo bastante para ser “otra persona”» (Cirlot, 2005, p. 318). La máscara oculta «la identidad del que la lleva y creando una especie de impunidad» (Souriau, 2010, p. 772).

el que estudiar, ejemplificado en su creación *Mesures 165-46-26*, 1973 o *Cotes màximes d'un cos*, 1973.

La artista coreana Kimsooja (1957), «ha asociado la genealogía de la cultura coreana con los sistemas lingüísticos del arte contemporáneo» (Martínez, 2015, p. 140). Su trabajo de investigación se centra en los límites entre uno mismo y el otro. La tela, la aguja —como parte de la extensión de su cuerpo— y la actividad de envolver, coser, caminar y respirar, se han convertido no solo en métodos, sino en herramientas filosóficas para investigar el espacio liminal donde termina el yo y comienza el otro. Explora aspectos concernientes a la condición humana, al mismo tiempo que analiza temáticas vinculadas con la estética, la cultura, la política y el entorno natural. *Needle Woman*, es una de las obras maestras de la artista, en la que la creadora se sitúa a espaldas de pie inmóvil de la cámara en medio de los peatones de Tokio y otras ciudades. En palabras de la artista: «Decidí colocar mi cuerpo en medio de ciudades en conflicto que padecían pobreza, violencia, poscolonialismo, guerra civil y conflictos religiosos. Así elegí Patan (Nepal), Jerusalén, Sana (Yemen), La Habana, Río de Janeiro y NíDjamena (Chad). Actué y documenté las seis ciudades en unos pocos meses en 2005» (Zoller, 2010). Mientras, en *Needle Woman – kitakyushu*, 1999, contrapone su cuerpo de la muchedumbre al silencio, la calma, en la que su cuerpo está reposando acostado en una roca. Su figura y su visión se contraponen en dos situaciones distintas, donde la primera, desde la agresividad y el impacto social y acelerado de las ciudades y de lo caótico, nos lleva al cuerpo reposado, el cuerpo contemplativo «en un intento de alcanzar la totalidad» (Martínez, 2015, p. 140).

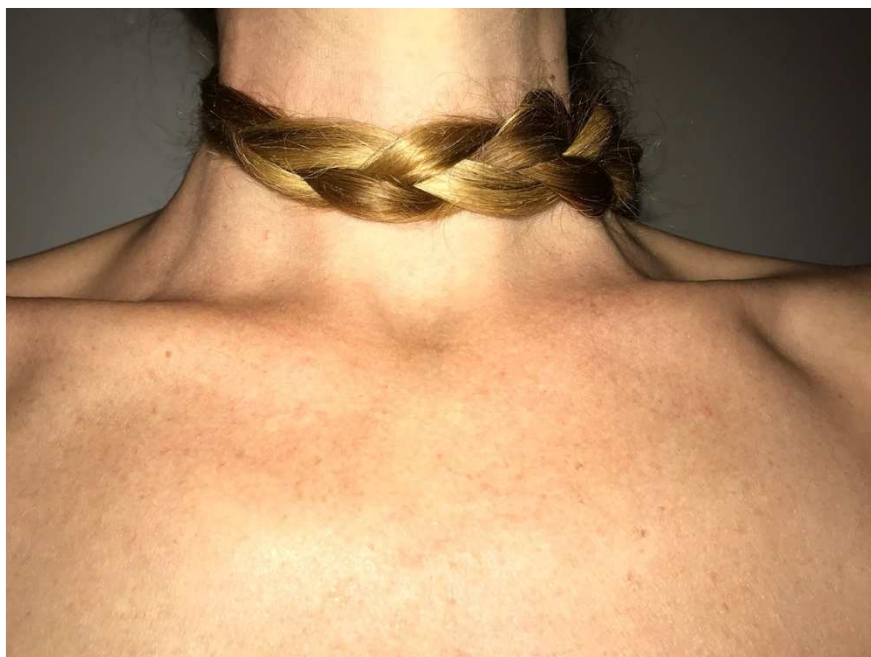
La obra de María Zárraga (1963) nos habla del tiempo, del pasado inmediato, aquello que nos ha construido, a lo que comenta José Vicente Selma (1995, p. 212): «somos todos los estados que nos han sido y a un tiempo ya somos otros». Conceptos que utiliza como investigación para sus creaciones artísticas, donde la memoria y la cultura construyen su pensamiento, así como el escultor modela la forma en la talla. Sus creaciones de 1993 son el reflejo de la construcción de su cuerpo, son el reflejo de su historia marcada en una epidermis. «Sombras que habitan

una memoria herida por la ausencia, aclimatadas violentamente al vacío de la casa» (Selma, 1995, p. 212). Estas obras creadas con la tela nos hablan del recorrido espiritual de la creadora, de su historia íntima, sus vivencias que quedan en su sagrario-hogar, su cuerpo, y que son reflejo de su visión social y cultural del momento. En palabras de la artista, vía e-mail, nos comenta: «son obras muy relacionadas conmigo misma y mi forma de relacionarme con el entorno, de entender el mundo, desde mi perspectiva de mujer y mi memoria familiar» (Zárraga, comunicación personal, 6 de febrero de 2024). Obra que en cada puntada de hilo — como huella vinculante— a través del alfiler atraviesa la piel, escribe en silencio, dibuja su anatomía femenina, ¿quizás su diario, como Santa Teresa de Jesús, para dejar testimonio de un momento social donde la mujer lucha por sobrevivir ante una sociedad falocéntrica? Su cuerpo se cosifica en estas piezas como aguja y espejo para el público. En su pieza *El pan de cada día*, 1993, Zárraga nos presenta la feminidad, la visión de un cuerpo femenino, nos muestra la sensualidad transmitida a través de su rojo aterciopelado, la construcción cultural y el grito empoderado. Mientras la obra *Esconde*, 1993, nos habla de alteridad y de su voz interior, obra que asemejan pieles que a través de su plegado construye cuerpos abyectos, a los que les da belleza, visibilidad y sensualidad. Así mismo, María Zárraga nos transmite que la «paradoja del cuerpo y la muerte» está presente en sus creaciones abordando estos conceptos que implican la dualidad entre la vida y la muerte, la materialidad del cuerpo humano frente a su finitud y la conexión entre la existencia física y la inevitabilidad de la muerte. Pensamientos que quedan en su sagrario.

La creación de Inma Liñana (1972) representa una profunda reflexión sobre el cuerpo, la identidad y la espiritualidad en el arte contemporáneo. A través de sus creaciones, Liñana invita a los espectadores a explorar los aspectos más oscuros del universo femenino, la sensualidad y la sexualidad. Su obra, «impregnada de una profunda carga autobiográfica» (Liñana, comunicación personal, 13 de febrero de 2024), revela un sagrario personal donde convergen su mundo interior, su cuerpo y su casa.

Trenzada, 2018, una de sus obras destacadas, se inspira en un texto de Paola Klug⁸⁸ que enfatiza el poder de la trenza como símbolo de contención y protección emocional. Más que un simple adorno capilar, la trenza se convierte en un santuario donde convergen las emociones más íntimas del ser humano que entrelaza anhelos y rituales. A través de esta representación, Liñana desafía las convenciones sociales y culturales, abriendo un espacio para la reflexión crítica sobre las normas de género, la sexualidad y la identidad en nuestra sociedad contemporánea.

FIGURA 1. *Trenzada*, 2028. Fotografía: Cortesía de la artista



⁸⁸ «Decía mi abuela que cuando una mujer se sintiera triste lo mejor que podía hacer era trenzarse el cabello; de esta manera el dolor quedaría atrapado entre los cabellos y no podría llegar hasta el resto del cuerpo; había que tener cuidado de que la tristeza no se metiera en los ojos pues los haría llover, tampoco era bueno dejarla entrar en nuestros labios pues los obligaría a decir cosas que no eran ciertas, que no se meta entre tus manos -me decía- porque puedes tostar de más el café o dejar cruda la masa; y es que a la tristeza le gusta el sabor amargo. Cuando te sientas triste niña, tréznate el cabello; atrapa el dolor en la madeja y déjalo escapar cuando el viento del norte pegue con fuerza. Nuestro cabello es una red capaz de atraparlo todo, es fuerte como las raíces del ahuehuete y suave como la espuma del atole» (Klug, s.f.).

En la visión artística de Liñana, el cuerpo humano trasciende su apariencia física para convertirse en un medio de exploración de significados culturales y simbólicos. La trenza, en este contexto, simboliza la complejidad de las experiencias humanas y la importancia de la introspección en nuestro viaje hacia la autenticidad y la sanación.

Como hemos podido comprobar, en el arte contemporáneo, el cuerpo se convierte en un símbolo sagrado donde se entrelazan lo social, lo político y lo cultural. Desde exposiciones que exploran su representación a lo largo del tiempo hasta obras que desafían percepciones, el arte refleja una profunda reflexión sobre la experiencia corporal y su significado en nuestra sociedad. Esta búsqueda de conexión espiritual a través del cuerpo nos invita a cuestionar nuestra propia existencia y relación con el mundo.

5. CONCLUSIONES

La culminación de esta meticulosa indagación en la representación del cuerpo como una entidad sagrada en el arte contemporáneo revela un panorama enriquecido por la profundidad y la complejidad de la experiencia humana. A través de un análisis exhaustivo y perspicaz de obras, exposiciones y *performances*, se ha logrado descifrar los misterios inherentes al vínculo entre el cuerpo y la espiritualidad en el contexto artístico moderno.

En primer plano, se ha demostrado con certeza que el cuerpo humano, lejos de ser simplemente una forma física, se convierte en un vehículo de expresión sublime y una ventana hacia lo divino en manos de los artistas contemporáneos. Cada trazo, cada gesto, se erige en un testimonio de la exploración profunda de la condición humana, trascendiendo las limitaciones impuestas por la sociedad y la cultura.

Además, se ha ilustrado de manera elocuente cómo estas obras trascienden las fronteras de lo meramente estético, adentrándose en las complejidades de la orientación sexual, la identidad religiosa, la racialización y otras categorías identitarias. Este enfoque multidimensional resalta la importancia de considerar el contexto cultural y social en el que se gesta la representación del cuerpo en el arte contemporáneo.

Asimismo, es imprescindible destacar el papel transformador que desempeñan las prácticas artísticas en la experiencia corporal. Los artistas contemporáneos no solo utilizan sus propios cuerpos como medio de expresión, sino que también se sumergen en una odisea emocional y espiritual en busca de una comprensión más profunda de sí mismos y del mundo que los rodea. Estas revelaciones nos invitan a reflexionar sobre la intersección entre el arte, la cultura y la construcción de identidades en la sociedad contemporánea. Las obras analizadas no solo reflejan la diversidad y complejidad de la experiencia humana, sino que también nos desafían a contemplar el cuerpo como santuario sagrado, símbolo de nuestra conexión con lo trascendente.

Este estudio, enraizado en una investigación minuciosa y perspicaz, no solo representa un avance significativo en el campo del arte contemporáneo, sino que también abre nuevas puertas hacia futuras investigaciones sobre la representación del cuerpo humano, reflexiones sobre la naturaleza del ser y su expresión a través del arte. En definitiva, este estudio trasciende las fronteras del conocimiento convencional, invitándonos a explorar las profundidades del alma humana a través de la lente del arte contemporáneo.

6. REFERENCIAS

- Aldazábal, J. (1996). Vocabulario básico de liturgia. Centre de Pastoral Litúrgica.
- Altaió, V. (2015). Jordi Nenito. Idees com a imatges / Documents com a obres d'art, 1971-1984. Editorial Comanegra.
- Belting, H. (2007). Antropología de la imagen. Katz editores.
- Bolaños, M. (2015). La estirpe de los ambiciosos. En R. Martínez, (Dir.), Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas (pp. 25-29). Acción Cultural Española, AC/E – Ediciones Anómalas.
- Borja, J. H. (2012). Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos del cuerpo. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Borja, J. H. (2010). El cuerpo exhibido, purificado y revelado. Experiencias barrocas coloniales. En J. H. Norja y J. Respreto (Com.), Habemus corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer] (pp. 7-35). Banco de la República.
- Cirlot, J. E. (2005). Diccionario de símbolos. Siruela.

- Clark, K. (1984). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Alianza Editorial.
- De Blas, M. (2012). El cuerpo en el arte como noción social y de fragmento. *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, 659-666
- Fernández, A. (2007). Qué mirada sin cuerpo. En A. Fernández (Ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX* (pp. 13-28). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fleck, R., (2016). El accionismo vienés (1996). En M. Blascsubé y L. Moreno (Eds.), *La revuelta de los ángeles salidos del limbo* (pp. 173-224). Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Garbayo-Maeztu, M. (2020). Fina-árbol, Fina-piedra, Fina-tierra. En T. Grandas (Com.), *Fina Miralles. Soc totes les que he sigut* (pp. 119-123). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Grandas, T. (2020). Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen. En T. Grandas (Com.), *Fina Miralles. Soc totes les que he sigut*. Barcelona (pp. 110-118). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Heartney, E., (2013). *Arte & hoy*. Phaidon.
- Hurtado, A. (2010). De les idees a la vida. En A. Hurtado (com.), *Fina Miralles. De les idees a la vida* (pp. 50-89). Museu d'Art de Sabadell.
- Jones, A. (2008). *Body Art: performing the Subject*. University of Minnesota Press.
- Jones, A. (2010). (Ed.). *El cuerpo del artista*. Phaidon.
- Klug, P. (s.f). *Trenzaré mi tristeza*. En *Revista Vislumbre*. <https://bit.ly/4affdFg>
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva Visión.
- Mañas, A. (2017). *Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad*. [Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València]. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90530>
- Martín, J. (2007). *Mística y humanism*. PPC.
- Martín, J. (2006). Prólogo. En Underhill, E. *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual* (pp. IX-XX). Trotta.
- Martínez, R. (2015). Kimsooja. En R. Martínez (Dir.), *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas*. (p. 140). Acción Cultural Española, AC/E – Ediciones Anómalas.
- Moore, B. (2019). *La imagen humana. Arte, identidades y simbolismo*. Fundación “la Caixa”.
- Rico, A. (2004). *Frida Kahlo fantasía de un cuerpo herido*. Plaza y Valdés.

- Salas, R. (2005, 30 de enero). Entrevista: Jean Fabre. Trabajo sobre el cuerpo espiritual y físico, erótico. <http://bit.ly/4azscS8>
- Santa Teresa de Jesús. (2000). Obras completas. Editorial de Espiritualidad.
- Selma, J. V. (1995). Morar en el bosque. En T. Blanch (Com.), Proposta d'escultura valenciana. Els 90 en els 80 (pp. 212-213). IVAM-Generalitat Valenciana.
- Souriau, É. (2020). Diccionario Akal de estética. Akal.
- Underhill, E. (2015). La práctica del misticismo. Trotta
- Warr, T. (2010). Prólogo. En Jones, A. (Ed.). El cuerpo del artista. Phaidon.
- Zoller, M. (2010). Mujer / Aguja. <http://www.kimsooja.com/texts>
- Zweig, S. (2015). El misterio de la creación artística. Sequitur.

DES ANIMAUX DE COMPAGNIE VIRTUELS AUX CORPORÉTÉS ÉMOTIONNELLES : LES ANIMAUX NON HUMAINS DANS L'EXPRESSION VIDÉOLUDIQUE

JOSÉ MANUEL CHICO MORALES
Universidad de Granada

1. INTRODUCTION

En 2020, *Stray* a été lancé par l'équipe de développement BlueTwelve Studio. Il ne s'agit en aucun cas du premier jeu vidéo dans lequel un animal non humain est le protagoniste de l'expérience ludique. Cependant, bien qu'il s'agisse d'un jeu vidéo qui nous renvoie, pour de nombreuses raisons, à l'esthétique et aux récits des dystopies numériques contemporaines, en particulier celles liées au cyberpunk, ce sera le premier cas dans lequel la dichotomie de base n'est pas celle qui s'établit entre le binôme humain/robot, mais une relation axée sur les liens entre les chats et les robots. Un changement de focalisation qui répond à une transformation progressive du paradigme culturel contemporain et qui détermine la constitution des mondes fictionnels présents dans les jeux vidéo. Bien que nous soyons encore loin de trouver un nombre considérable de jeux vidéo *cli-fi*, conçus avec une volonté éminemment écologique et avec une responsabilité envers nos espèces animales ou végétales, nous remarquons quelques symptômes d'une considération morale de plus en plus croissante dans les manières de représenter les figures animales non humaines, non seulement à travers les designs, mais aussi à travers les actions des joueurs, comme nous le verrons ci-dessous à travers les théories d'auteurs tels que Hans-Joachim Backe (2017) ou Víctor Navarro Remesal (2019).

La dialectique entre le domaine de la nature et celui de la culture -dont émanent des productions technologiques telles que les jeux vidéo- a été l'un des grands défis de l'écocritique depuis son émergence à la fin du

XX^e siècle (Glotfelty, 1996 ; Buell, 1995). Cette même dialectique est à la base d'une série d'études qui, à partir de la discipline des Game Studies, ont exploré la relation entre les fictions vidéoludiques et la représentation de la nature dans une perspective écocritique. Bien que ce domaine ait été peu présent au sein de la discipline, les questions liées à la crise écologique actuelle, au changement climatique ou à la considération morale envers des animaux se sont progressivement inscrites dans une série d'études qui constituent les premières incursions de ce que nous appelons ici l'"écoludologie".

Sous le terme d'écoludologie, notre but est celui d'analyser la représentation des figures animales non humaines dans les fictions vidéoludiques. Bien que nous définissions l'écoludologie comme la branche de l'écocritique centrée sur l'étude des modes de relation entre les jeux vidéo et la représentation de la nature d'un point de vue dérivé des cadres théoriques et méthodologiques de l'approche écocritique, dans ce cas, nous nous pencherons sur un sujet particulier, la représentation des animaux non humains. À travers cette étude, nous proposerons une première synthèse des études appartenant au domaine des Game Studies qui ont abordé cette thématique et cet axe de recherche. Ensuite, d'un point de vue panoramique, nous analyserons et définirons trois modalités ou typologies principales qui font référence aux façons dont le design des jeux vidéo a mis en scène les figures animales : en tant qu'entités ennemies, en tant que personnages secondaires sans pertinence dans la dimension ludique, en tant qu'éléments instrumentaux ou, enfin, en tant que personnages protagonistes.

Le fondement théorique et méthodologique de notre étude repose sur une considération initiale : les fictions vidéoludiques, comme le reste des manifestations culturelles issues d'un moyen d'expression particulier, sont filles de leur temps. Ce premier constat nous oblige, d'une part, à analyser ces cas à partir de leurs particularités fictionnelles internes, ainsi que le contexte entourant à la fois le processus de design du jeu et la réception par les joueurs, ce qui nous oblige à prêter attention, en même temps, aux caractéristiques formelles du moyen expressif et aux coordonnées socioculturelles qui l'entourent. La question qui tourne autour de la considération morale envers des animaux fait partie de

l'écosystème des imaginaires vidéoludiques contemporains. C'est pourquoi cette recherche, qui vise à étudier le passage de l'instrumentalisation des animaux virtuels à leur considération affective, à travers les mécanismes de l'éthique émotionnelle, doit suivre un double mouvement visant à dévoiler les particularités textuelles des fictions vidéoludiques et la sphère extratextuelle qui constitue le cadre contextuel de référence.

2. OBJECTIFS

Notre objectif dans cette étude est celui d'analyser les représentations et les fonctionnalités ludiques et narratives des entités animales non humaines dans le domaine de l'expression vidéoludique, selon trois catégories d'analyse : le corps animal virtuel comme un instrument, comme un ennemi, et, d'autre part, le corps animal virtuel comme un espace d'affectivité. Pour ce faire, nous explorerons la dimension éthico-affective des identités ludofictionnelles, en particulier dans la représentation des animaux non humains.

3. MÉTHODOLOGIE

Afin d'articuler correctement les objectifs fixés, nous établissons notre recherche autour de deux domaines de la connaissance fondamentaux, qui constituent les principaux piliers de notre approche méthodologique : d'une part, nous nous appuyons sur les méthodologies dérivées de la théorie des mondes fictionnels, appliquée notamment au domaine des jeux vidéo, ce qui nous permet d'établir notre étude sur la base de certains auteurs tels qu'Antonio J. Planells (2022) ou Marie-Laure Ryan (2003). D'autre part, nous partons des fondements de l'écocritique, en tant que branche ou discipline de la connaissance qui aborde la relation entre la fiction littéraire et l'étude de la nature. Pour ce faire, en suivant le modèle d'analyse sémantico-pragmatique de Planells inhérent à sa théorie des mondes ludofictionnels⁸⁹, nous prêterons attention aux

⁸⁹ Planells (2022) définit son modèle théorico-pratique pour l'analyse des mondes fictionnels des jeux : « Nous appellerons cette proposition "théorie des mondes fictionnels des jeux" en raison de la spécificité des jeux vidéo en tant que systèmes de jeu qui participent à un environnement fictionnel d'une manière différente des médias traditionnels tels que le cinéma ou

particularités fictionnelles des figures animales dans le texte vidéoludique (sémantique intensionnelle), c'est-à-dire aux caractéristiques et aux attributs de ces particularités fictionnelles dans le cadre de la fiction ; en même temps, nous prêterons attention à leur sémantique extensionnelle, associée aux références extralinguistiques appartenant au monde réel. Nous inscrirons cette étude dans un contexte social et politique dans lequel nous devons utiliser une approche pragmatique. Cette dernière approche est liée à la perspective écocritique (ou plus spécifiquement, dans notre cas, écoludologique).

Étant donné que notre objet d'étude vise à identifier les rôles ludiques et narratifs des espèces animales non humaines au sein du jeu vidéo, nous nous concentrerons sur l'étude des personnages. Pour ce faire, nous nous appuyons sur le classement fourni par le groupe de recherche *Game Ontology Project* (GOP) (Zagal et al. 2005, 2008) pour identifier et décrire les unités d'analyse correspondant au niveau ontologique supérieur (interface, règles, buts et manipulation d'entités), en tant qu'unités de base dans le cadre des études sur les jeux vidéo⁹⁰.

la télévision » (p.11). Du point de vue de la théorie de la fiction, ce modèle est soutenu par des analyses sémantiques et pragmatiques : « l'axe central est établi comme la théorie de la fiction et, en particulier, l'analyse des composants sémantiques et pragmatiques des mondes fictionnels dans une relation essentiellement interactive, c'est-à-dire quels éléments (inter)textuels ou intentionnels configurent le sens du monde, quels éléments extensionnels ou culturels configurent le sens des pratiques d'accès et de modification de ce monde et, enfin, quelle position l'utilisateur ou le joueur occupe depuis l'extériorité du processus de signification fictionnelle » (p.10) [La traduction est à nous]. L'adoption de leurs méthodologies implique que nous ayons souvent recours au terme de « monde ludofictionnel » pour faire référence aux mondes fictionnels des jeux vidéo.

⁹⁰ Ce modèle utilise le terme d'*entités* pour désigner l'ensemble des objets avec lesquels le joueur peut interagir à différents niveaux et à différents degrés. Dans son classement, on peut distinguer les entités représentationnelles des agents, composées des personnages et des objets que le joueur, par le biais des mécaniques de jeu, peut contrôler ; les entités non-représentationnelles des agents, qui font référence aux objets et aux personnages qui ne peuvent pas être contrôlés par le joueur et qui peuvent maintenir une attitude hostile, neutre ou alliée envers le joueur ; et, enfin, les *items* (Zagal et al., 2005).

4. DISCUSSION : LES ANIMAUX VIRTUELS

4.1 L'INSTRUMENTALISATION DES ANIMAUX

Bien que les espaces d'intersection entre l'écocritique et les Game Studies n'aient pas constitué un champ très exploré dans l'une ou l'autre de ces deux disciplines, nous disposons aujourd'hui d'un certain nombre de recherches qui nous offrent une base théorique et méthodologique pour construire notre propre cadre théorique et les fondements de notre approche écoludologique⁹¹. Cette approche entre les deux champs doit nécessairement partir de l'identification des particularités du jeu vidéo en tant que moyen d'expression et, d'autre part, de l'un des objectifs fondamentaux de l'écocritique, d'après la définition pionnière de Glotfelty (1996), comme l'étude particulière de la relation entre la littérature et l'environnement (p. xviii)⁹². Ces espaces d'intersection entre les mondes fictionnels du jeu vidéo et la perspective écocritique découlent de la nécessité d'adopter un point de vue interdisciplinaire dans ce domaine de connaissance, comme le propose Lawrence Buell (2011). Dans notre cas, nous inscrivons l'écoludologie dans cette recherche des liens du binôme nature/culture, appliquée au champ spécifique des univers fictionnels du jeu vidéo et dans le but d'étudier le design des espaces naturels dans leur ensemble, qu'il s'agisse d'espèces végétales ou animales.

⁹¹ Au cours des dix dernières années, un certain nombre d'études ont révélé un intérêt croissant pour les approches écologiques et écocritiques au sein des Game Studies. Le développement de cette voie de recherche est représenté par une série d'études telles que celles d'Alenda Y. Chang (2011, 2012, 2019), Hans-Joachim Backe (2017), Abraham et Jayemanne (2017), Gerald Farca et Charlotte Ladevèze (2016), Víctor Navarro Remesal (2019) ou Melissa Bianchi (2017), pour n'en citer que quelques-uns. D'autre part, en 2017, la revue *Ecozon@* a publié un numéro dédié aux jeux vidéo associés à des thématiques écologiques ou avec un protagonisme significatif de l'environnement naturel dans leurs dimensions narratives, "Green Computer and video games", édité par Alenda Y. Chang et John Parham. En 2024, une monographie est publiée sous le titre *Ecogames* et sous la direction de Laura op de Beke, Joost Raessens, Stefan Werning et Gerald Farca.

⁹² Nous nous référons également à la définition plus actualisée et plus complète de l'écocritique donnée par Valero Garcés et Flys Junquera (2010), à savoir « l'étude des relations entre la littérature, la culture et l'environnement - les relations entre les êtres humains et leur environnement exprimées dans les manifestations culturelles » (p. 489) [La traduction est à nous].

L'un des rôles les plus populaires des animaux non humains dans les tissus ludonarratifs est celui d'entité non représentative de l'agent, selon la terminologie du *Game Ontology Project*, ou, plus communément, de NPC (*Non-Player Character*)⁹³. Dans ce cas, au-delà de sa valeur esthétique ou symbolique, ce rôle peut être dérivé vers une fonction purement instrumentale. Dans de nombreux cas, cette participation de l'animal s'est traduite par une dialectique « être humain/animal de compagnie ». Dans un cas récent, comme celui de *Far Cry 6* (Ubisoft, 2021), dont la série a régulièrement introduit des figures animales non humaines sous différentes modalités, l'animal a été développé comme une entité non représentative de l'agent sous la modalité d'un allié. Parmi eux, on compte un crocodile, deux chiens, un coq et une panthère. Dans certaines missions, nous pouvons interagir avec eux en tant que ressources pour atteindre certains objectifs, tels que tromper ou attaquer l'ennemi. Ce n'est pas le premier cas d'inclusion de l'animal de compagnie en tant que personnage secondaire. Nous avons un bon nombre d'animaux de compagnie populaires dans l'imaginaire vidéoludique, dont les capacités sont généralement destinées à aider dans les missions d'infiltration ou de combat, comme les chiens dans *Metal Gear Solid V : The Phantom Pain* (Kojima Productions, 2015), *Grand Theft Auto V* (Rockstar North, 2013), *Call of Duty : Ghosts* (Infinity Ward ; Treyarch, 2013) ou *Fallout 4* (Bethesda Game Studios, 2015), pour n'en citer que quelques exemples. Dans les mondes ludofictionnels de l'univers de la série *The Legend of Zelda*, nous observons également cette instrumentalisation des figures animales dans leurs différentes variantes, soit en tant que viande à consommer, soit en tant que montures, soit en tant que chasseurs de ressources, etc. Dans le cas de la monture, qu'elle soit terrestre ou aérienne, il s'agit d'une constante dans le domaine des jeux vidéo, comme la classique jument Epona, dont la première apparition remonte à *The Legend of Zelda : Ocarina of Time* (Nintendo EAD, 1998). En revanche, dans *The Legend of Zelda : Skyward Sword* (Nintendo EAD, 2011), les animaux sont aussi considérés comme une monture aérienne. Ces mêmes instrumentalisations font partie du design des derniers titres, *The Legend of Zelda : Breath of the*

⁹³ En français, PNJ (*Personnage Non-Joueur*).

Wild (Nintendo EPD, 2017) et *The Legend of Zelda : Tears of the Kingdom* (Nintendo EPD, 2023). Bien que, comme le rappelle Víctor Navarro Remesal (2019), dans la même perspective que Hans-Joachim Backe (2017), si, au lieu de se concentrer uniquement sur le design, nous élargissons l'objet d'étude vers les actions possibles du joueur au sein de ce design, nous pouvons observer diverses pratiques beaucoup plus engagées en faveur des environnements naturels virtuels. C'est le cas, par exemple, de l'« option végétalienne » de la part de certains joueurs de *Breath of the Wild*, qui, face à la possibilité de se nourrir exclusivement de végétaux, ont choisi de ne pas chasser les animaux (Navarro Remesal, 2019, p.14).

D'autre part, dans la catégorisation de l'instrumentalisation, nous pouvons nous référer à l'une des typologies de conception des environnements naturels décrite par Abraham et Jayemanne, la nature comme ressource (2017, pp.81-82). En ce sens, l'animal a également constitué une source de nourriture ou de commercialisation lorsque le joueur a la possibilité de vendre sa viande ou ses fourrures, comme cela peut être courant dans le genre stratégique, par exemple dans *Age of Empires* (Ensemble Studios, 1997), ou dans des titres en monde ouvert comme *The Elder Scrolls V : Skyrim* (Bethesda Game Studios, 2011) et *Red Dead Redemption 2* (Rockstar Games, 2018), où les figures animales sont également conçues selon des logiques mercantilistes.

L'une des premières approches dans ce cadre d'étude, centrée sur les modalités de la relation entre l'avatar du joueur et l'animal virtuel non humain, provient des recherches de Jason Begy et Mia Consalvo (2011, 2015), à la lumière de la question de la représentation de l'animal en tant qu'animal de compagnie dans les scénarios vidéoludiques virtuels et en dialogue avec d'autres études antérieures liées à la même problématique sous-jacente (Bloch et Lemish, 1999 ; Allison, 2006 ; Turkle, 2011). Dans le premier cas, Begy et Consalvo ont exploré la relation entre le joueur et les animaux non humains en se concentrant sur le MMORPG *Faunasphere* (Big Fish Games, 2009). Dans ce cas, les personnages animaux ne sont plus conçus d'un point de vue instrumental comme les précédents, mais les joueurs doivent prendre soin de leurs avatars animaux afin de lutter contre la pollution. Il n'y a pratiquement

pas de missions de combat, sauf dans des cas très spécifiques qui sont loin d'être violents, mais l'accent est mis sur les soins apportés par les joueurs à leurs animaux de compagnie. Dans ce cas, qui se rapproche plus nettement d'un jeu vidéo *cli-fi*⁹⁴, une approche purement écologique constate cependant une réduction des figures animales non humaines à leur rôle d'animaux de compagnie, sans autre identité que celle résultant de la dialectique entre le propriétaire (animal humain) et la propriété (animal non humain).

4.2. LES ANIMAUX COMME DES ENNEMIS

Les espèces animales non humaines apparaissent généralement dans les jeux vidéo sous la forme d'ennemis. En 1986, Sega a lancé un personnage alternatif à *Mario Bros* (Nintendo R&D1, 1983) qui portait la marque de la société et lui faisait concurrence. Ce personnage serait Alex Kidd à travers *Alex Kidd in Miracle World* (Sega, 1986). Dans *Mario Bros*, les ennemis ont des formes de créatures qui n'appartiennent pas à nos paramètres de réalité, mais qui peuvent nous rappeler les attributs des êtres animaux. En revanche, dans *Alex Kidd*, ces ennemis possèdent des caractéristiques plus animales : scorpions, oiseaux, pieuvres, poissons piranhas, etc. Cette représentation animale possède un degré de mimétisme plus accentué et est déjà un symptôme, depuis les années 1980, de la constitution de la figure animale comme une entité récurrente en tant qu'ennemi.

La représentation de ces animaux ne se présente pas toujours sous la forme d'une pure imitation, mais ils sont souvent mis en scène avec des attributs monstrueux. La figure monstrueuse apparaît comme le résultat de la création d'un particulier fictionnel qui ne correspond pas à un référent spécifique dans notre réalité, mais qui possède néanmoins de nombreux attributs empruntés à des espèces animales non humaines. Il n'est donc pas étonnant que toute la multitude de formes et de manifestations monstrueuses que nous trouvons dans notre imaginaire culturel

⁹⁴ De l'expression anglo-saxonne « climate fiction », on trouve en français le terme « climat-fiction ». En espagnol, on trouve également le terme « ecoficción ». En termes généraux, la littérature de climat-fiction comprend les œuvres littéraires de fiction centrées sur des thèmes écologiques (Valero Garcés et Flys Junquera, 2010, p.489).

conserve souvent des traits similaires à la réalité à laquelle appartient l'être humain. Sous ces formes hybrides, l'animal-monstre a été communément constitué en ennemi dans l'amalgame des personnages et des obstacles de l'histoire des jeux vidéo. Cependant, à titre de nuance, nous constatons qu'au cours des dernières décennies, nous avons assisté à l'émergence d'une représentation de l'identité des monstres dans une perspective très différente. C'est le cas de *Shadow of the Colossus* (2005), ainsi que du reste des jeux vidéo du studio de développement Team ICO, où le monstre n'apparaît plus nécessairement sous les paramètres classiques de l'identité monstrueuse traditionnelle, très courants dans l'histoire du jeu vidéo. Ce point de vue n'est pas hermétique, mais le développement de l'histoire elle-même suggère que le joueur se forge une vision différente de celle du monstre en tant qu'ennemi. Un cas plus paradigmatique en ce sens est celui d'*Undertale* (Toby Fox, 2015), où le design permet au joueur d'employer, en plus d'une voie violente, la possibilité d'une voie pacifique avec les monstres, en défaisant ainsi la dialectique du combat entre le joueur et la figure du monstre.

4.3. AU-DELÀ DE L'HUMAIN : L'ANIMAL VIRTUEL EN TANT QU'ENTITÉ ÉMOTIONNELLE

Notre travail s'inscrit dans l'exploration de la relation entre la nature et la culture dans le contexte des mondes fictionnels des jeux vidéo. Par conséquent, en plus des études qui ont déjà abordé cette dialectique, comme celles mentionnées ci-dessus, nous avons besoin d'une définition plus large de la culture, à partir d'un prisme qui n'est pas ancré dans un anthropocentrisme dominant et qui place l'être humain comme l'espèce ontologiquement et cognitivement privilégiée. Nous adoptons donc les bases théoriques du philosophe Jesús Mosterín (1993) et sa définition de la culture, puisqu'il inclut dans cette caractérisation les espèces animales non humaines : « La notion de culture qui est présentée et analysée [...] est la seule notion de culture complètement générale : elle s'applique aussi bien aux cultures humaines qu'à celles des

animaux non humains » (pp. 15-16)⁹⁵. Cette définition est étroitement liée à la notion d'information. C'est l'utilisation de l'information accumulée au sein d'une espèce et assimilée par l'apprentissage social ou l'héritage biologique, ainsi que sa transmission au sein des membres de cette espèce, qui permet aux êtres vivants de surmonter l'entropie et d'assurer la pérennité de la vie sur la planète. Traditionnellement, on considère que l'utilisation d'outils est une qualité exclusivement humaine, d'où la caractérisation de l'*Homo faber*. Cependant, comme le souligne l'auteur, l'utilisation d'outils n'est pas une propriété qui appartient exclusivement à l'espèce humaine, mais de nombreuses autres espèces animales (y compris des animaux invertébrés) ont manifesté cet attribut, ce qui nous permet de conclure que la composante de l'utilisation d'outils, en soi, n'est pas un trait suffisant et nécessaire pour conclure à la définition de la culture. Les mêmes conclusions peuvent être tirées en ce qui concerne les systèmes de communication qui, bien que présents dans de nombreuses formes et manifestations culturelles, ne constituent pas un trait distinctif de la culture. Les modes de transmission des comportements chez les êtres vivants, soit par imitation ou apprentissage, soit par héritage génétique, déterminent leur caractère naturel ou culturel. Les deux types de transmission se manifestent chez de nombreuses espèces animales, et non pas seulement chez l'être humain, ce qui amène l'auteur à conclure que « la culture n'est pas un phénomène exclusivement humain, mais est bien documentée chez de nombreuses espèces d'animaux supérieurs non humains » (p. 43)⁹⁶. De plus, les critères de distinction entre comportements naturels ou culturels ne sont plus dérivés de leurs degrés de complexité, « mais seulement de la manière dont l'information pertinente pour leur exécution est transmise » (p.44)⁹⁷. Notre approche écoludologique part de cette définition plus

⁹⁵ La traduction est à nous. En espagnol : « La noción de cultura que se presenta y analiza [...] es la única noción completamente general de cultura: se aplica por igual a las culturas humanas y a las de los animales no humanos ».

⁹⁶ La traduction est à nous. En espagnol : « La cultura no es un fenómeno exclusivamente humano, sino que está bien documentada en muchas especies de animales superiores no humanos ».

⁹⁷ La traduction est à nous. En espagnol : « sino sólo con el modo como se transmite la información pertinente a su ejecución ».

large et plus ouverte de la culture, qui inclut les espèces animales non humaines, en marquant ainsi notre distance par rapport à une définition classique de la culture centrée sur des paramètres strictement humains.

Les idéaux humanistes hérités de la pensée de la Renaissance, qui, en vertu d'un anthropocentrisme fondamental, placent les êtres humains au sommet d'une échelle hiérarchique, ont été remis en question de manière particulière par les courants posthumanistes de la fin du XX^e siècle, qui ont analysé de manière critique la définition classique de l'humain (Haraway, 1991), en dessinant ainsi de nouvelles identités qui échappent aux contraintes ontologiques d'un anthropocentrisme régnant. D'autre part, d'autres modèles théoriques ont également proliféré, en se concentrant sur le passage vers un changement de paradigme socioculturel d'émancipation et de libération animale (Singer, 2023). Abraham et Jayemanne (2017), qui s'appuient sur la pensée de Jason W. Moore, observent que cette distance entre la culture humaine et ses espaces naturels, reflétée dans le domaine du jeu vidéo, révèle l'un des héritages les plus constants de la pensée occidentale, soumise au dualisme cartésien. La nature est comprise comme un espace qui reste en dehors des limites de l'identité humaine, comme un terrain étranger qui est contemplé et analysé à partir des possibilités cognitives du sujet et qui, en bref, marque les distances de la dichotomie entre nature et culture (p. 84). Ces nouveaux cadres de redéfinition de l'humain permettent des approches plus appropriées non seulement à l'étude des espèces animales non humaines, mais aussi à leur représentation dans la sphère vidéoludique. L'ouverture vers de nouvelles définitions de l'humain ou vers la configuration de nouvelles identités hybrides fusionnées avec l'ingrédient technologique aide considérablement à fonder d'autres approches plus pertinentes au sein de l'étude.

Ce nouveau contexte permet d'entrevoir des univers ludofictionnels beaucoup plus proches d'une perspective écoludologique, où les espèces animales non humaines ne sont pas conçues comme un objet d'instrumentalisation ou comme une entité ennemie. Il s'agit d'un passage vers une considération morale de celles-ci, basée sur une plus grande complexité fictionnelle et sur l'établissement de passerelles éthico-affectives. Dans le cas de *Abzû* (Giant Squid, 2016), la

proposition ludonarrative se concentre davantage sur l'exploration pacifique de la faune marine. Comme dans *Journey* (Thatgamecompany, 2012), la complexité du tissu audiovisuel et le potentiel esthétique nous insèrent déjà dans une expérience où l'environnement et les espaces naturels sont privilégiés. En ce sens, l'exploration elle-même et l'observation des espèces végétales et animales marines est déjà un objectif en soi du jeu vidéo. La mort du personnage, pourtant omniprésente dans le système de règles du domaine du jeu vidéo, n'existe pas dans ce cas. La même formule que l'on retrouve dans d'autres titres comme *Koral* (Carlos Coronado, 2019) s'inscrit également dans les paramètres d'une aventure d'exploration sous-marine.

Koral (Carlos Coronado, 2019) est un jeu vidéo qui se déroule dans l'espace océanique où le joueur, dans quinze scénarios différents, a la liberté de mouvement pour explorer diverses espèces animales et végétales qui peuplent nos eaux. Le *gameplay* nous présente des contrôles très basiques, axés presque exclusivement sur le déplacement du personnage dans l'océan et visant à explorer et à résoudre des énigmes. Cependant, l'accent est mis sur les mécanismes d'exploration des fonds marins. Le *gameplay* ne prévoit pas l'élimination des ennemis en face de nous, il n'y a donc pas de mécanique associée au système de combat. En revanche, le joueur ne peut pas non plus mourir, mais la progression est orientée vers la résolution de diverses énigmes. La mission principale, cependant, est de faire revivre les différents coraux qui se trouvent dans l'environnement. Le design nous oblige à ranimer les coraux pour que le joueur puisse continuer à progresser, c'est donc un objectif principal dans la progression de l'expérience de jeu. D'autre part, l'exploration conduit également à la collecte d'une série d'objets qui, en outre, nous fournissent diverses informations sur la vie marine. Dans ces objets, le joueur peut accéder à divers textes contenant des explications sur la conservation des fonds marins, ce qui fait que *Koral* se réfère directement à un sujet directement associé à la crise environnementale.

En ce sens, il convient de souligner le genre du *walking simulator* et certains des titres qui lui sont associés, comme *Walden, un jeu* (USC Game Innovation Lab, 2017) qui, basé sur la philosophie de Thoreau, présente une vocation écologique claire, en révélant le lien étroit entre

la réalité vidéoludique et l'exploration de l'environnement naturel. Ici aussi, le défi principal repose sur l'exploration de l'environnement naturel, qui sera récompensée par une augmentation du niveau d'inspiration de notre personnage, ainsi que par des moments dédiés à la lecture.

D'autre part, il ne faut pas oublier que les animaux ont également eu une forte présence en tant qu'entités représentatives de l'agent. Cependant, ils présentent souvent des caractéristiques anthropomorphiques. Ces apparitions remontent aux jeux d'arcade tels que *Frogger* (Konami, 1981) ou *Donkey Kong* (Nintendo R&D1, 1982) et ont donné naissance à des personnages classiques tels que *Crash Bandicoot* (Naughty Dog, 1996), *Spyro the Dragon* (Insomniac Games, 1998) ou *Sonic the Hedgehog* (Sonic Team, 1991). Le cas de *Stray* (BlueTwelve Studio, 2022) introduit deux nuances pertinentes : la participation d'un chat dans une thématique généralement caractérisée par des identités humaines (cyberpunk) et la volonté de reproduire certains attributs caractéristiques de l'espèce et non nécessairement réduits à un personnage humain. Bien que ces mécaniques soient peu pertinentes pour le *game-play*, nous avons la possibilité de miauler ou de griffer certains objets, comme les tapis ou les portes. Dans ce cas, il ne s'agit plus de présenter les animaux sous des paramètres humains, ni de réduire leur identité à une vision anthropomorphique, mais le design respecte leurs attributs caractéristiques en tant qu'espèce animale. La relation qu'il établit avec les robots est particulièrement intéressante. Dans le mouvement cyberpunk, ainsi que dans l'ensemble des récits dystopiques numériques, les créations artificielles sont souvent représentées sous la forme d'une relation dichotomique avec les êtres humains. Les robots sont généralement présentés comme des ennemis ou des entités hostiles à l'égard d'un personnage humain. Dans ce cas, nous nous trouvons devant un monde ludofictionnel dans lequel il n'y a pas d'humains, de sorte que le poids de sa narration repose sur les chats, qui prennent dans ce cas le rôle d'entité représentative de l'agent. Les robots, quant à eux, ne sont pas présentés comme des ennemis, mais comme des alliés.

5. CONCLUSIONS

À la lumière de ces derniers exemples, nous pouvons constater comment l'évolution et le développement des imaginaires vidéoludiques nous ont révélé une représentation de l'animal non humain d'une manière alternative aux mises en scène classiques (animal en tant qu'ennemi ou en tant qu'instrument). Dans ces cas, les animaux sont constitués comme un espace d'exploration (*Koral* ou *Abzû*) ou comme des avatars du joueur, avec une identité propre et non réduite à des paramètres humains, comme dans le cas de *Stray* ou d'autres jeux vidéo particulièrement intéressants d'un point de vue écologique, tel qu'*Endling - Extinction is Forever* (Herobeat Studios, 2022). Dans le cas de *Stray*, les rôles traditionnels de l'échelle hiérarchique de la plupart des dystopies numériques sont inversés : ce ne sont plus les humains qui entreprennent un processus d'opposition aux créations artificielles, mais les chats jouent le rôle principal, tandis que les robots, loin d'être des entités ennemies, deviennent des alliés. Il y a donc un changement dans la configuration des personnages, ainsi que dans la fonction ludique de chacun, mais aussi, dans d'autres cas, des mécaniques qui sont proposées ne conduisent pas au combat, mais à l'exploration d'espèces animales et végétales, comme dans *Abzû*. Les objectifs globaux présentés dans ce cas visent fondamentalement la contemplation de l'environnement.

D'une part, ce constat nous permet d'élucider que la conception et la réception des fictions vidéoludiques ne sont pas étrangères à leur époque, mais que, sur la base d'une analyse pragmatique, nous pouvons constater que leurs univers fictionnels sont compris aussi en relation avec leur contexte socioculturel. D'autre part, nous pouvons voir en même temps que l'étude des fictions vidéoludiques peut également être construite comme un champ d'étude dans le domaine de l'écocritique. L'intersection entre les mondes ludofictionnels et la mise en scène de la nature, ainsi que les problèmes qui découlent de la crise écologique, trouvent leur point de rencontre dans l'étendue d'un regard écoludologique.

6. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abraham, B. et Jayemanne, D. (2017). Where are all the climate change games? Locating digital games' response to climate change, *Transformations*, 30, 74-94.
- Allison, Anne (2006). *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. University of California Press.
- Backe, H. (2017). Within the Mainstream: An Ecocritical Framework for Digital Game History. *Ecozon@*, 8(2), 39-55.
<https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2017.8.2.1362>
- Bianchi, M. (2017). Inklings and Tentacled Things: Grasping at Kinship through Video Games. *Ecozon@*, 8(2), 136-150.
<https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2017.8.2.1354>
- Bloch, L.-R., et D. Lemish (1999). Disposable Love: The Rise and Fall of a Virtual Pet. *New Media and Society*, 1 (3), 283-303.
- Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Buell, L. (2011). Ecocriticism. Some Emerging Trends. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 19 (2), 87-115.
- Chang, A. Y. (2011). Games as Environmental Texts. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 19 (2), 57-84.
<https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0057>
- Chang, A.Y. (2012). Back to the Virtual Farm: Gleaning the Agriculture-Management Game. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19 (2), 237-252. doi:10.1093/isle/iss007.
- Chang, A.Y. et Parham, J. (2017). Green Computer and Video Games: An Introduction. *Ecozon@*, 8(2), 1-17.
<https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2017.8.2.1829>
- Chang, A.Y. (2019). *Playing nature: ecology in video games*. University of Minnesota Press.
- Consalvo, M. et Begy, J. (2011). Achievements, Motivations and Rewards in Faunasphere. Game Studies. *The International Journal of Computer Game Research*, 11, (1), 2001,
https://gamestudies.org/1101/articles/begy_consalvo
- Consalvo, M. et Begy, J. (2015). *Players and Their Pets: Gaming Communities from Beta to Sunset*. University of Minnesota Press.

- Farca, G. et Ladevèze, C. (2016). The Journey To Nature: The Last Of Us As Critical Dystopia. *Digital Games Research Association and Society for the Advancement of the Science of Digital Games*, 13 (1).
http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/paper_246.pdf
- Glottfelty, Cheryll (1996). Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. En Cheryll Glottfelty et Harold Fromm (Eds.). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (pp. xv-xxxvii). The University of Georgia Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Free Association Books.
- Lehner, A. (2017). Videogames as Cultural Ecology: Flower and Shadow of the Colossus. *Ecozon@*, 8(2), 56-71.
- Mosterín, J. (1993). *Filosofía de la cultura*. Alianza Editorial.
- Navarro Remesal, V. (2019). Pixelated nature: ecocriticism, animals, moral consideration, and degrowth in videogames. *Logos*, 26(2), 13-26.
<https://doi.org/10.12957/logos.2019.46108>
- Op de Beke, L.; Rasessens, J. ; Werning, S; Farca, G. (2024). *Ecogames. Playful Perspectives on the Climate Crisis*. Amsterdam University Press.
- Planells, A.J. (2022). *Videojuegos y mundos de ficción*. Ediciones Cátedra.
- Ryan, M.-L. (2003). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The Johns Hopkins University Press.
- Valero Garcés, C. y Flys Junquera, C. (2010). Glosario básico bilingüe. En C. Flys Junquera, J.M. Marreno Henríquez, J. Barella Vigal (Eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (pp.487-493). Vervuert.

GENDER TOTAL WAR. DECONSTRUCTING NEW MODELS OF AMAZON IDENTITY IN VIDEOGAMES

ARTURO SÁNCHEZ SANZ

Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCTION

The image of the female warrior that has been transmitted through video games has its roots directly or indirectly in the stereotype transmitted by Classical Culture⁹⁸, specifically from the characteristics associated with the mythical Amazons. However, although the progress achieved in the search for equality has managed to reverse the original paradigm associated with the female warrior, which categorised her in a negative way for showing interest in spheres traditionally associated with the male context, her representation in certain contexts has still not managed to abandon this negative characterisation, which underestimated the impact of her warrior attitude and reduced her to a simple erotic object through her image and attire. In general, this is a common problem in modern art⁹⁹, but it is particularly evident in the context of video games.

Generally, the image of women in video games has evolved a lot since the first examples in the 70s and 80s, although the world of games is very wide and not all games have managed to move away from the more traditional stereotypes that mainly promoted their erotic and sexual character in order to attract a type of player that mainly corresponded to young men¹⁰⁰. Nowadays, this type of image still exists, although not in a generalised way but restricted to certain specific types of adult

⁹⁸ Sanchez Sanz 2018: 222.

⁹⁹ Not only among male artists, but also some female artists (Semmel and Kingsley 1980: 2).

¹⁰⁰ Mulvey 1975: 16; Clare 2021: 148.

games, thanks to the progress in the fight for women's rights and the fact that today there are a large number of female players who demand other types of content.

This is what happens with the games we are going to analyse, in this case starring Amazon warrior women, but separated by 35 years of development not only in terms of the world of video games, but also in terms of the consumer market and the ethical and moral values of the societies in which they were born. However, although the treatment has changed with respect to certain aspects, such as the interest in offering more realistic games, in others many traditionalisms have been distorted by the passage of time, as in the case of the Amazon image.

2. OBJECTIVES

- To study the links between the image of the female warrior in video games and the image of Amazons in classical sources in order to analyse the rootedness of certain stereotypes and their adaptation to modern culture.
- To analyse the influence of this Amazon image rooted in the collective imagination as a basis for the development of other female protagonists in video games.
- To contrast the "traditionalism" associated with her image in the Modern Era and its scarce development by comparing two video games separated by almost four decades.

3. METHODOLOGY

Mainly, the analysis of the Amazon image in videogames and its modern development will be carried out by comparing the design associated with Amazon characters between two products based on Amazon myths but separated by almost four decades: *The Legend of the Amazon Women* (SilverTime/Designstar Inc. Commodore 64, 1986) and the expansion of the famous videogame *Total War: Troy's Amazons* DLC (Creative Assembly. PC, 2021).

During this time, Amazons have appeared as secondary or supporting characters in many other games created for different platforms, but the aim of this study is to analyse the image of Amazons when they have become the main character of a project, as this implies that developers would probably need to dig deeper into Amazon mythology for the game's setting, although we will see that this is not always the case.

4. RESULTS

The results obtained showed clearly how, despite the efforts made in other areas, such as ideology, the visual arts still preserve many conventionalisms related to the image that persists in the collective imaginary as a result of patriarchal thinking.

In the 1980s, there was a clear segregation in terms of the main audience for video games, boys and male teenagers. It is true that at this time, attempts were already being made to broaden the market by trying to attract girls by marketing video game consoles specifically designed for girls (pinkification) such as the Ladies Super Cassette Vision (1985) or the Master System Girl (1990s), but the interest of the female audience was growing too slowly. In fact, the games created for this segment of the population showed a huge gender segregation¹⁰¹, as they were oriented to arouse their interest through characteristics traditionally associated with the female world, such as promoting their maternal side, beauty, puzzle solving, pet care, etc.¹⁰², against the violence and action that characterised masculine games¹⁰³.

Therefore, the male audience would remain the majority for a long time, and the narrative of the games launched on the market has always been mediated by this reality¹⁰⁴. In fact, it is the developers who create this

¹⁰¹ Cassell and Jenkins 2000: 18; Taylor 2008: 51.

¹⁰² This has an impact on the personality development and attitude of children and adolescents. LoBue and DeLoache 2011: 663-664.

¹⁰³ Provenzo 1991: 118-119. Some developers proved to be aware of this fact, but did not try to decrease the gender gap in their games for fear of reducing their market share. LaPlante 1994: 1-4.

¹⁰⁴ Beavers 2020: 88.

narrative and impose it on consumers without allowing them to intervene at any point in the process of making each game. The players of the most classic games were subjected to play using a very limited variety of movements, as opposed to the most current games, where playability has increased enormously, but they still do not participate in the development of the narrative or in the interaction options within the game, which are always restricted to a smaller or larger but always predetermined number.

This fact is clearly seen in the first of the video games we will analyse: *The Legend of the Amazon Women* (SilverTime/Designstar Inc. Commodore 64 and XZ Spectrum, 1986). Actually, this is the first and last game marketed by the company SilverTime/Designstar Inc. (Figs. 01-03), as no other games are known, which shows its poor success despite trying to attract male gamers by means of suggestive images. However, such bait could only be used on the cover, as the limited technical progress of the 1980s did not allow for a title that could really appeal in this sense through its gameplay.

Unlike most games of the time, the protagonist of the game is not a man but a woman, which was almost revolutionary, especially if we take into account that the best-known Amazon myths narrate their confrontations with the most famous male Greek heroes of Antiquity, such as Heracles, Achilles, Theseus or Bellerophon¹⁰⁵. It would have been very easy to use any of them as protagonists, but in this case the plot turns the player into Lady Wilde, a mother who together with her daughter (Penelope) have become the only survivors in a plane crash. The plane has crashed deep in the Amazon jungle, and Penelope is missing, so Lady Wilde sets out to find her, determined to overcome any danger. Naturally, a tribe of warrior women lived there, so Lady Wilde picks up a rudimentary weapon and decides to confront them, convinced that they have kidnapped her daughter to turn her into one of them.

¹⁰⁵ Sanchez Sanz 2019b: 45.

FIGURE. 1. Cover “The Legend of the Amazon Women” (SilverTime/Designstar Inc. Commodore 64, 1986)

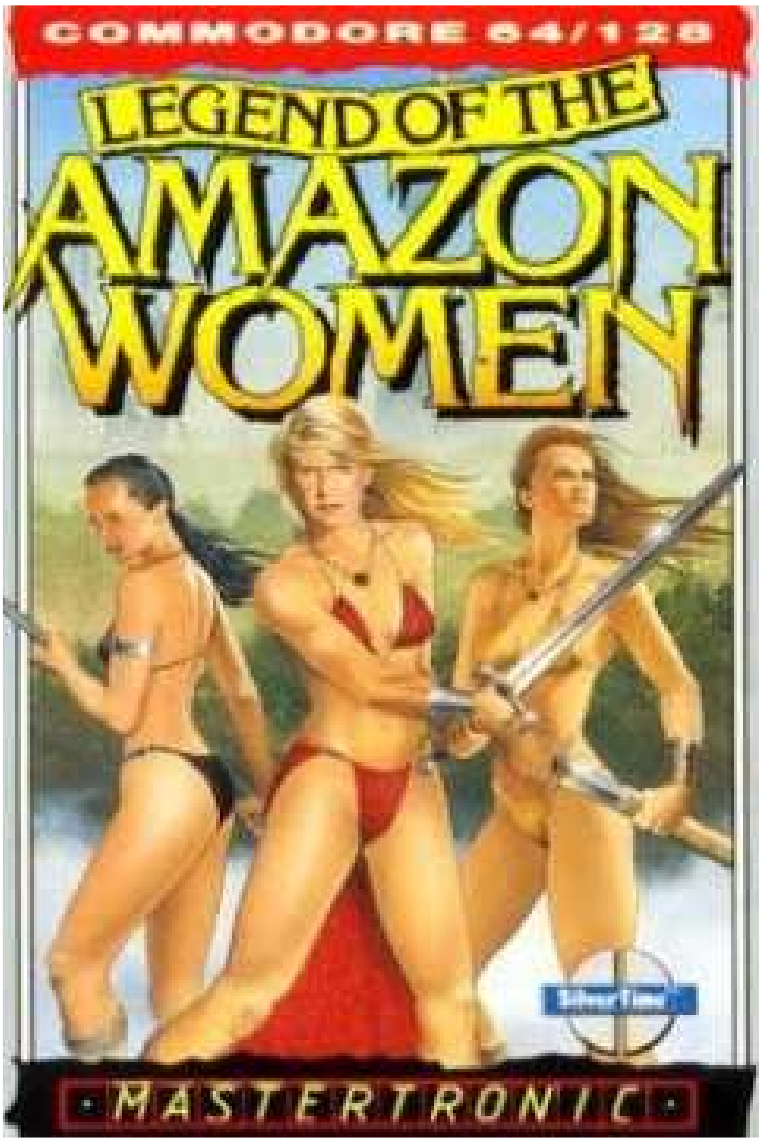


FIGURE. 2. Cover “The Legend of the Amazon Women” (SilverTime/Designstar Inc. ZX Spectrum, 1986)



Although it is a game starring a female character, it was clearly created for a male audience, as can be seen on its cover. The image shows three Caucasian women (blonde, brunette and redhead), scantily clad in different coloured bikinis. Besides that, they carry only weapons such as swords and spears to demonstrate their status as female warriors, along with their defiant attitude. Of course, this image has nothing to do with the image of Amazons in antiquity, mainly depicted in the style of Greek hoplites or in oriental attire¹⁰⁶. Whereas in the Spectrum version, the style is very similar to the character design of films of the time such as *Conan the Barbarian* (1982), featuring several women in bikinis, along with fierce creatures including tigers and even dinosaurs to recreate the game's jungle and prehistoric environment.

¹⁰⁶ Sanchez Sanz 2019a: 69.

On both platforms, the cover art is designed to appeal to male audiences through the sensuality of these women. In fact, not a single male character appears in the entire plot, which could be interpreted as a risky attempt to create a video game aimed at a female audience, but nothing of the sort, it is probably to further encourage the sexual aspect as a factor of attraction for male teenagers to think that the game is full of women who show almost all of their anatomy. At least that is what the cover itself suggests to attract the consumer¹⁰⁷.

The use of sexuality as a hook to attract the public's attention is not something new, it was already carried out in Antiquity, where many of the wounded Amazon sculptural representations left one of their breasts uncovered (generally the right one) and they barely wore a short, almost transparent chiton that showed their entire anatomy¹⁰⁸.

Otherwise, due to the technical limitations of the time, the game barely becomes a 2D side-scrolling single-player beat-em-up with ten almost identical scenarios set in a jungle environment with palm trees and distant mountains, in which we control Lady Wilde curiously dressed in the style of her enemies, i.e. in a kind of short one-piece dress, who advances barefoot fighting against the Amazons who appear alternately to finish her off. The weapons available are also the same for all characters, as Lady Wilde also becomes a warrior woman to rescue her daughter¹⁰⁹, i.e. club, sword and double-edged axe (*labrys*). It is true that these types of weapons are traditionally assigned to the mythical amazons¹¹⁰, along with the famous bow, which in this videogame is shown by the appearance of arrows flying towards the protagonist from all directions and at different heights (although she cannot use the bow) to reduce her life bar and bring more difficulty to this game of monochrome graphics.

¹⁰⁷ Clare 2021: 142.

¹⁰⁸ Sanchez Sanz 2014: 33.

¹⁰⁹ In this case, the traditional female role is inverted, turning them into damsels in distress (O'Gorman 2006: 195).

¹¹⁰ Mayor 2014: 101; Sanchez Sanz 2023a: 5.

There is a set time to defeat all the enemy Amazons that appear in each level and points are awarded as the game progresses, but in general the plot is always the same, so it becomes a very repetitive game, showing the same graphics from the beginning to the end. There are no dialogues and movements are limited to jumping, crouching, turning left or right and attacking. You must walk from left to right through the jungle, and you will encounter various Amazon women with clubs who will try to kill you, but with your club you can fight back with various moves. You and your opponent both have health bars and when either of you take a hit then this decreases, and if your opponents empties then you have defeated her and you keep walking until you encounter another opponent. If yours empties then you lose one of three lives and when all lives are gone then it is game over.

FIGURE. 3. Screenshot “*The Legend of the Amazon Women*” (SilverTime/Designstar Inc. Commodore 64, 1986).



As well as the main playing area you also have a scanner that shows you approaching Amazon women as well as any arrows approaching as well. You also have a timer which counts down to zero and you must reach certain points within the time or you lose a life. As you explore deeper into the jungle the level of skill for your opponents rises and

they have improved weapons like axes or sword but if you defeat these women then you can pick up the weapon they have dropped.

This video game clearly shows all the gender stereotypes associated with the mythical Amazons that have endured in the collective imaginary¹¹¹ mainly through their sexual impact on different cultures always dominated by the male gender. The theme of the game does not seek to attract a female audience, but rather the opposite, showing an image of the stereotypical woman as an object. In fact, the classical sources never depict Amazons in this kind of sexualised attire, so the setting has not tried very hard to be faithful to the mythology. The aesthetic that has been used corresponds to the works related to the character of Conan the Barbarian, but transposed to an apparently much more remote past through the presence of prehistoric animals that do not correspond to Antiquity. These characters only appear on the cover designed for the ZX Spectrum version, as they are not part of the game's narrative, their only objective is to lure the player into buying a clearly sexualised product¹¹².

As we can imagine, the game was not very successful. The two original versions for both platforms that were marketed in 1986 were the only ones, and no additional games from this company are known. The relationship of this game to the Amazon myths according to classical sources is reduced to the weapons¹¹³ that appear in the game, since the rest of the elements have little to do with the Amazon universe. The only decisive factor for its creation and marketing was the attempt to use the sexualised Amazon image as a hook to attract a male audience.

Over the years, Amazons appeared as secondary characters in several games created for different platforms, such as *Amazon: Guardians of Eden* (DOS, Access Software Incorporated, 1992), *Flight of the Amazon Queen* (Amiga/MS-DOS, Renegade Software, 1995) or *The Settlers III: Quest of the Amazons* (PC, Blue Byte Software GmbH & Co. KG Acer TWP Corp, 1999). However, in all of them, the Amazons play a secondary role to the generally male protagonist, so they are aimed at the same audience,

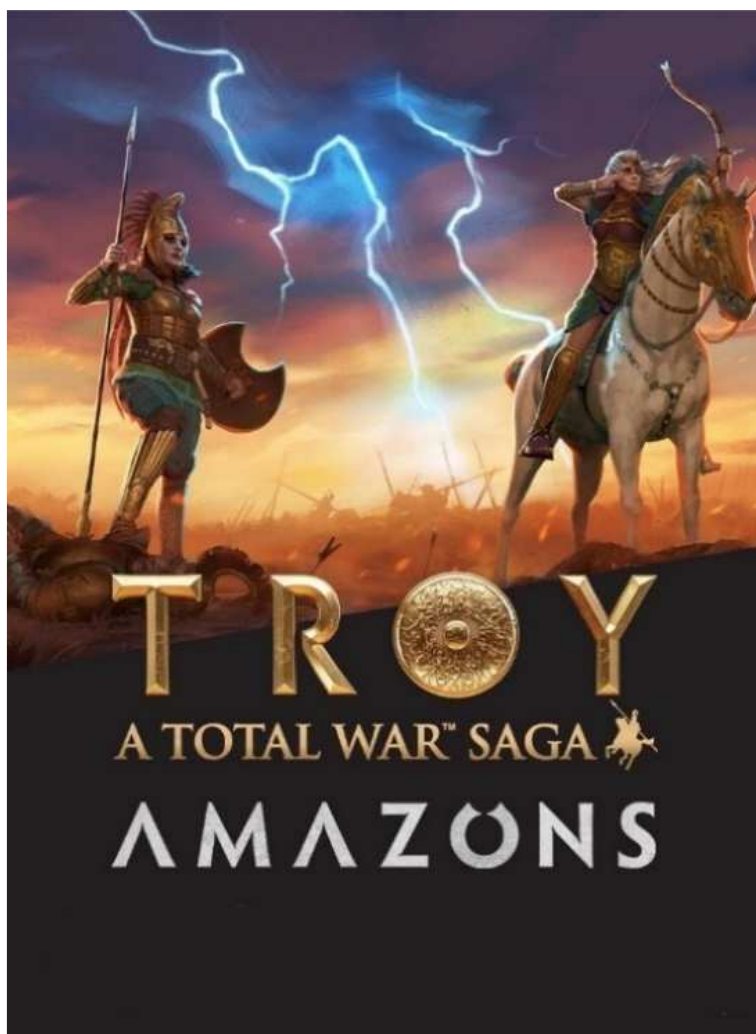
¹¹¹ Sanchez Sanz 2017: 145-146.

¹¹² Lynch *et al.* 2016: 566; Cassell and Jenkins 2000: 7.

¹¹³ Man 2017: 70-77.

without improving the setting in relation to the classic Amazon myths and showing an Amazon image mainly related to the hypersexualised adaptation of the female warrior in the collective Western imaginary¹¹⁴.

FIGURE. 4. Cover “Total War Saga: Troy’s Amazons DLC” (Creative Assembly. PC, 2021)



¹¹⁴ Sanchez Sanz 2019a: 718.

We will have to wait almost forty years for a new game featuring the Amazons themselves, *Total War Saga: Troy's Amazons DLC*" (Creative Assembly. PC, 2021), which already shows a huge difference thanks to the advancement in graphical development (Figs. 4-6). We should start by indicating what a DLC is, the acronym for new extra Downloadable Content for a video game. That is to say, an expansion that, in addition to updates, can incorporate new characters, maps, levels or even add a new storyline to a previously commercialised game. Therefore, it is not a game in itself, but in this case the Amazons star in an expansion that developers create to continue benefiting from a successful game and as a way to keep their videogames alive after a certain time.

FIGURE. 5. Screenshot "*Total War Saga: Troy's Amazons DLC*" (Creative Assembly. PC, 2021)



On the other hand, it is a turn-based online multiplayer strategy game, so different players can face each other at the same time, leading different factions. Amazon's factions are unique compared to the main game. Their armies are made up solely of female warriors and there is widespread use of cavalry units. The game includes a choice of two factions, led by the Amazon queens Hippolyta and Penthesilea. Each has different goals, and the storyline is influenced by classical mythology, albeit only partially.

Each faction will have at its disposal an all-female army with a variety of cavalry units and unique troops: Penthesilea brings infantry with two-handed axes and skirmishers, while Hippolyta is backed by the famous Amazon archers and heavy infantry with sword and shield. If you choose to play as the warrior queen Penthesilea, you will lead a horde and her priority is to attack, pillage and ravage her opponents' settlements which will grant spoils of war; while Hippolyta will seek to reclaim sacred regions that reward her with Amazon treasures. You will be able to rank up your units, work to improve diplomacy with other factions.

As a strategy game designed to recreate military campaigns, the interesting thing is that many specific unit types are included, such as light infantry, light and heavy horsemen, chariots, etc., which are actually mentioned in the classic sources as part of the Amazon army¹¹⁵. Their costumes are much more faithful to the classical accounts than the 1986 game, as well as their weapons, although not totally, as there are improper costume elements or weapons that were not really used by the mythical Amazons, but it certainly brings much more "realism" to a game based on mythology.

In this case, units can improve their combat prowess by performing initiation rituals linked to different aspects of Amazon life, such as leadership, warfare and society. By completing these rites, players can unlock upgrades and bonuses for their faction, giving them strategic advantages on the battlefield and in managing the empire. The religiosity of the Amazons is mentioned in the classical sources¹¹⁶, though not for military purposes.

In an interview with the developers, they state that they did some research beforehand to achieve a more realistic setting¹¹⁷. However, this kind of research does not usually yield good results without professional historians, and the interview shows that they have taken from the mythology only what they found interesting for the plot, even though it

¹¹⁵ Sanchez Sanz 2019a: 29.

¹¹⁶ Laurin 1974: 138.

¹¹⁷ <https://www.totalwar.com/blog/from-themiscyra-to-the-aegean-designing-the-amazons/>

includes a multitude of inaccuracies and errors. At least it is true that the costume designs of the Amazons are some of the most realistic in the world of videogames, as they move away from the fantastic image that pop culture had generated from the details that remained in the collective imaginary. Amazons appear in oriental costumes that are very characteristic of ancient art¹¹⁸, and many of their weapons are mentioned in classical sources (swords, spears, peltasts, bows, labrys, etc.), although not all of them. The need to create many different combat units has forced the Amazons to use weapons that do not even appear as part of the military repertoire in any ancient civilisation, such as square shields.

FIGURE. 6. Screenshot “Total War Saga: Troy’s Amazons DLC” (Creative Assembly. PC, 2021)



In fact, they mix fact with fiction, following modern theories that defend the historicity of the Amazons, claiming that the Greeks created these mythical characters from their encounter with Scythian warrior women¹¹⁹, although this never happened. The Amazon myths were

¹¹⁸ For this reason and because of their skill with the bow, they are also wrongly associated with the Scythian people (Sanchez Sanz 2020: 27).

¹¹⁹ Davis-Kimball 2002: 5-9; Greater 2014b: 37-38 and 2016: 939; MacLachlan 2013: 180; Sobol 1972: 152, note 7; Guliaev 2003: 114; Pastre 1996: 278-279; Diner 1968: 124-125; Galahad 1975: 300; Germain 2012: 93-94; Bond 2008: 174-175, among others.

created long before the Greeks came into contact with Scythian culture¹²⁰, they predate even the Homeric poems¹²¹, so it is not possible that the mythical Amazons are a consequence of a real event. For example, we know that Thracian and Scythian women wore tattoos¹²², but the written and archaeological sources never mention that the Amazons used them, as the developers of the game defend to explain the reason for the appearance of their protagonists, Hippolyta and Penthesilea. And they define the Amazons as if they were Scythians, i.e. that they were a nomadic people, when this is not true either, as they lived in an established kingdom with its capital Themyscira¹²³.

As a result, there is a greater effort in terms of setting not only of costumes, but also of plot (as well as gameplay and the greater realism allowed by current technology), but all this is still far from a true reflection of mythology and Ancient History, as the research carried out by the developers has nothing to do with a real investigation by a professional historian. This is a widespread problem not only in film, but also in other entertainment products such as video games.

5. DISCUSSION

After analysing both examples of video games directly related to the image of the female warrior in Antiquity through the Amazon myths, we must highlight a fundamental difference between the two games. Undoubtedly, the almost four decades that separate the two games show an important desire to overcome the sexualisation of the Amazon image, which in the 1980s was more linked to the aesthetics created by the writer Robert E. Howard for Conan the Barbarian¹²⁴ in 1930, and which reached an enormous diffusion since the 1960s-70s thanks to other

¹²⁰ Sanchez Sanz 2023b: 7.

¹²¹ Hom. *Il.* 2, 814; 3, 184-189; 6, 185-186.

¹²² Hdt. 5. 6; Escol. Pl. *La.* 187b; Plin. *HN.* 35. 70. Cohen 2000: 19.

¹²³ Whalley 2010: 32.

¹²⁴ Herron 2000: 125; Schubart 2007: 232; Passman 1991: 90, 93.

similar female characters such as Red Sonja, created by the writer Roy Thomas and the artist Barry Windsor-Smith for Marvel Comics in 1973.

The success of these works led to the appearance of the first feature films, where the supposedly eroticised Amazons fought as supporting characters to their male counterparts (*Battle of the Amazons*, 1973. Italy. Directed by Alfonso Brescia; *Kilma, Queen of the Amazons*, 1977. Directed by Miguel Iglesias; *Barbarian Queen*, 1985. USA. Directed by Héctor Olivera; *Amazons*, 1986. USA. Directed by Alejandro Sessa, etc.)¹²⁵.

This image is perfectly reflected in the two versions of the game marketed in 1986. At that time, although the struggle for female equality and empowerment had been going on for many years¹²⁶, its discourse had not yet begun to have a real effect on a social level, and video games were still designed to appeal to a male audience traditionally seduced by such sexualised images. However, in the 2021 game we can see an important change in mentality, although the target audience for strategy games is still mainly male.

In this case, there is a greater interest in analysing the classic myths in order to bring "veracity" to the video game and distance it from the patriarchal vision. Women also have a leading role here, but from a more egalitarian point of view, and detached from any erotic stimulus. This is an appropriate response to the progress in the fight for women's rights and equality that we are experiencing at the moment, although it is still necessary to advance even further, and above all to have professionals to generate a truly appropriate setting when it comes to producing video games related to Antiquity.

There has certainly been a change in the way the image of the classical female warrior has been used during this time, but not enough. The Amazons of *Total War* are still not completely free of this deformation of the female image through sexualisation. Progress has been made, but it is clear that this is a product primarily aimed at a male audience that still has an unrealistic definition of the female warrior in its memory.

¹²⁵ Beavers 2020: 88.

¹²⁶ Sanchez Sanz 2018: 235.

The Amazons appear in this video game wearing eyeshadow, and their lips are brightly coloured.

6. CONCLUSION

The Amazon image has now become a paradigm of female empowerment as opposed to the original motif that promoted the creation of her mythical universe¹²⁷, the world of image and design has not evolved at the same pace, maintaining an image of the Amazon woman warrior linked mainly to the erotic and suggestive context aimed at the male audience as the main consumer of video games since the 1980s.

The Amazons formed groups of barbarian women who, as it was believed, lived on the *limes* of the known world¹²⁸, next to the river Sangarios¹²⁹ in Thrace¹³⁰, on the southern and northern shores of the Euxinus Pontus, in Colchis (the homeland of Medea), on the shores of the Caspian and in West Africa, among many other places almost always on the edge of the inhabited world that represented the frontier between civilisation and savagery (*eschatíá*), between the real and the fantastic. For the Greeks, legendary kingdoms, mythical beings and other wonders such as the Gorgons, Hyperboreans and Atlanteans were to be found beyond this frontier, whether in the East or the West (in the case of the Libyan Amazons).

¹²⁷ As an example of the struggle between civilisation and barbarism, which had to be defeated as a logical consequence of its opposition to the established order. Taube 2013: 54; Martini 2013: 182; Ortega 2017: 193; Saïd 2013: 158; Mercury 2009: 26; Diel 2004: 85.

¹²⁸ As with Schefold (1966: 45). Blake Tyrrell (2001: 114-115) stresses that there were several putative locations for the motherland of the Amazons throughout Greek history and that these were always outside Greece.

¹²⁹ Hom. *Il.* 3. 184-189. Whereas Wilke and Hurt (2001: 127) place their original homeland on the Ionian coast, as a result of which several cities in the area would be named after Amazons.

¹³⁰ Arctinus cfr. Procl. *Chr.* 2; Escol. Hom. *Il.*, 24. 804. Shapiro (1983: 106) places the accent on the discovery of vases decorated with figurative representations of Amazons with features that are less Hellenised and more Thracian (for example, their crescent shields and their Phrygian caps) and Scythian (the figures of archers wearing the same costume), as from the mid-sixth century BC, before they were assimilated to the Persians, a moment at which these models disappeared.

The myths of the Amazons and their representations were far more popular than the majority of mythical traditions emerging in the Hellenic world during Antiquity. They occupied a prominent place in the collective imaginary thanks to their connection with an element as intrinsic to the human condition as the gender dichotomy, which is the reason why this is still the case. Furthermore, their meaning went far beyond that, interwoven with the need for self-affirmation in the face of the foreign, for cultural superiority and territorial and conceptual legitimacy. The image of the Amazons and what they stood for cannot be defined or explained by merely observing cultures in which women occupied a much more prominent position, as in those of the Eurasian steppes, such as the Scythians, the Sarmatians, etc.¹³¹, for, as has been seen, it was created long before the Greeks knew about such nations.

Although they allowed for an easy association by affinity that sought to reinforce a vision of reality that helped to revitalise this multifaceted message, which explains the existence of myths about the advent of the Sauromates or the alliances between the Amazons and the Scythians during the Athenian campaign. The artistic heritage linked to the Amazons contributed greatly to perpetuate, extend and reinforce its meaning, as an essential element of that cultural process. The historiographical and iconographic sources, albeit retaining their own characteristics, evidence a clear imbrication destined to achieve the same purpose, generating an enormously evocative image that is still alive today and whose true dimension has yet to be revealed.

Progress has undoubtedly been made, but there is still a long way to go, not only in terms of character design, but also in terms of the research needed to create an appropriate setting for video games based on Classical Antiquity.

Since the beginning of the 20th century, when Amazons began to appear in entertainment products such as cinema (*The March of the Amazons*, 1902. UK. Directed by George Albert Smith), the image of the female warrior that remained in the collective imaginary was once

¹³¹ Germain 2012: 93-94; Bond 2008: 174-175; Davis-Kimball 2002: 5-9; Mayor 2014: 37-38 and 2016: 939; MacLachlan 2013: 180; Guliaev 2003: 114.

again fully eroticised and sexualised as a product of a society that was still strongly patriarchal¹³², and this trend continued until the beginning of the 21st century. At that time, progress in the struggle for women's rights and equality has slowly begun to have an effect on the entertainment media, but some of the paradigms associated with the distortion of the image of the female warrior have not yet been overcome.

It is necessary to continue working if we really want video games to be egalitarian and accessible to all audiences¹³³, and to overcome the traditional paradigms that still represent the gender dichotomy based on the superiority of some versus the inferiority of others.

7. BIBLIOGRAPHY

- Beavers, S. (2020). The Representation of Women in *Ryse: Son of Rome*. In Rollinger, C. (Ed.). *Classical Antiquity in Video Games*. Bloomsbury, 77-92.
- Blake Tyrrell, W. (2001). *Las amazonas: un estudio de los mitos atenienses*. F. Cultura Económica.
- Bond, W. (2008). *Mermaids, Witches and Amazons. The Censored Her-Story of the Sea-People*. Lulu publishing.
- Cassell, J.; Jenkins, H. (2000) Chess for girls? Feminism and computer games. In Cassell, C.; Jenkins, H. (Eds.). *From Barbie to Mortal Kombat: Gender and Computer Games*. MIT Press, 2–45.
- Clare, R. (2021). *Ancient Greece and Rome in Videogames*. Bloomsbury.
- Cohen, B. (2000). *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Brill.
- Davis-Kimball, J. (2002). *Warrior Women: An Archaeologists Search for History's Hidden Heroines*. Warner Books.
- Del Amo, I. (2021). La persistencia del patrarcado. Análisis sociolegal sobre la desinstitucionalización de la familia nuclear patriarcal y la evolución de la opresión de las mujeres en el siglo XXI. *IgualdadES*, 5, 427-459.
- Diel, P. (2004). *Le Symbolisme dans les Mythes*. Payot.

¹³² Del Amo 2021: 449-450.

¹³³ Prescott and Bogg 2013: 55, 63.

- Diner, B. E. (1968). *Mothers and Amazons, the First Feminine History of the Culture*. Julian Press.
- Galahad, S. (1975). Mutter und Amazonen eirl Umriss weiblicher Reiche i Galahad. Non Stop.
- Germain, Y. (2012). *Amazones et Femmes de Guerre dans L'Antiquité*. Éd. Paleo.
- Guliaev, V. I. (2003). Amazons in the Scythia: New Finds at the Middle Don, Southern Russia. *World Archaeology*, 35 (1), 112-125.
- Herron, D. (2000). *The Dark Barbarian. The Writings of Robert E. Howard: A Critical Anthology*. Wildside Press.
- LaPlante, A. (1994). The other half. *PC Week*, 11, 1-4.
- Laurin, J. R. (1974). *Women of Ancient Athens*. Trafford.
- Lynch, T.; Tompkins, J.; van Driel, I.; Fritz, N. (2016). Sexy, strong, and secondary: A content analysis of female characters in video games across 31 years. *Journal of Communication*, 66, 564–84.
- LoBue, V.; DeLoache, J. (2011). Pretty in pink: The early development of gender-stereotyped colour preferences. *British Journal of Developmental Psychology*, 29. 656-667.
- MacLachlan, B. (2012). *Women in Ancient Greece: a Sourcebook*. Continuum.
- Man, J. (2017). The real Amazons: how the legendary warrior women inspired fighters and feminists. *BBC World Histories Magazine*, 5, 70-77.
- Martini, W. (2013). Die Visuelle Präsenz der Amazonen in Athen im 6. und 5. Jh. v. Chr. In Schubert, C.; Weiss, A. (Eds.). *Amazonen Zwischen Griechen und Skythen. Gegenbilder in Mythos und Geschichte*. De Gruyter, 39-55.
- Mayor, A. (2014). *The Amazons: Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*. Princeton University Press.
- ___ (2016). *Warrior Women. The Arcahaeology of Amazons*. In Budin, S. L.; Macintosh, J. *Women in Antiquity: Real Women across the Ancient World*. Routledge.
- Mercury F. (2009). *Figures de Femmes de la Mediterranée Ancienne*. A. Piazzola.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16 (3), 6–18.
- O’Gorman, E. (2006). A woman’s history of warfare. In Zajko, V.; Leonard, M. (Eds.). *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford University Press, 189–207.
- Ortega Balanza, M. (2017). La violencia como constructor de identidad en la gladiatura femenina. In Antela-Bernárdez, B.; Zaragozá Serrano, C.; Guimerá Martínez, A. *Placer y dolor. Las mujeres en la Antigüedad*. Universidad de Alcalá de Henares, 179-197.

- Passman, K. (1991). The Classical Amazon in Contemporary Cinema. In Winkler, M. (Ed.). *Classics and Cinema*. Bucknell Univ. Press, 81-105.
- Pastre, G. (1996). *Les Amazones: du Mythe à l'histoire*. Ed. Geneviève Pastre.
- Prescott, J.; Bogg J. (2013). The gendered identity of women in the games industry. *Eludamos*, 7, 55–67.
- Provenzo, E. (1991). *Video kids: Making sense of Nintendo*. Harvard University Press.
- Saïd, S. (2013). *Le Monde à l'Envers. Pouvoir Féminin et Communauté des Femmes en Grèce Ancienne*. Les Belles Lettres/essais.
- Sanchez Sanz, A. (2014). Aproximación al mito de las amazonas en la iconografía griega Arcaica y Clásica. *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 12, 14-42.
- . (2017). Mujeres Guerreras. El mito amazónico en la Época Arcaica y Clásica. In Kesser, C.; Corsi, S.; Da Costa Campos, C. A. *Experiências Religiosas no Mundo Antigo. Volume II*. Prismas, 145-168.
- . (2018). El desarrollo teórico del matriarcado en el s. XIX y los primeros estudios sobre el mito amazónico. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 37, 221-238.
- . (2019a). *Ars Amazónica. Estudio de fuentes y análisis comparativo*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- . (2019b). Belerofonte y las amazonas. *Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archaeology (JIIA)*, 3, 39-45.
- . (2020). Los góritos escitas. Armas suntuarias en la estepa euroasiática. *Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Iranología (SEI)*, 23-42.
- . (2023a). La heráldica amazónica. Thersites. *Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date*, 16, 1-82.
- . (2023b). Scythian Amazons. Female burials in northern Pontus. *Erga-Logoi. Rivista di storia, letteratura, diritto e culture dell'antichità*, 11, 7-27.
- Schefold, K. (1966). *Myth and Legend in Early Greek Art*. Thames and Hudson.
- Schubart, R. (2007). *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006*. McFarland & Company.
- Semmel, J.; Kingsley, A. (1980). Sexual Imaginery in Women's Art. *Woman's Art Journal*, 1, 1-6.
- Shapiro, H. A. (1983). Amazons, Thracians, and Scythians. *Greece, Roman and Byzantine Studies*, 24, 105-114.
- Sobol, D. J. (1972). *The Amazons of Greek Mythology*. A. S. Barnes.

- Taube, C. (2013). Literarische Amazonenbilder der Antike. In Schubert, C.; Weiss, A. (Eds.). *Amazonen Zwischen Griechen und Skythen. Gegenbilder in Mythos und Geschichte*. De Gruyter, 39-55.
- Taylor, T. L. (2008). Becoming a Player: Networks, Structure, and Imagined Futures. In Kafai Y. B.; Heeter, C.; Denner, J.; Sun, J. Y. (Eds.). *Beyond Barbie and Mortal Kombat. New Perspectives on Gender and Gaming*. The MIT Press, 51-66.
- Whalley, J. (2010). *On the Bravery of Women: The Ancient Amazon and Her Modern Counterparts*. Victoria University of Wellington.
- Wilke, B.; Hurt, J. (2001). *Literature of the Western World, Vol. 1: The Ancient World Through the Renaissance*. Prentice-Hall.

CUERPOS ETERNOS. EL VACIADO DEL NATURAL Y LA RESIGNIFICACIÓN DEL CUERPO HUMANO

JAVIER MARTÍNEZ PÉREZ

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

El vaciado del natural es un procedimiento por medio del cual se obtiene, a través de un proceso de moldes, una copia tridimensional precisa, en cuanto a volumen y a texturas, de cualquier elemento de la naturaleza, sea este vivo o inerte, orgánico o inorgánico. Esta técnica se ha utilizado desde la antigüedad para reproducir, entre otros muchos elementos, pero fundamentalmente, el cuerpo humano con muy diversos propósitos. Desde los de auxilio técnico en la creación de esculturas como ya se operaba en el periodo Helenístico Griego, descrito por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*¹³⁴, como los de elemento partícipe en rituales religiosos en el Antiguo Egipto o en las *imágenes maiorum* de la Roma Clásica, hasta los fines científicos en la didáctica de la medicina o el registro de datos antropológicos en las expediciones científicas decimonónicas y de primera mitad del siglo XX.

En el ámbito de la creación artística, se continuó utilizando profusamente hasta la extensión y popularización, a partir del Neoclasicismo y especialmente durante el periodo del Naturalismo francés y el Verismo italiano, de la idea de la creación artística como un ejercicio circense de virtuosismo manual, lo que provocó que el vaciado del natural se concibiese como una trampa, un atajo o, en todo caso, como una forma nada ética de crear obras de arte. Esto hizo que aquellos que lo utilizaban comenzasen a ocultarlo, que posteriormente y, en consecuencia,

¹³⁴ Domenichi, L. (1603). *Plinio el Viejo. Historia natural*. Venecia. (Vol. Libro XXXV, XLIV. 153).

pocos lo aprendiesen y así se llegase a difuminar el conocimiento sobre este procedimiento hasta el punto de hacer desaparecer su existencia de la literatura de la didáctica sobre técnicas artísticas. Es tal la huella de esta negativa concepción que aún a día de hoy es muy difícil encontrar libros de Historia del Arte o manuales didácticos sobre técnicas artísticas donde se cite la metodología y ni tan siquiera el hecho de su existencia histórica.

El vaciado del natural, no obstante, continuó utilizándose en entornos no artísticos gracias a sus cualidades como registro fidedigno de la realidad, una especie de fotografía tridimensional que documenta realidades. Continuó siendo utilizada por científicos en la recopilación de anatomías, en la arqueología como rescate de oquedades en negativo, a modo de catálogo antropológico, zoológico y botánico en las expediciones científicas, de daños patológicos en la medicina o como soporte didáctico en el estudio de otras anatomías animales, vegetales o de otros organismos.

Cuando este desprecio hacia su uso en la creación artística había calado en la crítica y fuertemente en el público, son las vanguardias artísticas las que vienen a romper con la idea del valor del virtuosismo manual en la creación y es con la irrupción de los creadores conceptuales y los enfoques indexicales cuando se reintroduce abiertamente esta técnica en la creación artística. Entre las más diversas propuestas, es utilizada por esta corriente especialmente en la reflexiones sobre el cuerpo como identidad y vehículo de reflexión desde sus más amplios enfoques.

2. OBJETIVOS

El estudio propone una reflexión a través del análisis de la representación contemporánea del cuerpo, no ya como un elemento vehicular didáctico en sus interpretaciones eminentemente estéticas de la anatomía humana, si no como la huella de un suceso acaecido, enfocando la representación del cuerpo desde los indicios que este proyecta. En ella analizamos como la recuperación de la técnica del vaciado del natural en representaciones artísticas del cuerpo, desafiando estereotipos desde mitad de siglo XX, se conecta con reflexiones sobre la imagen, la huella

y la piel. Sustentados en las ideas acerca de la huella y la piel de pensadores como Roland Barthes, Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy o Maurice Merleau-Ponty, analizamos las propiedades del vaciado del natural como narrador de una existencia corporal como elemento social, para comprobar como en la actualidad son numerosos los artistas que han reflexionado y sustentan su discurso creativo acerca del cuerpo humano apoyados en las características y propiedades que son inherentes a la huella de una existencia, como una realidad atrapada por los vaciados del natural en su presencia matérica.

3. METODOLOGÍA

Considerando que la práctica artística se puede presentar como ejercicio de reflexión sobre un tema, en este caso partimos de una técnica concreta (el vaciado del natural) como el motor que inicia y articula el discurso. De este modo, establecemos una relación de propuestas artísticas contemporáneas cuyo discurso entorno al cuerpo humano se alinea y alimenta de los conceptos de la huella como testimonio, de la piel como superficie de inscripción, de las huellas reinterpretadas y resignificadas por el arte; del cuerpo, su piel y su huella como revelación de singularidad, como índice de una realidad, como ausencia presente o como presencias constitutivas de la identidad incardinadas a la reflexión.

La elección de estas obras se sustenta atendiendo a las motivaciones de sus autores incardinadas hacia la denuncia o significación de realidades sociales como la migración y marginación social (*South Bronx Hall of Fame*), la visibilización y dignificación de las discapacidades (*Lapper embarazada*), la revelación de escenarios de violencia (*Catafalco*) o la voluntad de evidenciar situaciones de pobreza y soledad ocultas en nuestras sociedades (*Segal*), entre otros.

Tras una descripción hermenéutica del proceso de vaciado del natural y un recorrido por sus aplicaciones más pertinentes en civilizaciones anteriores a la nuestra, analizamos las conexiones entre las necesidades que motivaron a su utilización por dichas culturas y las exégesis de los creadores contemporáneos entorno al desarrollo de su interpretación del cuerpo a través de la técnica del vaciado del natural.

4. RESULTADOS

Tratando de simplificar al máximo la explicación del proceso de realización de un vaciado del natural, podríamos indicar que consiste en la aplicación de un material plástico, generalmente líquido, sobre un elemento a reproducir. Esta plasticidad del material posibilita adoptar la forma del elemento original, teniendo como objetivo su fraguado y endurecimiento posterior para conservar en negativo su forma y textura. Tras separar el negativo, llamado molde, del modelo, se repite el proceso sobre el negativo para conseguir convertirlo de nuevo en positivo, aplicando previamente un desmoldante que evite que se adhieran entre sí positivo y negativo. Tenemos conocimiento del uso de este procedimiento desde el antiguo Egipto o la Grecia Clásica, donde se utilizaba como auxilio en la creación de esculturas, pero no se han encontrado datos que indiquen el aprovechamiento de las características indexales que los vaciados contienen. Es en la Roma Clásica donde nos encontramos por primera vez con este uso, en la elaboración de las imágenes *maiorum*, tradición que practicaban las clases patricias romanas de representar a sus antepasados con imágenes elaboradas partiendo de mascarillas mortuorias elaboradas sobre el recién difunto. Estas representaciones se veneraban en un altar familiar, donde la imagen representaba algo más que un retrato conmemorativo; se interiorizaba como una presencia real, al haber estado la carne del difunto en el lugar que entonces, en el altar y con su misma forma, ocupaba la cera del positivo. De un modo similar, con mayor sentido votivo, lo encontramos en la Florencia renacentista, en cuyas iglesias colgaban imágenes de toda índole realizadas a partir de vaciados de los interesados para solicitar o agradecer favores. Con un sentido ritual o chamánico, el hecho de hallarse de modo constante en un espacio sagrado de un modo más cercano a la presencia que a la representación, tuvo tal éxito que provocó el desarrollo de un negocio dedicado a la elaboración de estas obras, los *fallimagini*, los creadores de imágenes. El escultor Pietro Torrigiani, formado en la Florencia de los *fallimagini*, es contratado por la Corte inglesa de los Tudor para realizar la imagen de Enrique VII para sus funerales reales, fundamentados en una elaborada teoría sobre las dos naturalezas del Rey. En torno a esta argumentación elaboraban unos

rituales funerarios en los cuales se enterraba la naturaleza humana del difunto pero que mantenían presente la naturaleza real, que ha de continuar hasta la coronación del sucesor¹³⁵. Pero sabemos que 132 años antes de la llegada de Torrigiani, en los funerales de Eduardo III ya se utilizaban efigies realizadas a partir de vaciados del natural¹³⁶. Es muy probable que a la monarquía inglesa recogiese dicha tradición de las clases patricias romanas tras su convivencia en las islas. Lo relevante es encontrarnos de nuevo ante la necesidad y demanda de una presencia real y no representada. Estos rituales se extendieron a otras monarquías europeas tardomedievales y se extendió su uso a otras aplicaciones artísticas o científicas por todo occidente hasta su ya explicado declive.

Las denominaciones de arte indicial o sus correspondientes anglicismos indexal o indexical, refieren a todas aquellas manifestaciones artísticas que se desarrollan con el objetivo de la comunicación de una idea o un sentimiento que, en mayor o menor grado, trasciende a otras motivaciones como puedan ser la técnica, el proceso de creación, su belleza o la semejanza. Introducido en el estudio del arte por Rosalind Krauss¹³⁷, el término se fundamenta en las clasificaciones del signo del semiótico Charles Sander Peirce, considerando el arte como un medio que se sustenta sobre signos, por medio de los cuales el artista comunica una idea. Peirce clasifica los tipos de signos según la relación que tengan con el objeto que representan en tres categorías: iconos, símbolos e índices. Los iconos engloban aquellos que mantienen una relación de semejanza con lo representado, como pueda ser un retrato; los símbolos son fruto de una convención social sin necesidad de semejanza, como son las señales de tráfico; los índices son aquellos que mantienen una relación de consecuencia o continuidad con lo representado, como el humo es un índice del fuego que lo provoca.

¹³⁵ Kantorowicz, E. H., Nieto Soria, J. M., & Jordan, W. C. (2012). *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Akal.

¹³⁶ Harvey, A., & Mortimer, R. (Eds.). (2003). *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*. Boydell Press.

¹³⁷ Krauss, R. (1977). Notes on the index: Seventies art in America. *October*, 68-81. <https://doi.org/10.2307/778437>

Enmarcados en esta definición, las obras que se sirven del vaciado del natural lo hacen precisamente por esa relación tan evidente de continuidad que tiene la huella contenida en un vaciado con el elemento que ineluctablemente la originó.

FIGURA 1. Duchamp, M. (1946-66). *Vision de Étant Doneés*. Técnica mixta



Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, Francia, 1887) lo aprovecha en una combinación de evidencias ocultas, a modo de autobiografía secreta donde dejar constancia de una experiencia vital. En su *Feuille de vigne femelle* (Hoja de parra femenina) o *not a shoe* (no un zapato) nos presenta los moldes negativos de genitales femeninos, elementos que

acabarían formando parte, ya en positivo, de la enigmática *Étant Donnés* (FIGURA 1), protagonizada por un cuerpo compuesto por miembros vaciados y ensamblados, presentado como testimonio póstumo de su propia vida, una vida que narra a través de las relaciones con sus parejas sentimentales. El cuerpo que podemos contemplar sujetando una lámpara en el Museo de Arte de Philadelphia, a través de una cerradura, se conforma por miembros vaciados de las tres compañeras de vida del artista, moldes que fue realizando en los periodos en que estas formaban parte de su vida y que al final de su vida conformó en una obra proyectada para ser expuesta tan sólo tras su fallecimiento.¹³⁸

FIGURA 2. Paul Thek. (1968) *Fishman*. Látex



Este tipo de autobiografía lo encontramos en el artista neoyorquino Paul Thek (New York, Estados Unidos, 1933), cuando se sirve de la reproducción del propio cuerpo para reivindicar su disidencia de las corrientes minimalistas imperantes en su ciudad con su obra *Fishman* (Hombre pez) (FIGURA 2) y lamentar su exclusión de los circuitos en su testimonial *The Tomb* (La tumba), no pretendiendo un análisis de sí mismo como

¹³⁸ Judovitz, D., & Duchamp, M. (2000). *Déplier Duchamp : passages de l'art* : Presses universitaires de Septentrion.

individuo, si no que busca retratarse en la situación marginal a la que se sentía sometido.¹³⁹

Si bien estos artistas utilizan los vaciados como elemento partícipe de una instalación narrativa, la corriente hiperrealista norteamericana, perfeccionando las técnicas con la incorporación de nuevos materiales provenientes de una industria química en auge, hacen del vaciado del natural un elemento protagonista y evidente en sus propuestas. Salvando composiciones sustancialmente estéticas, aunque testimonio de una nueva y diversa sociedad, como es el caso de John de Andrea, surge la presentación de los cuerpos como elemento reflexivo acerca de los cambios sociales impuestos por una sociedad vorazmente consumista en la obra de Duane Hanson (Alexandria, Estados Unidos, 1925).

FIGURA 3. Duane Hanson. (1966) *Race Riot*. Resina de poliéster, fibra de vidrio, óleo y tela



¹³⁹ Welchman, J. C., & Nichols, K. (Eds.). (2013). *Sculpture and the vitrine*. Ashgate. Pp.143.

Con una fidelidad anecdótica nos muestra con crudeza y cierta dosis de ironía características extremas de la Norteamérica de los años 60. Diversidad y exclusión racial, obesidad, adicciones, pobreza o consumismo son abordados por los efectos que estas circunstancias producen sobre los cuerpos. **(FIGURA 3).**¹⁴⁰

Refiriéndose a la imagen, en concreto a la imagen fotográfica, Roland Barthes en su obra "La cámara lúcida"¹⁴¹ se apoya en los términos que toma del latín "studium" y "punctum" para intentar, con agudeza, describir aquello que capta nuestra atención, nos atrapa o impresiona de una imagen. Si el "studium" podría ser aquello que el autor de la imagen, el artista, quiere presentarnos, el tema o el ámbito de lo que está tratando o presentando, el "punctum" sería aquello que nos punza, que nos impacta, aquella parte más enigmática o indescriptible que deja huella como un punzón en nuestra percepción de la imagen. Alrededor de esta definición incardinamos cómo la obra de George Segal (New York, Estados Unidos, 1924) se sirve de ciertas características del vaciado del natural para mostrar actos o ámbitos sociales por medio de la representación de cuerpos protagonistas. Y decimos ciertas características del vaciado pues Segal no siempre realiza un proceso completo de la técnica, si no que, cubriendo los cuerpos de sus modelos con vendas de escayola, aquellas que se utilizan en traumatología para inmovilizar fracturas, deja en muchas de sus obras sin realizar posteriormente un positivado del negativo obtenido. Compone sus protagonistas con los negativos dejando el hueco del cuerpo ausente invisible en el interior de las mismas, proporcionando al exterior la información de una organicidad interna con una ausencia total de detalle¹⁴². El resultado es una información fantasmagórica, una irrealidad absolutamente veraz, un "punctum" que refuerza con profundidad la crudeza de la presencia de las denuncias sociales que el artista pretende **(FIGURA 4).**

¹⁴⁰ Buchsteiner, T., & Letze O. (Eds.). (2007). *Duane Hanson. Sculptures of the American dream*. Hatje Cantz.

¹⁴¹ Barthes, R. (2009). *La Cámara Lucida*. Paidós.

¹⁴² Stamm, L. (2013). *Indexikalische Körperplastik: der Naturabguss in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Graphentis. Pp.336.

FIGURA 4. Segal, G. (1984). *Memorial del Holocausto*. Bronce lacado en blanco



Desde esa concepción del vaciado como fotografía tridimensional, analizamos como las reflexiones de pensadores que afrontan la idea de la huella como testigo de un suceso protagonizan un papel determinante en la base conceptual que sustenta la reintroducción del vaciado del natural en las propuestas artísticas que lo reincorporan:

Didi-Huberman reflexiona sobre la huella concebida como un rastro material o gestual que atrapa un significado histórico, político o cultural, un testigo de un suceso que puede ser leída y reinterpretada en el arte y otras manifestaciones visuales¹⁴³. Gilles Deleuze nos habla de la huella tanto para referirse a los rastros o marcas que dejan los cuerpos en el mundo material como a las huellas que el mundo deja en nuestra piel¹⁴⁴. El filósofo y semiótico Charles Sanders Peirce en su clasificación de los signos en tres categorías principales, ícono, índice y

¹⁴³ Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Ed.

¹⁴⁴ Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.

símbolo¹⁴⁵, nos presenta la huella como índice de un suceso acaecido que se halla inexorablemente ligada al suceso que la provocó. Jean-Luc Nancy incide en el concepto de huella como rastro de la existencia en el mundo, enriqueciéndolo con la idea de revelarse como una manifestación de la finitud y la temporalidad de la vida¹⁴⁶. Y con gran una carga poética, sin dejar de ser certero, Jacques Derrida nos habla de la huella como la presencia de una ausencia, la marca presente que nos indica que el protagonista del suceso ya no está ahí¹⁴⁷.

En este entorno conceptual, la mexicana Teresa Margolles (Culiacán Rosales, México, 1963) se sirve con diferente intencionalidad del negativo del vaciado del natural como huella-evidencia de un suceso en una cruda obra titulada Catafalco. Esta artista, aprovechando la falta de regulación, la corrupción y la facilidad de soborno, que igualmente denuncia con sus acciones, se dirige a las morgues donde se custodian los cuerpos de asesinados en las disputas del narcotráfico mexicano para elaborar moldes de los mismos. La obra presenta los negativos realizados sobre los cuerpos que registran los agujeros de las balas que los atravesaron provocando su muerte, la sangre impregnada en la escayola, así como las deformaciones, desgarros y demás huellas de la violencia sufrida. Los cuerpos ausentes quedan evidenciados en una presentación del cuerpo como identidad de sus protagonistas, denuncia de un problema social y noticia de un suceso a través de la imagen de una piel¹⁴⁸. (FIGURA 5).

Reinterpretando el registro de la diversidad racial humana que los antropólogos realizaron a raíz de las expediciones científicas del XIX y parte del XX, John Ahearn (New York, Estados Unidos, 1951) y Rigo-berto Torres (Aguadilla, Puerto Rico, 1960) se embarcan en la década de los ochenta en un proyecto de reivindicación social en el neoyorquino barrio del Bronx. En el South Bronx Hall of Fame (FIGURA 6),

¹⁴⁵ Peirce, C. S. (1997). *Escritos filosóficos*. El Colegio de Michoacán AC.

¹⁴⁶ Nancy, J. (2000). *La comunidad inoperante*. Lom Ediciones.

¹⁴⁷ Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. Siglo Veintiuno.

¹⁴⁸ Banwell, J. (2015). *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*. University of Wales Press.

estos activistas obtienen vaciados de todo tipo de personajes de un barrio que entonces se hallaba en decadencia y en situación de marginación social, en un abandono de las administraciones que los artistas pretenden sacar a la luz, llamando la atención sobre la riqueza cultural de la vida social que allí se produce.

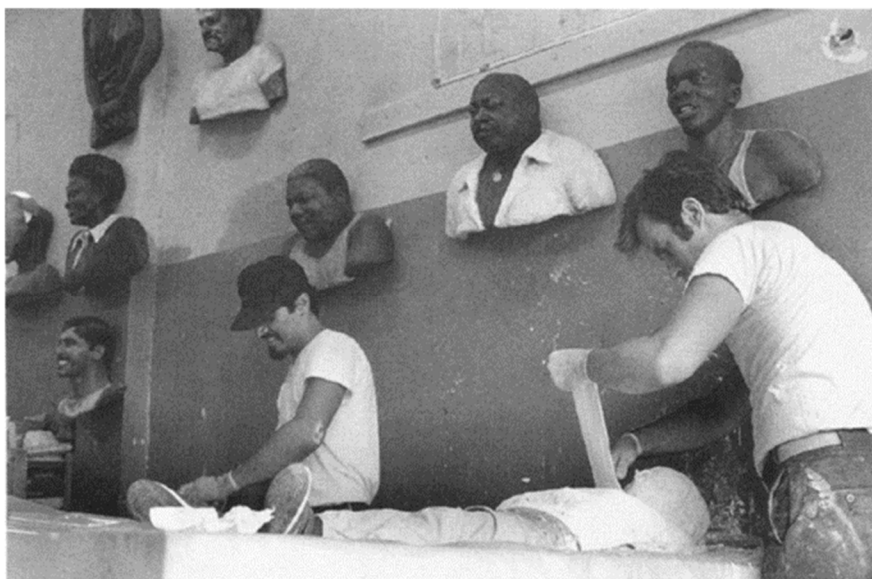
FIGURA 5. Margolles, T. (1997). *Catafalco. Materia orgánica sobre yeso*



Realizando las reproducciones de los cuerpos en resinas de poliéster que soportan la exposición a la intemperie y policromados en una estética colorida y nada pretenciosa en cuanto a calidad técnica, estas fueron dispuestas de un modo escenográfico en los muros de los edificios del barrio, a la vista de unos vecinos que entusiasmados comenzaron a colaborar en el proyecto como modelos provocando que la repercusión social de la intervención derivase en un hito en la memoria de la actividad artística neoyorquina, propiciado por la vinculación de estos dos autores a un grupo de jóvenes artistas entre los que se destacan Kiki Smith, Keith Haring o Jean-Michel Basquiat. La estética humilde y popular de las escenografías realizadas tan sólo colabora en remarcar la pretensión de desafiar los estereotipos y normas corporales en la

representación de los cuerpos de los vecinos protagonistas como denuncia social respecto a la situación de marginalidad.¹⁴⁹

FIGURA 6. John Ahearn y Rigoberto Torres trabajando en el South Bronx Hall of Fame (1983)



El desafío a los estereotipos y normas corporales es llevado a una evidencia reivindicativa por Marc Quinn (Londres, Reino Unido, 1964) en 2005 con la escultura de Alison Lapper embarazada para el cuarto zócalo de Trafalgar Square. Este zócalo de la famosa plaza del centro de Londres estaba destinada a una estatua dedicada a Guillermo IV que nunca fue realizada por falta de fondos. Acompañada de otros tres zócalos con estatuas de corte memorial e historicista, estuvo vacía durante más de 150 años hasta que en 1998 se encargaron tres esculturas para su exposición, temporal y consecutiva, sobre el pedestal vacío. El éxito de la iniciativa hizo crear la Comisión del cuarto Zócalo con el objetivo de dar continuidad a la idea y seleccionar las consiguientes obras que

¹⁴⁹ Goldstein, R., Ahearn, J., Torres, R., Ventura, M., & Zeitlin, M. (1991). *South Bronx Hall of fame: sculpture by John Ahearn and Rigoberto Torres*. Houston: Seattle, Wash: Contemporary Arts Museum, University of Washington Press.

temporalmente lo ocupasen. Alison Lapper nació en Inglaterra sin brazos, en un cuerpo pequeño y con las piernas más cortas de lo normal. Abandonada por sus padres, fue criada en un centro de disminuidos, y de nuevo abandonada por su pareja tras dejarla embarazada. El británico Marc Quinn fue seleccionado para ocupar el cuarto Zócalo entre 2005 y 2007, con un proyecto para instalar una escultura en mármol de tres metro y medio de altura representando a Alison Lapper embarazada, obra realizada a partir de un vaciado del natural elaborado sobre el cuerpo de la propia Alison (**FIGURA 7**). El hecho de situar la obra acompañada por otras tres esculturas que homenajean grandes vidas ejemplares, representando hombres en todos los casos, llevó a Quinn a la oportunidad ideal para desafiar las nociones sobre belleza, género y discapacidad de las personas y homenajear el heroísmo de una mujer frente la carga de la adversidad.

El acto de evidenciar la utilización del vaciado del natural pretende anular la idea de una interpretación del autor, una idea que posibilitaría una lectura en términos de posibilidad de exageración, de dramatismo o de tergiversación de una realidad. Así, el proceso del vaciado realizado sobre el cuerpo de Alice es recogido en la película documental *The South Bank Show*, un proyecto colaborativo entre Marc Quinn y el cineasta Gerry Fox. Si bien Marc Quinn trabaja habitualmente con vaciados del natural, en cada serie de obras se sirve de ellos resignificando la motivación de su utilización en los materiales con los que finaliza la ejecución de la obra final.

En línea con el trabajo de Alison Lapper, en su serie *The Complete Marbles*, se inspira en la belleza de los mármoles clásicos que nos han llegado incompletos para presentarnos personas concretas, identidades particulares, con las mismas ausencias de partes de sus cuerpos, personas que han perdido extremidades debido a un accidente o que nacieron con una discapacidad, provocando una reflexión sobre la percepción de la belleza en los cuerpos no normativos. Marc Quinn desarrolla más profundamente la representación y reivindicación de cuerpos no normativos introduciendo en su concepción de las obras la conjugación entre la forma con la materia que la conforma.

FIGURA 7. Marc Quinn, (2005). *Alison Lapper Pregnant*. Mármol



De entre todo el desarrollo del análisis que Jean Luc Nancy realiza sobre la representación del ser, hay un fragmento con el que aventuramos que se define acertadamente el enfoque que pone el artista en las representaciones analizadas:

De allí proviene también el uso psicológico y filosófico del término: la representación mental o intelectual, en el cruce de la imagen y la idea, no es en un principio la copia de la cosa, sino la presentación del objeto al sujeto (vale decir: la constitución del objeto en tanto tal, recordando que en torno a ese núcleo se han cristalizado los mayores debates del pensamiento moderno, los de los empirismos e idealismos, los del saber científico y el conocimiento sensible, los de la representación política y la representación artística, etc.). La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida. No es entonces la pura y simple presencia: no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer como tal o cual presencia. En otras palabras, la representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto.

Se sigue de ello que la representación no presenta solamente algo que por derecho o de hecho está ausente: presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser como tal, o incluso su sentido o su verdad. Nancy, J. (2006).¹⁵⁰

En su serie de autorretratos titulados Self (FIGURA 8), utiliza su propia sangre como material de positivado de un vaciado de su cabeza. Sangre que va obteniendo mediante extracciones periódicas, en las cantidades médicamente seguras para su salud, que va congelando durante largo tiempo hasta completar el volumen que contiene un cuerpo de su peso y dimensiones. De este modo, la concepción del retrato redonda en la identidad al representarse y ser en una misma presencia.

En otra de sus series, denominada Chemical Life Support, explora la dependencia actual del ser humano de sustancias químicas para vivir. El material con el cual realiza los positivos de personas reales, identidades concretas vaciadas del natural, es una cera polimérica que contiene disuelta la cantidad de sustancia química que necesita la persona representada para poder sobrevivir. Así, la escultura del trasplantado de corazón Carl Whittaker contiene la cantidad de amiodarona, aspirina y ciclosporina que consume diariamente como soporte vital o la obra Silvia Petretti - Sustiva, Tenofivir, 3TC (VIH) contiene los medicamentos retrovirales que evitan que la enfermedad que sufre, el SIDA, acabe con su vida¹⁵¹. La ruptura con el estereotipo del cuerpo socialmente aceptado como ideal y con los cánones de belleza es investigada por los españoles Juan Muñoz y Bernardí Roig desde dos perspectivas diferentes pero complementarias. Estas perspectivas las presento como conclusión a un análisis sobre la recuperación abierta de la técnica, desde las propuestas denominadas conceptuales o indexáles. Es evidente que son innumerables los creadores que actualmente se sirven de estos vaciados en sus propuestas.

Juan Muñoz (Madrid, España, 1953) (FIGURA 9), abarca un ámbito de actitudes colectivas remarcando el anonimato y la distancia emocional

¹⁵⁰ Nancy, J. (2006). *La representación prohibida: Seguido de La Shoah, un soplo. Amorrotu Editores España SL*. Pp. 37-38

¹⁵¹ Stamm, L. (2013). *Indexikalische Körperplastik: der Naturabguss in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Graphentis. Pp.382.

con el individuo para centrarse en los comportamientos y actitudes ampliamente repetidos. La curiosidad por la intimidad ajena, el cotilleo, la condena de lo diferente, la presión de grupo o la marginación del independiente, son temas que presenta el artista con crudeza en sus instalaciones de grupos de individuos. En ellos, repite un rostro de rasgos orientales como elemento distanciador, vestidos con una misma indumentaria que refuerza la idea de grupo monolítico.

FIGURA 8. Quinn, M. (1991). *Self. Sangre*, acero inoxidable, metacrilato y equipo de refrigeración



A veces son trajes anodinos y otras una especie de sacos periformes que con la inmovilidad de su amorfismo señalan una inmovilidad de ideas. Estas propuestas de Juan Muñoz podrían percibirse como ideas impersonales y no emotivas, pero la elección del vaciado del natural provee a estos grupos de un realismo epidérmico, tanto de carne como de telas, cuya veracidad provoca de nuevo ese “punctum” inquietante que describía Barthes e involucra al espectador en la enigmática temática del chismorreo latente en esos grupos. Es tal la inquietud provocada por la latencia de esa piel que Juan Muñoz consigue comunicar dichas actitudes sociales en obras de un solo personaje, como pueda ser su Figura que escucha.

FIGURA 9. Juan Muñoz (1999) *Many times*. Resina de poliéster



Bernardí Roig (Palma de mallorca, España, 1965) utiliza los cuerpos alejados de los cánones de belleza para convertir al espectador en protagonista. Creando escenas de una belleza poética que consigue a través de la luz, el blanco impoluto de sus figuras, la limpieza en la ejecución de los vaciados y su armonización con la arquitectura que los acoge, no crea protagonistas atléticos o apolíneos, cuerpos inalcanzables que nos

abandonarían en el lado del espectador. Por el contrario, con sus personajes calvos, de barrigas prominentes, carnes fofas y expresiones esforzadas que sufren, consigue que nos podamos sentir protagonistas de las escenas presentadas (**FIGURA 10**). Aunque no entendamos muy bien por qué ese individuo lleva una inquietante carga o se ciega ante una luz de la que sin embargo no se aleja, es fácil identificarse con situaciones de adversidad y sabemos que nos está representando, en cierto modo, a nosotros. De nuevo los registros de la piel en lugar de una interpretación modelada, incluso de los tejidos que parcialmente la visten, evocan imágenes, recuerdos, emociones o asociaciones personales, impactando al espectador de manera personal e íntima.

FIGURA 10. *Bernardí Roig (2008). Light Dream. Resina de poliéster, luces fluorescentes*



Estas dos últimas muestras sobre representaciones del ser humano en su relación con el mundo nos conectan directamente con las reflexiones de Maurice Merleau-Ponty sobre la importancia de la corporalidad en la formación de nuestra experiencia del mundo, como nuestra percepción del mundo está condicionada por el cuerpo que tenemos y por las experiencias que a lo largo de la vida nuestro cuerpo va acumulando,

como cicatrices, huellas que van formando, o deformando, el envoltorio físico en el que nuestra persona habita.

5. DISCUSIÓN

Las sensaciones comunicadas por las huellas de una realidad aprehendida que poseen los vaciados del natural, como emociones que son, son difícilmente mensurables y en todo caso su ensayo no aportaría información relevante al enfoque con el cual se plantea esta investigación. Lo determinante lo establece la tesis de que dicha característica es el motivo por el que los artistas conceptuales o las obras con propósito indicial se sirven de la técnica y desautoriza el prejuicio sobre la utilización del vaciado del natural, una idea que aún a día de hoy surge con asiduidad, sustentada sobre la concepción de la representación como un simple acto de mimesis, acentuado con una magnificación de las habilidades manuales. Podemos comprobar como esta concepción negativa se ve circunscrita al ámbito de la creación artística, concretamente a las denominadas artes plásticas. No se plantea la autoría ni la legitimidad de los arquitectos cuando la construcción de sus creaciones es realizada por terceros, por constructoras y ayudados de maquinaria, ni la autoría o legitimidad de un compositor al ser interpretadas sus obras musicales por orquestas o al ser amplificadas por ingeniería electrónica. Diversas técnicas artísticas procuran la materialización de una idea creada por el autor, originando una evolución en el transcurso de su materialización a través del proceso técnico y gracias a él la manifestación de una intención. La idea que pretende transmitir el artista es conformada por medio de un procedimiento, escogido con mayor o menor acierto en función de la óptima transmisión de esta idea. En cuanto conformadora de esa idea, la obra resultante comunica una impresión que se extiende en el tiempo tanto como lo pueda hacer el concepto transmitido. Comunica algo que sucede, independientemente de que el espectador lo interpreta desde la época histórica en que se encuentre y desde sus circunstancias culturales y personales. A diferencia de otras técnicas conformadoras, los vaciados del natural consiguen la transmisión de signos de vida tanto como evocan una asociación con la muerte. Hacen que, bajo la idea, que el artista

ineludiblemente procura transmitir al crear la obra, palpita la huella de algo que se nos transmite como que ha sucedido.

El registro de una vida pasada, la huella de un suceso, la señal de una ausencia, es la condición inquietante que lo diferencia de otros procedimientos que se limitan a ser un medio colaborador. Al representar por medio de vaciados del natural individuos o grupos de individuos quienes, por su indumentaria, actitud, estética u otras huellas que las ubican en un contexto social concreto, suscitan en el espectador que tenga un mayor o menos conocimiento de dicho contexto una reacción emocional instintiva, sea esta de afinidad, simpatía, pertenencia, rechazo o revelación. Comprobamos como con esta respuesta emocional, el artista dispone de un medio de especial potencial y relevancia para incrementar la visibilización tanto de realidades personales como de problemas sociales, para empoderar comunidades marginalizadas, fomentar el diálogo, la reflexión sobre lo no normativo en la percepción social del cuerpo, la empatía y la solidaridad o para promover la documentación y la preservación de la historia social, revelándose como un potente catalizador para el cambio social.

6. CONCLUSIONES

Con este estudio comprobamos como las vanguardias artísticas rompen la coercitiva idea acerca de la preeminencia del virtuosismo manual en la creación artística. Argumentamos como la irrupción de creadores conceptuales y los enfoques denominados indexicales reintroducen esta técnica en la creación artística y como es utilizada por esta corriente especialmente en sus reflexiones sobre el cuerpo. La huella emocional o afectiva que se encuentra en un vaciado del natural y que impacta al espectador de manera personal e íntima es aquello que afecta al observador de manera subjetiva, incidiendo en nuestra propia corporalidad, evocando recuerdos, emociones o asociaciones personales, cimentando propuestas del denominado arte indexal. La evolución en occidente de una concepción virtuosista a una vehicular respecto a la creación artística es acompañada por los cambios sociales que se han desarrollado en el periodo de transición. Las sociedades que depreciaron el uso de

técnicas como el vaciado del natural por considerarlas fraudulentas eran sociedades conformadas bajo homogeneidades identitarias, con poco acceso a la educación y la cultura y con un fuerte arraigo hacia la tradición. Eso conllevó una similar homogeneidad en las artes, donde se constituían las denominadas escuelas o estilos artísticos, normalizados por el academicismo y con unos requisitos de los que era difícil salirse sin ser estigmatizados por ello. La modernización y las migraciones de sociedades rurales a urbanas provocó mejoras en las circunstancias de los individuos, un mayor acceso a la educación, la información y una menor dependencia del grupo social. Esto facilitó la comunicación de nuevos planteamientos artísticos y en consecuencia la multiplicación de propuestas con menor necesidad de adhesión a grupos regulados, evolucionando hasta los individualismos que criticaba Ortega y Gasset¹⁵².

En una oferta artística múltiple e independiente, donde cada creador propone una visión particular con planteamientos y formalizaciones únicos y autónomos, dirigidos hacia una sociedad con la posibilidad de un acceso prácticamente ilimitado a la información, se destruye indefectiblemente la imposición de preceptos coercitivos o limitantes tanto respecto a lo comunicado como a los métodos para ejecutar la obra comunicadora.

8. REFERENCIAS

- Banwell, J. (2015). *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*. University of Wales Press.
- Barthes, R. (2009). *La Cámara Lucida*. Paidós.
- Buchsteiner, T., & Letze O. (Eds.). (2007). *Duane Hanson. Sculptures of the American dream*. Hatje Cantz.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. Siglo Veintiuno.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora.

¹⁵² Ortega y Gasset, J. (2005). *La deshumanización del arte*. Biblioteca Nueva.

- Domenichi, L. (1603). Plinio el Viejo. Historia natural. Venecia. (Vol. Libro XXXV).
- Goldstein, R., Ahearn, J., Torres, R., Ventura, M., & Zeitlin, M. (1991). South Bronx Hall of fame: sculpture by John Ahearn and Rigoberto Torres. University of Washington Press.
- Harvey, A., & Mortimer, R. (Eds.). (2003). The Funeral Effigies of Westminster Abbey. Boydell Press.
- Judovitz, D., & Duchamp, M. (2000). Déplier Duchamp : passages de l'art. Presses Universitaires de Septentrion.
- Kantorowicz, E. H., Nieto Soria, J. M., & Jordan, W. C. (2012). Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval. Akal.
- Krauss, R. (1977). Notes on the index: Seventies art in America. October, 68-81. <https://doi.org/10.2307/778437>
- Nancy, J. (2000). La comunidad inoperante. Lom Ediciones.
- Nancy, J. (2006). La representación prohibida: Seguido de La Shoah, un soplo. Amorrortu Editores España SL.
- Ortega y Gasset, J. (2005). La deshumanización del arte. Biblioteca Nueva.
- Peirce, C. S. (1997). Escritos filosóficos. El Colegio de Michoacán AC.
- Stamm, L. (2013). Indexikalische Körperplastik: der Naturabguss in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Graphentis
- Welchman, J. C., & Nichols, K. (Eds.). (2013). Sculpture and the vitrine. Ashgate.

RETHINKING THE AMAZON IMAGE. MODERN PARADIGMS VS. INHERITED TRADITION

ARTURO SÁNCHEZ SANZ
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCTION

Amazon mythology, as an indispensable part of Hellenic tradition, was highly complex and of paramount importance to the collective imaginary of the ancients¹⁵³. Its influence crossed borders, even though we are still far from knowing the real significance that it might have achieved in different cultures that, already at that time, showed a special interest in the subject¹⁵⁴. This mythology, whose origins are lost in the mists of time, dating back to even before the Archaic period, had a fixed purpose relating to the ideal social model, based on the man/woman dichotomy and the fear of the alterity¹⁵⁵ that the latter represented, which was supposed to be upheld¹⁵⁶. As part of its mythopoiesis, other elements could vary or be added depending on the ever-changing needs pertaining to the mythical tradition's capacity to develop and to the cultural milieu to which myths adapted¹⁵⁷, thus allowing their essence to survive the passing of time. They were thus devised as a social construct

¹⁵³ Sanchez Sanz 2019: 23.

¹⁵⁴ Dumas (2009: 111); Ivantchik (2001: 212); Schiltz (1994: 203-207).

¹⁵⁵ Blok (1995: 112).

¹⁵⁶ Walcot (1984: 46) claimed that these myths would also be a reflection of men's fear of female sexuality. Although this does not explain why that fear might perhaps be related to women's association with nature and what this represented in female terms.

¹⁵⁷ Buxton 2000: 29.

deriving from specific needs of the culture engendering them, until acquiring a multifaceted nature.

The complexity and wealth of the Greek mythical imaginary shows the importance that their culture achieved not only in antiquity but also in the Western world up to the present day. The organisation of social relations according to a patriarchal system required the creation of behavioural models based on the belief that the female gender was inferior by nature. Amazon myths were created for this reason, not to show the suitability of the empowered woman, but to demonstrate that any deviation from the norm would inevitably end in disaster, as the Amazons were always defeated in their confrontations against the Greeks. However, this paradigm that has survived to this day in the collective imaginary has suffered a radical shift, and what was created as an anti-model of behaviour today emerges as a model of empowerment.

The women's rights movements that began their struggle in the 20th century took the Amazon image as a paradigm of the empowered woman, capable of competing with the male in all aspects, including such a traditionally exclusive aspect as the military context.

2. OBJECTIVES

- To demonstrate that the established Amazon image has been kept present in the collective imaginary for millennia, but it is only today that it has experienced an important paradigm shift.
- To analyse how current representations of the female warrior based on Amazon myths attempt to reinforce female empowerment instead of asserting her inferiority.
- To demonstrate that this image of submission inherited from the Classical World responded only to the need to reaffirm a patriarchal social model, without any scientific grounds.

3. METHODOLOGY

The methodological approach employed here is based on a complementary multidisciplinary strategy, developed from concepts deriving from landscape archaeology. Based on this horizontal theoretical framework, emphasis will be placed on both the study of the characteristics of Amazon mythology and the circumstances surrounding its development, plus its importance for Greek identity¹⁵⁸ building and the social structure of gender, its repercussions in terms of the social, political and religious systems.

The process of organising and analysing the information relies on the comparative and interdisciplinary analysis of my PhD thesis between the classical sources and the archaeological records of the database created, which includes all the Amazon pieces associated with Antiquity (vase-paintings, reliefs, mosaics, paintings, engravings, etc.). These sources have been analysed according to the period of elaboration, location, authorship, typology of the representations, typology of the materials, purpose of the pieces, destination markets for the export, etc.¹⁵⁹

Furthermore, this will make it possible to include other levels of analysis relating to identity building (understood in many ways: civic identity, gender identity and the Greek identity as opposed to that of the barbarians) from a constructivist perspective inherent to the object of study. We will rely on recent models offered by cultural anthropology associated with comparative cognitive, social and visual analyses of cultural groups¹⁶⁰ in the past and present to understand how certain thoughts have originated and how they have developed to reverse their original meaning.

4. RESULTS

The myths of the Amazons and their representations were far more popular than the majority of mythical traditions emerging in the Hellenic world during Antiquity. They occupied a prominent place in the

¹⁵⁸ We will use this idea as a formalism, in reality all the polis that made up the Helad did not have a common and unified identity.

¹⁵⁹ Sanchez Sanz 2019: 23.

¹⁶⁰ Gutchess1 and Rajaram 2023: 923.

collective imaginary thanks to their connection with an element as intrinsic to the human condition as the gender dichotomy, which is the reason why this is still the case. Furthermore, their meaning went far beyond that, interwoven with the need for self-affirmation in the face of the foreign, for cultural superiority and territorial and conceptual legitimacy. The image of the Amazons and what they stood for cannot be defined or explained by merely observing cultures in which women occupied a much more prominent position, as in those of the Eurasian steppes, such as the Scythians, the Sarmatians, etc.¹⁶¹, for it was created long before the Greeks knew about such cultures. Although they allowed for an easy association by affinity that sought to reinforce a vision of reality that helped to revitalise this multifaceted message. The artistic heritage linked to the Amazons contributed greatly to perpetuate, extend and reinforce its meaning, as an essential element of that cultural process. The historiographical and iconographic sources, albeit retaining their own characteristics, evidence a clear imbrication destined to achieve the same purpose, generating an enormously evocative image that is still alive today and whose true dimension has yet to be revealed.

The Amazon universe encompasses countless themes: gender, mythology, archaeology, social relationships, "The Other's vision"¹⁶², war, autochthony, etc., in short, an exclusive female society where all areas are controlled by women; which is therefore considered a matriarchy (apart from those concepts such as matrilineality, matrilocality or both). In fact, it has filled many pages, not just from the Antiquity, and it has remained on humans' mind for millennia. Besides, the matriarchal theories emerged during the 19th century have served to restart a discussion surrounding the asleep genre, but never forgotten, which has influenced enormously in the first contemporary analysis about one of the most known Greek myths. Indeed, many of the hypothesis that emerged then, such as the matriarchy or the existence of a Great Primitive

¹⁶¹ Davis-Kimball 2002: 5-9; Mayor 2014: 37-38 and 2016: 939; MacLachlan 2013: 180; Sobol 1972: 152, note 7; Guliaev 2003: 114; Pastre 1996: 278-279; Diner 1968: 124-125; Galahad 1975: 300; Germain 2012: 93-94; Bond 2008: 174-175, among others.

¹⁶² Sanchez Sanz 2023b: 4.

Mother Goddess¹⁶³, now all overcome, are still being defended by various authors to guarantee the assumed real existence of a society with those features, which is deeply worthy of a critical analysis. A new horizon of equality is still a long way off. However, today's feminist movements and even war conflicts in which women are actively involved are at least contributing to changing traditional gender roles thanks to the increasing participation of women. But make no mistake, this is not a recent phenomenon. From the ancient Scythians to today's fighters in the Donbas, the women of those lands have been proving their worth for centuries, millennia.

The results obtained allow us to demonstrate a deep paradigm shift in the status of the feminine in Western culture, as opposed to the image created to define Hellenic society, which until recently had remained unaltered for millennia. This change affects not only our current value system, but also the social, political, economic, conceptual and artistic fields.

5. DISCUSSION

The Amazons' continuous defeat at the hands of Greek men not only demonstrated the superiority of a social, political, economic, etc., model over any other form of structured organisation understood as an example of alterity, but of civilisation versus 'barbarism' embodied by the Amazons as an opposite¹⁶⁴, thus contributing to shape and reinforce the male patriotic concept of 'state'¹⁶⁵. All this underscored the need to establish the necessary control systems to perpetuate the lineage based on the nuclear family and, consequently, the *demos*, by means of institutions regulating female behaviour supervised by men, such as *gamos*¹⁶⁶, and accepted principles like *ethos*, *fronesis* and *nomos*. Thus,

¹⁶³ Sanchez Sanz 2023a: 827.

¹⁶⁴ According to Diogenes Laertius (1.33), in an anecdote attributed both to Thales and Socrates, the philosopher was grateful to Fortune for having 'been born human and not brute, man and not woman, and Greek and not barbarian'. Pembroke 1967: 1-35 and 1965: 217-247; Vidal-Naquet 1970: 63-80.

¹⁶⁵ Merck 1978: 96.

¹⁶⁶ The Greeks believed that marriage enabled them to control the sexuality of their wives, who were naturally prone to carnal desire, thus also making sure that the children borne by

it is for this reason that many of the Amazon representations known to us in ancient art are Amazonomachies, regardless of whether they depict the most important Greek heroes or simple hoplites in representation of the victorious male sex.

Indeed, in Greek thinking actions possessed *areté* if they demonstrated a feat, which subsequently led to immortal fame. Since the Greeks understood life after death as a joyless sequel, it was necessary to ensure men's prestige in order that their memory should endure in the land of the living, for which reason victory was of utmost importance, since defeat spelt misfortune and oblivion. The victories of heroes and other characters over the Amazons helped the Greeks—and especially the Athenians—to achieve everlasting fame, thus emphasising their right to independence from foreign 'imperialism' and asserting the principle of men's superiority over women. The less familiar myths employed such concepts intrinsically associated with the Amazons not only with a view to confirming them, but also to giving them a new dimension based on more specific and particular interests.

Neither were the characteristics of the Amazons transmitted by classical authors always reflected in the same way in art nor did they always follow a prevailing tradition. To be able to identify them, the public did not need to be shown all the elements associated with them, but only those that were the most characteristic. These included the Phrygian costume and cap, portrayed mainly in vase painting as from the fifth century BC¹⁶⁷, and the short chiton depicted in reliefs, sculptures, etc., as can be seen in prototypical works such as those representing wounded Amazons¹⁶⁸. A woman who led the fray could only be a goddess or, more likely, an Amazon, without the need for further

them were theirs, while the Amazons controlled their own sexuality, without caring about the identity of the father of their children (Blake Tyrrell and Brown 1991: 180). Aristotle (*Pol.* 1280b, 10-15) believes that the right to marriage (or *epigamia*, dismissed as unnecessary by the Amazons) was one of the defining characteristics of states, for which reason the Amazons, despite living in cities governed by institutions such as the monarchy, were not considered as forming part of a state per se.

¹⁶⁷ Shapiro 1983: 105-115.

¹⁶⁸ Plin. *HN* 34. 53. Ridgway 1974: 1-17.

explanations, the former also having their specific attributes. In the collective imaginary, mutilated Amazons represented both the denial of their status as women and a deformation of their *physis*, of the beauty and symmetry of their body, which could be understood by the male warriors who fought them as undermining their image or power and their fighting capabilities and, therefore, belittling their victory over them. Indeed, the aesthetic canons associated with the female image in Greek art were not affected by these traditions, generating a myriad of works permanently present in the lives of those authors who avoided referring to such circumstances to continue reinforcing that image¹⁶⁹.

The Greeks created the Amazons as an anti-model, a sobering example of the kind of behaviour that women should avoid to be accepted in their society¹⁷⁰, but it was necessary to invert this initial paradigm to turn them into role models for the struggle that was beginning against the oppression imposed by the male gender for millennia. In fact, and throughout history, women have never needed to feel like Amazons to prove their worth, so much so that this term has only been adopted as a descriptive adjective in terms of their ancestral qualities, and the archaeological discoveries that prove the existence of women warriors in Ancient times have only revived in them this memory linked to a feeling of respect and responsibility towards an almost forgotten past.

At the end of the 20th century, the feminist approaches that emerged and developed from theoretical socialism received new influences, such as those born in post-structuralism. These would give way to approaches such as postmodern or postcolonial feminism, among others, in which interest in the role of women in the past would be reactivated through new disciplinary proposals such as Gender Archaeology, which complemented the use of linguistic deconstructivism in the theoretical sphere and also applied it to material remains.

¹⁶⁹ Except for Callimachus (*H.* 206. 238) already between the fourth and third centuries BC.

¹⁷⁰ The female warrior-fatal destiny binomial represented by Amazons was extended to other cultures, applied to any woman who assumed a military role that did not correspond to her, as Roman sources described Boudica (Sanchez 2021a: 211).

Be that as it may, these works, initially linked to the knowledge of the situation of women in Antiquity or even in Prehistory, would give way to new categories of analysis. We are referring to gender studies, which proliferated from the end of the 19th and beginning of the 20th century, in heated debates and discussions between the traditionalist Victorian anthropologists and the defenders of the new current.

Numerous feminist movements have emerged between the 20th and 21st centuries, sometimes driven by changes such as Euromaidan (2013) in Ukraine, but also through initiatives led by women's groups who wanted to keep the Amazon spirit alive in the face of male domination, as was the case with the Femen collective¹⁷¹. The need to push for women's rights in the 21st century allowed them to start organising against the traditional patriarchal vision.

With this in mind, they not only created a subversive female image through explicit messages of protest about their topless bodies, but also added an additional symbolic element related to tradition, such as the wreath of flowers. This was part of the aesthetic associated with the mythical goddess Berehynia itself, which here is intentionally used to emphasise the independence of women and the hidden power that the female gender treasures¹⁷², as opposed to the values that folklore had emphasised as more representative¹⁷³. In this way, Femen's messages refer to a multifaceted reflection of ideas, signs and symbols that coexist on the margins of politics, religion, civic rights, gender relations, etc., in the search for a postmodern feminist theoretical model for a social movement based on the defence of rights¹⁷⁴.

Femen's true image represents a hybrid mix of genres taken from diverse sources, where contemporary pop or street art coexist with allegories to tradition or the advertising and marketing industry from a dissident position. Their topless appearance, initially designed to subvert

¹⁷¹ Demetriou (2021: 146-147) consider them: "the most radical feminist revival of the Amazon myth in modern times".

¹⁷² Rubchak 2012: 69.

¹⁷³ *Ibid.* 1995: 324-325.

¹⁷⁴ Dmytriyeva 2011: 20-23.

the sex trade, in the same way as the Amazons were depicted in the sculptures of Polyclitus or Phidias¹⁷⁵, sought to generate an image of global impact, which they quickly achieved. However, in reality it used male and media cynicism to show women as true masters of themselves. If the Orange Revolution had taught the Ukrainian people anything, it was that the street could become the only means of visibility for popular demands, for the development of a new ethos, as would be demonstrated shortly afterwards and again during the Euromaidan in Kiev (2013).

The image soon went viral on the networks, once again associated with the "wild woman" who fought on the eastern edge of civilisation. It recalled the aesthetics and lyrics of the song performed by the Ukrainian artist Ruslana ("Wild Dances!"), which as a tribute to the memory of the warrior woman linked to Amazon myths managed to win the Eurovision Song Contest (May 2004) and shortly afterwards served as an inspiration for Ukrainian women's participation in numerous protests such as the Orange Revolution (November 2004) as heirs of the Scythian tradition¹⁷⁶. This created an indissoluble image between the Amazon woman and today's woman, which Femen turned into a national symbol of the struggle for equality and women's rights after spreading it all over the world¹⁷⁷.

The mythical Amazons did not fight against patriarchy, they are the fruit of that same thinking, they fought against men because they could not have fought anyone else at that time and because their creators needed them to do so to make them an anti-model, but that anti-model cannot simply be transferred to the current situation. The military combatants themselves do not fight for the same reasons, but out of patriotism, for their families and their home, just as the Scythians themselves did. The mythical Amazons became a powerful image, but the new Amazons are Amazons in their own right, not inherited, and they are Amazons for themselves. The feeling of struggle is implicit in the human

¹⁷⁵ Sanchez Sanz 2014: 35.

¹⁷⁶ *Ibid.* 2023c: 22.

¹⁷⁷ Zychowicz 2020: 66. Sanchez Sanz 2021b: 17.

being, regardless of gender, which is why it is necessary to overcome empty analogies to achieve real change.

6. CONCLUSION

The main paradigm that the Greeks put forward to create the illusion of an exclusively female warrior people has radically changed to become a symbol of female empowerment and to create an alternative social and political structure. This is why women have accepted as an emblem what was originally a concept arising from patriarchal thinking, but even in the context of Hellenic culture, the Amazons represented the heroic and transgressive character of women in the face of the established order¹⁷⁸, which over time has allowed this idea to transcend the context of the myth and alter its own meaning.

In Femen's ideology, while acknowledging that both men and women are trapped in a system of pre-established models, it is women who must control decision-making, which shows a type of ideology that re-surfaces in other manifestations that have emerged within the movement: "Women, who have always lived in the shadow of men, must hold the reins of their own struggle"¹⁷⁹. This kind of thinking assumes a "them" against "us", identifies the incarnated "enemy" when in fact the problem stems from education, whose change is shown to be more than necessary. The real enemy is not a person or a gender, but a concept of social organisation, a traditional misogynist model that we must overcome. The same one that the Greeks tried to defend as a cultural reference using the Amazons themselves, whose image flooded all the media available at that time through art¹⁸⁰.

The image of the empowered Amazon woman, created exclusively as an anti-model of behaviour to defend the imposition of a patriarchal society in Hellenic culture, had a great impact on Western thought for millennia. However, the current shift in social relations towards much

¹⁷⁸ Sanchez Sanz 2017: 146.

¹⁷⁹ Femen 2015: 55-56.

¹⁸⁰ Sanchez Sanz 2023b: 5.

more equalitarian environments has brought about a fundamental change in the way women are viewed from this stereotypical image, turning them into an example of innate qualities that women need to defend to achieve parity.

The image of women in Western society has been changing little by little, relying on all those cultural icons that could help to offer a new vision of their role. This is the case of films, series, documentaries, but also comics. All of which has contributed, and still does, to a process that the Greeks themselves tried to avoid. The new Amazon image has its origins in Hellenic culture, but relates directly to the stereotype created from it by the media through figures such as Wonder Woman.

From the end of the 18th century until the beginning of the 20th century, the myth of the Amazons survived through classical works, literary accounts, plays and, in some cultures, folk tales adapted and passed on in the traditional way. However, the advent of cinema and, later, of comics and television, allowed a new way of presenting these stories that was more accessible to the general public. In spite of this, the Amazon tale was adapted in many ways, leaving aside the original myths to create new hybrid and fantastic works within B movies that had little or nothing to do with the real warrior women who terrified the ancient Greeks.

Wonder Woman embodies the quintessential heroine. She was created by William Moulton Marston (psychologist and inventor of the polygraph) and her adventures first appeared in DC Comics in 1941. She plays an Amazon princess named Diana. Her name evokes the Greek goddess hunter, one of the activities attributed to the Amazons in the myth, and her hometown is named after the mythical Amazon capital, Themyscira.

She was created as an archetype of the liberal woman of the time, of what women could do if they managed to free themselves from the role traditionally assigned to them by Western society, and since then, this has been one of her hallmarks. Such has been the success of this female heroine that, except for 1986, the comic has been published uninterruptedly up to the present day. In her adventures she always appears defending truth, justice, peace and sexual equality, which is quite commendable given the position of women in the era in which she was

created. For this reason, her figure would also become an icon of feminist movements in several countries.

Undoubtedly, one of the goals of the launch of this character was to attract and address a female public that lacked direct references of women with this type of behaviour, self-confident, sure of themselves, of their worth and fighting for their independence. However, her creator not only had her act as a nurse after leaving her kingdom, a job traditionally destined for women and well regarded for combining in a profession the typical characteristics of kindness, love, care, etc. associated with women, but the adventures in which she took part were always at the side of her beloved, an American soldier, never autonomously and independently.

Not even when, after the outbreak of World War I and II, many countries saw a huge increase in the social and productive importance of women as men were sent to the war fronts, did this reflect an increase in such stories in Western film and TV. In 1902, the first Amazon-related work appeared in the UK, if only in its title. All of them coincide in their version of the original myths, showing the existence of a tribe of warrior women living in isolation in the South American jungles. In the 1960s, the number of films about Amazons increased enormously. In just ten years, as many films were produced as in the previous sixty years. The Amazon myth was beginning to gain strength in the cinema and its fame would not stop growing in the following decades. The 1970s marked the definitive take-off of the Amazon myth in cinema. More than 10 films were produced. In the 1980s, the strength of the Amazon myth in cinema reached its peak. The world was still producing more than one film a year on this theme.

The influence of the feminist movements, which emerged at this time, also allowed the appearance of powerful and independent female characters that reflected this Amazon character far removed from the stereotype of the exemplary mother and wife, in important series such as *Charlie's Angels*, *The Bionic Woman*, *Nikita*, etc. During the 20th century, cinema and TV became the most important media, which have always tried to find interesting and captivating stories for their viewers. but in the 21st century, the internet and social media have taken over.

The existence of the myth of women warriors fighting against men and their cultural impositions could not be left out of a medium that constantly needs inspirational figures. The success of films, series or documentaries depicting feisty women, outside their traditionally accepted social position and confronting their own cultural restrictions, has always been successful.

From the USA to China, the myth of the Amazons has starred in all kinds of adapted formats, although they have never sought to capture any of their original myths, but rather versions set in the most diverse times and places and always centred on the fantastic, on the mixture of Greek and Roman mythology adapted to the cultural and political reality of the time in which they were produced.

In the various myths we know about the Amazons, their battles against Herakles, the Athenians, Theseus or Achilles, show strong and brave women who, in spite of this, were never able to achieve victory over their enemies. The history of the Amazons portrayed in films and TV, with exceptions such as Wonder Woman and Xena, shows very similar characteristics. They are combative women who, despite their skills and prowess, are usually defeated.

These stories seem to seek to offer a message very similar to the one that the ancient Greeks sought, in relation to the role to which women were destined within their society. Western culture, as heir to those traditions, has not strayed too far in this regard. Films, TV series, etc. have almost always been produced and devised by men and aimed not at a female audience, but at a male one.

The Amazons always showed a strong and determined character, organising a social system outside the traditions of the predominant cultures in both Asia and the West, their values were the same as in the heroic legends but their customs were directly opposed to the conventional ones, in the most radical way.

Present-day stories, except in those works where they take on a leading character, often show women with superficial personalities, destined to act as secondary characters. Sometimes they offer a higher degree of independence than the typical housewife, but in most cases their

behaviour does not go beyond that. Many comic or film heroines display these characteristics (Lois Lane, etc.), from which, little by little, female characters with characteristics and behaviour closer to those of the Amazons have been generated. The mythical enemies of the Hellenes did not hate men. However, many of these works focus almost exclusively on this hatred, which in reality never existed. Perhaps this is intended to show them as possessing an irrational character that they never really had.

The Amazons were a clear example of what a woman could become if she allowed her supposedly feminine nature to prevail over traditional and accepted social norms. The Greeks understood that, because of their own condition¹⁸¹, if they did not integrate in the right way they would end up being carried away by their indomitable nature. Possibly these kinds of discrepancies have fostered a very tarnished image of Amazons today, even though characters such as Wonder Woman, the archetypal Amazon in comics and film, have tried to alleviate this.

As such a figure, even this modern Amazon does not have much to do with the real Amazons. She has special powers that the Amazons never had or needed to defeat the men they faced. As her only weapon she uses a whip, although it is true that the warrior women of the steppes used this type of element, they rarely did so in combat, where they are always represented carrying swords, spears and shields, later opting for the bow, all of them weapons that the Greeks themselves used throughout their history.

In spite of this, this type of figure, together with the advances made by the different feminist waves that followed one another in the 20th and 21st centuries, meant that their values and strength began to penetrate the female part of society once again, to the point of showing women as heroines in their own right.

Although it may seem that the role of women in these stories has developed from less prominent characters to more independent and leading ones, we are only just beginning to do so. Throughout history, women

¹⁸¹ Sanchez Sanz 2020: 17.

have always been relegated by the imposition of a patriarchal system that established a socially accepted way of acting; however, that same constraint has always created in them the need to find and emulate those real or mythical characters who rebelled against that reality. Myths, like all other stories, regardless of whether they come to us through a Homeric poem, the radio, a comic book or a Hollywood film, always revolve around archetypal figures such as the hero, the villain, etc., who offer us guidelines for accepted behaviour destined to be emulated.

Such figures have become the source for showing the possibilities that a change in the traditional social paradigm can offer. More and more female characters are gaining prominence in these stories, without having to be associated with or subordinate to their male counterparts. Little by little, society has been changing, but there is still a long way to go.

7. BIBLIOGRAPHY

- Blake Tyrrell, W.; Brown, F. (1991). *Athenian Myths and Institutions*. Oxford U. Press.
- Blok, J. H. (1995). *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*. E. J. Brill.
- Bond, W. (2008). *Mermaids, Witches and Amazons. The Censored Her-Story of the Sea-People*. Lulu publishing.
- Buxton, R. G. (2000). *El Imaginario griego: los contextos de la mitología*. Cambridge Univ. Press.
- Daumas, M. (2009). *L'Or et le Pouvoir. Armement Scythe et Mythes Grecs*. Presses universitaires de Paris-Ouest.
- Davis-Kimball, J. (2002). *Warrior Women: An Archaeologists Search for History's Hidden Heroines*. Warner Books.
- Demetriou, D. (2021). Myth and the Rise of the Global Right: Amazons vs. Joan of Arc? *Femen and the Front National*. *Cultural Critique*, 110, 140-180.
- Diner, B. E. (1968). *Mothers and Amazons, the First Feminine History of the Culture*. Julian Press.
- Dmytriyeva, M. (2011). *Femen na tli hrudei*. *Krytyka* 15 (1–2), 20–23.
- FEMEN. (2015). *Manifeste*. Utopia.
- Galahad, S. (1975). *Mutter und Amazonen eirl Umriss weiblicher Reiche i Galahad*. Non Stop.

- Germain, Y. (2012). *Amazones et Femmes de Guerre dans L'Antiquité*. Éd. Paleo.
- Guliaev, V. I. (2003). Amazons in the Scythia: New Finds at the Middle Don, Southern Russia. *World Archaeology*, 35 (1), 112-125.
- Gutchess, A.; Ramajan, S. (2023). Consideration of culture in cognition: How we can enrich methodology and theory. *Psychon Bull Rev.* 30 (3), 914–931.
- Ivantchik, A. (2001). La Légende Grecque sur l'Origine des Scythes (Hérodote 4. 8-10). *Origines Gentium* (Ausonius – Publications, Etudes 7). Ed. V. Fromentin, S. Gotteland. Bordeaux, 207-220.
- MacLachlan, B. (2012). *Women in Ancient Greece: a Sourcebook*. Continuum.
- Mayor, A. (2014). *The Amazons: Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*. Princeton University Press.
- ___ (2016). Warrior Women. The Archaeology of Amazons. In Budin, S. L.; Macintosh, J. *Women in Antiquity: Real Women across the Ancient World*. Routledge.
- Merck, M. (1978). The City's Achievements. In Lipshitz, S. (ed.). *Tearing the Veil: Essays on Femininity*. Routledge and Kegan Paul, 95-115.
- Pastre, G. (1996). *Les Amazones: du Mythe à l'histoire*. Ed. Geneviève Pastre.
- Pembroke, S. (1965). Last of the Matriarchs: a Study in the Inscriptions of Lycia. *JESHO*, 8, 217-247.
- ___ (1967). Women in Charge: the Function of Alternatives in Early Greek Tradition and the Ancient idea of Matriarchy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30, 1-35.
- Ridgway B. S. (1974). A Story of Five Amazons. *American Journal of Archaeology*, 78 (1), 1-17.
- Rubchak, M. (1995). Christian virgin or pagan goddess: feminism versus the eternally feminine in Ukraine. In Marsh R. *Women in Russia and Ukraine*. Cambridge University Press, 315-330.
- ___ (2012). Seeing Pink: Searching for Gender Justice through Opposition in Ukraine. *European Journal of Women's Studies*, 19 (1), 55–72.
- Sanchez Sanz, A. (2014). Aproximación al mito de las amazonas en la iconografía griega Arcaica y Clásica. *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 12, 14-42.
- ___ (2017). Mujeres Guerreras. El mito amazónico en la Época Arcaica y Clásica. In Kesser, C.; Corsi, S.; Da Costa Campos, C. A. (eds.). *Experiências Religiosas no Mundo Antigo. Volume II*. Prismas, 145-168.
- ___ (2019). *Ars Amazónica. Estudio de fuentes y análisis comparativo*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

- . (2020). Physis en la Antigua Grecia. In Bueno, A.; Campos, C. E.; Borges, A. (Eds.). *Ensino de História Antiga; Antiguidade Clássica*. Ed. Sobre Ontens, 17-22.
- . (2021a). Boudica. Amazonas en Britania. HRM.
- . (2021b). Cimerios, amazonas y el arte griego. *Studia Histórica. Historia Antigua*, 31, 5-26. 10.14201/shha202139526
- . (2023a). Identidad y género en el Bronce Griego. In Druille, P.; Pérez, L. (Eds.). *Libertad, Opresión y Confinamiento. Del Mundo Antiguo a nuestros días*. Ed. Universidad Nacional de la Pampa, 827-836.
- . (2023b). La heráldica amazónica. *Thersites. Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date*, 16 (1), 1-82. 10.34679/thersites.voll6 ISSN 2364-7612
- . (2023c). Scythian Amazons. Female burials in northern Pontus. *Erga-Logoi. Rivista di storia, letteratura, diritto e culture dell'antichità*, 11 (2), 7-28. 10.7358/erga-2023-002-sana
- Schiltz, V. (1994). *Les Scythes*. Gallimard.
- Shapiro, H. A. (1983). Amazons, Thracians, and Scythians. *Greece, Roman and Byzantin Studies*, 24, 105-114.
- Sobol, D. J. (1972). *The Amazons of Greek Mythology*. A. S. Barnes.
- Vidal-Naquet, P. (1970). *Esclavage et Gynécocratie dans la Tradition, le Mythe, l'Utopie. Recherches sur les structures sociales dans l'Antiquité classique*; Colloque du CNRS, Caen 25-26 avril 1969, 63-80.
- Walcot, P. (1984). Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence. *Greece & Rome, Second Series*, 31 (1), 37-47.
- Zychowicz, J. (2020). *Superfluous Women. Art, Feminism, and Revolution in Twenty-First-Century Ukraine*. University of Toronto Press.

DECONSTRUCCIONES DE LAS CORPORALIDADES TECNIFICADAS DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

VALENTINA MONTERO

Universidad Finis Terrae

MARYKARLA MONTECINOS

Universidad Finis Terrae

TATIANA JULIO

Universidad de Buenos Aires

1. INTRODUCCIÓN

Históricamente, el desarrollo técnico ha conducido a la apertura de nuevas posibilidades en torno a la construcción de la cultura y la expresión humana. Actualmente, desde las prácticas artísticas, es posible encontrar una vasta experimentación técnica, conceptual y simbólica que utiliza, consciente y críticamente, herramientas, soportes tecnológicos y metodologías científicas para cuestionar, ampliar e incluso modificar las nociones de cuerpo, percepción e identidad en la era digital.

Con la intención de profundizar estas afirmaciones, este artículo analiza tres proyectos artísticos que emplean tanto tecnologías analógicas como digitales para someter a escrutinio los procesos de construcción hegemónica de las identidades. A lo largo del texto se analizarán las diversas poéticas, lenguajes y medio utilizados en proyectos artísticos de las artistas Luzé, Valentina Serrati y el proyecto Gynepunk, los cuales intentan dar visibilidad y proyectar otros modelos de abordar el cuerpo y la identidad, desde una práctica situada y feminista.

2. OBJETIVOS

Buscamos describir y analizar obras que consideramos se resisten a los mandatos tecno-científicos y que nos invitan a repensar críticamente el

papel de los dispositivos y artefactos tecnológicos en la configuración de la subjetividad humana, destacando los sesgos racistas, misóginos coloniales y heteropatriarcales vigentes aún en la sociedad contemporánea.

3. METODOLOGÍA

La metodología utilizada en este estudio ha incluido entrevistas tanto presenciales como en línea con las artistas involucradas, además de la participación de algunas de sus performances y talleres. Esto nos ha permitido, no solo de las prácticas empleadas -que van desde la fabricación artesanal de circuitos hasta el hackeo de artefactos tecnológicos, la reutilización de tecnologías obsoletas y la programación de redes neuronales y uso de softwares de inteligencia artificial-, sino también una comprensión situada y matizada de las subjetividades y poéticas que emergen de estos procesos.

Mediante las entrevistas a las artistas hemos intentado desentrañar las capas de significados y afectos que configuran su producción, intentando capturar las resonancias de sus voces con las influencias estéticas y teóricas presentes en sus obras. La participación en las performances y talleres nos ha parecido imprescindible para tener una lectura vivencial que enriquezca nuestra pesquisa.

El análisis de las piezas se ha realizado a la luz de enfoques feministas y desde los nuevos materialismos, marcos conceptuales que nos han permitido inscribir estas propuestas en una constelación de saberes que no solo dialogan con la teoría, sino que se encarnan en las prácticas mismas, revelando así la potencia transformadora y emancipatoria de estas propuestas artísticas en las contemporaneidad.

4. EL CUERPO COMO CAMPO DE BATALLA TECNIFICADA

Dado los avances tecnológicos de las últimas décadas, sumado al crecimiento exponencial de la red informática global y sus nuevos alcances algorítmicos, nos encontramos ante la proliferación de nuevas formas de control biopolítico. Pero, al mismo tiempo, constatamos la emergencia de ensayos de resistencia que utilizan los mismos dispositivos

empleados por el poder, pero con otros objetivos que intentan, desde las prácticas artísticas y/o activismos, visibilizar, cuestionar o subvertir sus objetivos. En este contexto, el cuerpo y la tecnología no se presentan como opuestos, sino como actantes que participan de una batalla contra las normativas hegemónicas que perpetúan identidades binarias y heteropatriarcales.

4.1. SUPERANDO LOS BINARISMOS

Dentro de las estrategias que exponen y utilizan el cuerpo y la tecnología como medio y espacio de acción, encontramos la tríada arte performativo, tecnología y resistencia. Lugar desde el que surgen los nexos de investigación y desarrollo artístico/escénico de la artista brasileña Luzé, quien a partir de un contexto transdisciplinar, desarrolló el proyecto *De Pelos y Cicatrices* (2023). Esta propuesta performativa multimedial recorre temáticas de identidad, género y subjetivación, poniendo a nuestra disposición el material resultante de una transformación de carácter biográfico mediante el uso de tecnologías contemporáneas como el vídeo y la fotografía.

Sabemos que la construcción de identidad, ya desde comienzos del siglo XX, se presenta como una cuestión movediza y en constante cambio pues, como apunta Bauman “nada en la condición humana se da de una vez por todas ni se impone sin derecho de revisión ni reforma” (2016, p.175). La construcción y de-construcción de identidades en la era de la globalización se ha vuelto un tema crucial. Rosi Braidotti, leyendo a Deleuze y apropiándose del concepto de “devenir”, concibe al sujeto en su cualidad nómada, como “un sujeto no unitario, múltiple, complejo, que habita diversas localizaciones y que se mueve entre ellas” (2005, p. 320). Desde esta perspectiva, podemos constatar cómo las tecnologías contemporáneas han contribuido crucialmente en la labor de hacer posible otras formas de auto-representación.

En 1987 Teresa de Lauretis, siguiendo muchos de los postulados de Foucault, escribe el texto “Tecnologías de Género”, refiriéndose al género como producto de una serie de técnicas sociales que operan sobre los cuerpos / sujetos en su disciplinamiento. Planteamiento al que otras teóricas como Mónica Wittig (2005) o Judith Butler (2007) han

contribuido en paralelo al trabajo de colectivos de mujeres y disidencias desde el activismo y/o las prácticas artísticas.

Actualmente, el horizonte de alternativas de identificación y autoafirmación ha experimentado una transformación significativa debido a la velocidad con que circula la información a través de las redes. Contrario a los beneficios que dicho abanico de posibilidades podría entregarnos, nos encontramos con una fluidez que genera incertidumbre e inseguridad ante el escrutinio, físico y virtual, de quienes se niegan a aceptar la libertad de elección identitaria. Desde este contexto, la obra de la artista Luzé tiene dentro de sus principales objetivos mover aún más los límites en torno a la identidad sexo-genérica, cuestionando los límites entre lo natural y lo posthumano a través de una transformación física, aplicada a su propio cuerpo, que evidencia cómo mediante la modificación del vello corporal se abre una puerta a la construcción de una nueva identidad, exponiendo por medio de analogías de las dificultades que dicha acción conlleva.

La pieza en cuestión, está compuesta por el registro audiovisual y fotográfico del crecimiento y posterior eliminación de la totalidad del vello corporal en su cuerpo, el cual, toma como material físico y simbólico de una identidad *trans* a quien le es negada la validación por no responder a los cánones y régimen binario aún predominante en la sociedad. La respuesta de la artista es una acción performativa. Su cuerpo yace recostado boca arriba en una camilla clínica en una sala de muros blancos, rodeada de elementos que aluden a la biología, la ciencia y el estudio de la anatomía.

El registro fotográfico y audiovisual retrata el proceso de pérdida de las categorías de género y la mutación a un ser de aspecto androide. Así, la artista recordándonos los planteamientos de Donna Haraway (1985) encarna la idea de que un cuerpo puede trascender cualquier categoría preestablecida. Luzé plasma escénicamente lo que Kelly explica en palabras:

FIGURA 1. Registro performance multimedial “De pelos y cicatrices” de Luzé en el Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago de Chile, enero de 2024



Fuente: Fotografía de Tatiana Julio con permiso del artista

...resistir debe ser como el poder. Tan inventivo, tan versátil y tan productivo como el poder. Igual que el poder, la resistencia debe organizarse a sí misma, coagularse y afianzarse. De la misma forma que el poder, la resistencia debe venir desde abajo y distribuirse a sí misma estratégicamente. (2009, p. 111)

La obra de Luzé cobra fuerza en la medida que actualiza imaginarios de la literatura fantástica y cine de ciencia ficción, poniéndose en el lugar de “lo otro” (el monstruo, el alien o el androide). Su performance y puesta en escena nos recuerda a películas como *Blade Runner* (1982) y *Blade Runner 2049* (2017). En este caso, la condición de *androide* es utilizada para aludir a una minoría y disidencia que no posee los mismos derechos que el resto de la sociedad. Recordemos la paradoja que existe en el lema de la Tyrell Corporation “Más humanos que los humanos” (Scott, 1982, *Blade Runner*). Pero, a pesar de aquello, los androides son relegados, movidos por el temor o el odio de una sociedad que se cree superior.

La idea del androide y/o entidad posthumana expuesto como objeto de estudio clínico evoca la condición de vulnerabilidad que han padecido quienes se resisten a los binarismos de género, sometidos y sometidos históricamente a todo tipo de vejaciones avalados por la ciencia y la medicina, que por mucho tiempo tipificaba sus características bajo distintas patologías, deshumanizando sus deseos. La metáfora del androide nos recuerda, además, el último monólogo de Roy Batty en la película de Ridley Scott. Antes de morir, el personaje pronuncia: "I've seen things you people wouldn't believe (...) All those moments will be lost in time, like tears in rain" (Scott, 1982, Blade Runner).

De Pelos y Cicatrices refuerza y visibiliza la complejidad del tránsito entre géneros en la sociedad contemporánea. Siguiendo a Benavides:

Foucault acepta que existirían relaciones de poder que se fijan de tal modo, que llegan a ser perpetuamente disimétricas y en las cuales el margen de libertad sería extremadamente reducido. En este caso, aclara Foucault, habría que hablarse de 'estados de dominación'. Pero aun en dichas situaciones cabría esperar que se forme resistencia (2019, p. 251).

Por esa misma razón, en esta obra, el vello corporal, la vestimenta, el tono de piel, los rasgos faciales y otras características se presentan como elementos que construyen la identidad y son cruciales al momento de enfrentarse al juicio de la colectividad y que al mismo tiempo operan ejerciendo la resistencia.

Por último, es importante destacar el énfasis que este proyecto otorga a la implementación de tecnologías y escenarios que contribuyen a la construcción de la noción contemporánea de un "yo" que nunca puede ser completamente categorizado, y el valor inherente que existe en poder ejercer el derecho a la libertad identitaria y subjetividad, con el fin de ampliar las fronteras del cuerpo frente a las imposiciones del orden hegemónico.

4.2. IMAGINANDO SERES HÍBRIDOS Y SIMBIÓTICOS

Otro caso que enriquece el estudio de la tecnología y su integración con las ciencias y el arte como forma de resistencia es la obra ATANA (2019-2021) de la artista y docente paraguaya radicada en Chile,

Valentina Serrati y Camila Rojas Cannobio, artista escénica e investigadora chilena.

La propuesta consiste en una video-performance de carácter instalativo que atravesó tres estados; primero, inició bajo la metodología PaR – práctica como investigación– gracias a la adjudicación de un fondo ARTECiH de la Universidad Católica de Chile (2019), luego su desarrollo espacial y material gracias a la residencia Un Espacio del Centro Cultural de Independencia y por último, con una breve puesta en escena en la 15° Bienal de Artes Mediales, en el Museo de Arte Contemporáneo en Santiago, Chile (2021).

ATANA consta de una video performance de sitio específico o *site specific*, donde se encuentra una proyección a muro de arte generativo de 12 x 5 m. aprox. y perpendicular a esta, el reflejo de una piscina de agua oscura de las mismas medidas. La acción dura alrededor de 20 minutos y comienza con una figura humana caminando y moviéndose en cámara lenta desde la entrada del lugar hasta llegar a una pequeña tarima entre la proyección y el agua. Los movimientos que evoca esta entidad al llegar al sitio, advierten la comunicación que emerge en el enfrentamiento con la proyección, la cual sugiere una célula u organismo vivo en constante expansión, contracción y movimiento junto con la figura. En todo momento, la imagen vista es doble: física y reflejada. Esto nos indica dos estados, pero uno de ellos es escurridizo, fluido y variable; la presencia del agua insinúa un acceso aún indescifrado, pero al mismo tiempo la confirmación de un estado que ATANA debe atravesar para asegurar la sobrevivencia. Esta configuración advierte el deseo que arrastra consigo como posibilidad innata de ser e integrar finalmente en todos los organismos vivos.

El proyecto consiste en un trabajo interdisciplinario que envuelve tanto las artes mediales como las artes escénicas, arte sonoro y la biología. Su punto de inicio se origina en la observación directa ante las crisis sociales, económicas, medioambientales y la explotación de recursos. Serrati lleva a cabo una investigación que se pregunta por la muerte y su relación (o alteración) con la teoría evolutiva de los seres humanos.

FIGURA 2. Registro performance ATANA de Valentina Serrati y Camila Rojas Cannobio. 15 Bienal de Artes Mediales. Museo de Arte Contemporáneo, sede Parque Forestal, 2021. La imagen y performance corresponde a la muestra de procesos del año 2021, titulada “UMBRAL”



Fuente: Fotografía gentileza de la Bienal de Artes Mediales previa autorización de la artista para su uso en medios sin fines de lucro

Mantiene una fuerte influencia con el pensamiento ciberfeminista y posthumanista que postula Donna Haraway y Rosi Braidotti y genera vínculos con la teoría rupturista de Lynn Margulis; todo esto con el objetivo de tensionar y poner sobre la mesa cómo ha sido la línea de acontecimientos contados por la historia. Con el fin de apoyar y ampliar el trabajo investigativo de Serrati, se presentan ideas que reúnen los conceptos de hibridación e identidad/cuerpo en una misma curva de colaboración, la cual trae consigo enfoques que desafían los límites normativos de una sociedad construida bajo el alero heteropatriarcal y hegemónico.

El nombre de ATANA alude a Tánatos, personaje que representa la muerte en la mitología griega, por tanto, ATANA representa la inmortalidad. En cuanto se enfrenta con su reflejo en el agua se da cuenta que debe morir para lograr la supervivencia, pero la génesis de su nombre nos indica todo lo contrario. Se podría decir que fuera del agua, se mantiene entre márgenes, que le separan de la vida y la muerte y de una forma fija hasta una mutación con otras especies, binarismos

tradicionales que arrastra la modernidad. Por esta razón, rompe los esquemas básicos y asimila la muerte como una posibilidad para finalmente lograr la coalescencia con todos los organismos vivos. Ante este paisaje, es imprescindible volver a visitar la noción de identidad-cuerpo en una era tecno-pensante. Bajo esta premisa, una de las teorías en las que Serrati se apoya para emprender este proyecto, es la teoría asignada por Lynn Margulis, bióloga estadounidense quien en pleno s. XX desafía la teoría de la Evolución por selección natural de Charles Darwin e inserta la idea de cooperación en la sobrevivencia de los organismos vivos con su *teoría simbiogenética*. Aquel primer cambio en la forma en que como especie humana nos relacionamos con otras especies, ya nos pone en alerta. ATANA no busca precisamente dar respuestas sobre un mañana aún incierto pero imaginable, sino más bien, pretende posicionar al espectador en un estado de reflexión y pensamiento crítico ante un eventual escenario de futuro.

Para este primer acercamiento, el *Manifiesto cyborg* (1985) de Haraway nos es útil para entender una identidad moldeable y que supera el binarismo. En su texto, que anticipaba el giro posthumanista que hoy circula en las prácticas artísticas y la academia, leemos que:

Las dicotomías entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado están puestas ideológicamente en entredicho (p. 40)

De base, Haraway cuestiona esta división occidental del pensamiento. Frente a la cultura tecnológica, utiliza lo *cyborg* como metáfora para aludir a todas estas identidades en construcción, diferentes y radicales, híbridos y en constante descubrimiento. El cuestionamiento como base posiciona a ATANA como un agente transgresor, quien justamente se concibe como un ser que se encuentra al límite de las crisis imperantes que han conducido a la humanidad por los cercos que la asechan. Tampoco se atribuye un género, no es ni masculino ni femenino, sino que es ambos y muchos otros a la vez. No es imposible pensar en otras posibilidades de identidad bajo el alero de lo *cyborg*, extendido también como una postura política, que al mismo tiempo que se diluye, también tiene la capacidad de consolidarse, dando paso a una relación simbiótica.

Al momento en que ATANA comienza a comunicarse corporalmente con la pieza de arte generativo proyectada, inicia una condición de intercambio y sinergia entre ambas entidades, generando un espacio multisensorial. Esta situación de *hibridación*, incluye tanto una fractura como al mismo tiempo una convivencia, se tambalea entre dos momentos que comprenden en su trayectoria múltiples circunstancias en que un cuerpo puede constituirse. Karla Jasso en *Acontecimientos corporales* (2018), ya nos introduce la idea de lo híbrido, aunque tomado desde un punto de vista de lo *monstruoso*, observa esta posición la cual enlaza con Haraway en medida que:

Así como el cyborg, representaba el estatuto icónico que mantiene el cuerpo en la condición posthumana, es decir, un cuerpo que ha sido modificado por diversas fuerzas (tecnologías, pero también biológicas y científicas) hasta convertirse en un espacio para la inscripción de los avances más novedosos de la ciencia, el cuerpo híbrido, que es finalmente la encarnación de la idealización acumulada. (p. 122)

Por tanto, Haraway ya advertía la relación entre humano-máquina como sujeto-resultado de la hibridación “no sólo de representación, sino de materialización del cuerpo situado en la frontera de lo biológico, lo químico, lo tecnológico y lo biomédico” (p. 122). Margulis incorpora el término de cooperación desde un punto de vista científico-biológico donde todos los organismos vivos colaboran entre sí para la sobrevivencia de las especies. Braidotti, por otro lado, propone que la tecnología no debe verse como aquella que retrocede, sino que más bien como una extensión del ser humano, adherida e incorporada, lo que más tarde Costa (2021) declara como *mundoambientes*, es decir, cómo habitamos dentro de los medios y ellos nos habitan a nosotros.

Dado este enfoque, la forma humana se desdibuja, desborda, quiebra, construye y re-construye en un caudal sin límites. ATANA explora estas fronteras dualistas en constante tensión, pero también se encuentra en un momento crítico de discernimiento: al darse cuenta que debe morir para lograr la supervivencia, se encara ante la realidad de su fortuna percatándose de la inmortalidad que la empuja. A propósito de esto, Valeria Radrigán (2018) comenta sobre el término que varios autores han denominado como “nostalgia de absoluto”, un estado de ensoñación permanente que despierta como deseo cuando nos preguntamos

qué hay más allá de nuestros límites humanos, Radrigán lo interpreta como el “acto deliberado de trascender los límites” (p. 103). Esta postura es inquietante ya que justamente interpela el deseo oculto de ATANA en el encuentro con su reflejo. Este fluido escurridizo se le presenta como la confirmación del anhelo que percibe en su interior para lograr la mutación interespecie, entiende que es su deber para lograr el término de los conflictos y crisis globales.

La complejidad que alcanza hoy en día el ser humano lo ha impulsado a salir de su modelo antropocéntrico y conducido a re-pensar las fronteras por las que transita. En este acto, según Costa en *Tecnoceno* (2021), el ser humano se ha posicionado como agente geológico, el cual ha estampado su huella en el planeta haciendo irreversible el proceso de destrucción de ecosistemas. ATANA representa al último individuo de la cadena que ha sido afectado por el impacto que han tenido las potencias tecnológicas.

El arte atiende a estas problemáticas como medio para evidenciar, reflexionar y explorar nuevos lenguajes sensibles. La decisión que debe tomar ATANA, base de la performance, nos permite imaginar la posibilidad de unión para re-pensar el cuerpo como agencia, es decir, con la facultad que tenemos como seres humanos para afectar y ser afectados, tanto en nuestra capacidad para actuar como de tomar decisiones.

El cuerpo, en ATANA, se nos presenta medio crucial de transformación. La obra, finalmente, propone volver a situarnos como engranaje de un enjambre, donde los elementos humanos y no humanos, vivos y no vivos se coproducen. Pues quizás, la visión de muerte para ATANA es en realidad un estadio más que reverbera con todo. Como bien afirma Elvira Espejo, “En estos lenguajes, se siente que tú no eres superior a todos, sino parte de la diversidad de acciones de un campo magnético.” (p. 16).

4.3. HECHIZOS GINECOLÓGICOS

Lejos de la sofisticación tecnológica o escenarios futuristas especulativos, también nos interesa relevar prácticas artístico-tecnológicas que utilizan estrategias *hechizas* (Montero, 2015), es decir fruto de un quehacer artesanal (folclórico o popular) que surge de la improvisación en la construcción o manipulación de artefactos tecnológicos. Según

Mark Deuze (2006), además de la "participación" y la "remediación", en la era digital, la emergencia de las prácticas artísticas tecnológicas también se caracterizan por el concepto de bricolaje tecnológico.

En el contexto latinoamericano, esta denominación toma características singulares, pues no solo está relacionada con prácticas como el *circuit bending* o la adopción de dispositivos como Arduino, que han facilitado el desarrollo y la difusión del Physical Computing (sistemas que permiten la interactividad física de elementos del mundo analógico a través de software y hardware), sino también porque el concepto de "hágalo usted mismo" (DIY) o "hacer con otras" (DIWO), ha representado una forma de enfrentar los problemas de carencia tecnológica en regiones desprovistas de industria tecnológica, promoviendo la creatividad en la adaptación, fabricación y reparación de herramientas, productos y dispositivos. Estas prácticas, además cobran mayor relevancia pues se inscriben como parte integral de la identidad regional latinoamericana. Pero también, porque nos permiten pensar la tecnología desde otras lógicas no cooptadas por el modelo neoliberal.

A continuación nos referiremos a un proyecto que combinaba este enfoque *hechizo*, o de apropiación tecnológica, pero orientado a construir otros modelos de operatividad tecnológica en función de procesos de autonomía de la salud ginecológica.

Hacia 2013, en la denominada "colonia ecoindustrial postcapitalista"¹⁸², en Calafou, Catalunya, se empezó a gestar el proyecto Gynepunk ideado por la chilena Claudia Ossandon, conocida como Klau Kinki y la española Paula Pin. Klau Kinki antes había desarrollado el proyecto *generattech*, que desde la identificación de equivalencias entre las tecnologías informáticas y sexo genéricas, ideaban herramientas para el hackeo de binarismos y condicionamientos heteropatriarcales que parecen inherentes al desarrollo tecnológico moderno. Asimismo, y en paralelo, Kinki, investigaba los orígenes de la ginecología moderna marcados por la violencia sobre mujeres afrodescendientes.

¹⁸² Ver calafou.org

Klau comienza a interesarse en estos temas, motivada por la rabia ante la violencia ginecológica que experimentó particularmente en España. La última vez que visitó a un ginecólogo de bata blanca debió soportar los prejuicios culturales, clasistas y raciales del médico quien se atrevió a cuestionar su lesbianismo, aspecto “Okupa” y procedencia (chilena), argumentando que las mujeres latinoamericanas serían más propensas a contraer enfermedades de transmisión sexual que las europeas. Al tiempo después, al ir a buscar los resultados de las analíticas que se había realizado encontró nuevamente frustración al constatar la distancia que marca el lenguaje de la medicina con los pacientes. “Leer un examen ginecológico es como leer un oráculo, un dictado de un especialista en una jerga incomprensible para cualquiera que sólo ellos pueden descifrar”¹⁸³ nos contó en una entrevista en 2021. Esto lleva a Klau a indagar en otros medios que pudieran ofrecerle alternativas médicas fuera de las instituciones, desde fanzines a internet. Su primera “mini victoria personal” fue lograr curarse de manera autónoma de la infección por la que había asistido al ginecólogo inicialmente.

Por su parte, Paula Pin es gestora del proyecto Pleshbenda, laboratorio, experimental *transhackfeminista* que forma parte de una red internacional que aborda el código abierto y prácticas DIY. Juntas le dieron forma al proyecto Gynepunk.

En Hangar, Barcelona crearon un laboratorio con herramientas de *biohacking* caseras para analizar fluidos corporales: sangre, orina y fluidos vaginales. Con la ayuda de la red Hackteria, GynePunk desarrolló tres herramientas: una centrífuga, un microscopio y una incubadora. Artefactos fundamentales para realizar análisis citológicos e histológicos necesarios para identificar infecciones urinarias y genitales. Las integrantes siguieron caminos separados investigando estrategias que apuntan a la autonomía tecnológica y biopolítica.

Gynepunk encuentra antecedentes en el proyecto B&S Bricolaje Sexual creado en el año 2005 por la chilena Carla Peirano junto a Orit Kruglanski, de Israel (Montero, 2012). Este consistía la realización de

¹⁸³ Entrevista realizada a Klau Kinki por Valentina Montero, vía zoom, en abril de 2021.

talleres destinados, en principio a hombres y mujeres de diversos contextos sociales, donde se les enseñaba a modificar electrodomésticos como batidoras y cepillos de dientes eléctricos, a la vez que adquirían habilidades en soldadura, cableado y diseño de circuitos electrónicos. El objetivo era curioso: crear juguetes sexuales personalizados mediante técnicas de costura, cerámica y bordado, utilizando tanto fibras naturales como sintéticas. Después de unas sesiones, el taller estuvo conformado solo por mujeres. El proyecto planteaba importantes aspectos en torno a las brechas de género en el ámbito tecnológico, a la relación entre subjetividad y técnica; y a los procesos de autoaprendizaje. A estos aspectos, Gynepunk, que aún continúa de la mano de Klau Kinki y otras colaboradoras, se ha constituido como un espacio pedagógico, de discusión y de creación, que aborda críticamente la medicina y sus tecnologías asociadas, para intentar responder al control biopolítico, sobre todo referido a los cuerpos de las mujeres y disidencias.

El proyecto además es relevante pues pone el acento en los procesos de colaboración más que en el resultado de obras o artefactos. Aquí la práctica del *hackeo* y de participación es fundamental. Siguiendo al pedagogo brasileño Paulo Freire (2002), podemos afirmar que “enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades de su producción o de su construcción» (p.24). Por otro lado, el conocimiento dialógico que implican estas instancias de auto-aprendizaje “reactiva los saberes contruidos socialmente en la práctica comunitaria hacia un saber nuevo” (p.31).

Asimismo, no es casual que el enfoque del proyecto Gynepunk y antecedentes del proyecto B&S resuenan con los postulados propuestos de Helen Hester (2018) y el xenofeminismo que promovía la apropiación de las tecnologías existentes para transformar las condiciones sociobiológicas opresivas del sistema. El prefijo *xeno* indica la intención de crear un feminismo que adopte la diversidad sexual más allá de las concepciones binarias, formando alianzas y solidaridades con lo diferente.

FIGURA 3. Klau Kinki interpretando la performance Dra. Kaligari, realizada en México en el contexto del proyecto Gynepunk, 2018



Fuente: Fotografía de Liz Misterio, gentileza de la artista para su uso en este artículo

Influenciadas por el ciberfeminismo, el poshumanismo, el activismo trans, el materialismo y el aceleracionismo, las xenofeministas imaginan un mundo que trasciende las nociones tradicionales de género, sexo, raza, especie y clase, considerando la naturaleza como un espacio de conflicto determinado por la tecnología, que debe ser continuamente reconquistado, especialmente por las mujeres, sobre quienes la noción de lo "natural" y su mandato reproductivo pesa enormemente.

Con más de diez años de trabajo, el proyecto Gynepunk continúa un camino de investigación y práctica que lleva a cabo desde la documentación histórica, la experimentación, la enseñanza, la difusión y práctica artística plasmada en performances estilo cabaret. Todas estas estrategias buscan divulgar las infames historias de la ginecología y sensibilizar a colectivos feministas sobre la necesidad de recuperar la autonomía sobre nuestros cuerpos, salud y placer, no sólo desde el conocimiento científico médico ortodoxo, sino además incorporando saberes ancestrales en torno a usos medicinales de plantas, los cuales quedaron relegados por la modernidad.

6. CONCLUSIONES

Desde la performance, la puesta en escena, las alusiones a los mitos de la tradición griega o del cine de ciencia ficción hasta la construcción de dispositivos ginecológicos, los proyectos aquí presentados buscan relevar el cuerpo y su relación con la técnica..

Estos proyectos no solo se despliegan a nivel poético y especulativo, sino que también promueven de manera encarnada postulados críticos que podemos identificar desde enfoques como las teorías de género, las posthumanidades y los nuevos materialismos, contribuyendo desde estos marcos de referencia, a la reflexión sobre procesos de hibridación y autonomía que podrían representar la posibilidad de concebir otros modos de existencia, expandiendo las fronteras de la experiencia humana y el cuerpo tecnificado en la encrucijada digital.

En el campo del arte estos proyectos que hemos revisado procuran eludir la tecnofobia y pesimismo asociado a los discursos académicos (Fisher, Žižek, Berardi). Por el contrario, consideramos que estas

propuestas ofrecen alternativas de emancipación que instan a imaginar nuevos agenciamientos en el cruce entre arte, ciencia y tecnología desde una perspectiva tecnomaterialista.. Esta intersección se convierte así en un espacio propicio para explorar y redefinir los límites de la experiencia identitaria, desafiando las imposiciones normativas de la contemporaneidad tecno-científica, pues como apunta Braidotti:

“En el horizonte político de la posmodernidad, bajo el impacto de las fuerzas contradictorias vigentes al día de hoy, el cuerpo ha regresado con más fuerza que nunca, pero, como a menudo ocurre con la repetición, no regresa exactamente al mismo lugar” (2012, 320).

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto financiado por Anid / Fondecyt Iniciación, Folio 11230449 suscrito por la académica Valentina Montero, investigadora de la Universidad Finis Terrae.

8. REFERENCIAS

- Arévalo, S., Motto, C. y Sánchez, J. (eds.). (2018) Acontecimientos corporales. Pólvora Ediciones.
- Bauman, Z. (2016). Identidad. Losada.
- Benavides, A. (2019). El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial. <http://doi.org/10.17230/coherencia.16.30.10>
- Butler, J. (2007). El género en disputa. Paidós.
- Braidotti, R. (2005) Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir. Ediciones Akal.
- Costa, F. (2021). Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida. Taurus.
- Deuze, M. (2006). Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. *The Information Society*, 22(2), 63-75 <https://doi.org/10.1080/01972240600567170>
- Espejo, E. (2023). Yanak Uywaña. La crianza mutua de las artes. Kikuyo Editorial.
- Freire, P. (2002). Pedagogía de la autonomía. Siglo XXI

- Haraway, D. (1985). Manifiesto Cyborg. (In)Apropiables.
- Hester, H.(2018). Xenofeminismo. Caja Negra
- Kelly, M. (2009). The political philosophy of Michel Foucault. Citado en:
Benavides, A. (2019) El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial.
- Montero, V. (2012). Aportaciones feministas en la relación entre arte y tecnología. Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas, 52, 425-447.
- Montero, V. (2015). Arte de los medios y transformaciones sociales durante la transición en Chile 1990-2014. Universidad de Barcelona.
- Scott, R. (1982). Blade Runner. Warner Bros.
- Villeneuve, D. (2017). Blade Runner 2049. Warner Bros.
- Preciado, P. B. (2002). Manifiesto contrasexual. Barcelona: Opera Prima.
- Wittig, M. (2005). El pensamiento heterosexual y otros ensayos. Editorial Egale.

MORÁBITOS: UM CORPO TRANSCULTURAL EM MARROCOS

MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Centro de História da Universidade de Lisboa

1. NOTA PRÉVIA

Na história da Expansão portuguesa em Marrocos deparam-se-nos diversos interlocutores conforme as áreas geográficas do NO africano, os interesses locais (geoestratégicos, militares, económicos ou ideológicos), as razões do relacionamento, os grupos sociais em presença, os agentes políticos, e tantas outras condicionantes históricas. Portugueses, naturais ou não do reino, muitos deles moradores nos lugares fortificados ou, então, residentes em cidades do interior, estantes em virtude da guerra, de capturas, do comércio, do serviço régio, ou de razões particulares, interagem com outros cristãos, com judeus, com naturais muçulmanos.

Entre estes a diversidade de indivíduos é óbvia e significativa em termos históricos. Islão e Cristandade, essas categorias e construções mentais que ainda persistem nos alvares dos tempos modernos pelo menos em parte da Humanidade e sobretudo no seu imaginário, parecem confundir-se em muitas actividades, incluindo bélicas, diplomáticas e oficiais, e em negócios, e a exclusividade de uma presença e de um confronto de duas *civilizações*¹⁸⁴ perderem um sentido prático no quotidiano do século XVI. Provavelmente a sua utilização deveria ser alvo de maior ponderação também por parte dos

¹⁸⁴ Civilizações enquanto sociedades definidas em termos materiais e culturais, salvaguardando perspectivas epistemológicas distintas, conforme salientou Fernand Braudel na década de 60 do séc. XX (1989).

investigadores ao reflectirem sobre teorizações e uso de conceitos operatórios¹⁸⁵.

Toda a imagem é construção, de imediato e num contexto específico ou ao longo de muito tempo, até na longa duração, em fases que se somam ou alternam num processo que não termina nunca. Quando se fala na imagem ou representação relativamente a um colectivo de povos, ou mesmo a um povo, então mais complicado ainda se torna fixá-la com alguma verosimilhança¹⁸⁶ ao procurar distinguir-se o intrínseco e o assimilado do exterior, o que é tradicional e o que representa inovação, simbiose ou metamorfose.

Território, costumes, língua, religião, constituem condições ou veículos de coesão, de comunhão, de identidade, mas nem sempre estão todas presentes ou a caminhar em uníssono. Sem desvalorizar a especificidade e influência da religião no quotidiano dos povos islamizados, basta aprofundar fenómenos como o do *morabitismo* (de morábito), vivamente presente ainda na actualidade – e não apenas magrebina –, para verificar a relatividade de qualquer controlo social preconizado pelo rigor ortodoxo de uma doutrina religiosa. As práticas adaptam-se a tradições locais diferenciadas, pré-islâmicas, quiçá mais ou menos vetustas, e, além disso, evoluem¹⁸⁷.

Ao reportarmo-nos ao Magrebe e aos seus habitantes, há que ter tudo isso em conta e optar pela busca não apenas de características comuns à definição do Islão, mas também de vestígios de diferentes identidades

¹⁸⁵ Concordando com Bernard Guenée (1987), conceitos como Ocidente ou Cristandade, não correspondiam já na centúria de quatrocentos a qualquer realidade, se tivermos em conta a emergência dos Estados, os seus conflitos e interconexões.

¹⁸⁶ Segundo os pressupostos da relatividade do conhecimento histórico e parâmetros de conformidade, conforme os podemos discutir a partir de Karl Popper e da moderna hermenêutica (1993).

¹⁸⁷ Basta que recordemos objectivos e comportamentos de um certo número de *confrarias* religiosas fundadas em regiões africanas diferentes ou de uma mesma *confraria* em diversas épocas.

que nele coexistem, migrações culturais, e a forma como foram sendo avaliadas pelos testemunhos de diferentes épocas¹⁸⁸.

O Ocidente viveu em muitas épocas o medo relativamente ao infiel / Islão, mistificando as atitudes e objectivos das suas elites, conotando os dirigentes islâmicos mais com a *Jihād*, interpretando esta muito sumariamente como *guerra santa* e esquecendo os seus diferentes significados. Esqueceu-se também a diversidade de formas de diálogo e de permeabilidade entre sociedades, poderes e mundos culturais (por vezes numa mesma região, em qualquer dos continentes) que ressaltam com frequência dos testemunhos históricos. Omitiu-se o entendimento, a colaboração e até deferência que também houve para com poderes externos, de parte a parte.

A intervenção em 1541 de *morábitos* (de *'al-murābiṭun*) nas relações entre poderes no Norte de África (xarifes do Suz e de Marrocos e alcaides do Rei de Fez) em época particularmente decisiva para o futuro da presença portuguesa no Magrebe (perda de Santa Cruz do Cabo de Gué, auscultação régia, embaixada portuguesa a negociar com Fez, retirada dos portugueses de Safim e de Azamor)¹⁸⁹ e contemporânea da tentativa gorada do imperador Carlos V de tomar Argel¹⁹⁰, conduziu-me a problematizar o tema destes *santos/as* ou *morábitos*, suas

¹⁸⁸ Ibn Khaldūn ou Ibn Jaldūn (1332-1406), historiador filósofo, tunisino de origem andaluza, mestre e investigador no Cairo, autor da *Muqaddima* ou *Prolegómenos* à sua História Universal (1967) em sete livros, no sexto e sétimo concentra-se no Magrebe e nos povos berberes.

¹⁸⁹ Temática central na dissertação de mestrado de Maria Leonor García da Cruz (1988). V. tb. Cruz, 1993 e 1998. Principais fontes: *Les Sources Inédites de L'Histoire du Maroc* (Portugal e Espanha) e Rodrigues (1915-1919).

¹⁹⁰ Circunstâncias históricas sugestivamente narradas nas *Memórias* do soberano de Argel e grande almirante do Império Otomano, Barbaroxa, atento à confluência de fenómenos, uns de natureza material e humana, outros a que atribui um significado transcendente. As cópias, de diferentes épocas e distribuídas por diversas bibliotecas, do original turco destas *Memórias*, traduzidas para francês, italiano, árabe e espanhol, antes e depois de uma transformação para turco moderno (Y. Öztuna), têm sido comentadas em vários artigos de Ertuğrul Önalp (Universidade de Ankara), e no seu estudo de 2005.

Note-se que outros testemunhos comentarão os acontecimentos, atribuindo-se inclusivamente à intervenção de um marabuto o aparecimento da tempestade que ditará a sorte das armas. Cf. Edmon Doutté, 1900.

características e funções, tanto no mundo muçulmano como do ponto de vista regional.

Embora em diferentes perspectivas, já foram recolhidas notícias biográficas que se podem confrontar com as informações a recolher de fontes portuguesas. Trata-se de elementos colhidos em hagiografias e em testemunhos ou passagens autobiográficas de autores islâmicos sobre *morábitos* e membros de *confrarias* que usualmente definem cadeias de sucessão, espiritual ou genética: mestre – discípulo e / ou descendência parental do Profeta (caso dos xarifes) ou de um grande mestre "amigo de Deus" (Depont, 1897; Cornell, 1998).

O interesse maior futuramente será não apenas o de inventariar biografias mas o de captar atitudes e discursos que esclareçam o ambiente, as tensões e estratégias de vários poderes e corpos existentes nas sociedades locais (Berque, 1977; 1978; Robinson e Triaud, 1997; Colloque, 1998; Powers, 2002). Mas conhecer e compreender as atitudes e o pensamento das populações e elites muçulmanas é tanto mais difícil quanto as fontes escritas não abundam ou foram produzidas nos tempos medievais e modernos numa estratégia discursiva de representação ideal destas figuras de *homens santos*.

2. MÍSTICA E FENÓMENOS DE DUALISMO E DE SIMBIOSE VIVENCIAL NO ISLÃO

O Islão tem sido identificado em demasia a uma ordem dominante e interveniente na vida das sociedades, confundindo-se com uma identidade colectiva muito além da esfera da religião, visão esta, europeia que Jean-Noël Ferrié critica numa perspectiva de revisão epistemológica (2005).

As práticas adaptam-se a tradições locais diferenciadas, por vezes pré-cristãs e pré-islâmicas, quicá mais ou menos vetustas e, além disso, evoluem. Tenha-se presente o fenómeno do *morabitismo* conforme o refere Edmond Doutté nas suas Notas sobre o Islão magrebino (1900), Vincent Monteil sobre o marabuto na África subsariana (1971), e as reflexões decorrentes dos estudos comparativos de Clifford Geertz sobre as particularidades do Islão em Marrocos e na Indonésia numa

perspectiva antropológica e religiosa (1992). Note-se que ao falar hoje de *Islão negro* está-se a falar de uma expressão local de um Islão universal, conforme Bakary Sambe (2002). Sobre uma natural evolução basta que recordemos a própria figura do *morábito* ou objectivos e comportamentos de certo número de *confrarias* islâmicas fundadas em regiões africanas diferentes ou de uma mesma *confraria* em diversas épocas.

FIGURA 1.



Morábitos do Senegal. Villeneuve, c. 1780.¹⁹¹

Desde o séc. VII que se nota no Islão divergências e, mesmo dentro de cada uma das tendências, múltiplas correntes com uma vigência de duração variável. Diferentes também se apresentam, à partida, as condicionantes que determinam a actuação de Maomé e dos seus

¹⁹¹ René Claude Geoffroy de Villeneuve, 1814, v.4, 102/103, A cores na edição do livreiro Nepveu (exemplar da Universidade de Oxford, digitalizado em 2007) e na tradução inglesa, 1821, v.3, 63.

A imagem representa um templo de marabutos (expressão francesa de morábitos) ou talbes neste caso concreto no Senegal. O autor viveu nesta região durante dois anos, pela década de 80 do séc. XVIII. Descreve estes homens piedosos como "sacerdotes" mouros (logo, vindos das regiões vizinhas) e os seus discípulos, negros muçulmanos, entrando em detalhes sobre rituais e funções, relações sociais e políticas, sobretudo no capítulo VIII do referido livro.

próximos em Meca e depois em Medina, assim como as que caracterizam as populações que se vão convertendo ao islamismo, com um residual variável de paganismo, de cultos e rituais hindus, persas ou cristãos.

A mística islâmica, cultivada desde o início pelos *sufis* (*ṣūfiyy*, de *ṣūf*), ascetas vestidos de lã¹⁹² como os profetas (uma das suas marcas distintivas, anterior a Maomé) e na origem de grupos de discípulos e de *confrarias* ainda hoje dinâmicas, desenvolveu-se, ela própria, processualmente, definindo-se melhor desde o séc. X¹⁹³ e sempre sujeita a circunstâncias históricas e geográficas. Tem, aliás, albergado tendências por vezes bastante divergentes no que respeita a práticas e a doutrinas.

O suporte doutrinal, além de tardio, é frequentemente ultrapassado por ritos locais de vetusta origem. Sensibilidades, costumes e tradições originam uma ambiência que irá influenciar o proselitismo de fenómenos como o do *morabitismo*.

Neste intervém também a personalidade do *santo* ou da *santa* que se alia à predisposição das populações e, não raras vezes, a circunstâncias políticas¹⁹⁴.

O ascetismo revela-se uma tendência que desperta reacção desfavorável do ponto de vista da ortodoxia islâmica, embora o esforço doutrinário venha a procurar uma integração no sunismo. Na verdade, se os fiéis muçulmanos são desde o início da sua formação incentivados a dirigir-se directamente a Alá nas suas orações e a considerar o Profeta Maomé o único capaz de receber de Deus a *Revelação* e de transmiti-la aos homens (Farinha, 2004), compreende-se a estranheza em admitir mais intermediários e outro qualquer poder de intercessão ou *ṣafā'a*¹⁹⁵.

¹⁹² Tratava-se de início de uma veste branca mas, com o tempo, transformada em veste negra ou raiada, segundo Massignon (1922, 153; Cf. Le soufisme, 2003).

¹⁹³ Influência desde os finais da centúria anterior das doutrinas neoplatónicas.

¹⁹⁴ A ambiência em Marrocos, desde as orientações e simbolismos do poder monárquico ao longo dos tempos até aspectos da vivência quotidiana, podem ser recolhidos em Bourqia e Miller (1999).

¹⁹⁵ A ligação dos *sufis* aos profetas do período pré-islâmico trouxe desta forma interpretações diferentes da inicial, como se pode constatar em Al-Kalabadhi (m. 994),

Trata-se de uma postura que, em contrapartida, acolhe naturalmente maior apoio nos meios populares do que nos eruditos.

Não admira, por outro lado, que os primeiros *sufis* constituíssem uma minoria e fossem mal entendidos por uma sociedade demasiado preocupada com definições jurídicas e problemas políticos, assumindo-se o Islão como religião de Estado e, passado pouco tempo, de um Império em expansão. A sua atitude tendia por vezes a contrariar as normas sociais, pelo cultivo de atitudes fora de uma vivência regular, fosse na alimentação, no trajar excêntrico (demasiado luxuoso ou mais miserável que o dos mendigos), no ermetismo ou na vida errante, no celibato..., num comportamento resultado mais de uma vivência e de atitudes práticas (tidas até por loucas) do que de uma doutrina pensada e definida. No séc. IX estariam ainda próximos de outros místicos, incluindo cristãos, do Próximo-Oriente, e sujeitos a influências exteriores (Molé, 1965).

Será no Iraque e em centros místicos de Bagdade e Bassorá que o *sufismo* irá desenvolver-se nos finais dessa centúria, originando debates, escolas de discípulos sob a direcção espiritual de grandes mestres, e tratados fruto das experiências de meditação, introspecção e educação da alma, amor a Deus e ascensão progressiva até ele. Na base da meditação e da experiência mística está agora o próprio Alcorão, tornando-se inevitáveis rupturas e heresias.

O *sufismo* irá sobreviver às reacções que despertara de diferentes formas, incluindo através de uma nova postura que respeita hierarquias sociais e culturais, procurando o reconhecimento e integração na ortodoxia sunita. Implanta-se no Irão desde os inícios do séc. X, é adoptado pela dinastia turca dos Seldjúcidas, alastra-se pelo Próximo-Oriente e paulatinamente pelo mundo islâmico, tornando-se sinónimo da mística muçulmana. Para a sua inserção doutrinária irão contribuir

iraniano de Transoxiane, que no seu tratado expõe diferentes aspectos da questão (1977; Cf. Le soufisme, 2003). O sufismo recorre a métodos como a maceração e a rememoração do nome de Deus, posteriormente, sobretudo com as *confrarias*, a concertos espirituais e à dança. Qualquer interpretação próxima da ideia de união consubstancial com Deus poderia ser, como foi, taxada de heresia, aos olhos de uma rigorosa ortodoxia islâmica.

grandes pensadores como o iraniano próximo da corte seldjúcida, Abu Hamid Al-Ghazali (m. 1111).

O Magrebe, aliás como tantas outras zonas do mundo islâmico e a própria Andaluzia, esteve exposto desde a Antiguidade a grandes alterações políticas e culturais, ficando as suas populações sujeitas à sucessiva entrada e fixação de grupos imigrantes (árabes, outros orientais...), não sem desequilíbrios motivadores de tensões. A islamização, com as suas fases e tendências, embora se tornasse dominante, preservou tradições e práticas pré-islâmicas, incluindo sobrevivências indígenas (ritos e crenças pagãos), adaptando-se a muitas dessas particularidades.

Tendo sido a expansão árabe e islâmica simultaneamente simbiose e construção, naturalmente que o Norte de África (do Egipto a Marrocos, estendendo-se a islamização a sul do Saara) e nele o Magrebe, com as suas singularidades, apresentaram fenómenos de tipo semelhante. Conheceu heresias e heterodoxias como o carejismo, o poder dos xiitas, as repercussões dos movimentos dos Almorávidas ('*al-murābiṭun*, s. XI), que procuravam restaurar o sunismo ortodoxo de rito maliquita, e dos Almóadas, os *unitários* ('*al-muwahhīdun*, s. XII).

3. O MORABITISMO NO MAGREBE: MESTIÇAGEM E FENÓMENO TRANSCULTURAL?

Se em muitas zonas do mundo muçulmano o sufismo tem um desenvolvimento autónomo, de cunho contemplativo, em Marrocos verifica-se, contudo, a sua íntima aliança com outro fenómeno, sócio-religioso, o *morabitismo*. Por outro lado, sabe-se como morábitos famosos como Sidi Abdellah ibn Yassin Jazouli (m. 1036) e Sidi Mohammed al-Mahdi ibn Tumart (m. 1130), ajudaram nos séculos XI e XII à ascensão política das dinastias almorávida e almóada, respectivamente, aliás de origem berbere beduína ¹⁹⁶.

¹⁹⁶ As dinastias merínida e oatácida, por seu turno, nos séculos XIII e XIV, ter-se-iam defrontado com a grande implantação de confrarias e oposto ao culto popular de *santos* e

santas (Ribas, 2022). Para os séculos XIV-XV ver Kably (1986) e Powers (2002) mais do ponto de vista sociopolítico e jurídico.

Os dois fenómenos parecem juntar-se finalmente a um terceiro, o *xarifismo*, nos alvares dos tempos modernos, fenómenos esses relacionados entre si pela *baraka*, isto é, a graça ou benção emanada do *homem santo*, no caso os *Shurfa*, descendentes do Profeta (Farinha, 1983). A dinastia Sádida, do séc. XVI, ascende imbuída de *xarifismo* e em breve este irá impregnar toda a estrutura religiosa e política do Magrebe, influenciando o próprio sufismo.

FIGURA 2.



Marabuto (na tradução a partir do francês) em Marrocos. Saint-Olon, s. XVII

Há, pois, que ter em conta no estudo da evolução do Islão no Norte de África as importantes redefinições territoriais e tribais decorrentes de uma interinfluência cultural e de simbioses, elas próprias evoluindo.

FIGURA 3.



Morábito, 1695. Humanities and Social Sciences Library / Art and Architecture Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs

3.1. MORÁBITOS E CONFRARIAS, ARRÁBIDAS E AZÓIAS

São numerosos os vestígios da passagem e da sepultura de *homens santos* por todo o Norte de África. Mesmo quando o nome já não

perdura na memória, assinala-se a sua passagem com a frequente designação de *Santo desconhecido*.

O culto e peregrinações que alguns desses lugares santificados continuam ainda hoje a despertar nas populações magrebina permitem constatar e melhor compreender a persistência de fenómenos de crença e de ritos que subsistiram, apesar de épocas e vicissitudes históricas adversas, mesmo que transmutando-se. A observação colhe fundamento no Norte de África como na Península Ibérica. Na origem pode descobrir-se um ritual pagão (festas e devoção a forças e seres da natureza), a cristianização de uma prática, a sua islamização, de novo uma devoção cristã...

FIGURA 4.



Monumento cúbico (cuba) do período almóada, posteriormente ermida sob o orago de S. João Baptista em Monsaraz (Portugal) ¹⁹⁷

¹⁹⁷ Capela de S. João Baptista, Monsaraz (Portugal). Monumento cúbico (cuba) do período almóada, de planta quadrada e cúpula hemisférica, de tijolos vermelhos, erguido num antigo cemitério onde terá funcionado como santuário e/ou sepultura de um santo muçulmano. Ritualmente purificado após a Reconquista cristã, converteu-se em ermida sob o orago de S.

FIGURA 5.



Morábito em Safim

Não espanta pois a transformação de locais e de construções testemunhada em suportes escritos e pictóricos, em achados arqueológicos, em memórias orais. Em território português subsistem topónimos e outras palavras, assim como construções, isoladas ou integradas em conjuntos arquitectónicos maiores, que plenamente o provam. Recorde-se a esse propósito a importância de ciências como a linguística e a filologia, a história e a arqueologia, que têm sido de extrema utilidade para a recuperação de informações mais rigorosas sobre as definições culturais e a história comparada dos territórios norte-africanos e peninsulares sob influência árabe e islâmica¹⁹⁸.

Importa referir que entre as condicionantes favoráveis ao triunfo da aceitação do *sufismo*, conta-se a crença bastante divulgada da existência de *santos* entre os homens, capazes de efectuar milagres (*karama*), de conservar e transmitir a *baraka*, possuir um poder de intercessão que o

João Baptista. Cópia de imagem e apontamento realizados em Janeiro 2009 a partir de http://www.cm-reguengos-monsaraz.pt/pt/conteudos/o%2Bconcelho/h2/CZM_txt_10_cuba.htm

¹⁹⁸ Veja-se, na sequência das observações de Helena Catarino, 1997-98, Fabião e Guerra, 1991, Varela Gomes, 2002, deste último autor o estudo de 2004.

sunismo clássico, aliás, reservara a Maomé (Doutté, 1909, 1914; Dermenghem, 1952).

O *morabitismo* é considerado uma particularidade do sufismo de Marrocos e relacionado com diversos fenómenos locais:

- o carejismo, que manterá as suas influências relacionado fortemente com certas tribos berberes;
- o maliquismo, instituído em Fez por Sidi Darras ibn Ismail (d. 357/942), será introduzido por sufis na região de Marrocos, tornando-se importante meio de islamização de territórios fora dos limites da *Shari'a*, isto é, da administração política. Este esforço de orientação prática, enfatizando também as fontes da jurisprudência, assemelha-se ao levado a efeito pela mesma época no al-Andalus, por maliquitas especialistas do *hadith* e por *sufis*.

Será fundamentalmente através de centros alcorânicos, de alfabetização e de ensino religioso, criadas por mestres ascetas, que se fará a islamiização dos povos rurais, sedentários e vivendo da pastorícia. Trata-se da criação de um *ribāṭ* ('*ar-ribāṭ*) ou *rābiṭa* ('*ar-rābiṭa*), por um *murābiṭ*.

Estas figuras religiosas, localmente conhecidas por designações como *sayyid* (ou *sidi*), *ṣāliḥ*, *waliyy* ou *murābiṭ*, nas fontes portuguesas terão sido genericamente identificadas por cacizes (de *qasīs*), conforme se nomeavam os sacerdotes cristãos no Oriente ¹⁹⁹, e em pleno século XVI por *morabete* (Bernardo Rodrigues em *Anais de Arzila*, c. 1560) e *marabuto* (Luís Pereira Brandão, *Elegiada*, 1588). Este termo surgirá

¹⁹⁹ Já referido por Fr. João de Sousa em 1789 (1981), cf. António Dias Farinha (1974, 306). Este mesmo investigador dá-nos conta das variantes de designações referidas no texto para designar o *santo* marroquino, mesmo no Norte de África. Na *Crónica de Almançor* (Saldanha, 1997), por seu lado, escrita por António de Saldanha, conforme o mesmo investigador esclareceu e que editou a partir de manuscrito de começos do século XVII, utiliza-se o termo *caciz* para designar não apenas o padre cristão (314-317) mas também o homem ligado à religião (incluindo a muçulmana), assim como o termo *morábito* (364-365) que Léon Bourdon, responsável pela tradução francesa, reverte para *marabout* e que designaria o místico /*sufi* (542-543). Ficaram testemunhadas nesta Crónica intervenções de morábitos em Marrocos em torno de festejos ou de revoltas, e a sua identificação como poderes autónomos ou como servindo ocasionalmente de intermediários políticos.

na língua espanhola só em 1600 (*morabito*) e na francesa em 1617 (*marabout*)²⁰⁰. Esta última designação, francófona, tornou-se termo usual entre os estudiosos para designar o *santo* marroquino, mesmo no Norte de África.

Os *morábitos* (cujo termo identificava na Argélia sobretudo os homens santos rurais) desempenharam desde muito cedo²⁰¹ um papel sociopolítico face ao sistema político das tribos, cabendo-lhes junto das populações rurais e de relações tribais, interpretar e fazer aceitar um discurso árabe-islâmico, de origem urbana e cariz universal. Tudo dependerá, pois, dos seus conhecimentos de teologia islâmica e jurisprudência e de toda uma habilidade para adaptá-los ao código local. Em troca do desempenho de funções de mediador e árbitro, formaliza-se um contrato, aceite institucionalmente, mediante o qual recebe uma prenda (*hiba*).

Note-se, contudo, que os *morábitos* se diferenciam dos *qaid*s (chefes) pois enquanto estes são eleitos anualmente pelo povo e se comprometem nas lutas tribais, os *morábitos* ou *homens santos* colocam-se acima destas divergências numa postura permanente de paz (dada a sua essência), escolhidos apenas por Deus, albergando em área da sua ermida (ou "santuário", espaço físico e moral) diferentes clãs que pretendessem em assembleia tomar decisões conjuntas ou resolver pendências de justiça. O lugar e a sua mediação deveriam proporcionar meditação e a ponderação necessária à concórdia.

Já a isso se refere Leão, o Africano, no início do segundo quartel do séc. XVI, na sua *Descrição de África*. Saliente-se a referência que faz a *santo*

²⁰⁰ Farinha, 1974, 305-306. A utilização do termo numa obra francesa de 1617 como a de Jean Mocquet, conforme indicações transmitidas pelo referido investigador, constitui um facto que actualiza a informação colhida em Dicionários etimológicos franceses. Trata-se de uma maior precisão científica que deverá tomar-se em linha de conta e que alguns estudos recentes ainda ignoram quando apontam a introdução do termo na língua francesa mais tardiamente. Mas vários autores optaram pela forma *morábitos* para designar as construções que serviram de ermitério ou túmulo aos ascetas, algumas das quais já ermidas do período cristão imitando o modelo muçulmano.

²⁰¹ No s. XI o édito do sultão de Fez Tamim ibn Ziri, dirigido ao xarife Moulay Abu Abdellah Amghar, fundador da primeira confraria sufi em Marrocos, confirma o seu papel de imam e, ao mesmo tempo de árbitro ou juiz tribal.

da região junto às montanhas do Suz que estabelece tréguas três dias na semana permitindo com isso o comércio e o trânsito de pessoas e de bens nesses dias, para lá da feira de três meses que interrompe a guerra.

O facto de se estabelecerem em zonas periféricas e de fronteira, permite-lhes, assim, ainda um outro tipo de intervenção, em relação a viajantes e mercadores. Sendo o território do "santuário" uma zona de paz, nele se depositavam as armas. O morábito acompanhava então os visitantes, guiando-os a partir daí. Com isso, garantia a segurança de quem viajava tal como a boa conduta do mesmo.

O *ribāt* desempenha, nesse sentido, também o papel de eixo e interacção de redes económicas e políticas no mundo rural. A sua localização dependeu da existência nas regiões próximas de recursos naturais e humanos e, não raramente, correspondeu a anterior polo de atracção – mercado tribal ou lugar de culto pré-islâmico.

Mas o primitivo *ribāt* ('*ar-ribāt*) ou *rābiṭa* ('*ar-rābiṭa*, arrábida) transforma-se por vezes com os descendentes do *morábito*, seu fundador, e por fusão com o sufismo, em *zāwiya* ('*az-zāwiya*, azóia). No sentido primitivo do árabe clássico "ângulo" ou "recanto", reporta-se a uma construção pré-islâmica originária do Próximo-Oriente e introduzida no séc. XII no mundo árabe por Saladino. Integra a arquitectura muçulmana quando passa a designar uma construção relacionada com o sufismo, isto é, com a espiritualidade e a mística.

De refúgio ou albergue (no campo ou na cidade), torna-se com o tempo morada de *homens santos*, lugar de recolhimento e elevação espiritual, de oração e rememoração do nome de Deus, de leitura e de escrita, de escola de doutrina.

Sede do discurso e da acção prodigiosa do *santo*, torna-se chamariz de discípulos, de viajantes e de devotos. Mestres há que se tornam eremitas, recolhidos em *morábitos* construídos pelos seus adeptos, e nestes acabam sepultados. Os crentes acorrem ao local com oferendas, espectantes de uma graça, confiantes no seu poder santificante que, aliás, permanece actuante mesmo após a sua morte. A *baraka* transmitida pelo *homem santo* constitui-se num legado (graça e santidade) que abrange o próprio lugar além da sua descendência.

Subsistem na língua portuguesa palavras árabes e topónimos que o testemunham (Farinha, 1973; 1974; 2009; Rei, 2002).

Em Marrocos o *ribāṭ* distingue-se, pois, pelos seus objectivos de instrução no dogma islâmico (*i'tiqadat*) e na prática (*mu'amalat*), do *ribāṭ* com propósitos militares frequente no al-Andalus e na Tunísia (Ifriqiya), além de se referir, entre os sécs. X e XIII, na maioria dos casos, a iniciativas particulares e de âmbito local.

A esse propósito veja-se na adopção de palavras árabes pelo português as definições de António Dias Farinha (2009): *arrábida* derivaria da ideia de uma defesa de fronteira, mais tarde fortificação e "convento", enquanto *azóia* corresponderia mais ao espaço – retiro de homem santo.

3.2. EXEMPLOS DE ALGUNS CENTROS CONHECIDOS NO MAGREBE, AO TEMPO DOS ALMORÁVIDAS (S. XI), DOS ALMÓADAS (S. XII) E NOS ALVORES DOS TEMPOS MODERNOS

Podemos salientar a título de exemplo o *ribāṭ* Dar al-Murābiṭun de Sidi Waggag ibn Zallu al-Lamti (m. 445/1030), perto da actual Tiznit. Berbere do centro de Marrocos e discípulo de Sidi Abu Imran al-Fasi (m. 430/1015 ou 1039), mestre maliquita de Fez (agindo em al-Qayrawan), com o qual manteve relações até à morte deste, criou uma rede de mesquitas e centros de instrução nas franjas montanhosas do Sus e junto dos povos dos desertos a Oeste do Magrebe, ganhando projecção alguns dos seus milagres.

O *xeique*²⁰² Waggag foi, por seu turno, mestre de Sidi Abdellah ibn Yassin al-Jazouli (m. 451/1036), tendo-o orientado no ensino do dogma islâmico e da doutrina maliquita aos guerreiros Veiled Sanhaja, tornando-se líder espiritual do movimento almorávida. Foram também seus discípulos os irmãos Sidi Sulayman e Sidi Abul Qacem ibn Addu, eventuais sucessores de Ibn Yassin como imams almorávidas e em estreito contacto com Dar al-Murābiṭun.

²⁰² *Xeiques* no Magrebe são por vezes viajantes que em Damasco, Bagdade e em outros centros aprofundam a teologia e o sufismo quíça junto de mentores como Al-Ghazali e que vieram sediar-se junto das tribos semi-nómadas de Marrocos, fundando ribates e contando com o apoio de chefes berberes e místicos.

Outro discípulo de Sidi Abu Imran al-Fasi, Abul Mawahib Sidi Abdellaziz Tunsi (m. 468/1053), tunisino, dos membros Masmuda das montanhas do Alto Atlas, estabeleceu um *ribāṭ* em Aghmat Urika²⁰³ (primeira cidade do vale Nafis, a sul da recente capital almorávida de Marraquexe), desenvolvendo o ensino da jurisprudência (*fiqh*) junto dos Berberes.

Estendeu-se assim a nova orientação doutrinária aos povos do campo do Sul marroquino, assim como aos, mais livres e distantes, nómadas condutores de camelos (*imashaghen*), em particular aos almorávidas Veiled Sanhaja²⁰⁴ que se haviam tornado senhores do tráfego caravaneiro que atravessava o deserto do Saara.

Relacionados com estes fundadores ficaram registados outros nomes como o de Sidi Abdessalam Tunsi, intimamente ligado às elites políticas almorávidas pelo conselho mas sem subserviência nem se afastar do rigor de uma conduta ascética e da defesa de princípios, e o de outro emir de Sanhaja, Abu Zakariyya ibn Yughar (m. 537/1122).

No séc. XII 'Abd al-Qādir al-Guilani (m. 1166) constituiu importante ordem, *Qadiriya*, com amplo impacto pelo Norte de África, testemunha da importância social destes grupos para lá da religiosa²⁰⁵.

Com a poderosa intervenção no Norte e Oeste africanos e no al-Andalus de uma segunda vaga de Berberes beduínos, os Almóadas (*al-Muwahhidun*), desenvolve-se uma nova interpretação sobre a Unicidade de Deus (*Tawhid*), considerando-O único na sua própria essência, classificando como politeístas aqueles que admitiam no divino diferentes faculdades.

Proclamou-a em Marrocos o *xeique* Sidi Mohammed al-Mahdi ibn Tumart (m. 524/1130) depois de, em estudo, ter viajado por Damasco,

²⁰³ Cuja prosperidade mercantil no s. XI foi descrita por al-Idrissi.

²⁰⁴ Os Sanhaja ou Sanhaya (em castelhano conhecidos por Zeneguís) constituíam tribos berberes do NO do Saara e do Sudão, até à desembocadura do Rio Senegal (derivado de Sanaga) e parte do Níger. No séc. IX povoavam também a cordilheira do Atlas (montanhas do Rif). Na zona do Magreb vieram a aliar-se aos Zenata e aos Masmuda. Sobre o Magreb e os povos Berberes escreveu, como se referiu acima, Ibn Khaldūn.

²⁰⁵ Confraria espalhada de Marrocos à China, conforme Farinha, 2004, 31.

onde conheceu o seu primeiro mentor Sidi Abu Hamid al-Ghazali (m. 526/1111), com ele aprofundando a teologia e o sufismo, em Bagdade entrar nos círculos do teólogo al-Mubarak Abdelljabbar e do Sufi Sidi Abu Bakr Shashi, e em Alexandria conhecer o famoso jurista maliquita Sidi Abu Bakr Yusuf Turtushi (m. 525/1110). Sediando-se junto das tribos semi-nómadas do Alto Atlas, os Masmuda, vem a conseguir uma enorme influência, através da pregação, da política e da guerra. Fundou um *ribāṭ* em Tin Mal, contando com o apoio de chefes berberes e místicos como Sidi Ali ibn Harzihim (m. 559/1144). Foi considerado *Mahdi* pelos seguidores, com base na tradição mística de uma profetizada renovação ou purificação da doutrina. A vitória almejada ser-lhe-á póstuma. Sidi Abdelmumin ibn Ali (m. 551/1136), futuro califa, foi um dos seus discípulos mais dotados.

Podem citar-se exemplos como um *ribāṭ* de Safim, outro no NE de Marraquexe e o de Sidi Bannour (m. 550/1135), cujo túmulo é ainda visitado – no *ribāṭ* Iliskawen, hoje cidade de Sidi Bannour, a Sul de El Jadida.

Dos começos do s. XV data o *ribāṭ* de Afughal a Este da actual pequena cidade de Tamanar, ligado a Qutb Sidi Mohammed ibn Slimane Jazouli (m. 869/1454), fundador da grande confraria sufi Shadhilite Jazouli.

A presença e incursões cristãs na costa mediterrânica e atlântica terão originado novas criações por parte de muitos Jazoulis, com objectivos defensivos (em Tetuão, Tânger, Salé, entre outros).

4. PARA A DEFINIÇÃO DO MORÁBITO: A PROBLEMÁTICA DA SANTIDADE

O conceito de *santidade* é naturalmente associado ao Cristianismo mas, note-se que o problema tem igual cabimento no âmbito dos estudos islâmicos. Embora preservando um rigor na análise, do ponto de vista teológico e doutrinal, dadas as especificidades e particularismos de cada religião e dentro desta de interpretações diferentes, não se pode ignorar, no que toca a perspectivas sócio-religiosas e de mentalidades, as vantagens para o conhecimento histórico de uma comparação de

situações e fenómenos ocorridos em épocas e regiões próximas. Como se classificavam pelos testemunhos coevos (a nível de concepções e de conceitos)? Integravam-se ou não em manifestações pré-existentes (havendo possibilidade de ocorrerem outros sincretismos e metamorfoses)? Tratava-se de fenómenos colectivos ou de foro individual?

Tal postura na pesquisa ocorre ao estudar-se fenómenos como o ascetismo, a polarização em torno de indivíduos *santos*, a criação de *confrarias*, o empreendimento de uma *guerra santa*, seja entre cristãos ou em regiões islamizadas. A permeabilidade dessas realidades tão complexas a múltiplas condicionantes e a toda uma diversidade de interpretações também estas geradas no processo histórico, justificam a permanência de debates entre investigadores.

Aliás, trata-se de uma discussão que surge no seio dos próprios sufis, defendendo alguns nos finais do s. XIII que o *santo* estava impregnado de *wilaya* marcando toda a sua relação com Deus e com ele permanecendo ao morrer, enquanto que a relação do *xeique* com os outros homens e ao instruir os seus discípulos estaria marcada pela *walaya*, passível apenas esta de ser conferida a outrém²⁰⁶. Seja como for, o *morábito* estaria numa posição simultaneamente de abençoado e de portador da benção divina ou intermediário. Enfim, a um passo de intercessor.

Vincent J. Cornell (1998) procurou definir uma tipologia de *santo* a partir da análise de mais de trezentas biografias. O seu estudo é de crítica historiográfica a fontes como as hagiografias e a investigações realizadas sobretudo no âmbito antropológico e sociológico da religião. Todavia, na sua reflexão de teor sociohistórico, vai além do aspecto social do tema em análise, considerando que sem explorar também o aspecto místico e de doutrina que lhe é inerente, nunca se poderia vir a entender a relação entre o *sufismo* e o culto dos *santos* em Marrocos.

²⁰⁶ Conforme salienta o Professor de Religião na Duke University Vincent J. Cornell (1998), baseado em duas posições diferentes, de sufis dessa época, o indiano Nizam ad-Din Awliya' e o egípcio Ahmad ibn Ibrahim al-Magiri descendente do xeique marroquino Abd Muhammad Salih (m. 1234).

Aborda a *santidade* no Islão nela distinguindo dois conceitos, o de *walaya*, dada a proximidade do sufi com o divino, mas também o de *wilaya*, perante o exercício de uma autoridade na terra, visível desde o envolvimento político do *santo* sufi até à própria formulação do Estado xarifino.

Quando se emprega o termo *wali* no Alcorão (*wali Allah*, o íntimo ou o amigo de Deus, que substitui os antigos profetas), o conceito parece trazer consigo um significado mais intenso do que simples proximidade de Deus. Trata-se, antes, de uma competência, de quem guarda e intercede... E é de assinalar quanto muitos túmulos de *morábitos* e mestres de *confrarias* continuam a atrair multidões por ocasião de feiras *musims* anuais e a constituir locais de peregrinação onde os crentes solicitam ao *murābiṭ* a sua *baraka*.

Considera, além disso, que se deve ter em conta no estudo uma vasta área – aquilo a que chama o Ocidente islâmico com uma identidade cultural próxima – incluindo o al-Andalus, o Magrebe, a Sicília muçulmana e zonas da África ocidental. Essa vasta zona, de inovações e intercâmbios no campo intelectual e religioso, teria gerado em centros como Fez e Marraquexe, doutrinas e instituições com profundo alcance no resto do mundo islâmico²⁰⁷.

A controvérsia de interpretações estende-se naturalmente à definição de *Jihād*, esse combate essencialmente espiritual. Trata-se de um esforço ou luta do crente, fundamentalmente do foro individual por se afastar de vícios humanos, uma forma de elevação a Deus e de atingir a paz. Essa é a *Jihād* maior. A *Jihād* menor terá em vista fazê-lo junto da comunidade, em relação a infiéis e heréticos, manifestando-se assim também pela guerra. Trata-se sempre de um combate por Deus²⁰⁸.

²⁰⁷ Posiciona-se assim contra uma perspectiva da História do Magrebe que o reduzira culturalmente, o tornara em relação à Espanha muçulmana periférico, apêndice e imitador.

²⁰⁸ Conforme *Firestone* (1999), reconhecem-se como as quatro maiores categorias de *Jihād*: *Jihād* contra si mesmo (*Jihād al-Nafs*), *Jihād* pela língua (*Jihād al-lisan*), *Jihād* pela mão (*Jihād al-yad*) e *Jihād* pela espada (*Jihād as-sayf*). Num trabalho saído em 2005, David Cook, professor de Estudos de Religião da Rice University e autor de *Studies in Muslim Apocalyptic* (2002), procurou perspectivar esta complexa noção na sua dimensão histórica, intelectual e política, partindo dos ensinamentos do Profeta até às ramificações do Islamismo e a

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. FONTES

- Al-Kalabadhi (1977). *The Doctrine of the Sufis*, 5 (trad. A. J. Arberry).
- Ibn Khaldūn (1967). *Discours sur l'histoire universelle 1332-1406*. Ed. Vincent Monteil.
- Leon African, Jean (1896). *Description de L'Afrique, tierce partie du monde*. n.ed. Paris.
- Mocquet, Jean (1617). *Voyages en Afrique, Asie, Indes orientales et occidentales*. Paris : J. de Heuqueville.
- Rodrigues, Bernardo (1915-1919). *Anais de Arzila. Crónica inédita do século XVI*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2 tomos.
- Saint-Olon, François Pidou de (s.XVII). *Relation de l'Empire du Maroc où l'on voit la situation du pays, les moeurs, coutumes, gouvernement, religion et politique des habitants*. Paris: Veuve Marbre-Cramoisy.
- Saldanha, António de (1997). *Crónica de Almançor Sultão de Marrocos (1578-1603)*. Estudo crítico, introdução e notas de António Dias Farinha, trad. fr. de Léon Bourdon. Lisboa: IICT.
- Les Sources Inédites de L'Histoire du Maroc. Archives et Bibliothèques du Portugal (1934-1953). Paris: Éditions Paul Geuthner; Archives et Bibliothèques d'Espagne (1921). Paris / Madrid: Ernest Leroux / Ruiz Hermanos; (1956-1961). Paris: Paul Geuthner.
- Sousa, Fr. João de (1981). *Vestígios da Lingua Arabica em Portugal [1789]*. AF de Carvalho.
- Villeneuve, René Claude Geoffroy de (1821). *Africa, containing a description of the manners and customs, with some historical particulars of the Moors of the Zahara...* Londres: Ed. Frederic Shoberl.
- Villeneuve, René Claude Geoffroy de (1814). *L'Afrique, ou histoire, moeurs, usages et coutumes des africains: le Sénégal [1780]*. Paris.

5.2. estudos

- Berque, Jacques (1977). *Le Maroc*. PUF.
- Berque, Jacques (1978). *L'intérieur du Maghreb: XVe-XIXe siècle*. Gallimard.

interpretações do seu papel no mundo contemporâneo (2005). Desmistifica-se, assim, um conceito identificado com demasiada superficialidade como guerra santa.

- Bourqia, Rahma e Susan Gilson Miller (1999). In the shadow of the sultan: culture, power and politics in Morocco. Center for Middle Eastern Studies, Harvard University Press.
- Braudel, Fernand (1989). Gramática das Civilizações [1963]. Lisboa: Teorema.
- Colloque international Jacques Berque et le Maghreb (1998). Casablanca : Fondation du roi Abdul-Aziz al Saoud.
- Cook, David (2005). Understanding Jihad. University of California Press.
- Cornell, Vincent J. (1998). Realm of the Saint. Power and Authority in Moroccan Sufism. University Texas Press.
- Cruz, Maria Leonor García da (1998). As Controvérsias ao Tempo de D.João III sobre a Política Portuguesa no Norte de África. Separata Especial de Mare Liberum (nº 13, Jun.97, 123-199, e nº 14, Dez.97, 117-198). Lisboa: CNCDP.
- Cruz, Maria Leonor García da (1988). Lourenço Pires de Távora e a Política Portuguesa no Norte de África no Século de Quinhentos. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2 vols.
- Cruz, Maria Leonor García da (1993). Portugal no jogo de poderes do Norte de África no segundo quartel do século XVI. In Cadernos Históricos IV. Lagos: Comissão Municipal dos Descobrimentos, 113-128.
- Depont, Octave (1897). Les confréries religieuses musulmanes. Alger : A. Jourdan.
- Dermenghem, Émile (1982). Le culte des saints dans l'islam maghrebain [1954]. Gallimard.
- Doutté, Edmond (1914). En tribu. P. Geuthner.
- Doutté, Edmond (1909). Magic et religion dans l'Afrique du Nord. Alger : A. Jourdan.
- Doutté, Edmond (1900). Notes sur l'islâm magribi: les marabouts. Paris : E. Leroux.
- Farinha, António Dias (s.d. 2009). Curso de Árabe. Lisboa: Instituto de Estudos Árabes e Islâmicos.
- Farinha, António Dias (1973). Língua Árabe e Islamismo. Sep. Ultramar, ns, n.3, v. I.
- Farinha, António Dias (1974). Os Marabutos e a Presença Portuguesa em Marrocos (Nótulas). In Colectânea de Estudos em Honra do Prof. Doutor Damião Peres. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 299-307.

- Farinha, António Dias (2004). O Sufismo e a Islamização da África Subsariana. In *O Islão na África Subsariana. Actas do 6º Colóquio Internacional Estados, Poderes e Identidades na África Subsariana* (2003). CEA-FLUP, 29-34.
- Farinha, António Dias (1983). Os Xarifes de Marrocos (Notas sobre a Expansão Portuguesa no Norte de África). In *Estudos de História de Portugal. Homenagem a A.H. de Oliveira Marques*. Lisboa: Estampa, 57-68.
- Ferrié, Jean-Noël (2005). *La religion de la vie quoditienne chez les Marocains musulmans*. Karthala.
- Firestone, Rueven (1999). *Jihad: The Origin of Holy War in Islam*. Oxford University Press.
- Geertz, Clifford (1992). Observer l'islam. Changements religieux au Maroc et en Indonésie, [or. inglês 1968]. *La Découverte*.
- Gomes, Rosa Varela (2004). O Magrebe e o al-Andalus. Testemunhos arqueológicos e simetrias culturais (séculos VIII-XIII). *Revista Camões - Relações luso-marroquinas: 230 anos, nº17-18*, 110-124.
- Guenée, Bernard (1987). *L'Occident aux XIVe et XVe siècles / Les Etats*. 3ª ed. Paris : PUF.
- Kably, Mohammed (1986). *Société, pouvoir et religion au Maroc à la fin du "Moyen-Age" (XIVe-XVe)*. Maisonneuve et Larose.
- Massignon, Louis (1922). *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*. P. Geuthner. Cf. *Le soufisme* (2003).
- Molé, Marian (1965). *Les Mystiques musulmans*, Vendôme: Presses Universitaires de France.
- Monteil, Vincent, (1971). *L'Islam noir*. Eds. Seuil.
- Önalp, Ertuğrul (2005). La campaña militar de Carlos V contra Argel según las "Memorias de Barbarroja" (Gazavat-i Hayreddin Paşa). In *L'Empire Ottoman dans l'Europe de la Renaissance*. Ed. Alain Servantie. Leuven: University Press, 215-226.
- Popper, Karl (1993). *A Sociedade Aberta e os Seus Inimigos [1945]. II. A maré alta da profecia (Hegel, Marx e as sequelas)*. Lisboa: Ed. Fragmentos.
- Powers, David Stephan (2002). *Law, Society, and Culture in the Maghrib, 1300-1500*. Cambridge University Press.
- Rei, António (2002). Azóias / Arrábidas no Gharb Al-Andalus e o Movimento dos Muridîn - subsídios para a sua identificação espacial. *Revista XARAJIB*, n. 2. Centro de Estudos Luso-Árabes de Silves, 53-61.

- Ribas, Rogério (2022). Filhos de Mafoma. Mouriscos, criptoislamismo e Inquisição no Portugal Quinhentista. Niterói: Eduff.
- Robinson, David e Jean-Louis Triaud (eds.) (1997). Le temps des marabouts. Itinéraires et stratégies islamiques en Afrique Occidentale Française v.1880-1960 (comunicações de Colóquio, 1994, La Baume-les-Aix). Karthala.
- Sambe, Bakary (2002). l'islam africain au défi de l'unitarisme: débats et controverses. Etudes Maghrébines. Casablanca, fasc. 15-16, 20-28.
- Le soufisme (5 Abril 2003). Le monde arabo-musulman.com. In <http://www.nuitdorient.com/n23i21.htm> (Fev. 2009).

DIOSA Y BELLEZA. AFRODITA EN LA CULTURA VISUAL DEL SIGLO XXI

M. MAR MARTÍNEZ-OÑA

UDIT (Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología)

1. INTRODUCCIÓN

Afrodita (Venus), es una de las doce grandes divinidades del Olimpo, y posiblemente sea una de las más conocidas a través de multitud de historias que la sitúan como la diosa más bella y seductora del Olimpo, tras personificarse como la diosa del amor y la belleza. Oria Segura (2013) afirma que Afrodita es una divinidad de gran atractivo, no solamente por su atractivo físico (belleza) sino también por su compleja personalidad. García Gual (2015) añade que las diosas griegas poseen una notable personalidad y poder como por ejemplo Hera, Atenea, Afrodita, Ártemis, y Deméter.

En la cultura occidental se ha identificado la belleza femenina con la diosa Afrodita, asociándose con diferentes iconografías y determinadas características estéticas. Por ello, en el presente texto se plantea si estas características estéticas asociadas a la belleza femenina siguen presentes en la actualidad, y se cuestiona qué sucederá en un futuro a través de la Inteligencia Artificial Generativa (IAG) ¿Cómo se representará a la diosa? ¿Y la belleza femenina? Junto a estas cuestiones, también se plantea si la iconografía de Afrodita ha perdurado convirtiéndose en un signo identificado socialmente con la sexualidad y el erotismo femenino y con ello, asociado a la identidad femenina. Mirón (2012) relaciona a Afrodita con un poder esencialmente femenino, el poder de seducción, a quien define como “Afrodita era la diosa griega del amor, en su más amplio sentido. Se la conoce especialmente como divinidad de la belleza, la seducción erótica y la unión sexual” (Mirón, 2012, p. 168).

Aghion, Barbillon y Lissarrague (1997), analizan la iconografía de los dioses paganos, entre ellos la iconografía de Afrodita, la cual subdividen en seis iconografías diferentes, identificándolas también con el desnudo. En relación con la iconografía de Afrodita que se identifica con el desnudo femenino, es Mirón (2012) quien afirma que:

Es en esa época de cambio, el siglo IV, cuando se produce una novedad significativa: la aparición del desnudo íntegro –antes exclusivo de varones– femenino en escultura mayor. Su primer ejemplo fue la Afrodita de Cnido, obra de Praxíteles, para la que se decía sirvió de modelo la cortesana Friné. A partir de ahí, las estatuas del tipo Venus Púdica se hicieron muy populares en el mundo helenístico y romano. En ellas, la diosa desnuda cubre su sexo con una mano, al mismo tiempo tapándolo y señalándolo (Mirón, 2012, p. 169).

Martínez Moreno (2020) identifica la belleza femenina de Venus en la obra de Botticelli. Ruiz Gómez (2004) investiga la construcción de identidad en las representaciones simbólicas que constituyen lo femenino y lo masculino a través de la mitología clásica. León (1998) analiza la publicidad desde la mitología y la ideología. Fernández Fernández, Baños González, y García García, (2014) justifican la pervivencia de Afrodita en la actualidad, identificando iconológicamente el mito de Afrodita en la publicidad de perfumes, concretamente en el perfume *J'Adore* de Dior. Mientras que Garrido Lora, (2007) se centra en estereotipos representados en la publicidad; Muñoz-Muñoz y Martínez-Oña (2019), y García García, Baños González, y Fernández Fernández, (2011) analizan la representación de los mitos griegos en diversos ejemplos de publicidad de perfumes. Y Garrido Ramos (2021) se centra en nuevas metodologías digitales para el estudio de la iconografía clásica.

2. OBJETIVOS

Por todo lo anteriormente planteado, este texto presenta los siguientes objetivos:

- Analizar la iconografía de Afrodita, junto con sus diferentes signos.
- Identificar la pervivencia iconográfica de este mito femenino.

- Ejemplificar la evolución del mito a través de diferentes ejemplos del siglo XXI.
- Determinar la iconografía y las características estéticas de Afrodita en algunas de las representaciones realizadas con IAG.

3. METODOLOGÍA

A través de una exhaustiva búsqueda bibliográfica a través de búsquedas combinadas (“mitología + IA”, “Afrodita + Publicidad”, “Venus + Comunicación visual”, etc.) en diferentes bases de datos académicas como *Google Scholar*, *Academia.edu*, etc., se desarrolló una íntegra revisión bibliográfica desde una perspectiva de género, proporcionándose la base teórica para este trabajo.

La revisión bibliográfica permitió establecer la historia junto a las características de la diosa Afrodita. Posteriormente, se localizaron a través de diferentes búsquedas en Internet, ejemplos visuales actuales que pudieran representar la imagen de Afrodita. Para ello, se utilizaron diferentes palabras junto con búsquedas combinadas como “Afrodita” “Venus” “Afrodita + audiovisual”, “Afrodita + IAG”, etc. Estas búsquedas permitieron obtener diferentes muestras gráficas donde realizar un estudio iconográfico, iconológico y semiótico, siendo las metodologías iconográfica e iconológica las más importantes de esta investigación, ya que permitirán confirmar la pervivencia de Afrodita en la cultura visual actual.

Una vez demostrada la pervivencia del mito en la sociedad actual, se intentó averiguar cómo sería la representación de este mito en el futuro, para ello se generaron algunas imágenes con diferentes aplicaciones de IAG (Leonardo ai; canvas.com, Designer, etc.), para obtener así, diversas muestras gráficas que posteriormente se analizaron y compararon con las muestras visuales obtenidas anteriormente de las representaciones de la diosa sin IAG. Concretamente la muestra elegida para realizar esta comparativa, fue el “Nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli.

Para complementar el número de muestras también se realizaron diferentes búsquedas en Internet sobre este tema, con el fin de conseguir el mayor número de imágenes de Afrodita/Venus generadas con IAG.

La muestra gráfica obtenida con IAG, se analizó a través de las metodologías iconográfica e iconología para comprobar cómo se representará la diosa en un futuro y establecer si existe o no evolución iconográfica del mito femenino.

FIGURA 1. Afrodita creada por IA



Fuente: Elaboración propia

FIGURA 2. El Nacimiento de Venus, creada por IAG



Fuente: Elaboración propia

4. RESULTADOS

Las imágenes emiten un mensaje visual en el cual pueden aparecer arquetipos, signos e iconografías, etc., que de forma silenciosa se encuentran instauradas en el imaginario social colectivo. Es lo que sucede con la diosa Afrodita, quien se asocia con la belleza, la sensualidad y la sexualidad femenina. Aghion, Barbillon y Lissarrague, (1997) identifican diversas iconografías de Afrodita/Venus, junto con algunos de sus signos iconográficos:

1. Venus celeste, cuyos atributos iconográficos son la manzana, la flor de la adormidera, el cetro, las estrellas, el signo del polo, e incluso en ocasiones puede aparecer como una diosa alada.
2. Venus popular (pandemia), quien a veces puede mostrarse junto a un macho cabrío.
3. Venus victrix, se trata de las Venus victoriosas, con alas o casco, parcialmente vestida, y puede portar corona y/o trompeta.
4. Venus en el baño o Venus púdica, se representa en un acto íntimo, desnuda saliendo del baño, mientras protege algunas partes más eróticas del cuerpo, o por el contrario las matiza y enseña otras.
5. Venus marina, aparece la diosa con una representación vinculada a su nacimiento y por ello, al mar. Algunos de los elementos iconográficos serían las olas, los delfines, la concha o conchas, y demás elementos marinos.
6. Venus dormida, en reposo. A partir del Renacimiento se crea esta nueva iconografía de Venus dormida, donde se justifica el desnudo femenino a través de la mitología.

Es habitual la representación de Afrodita/Venus desnuda o semidesnuda en cualquiera de las diferentes iconografías que la representan. Ya que a lo largo de la historia del Arte, Afrodita se ha convertido en un pretexto para representar el desnudo femenino (Aghion, Barbillon y Lissarrague, 1997). Esto se observa en la obra escultórica “Venus

Capitolina” realizada por Praxíteles en el siglo IV a.C., en la que se identifica la iconografía de Venus en el baño, iconografía también llamada Venus púdica, donde la protagonista aparece desnuda tapando algunas partes de su cuerpo con sus manos, concretamente el pecho y el pubis. Un gesto sensual en el que se debe plantear si oculta, o por el contrario señala las partes más eróticas de su cuerpo. Sin duda, una pose que se ha extendido y difundido a lo largo de los siglos, desde la “Venus Capitolina” a “El Nacimiento de Venus”, junto a otras representaciones de la cultura actual del siglo XXI donde la postura se asocia con la identificación de mujer erótica y a la belleza, la sensualidad y sexualidad femenina.

FIGURA 3. *Venus Capitolina, de un original de Praxíteles (siglo IV a.C.).*



Fuente: museicapitolini.org

Una de las representaciones iconográficas más extendida de Afrodita es la iconografía de Venus marina, el ejemplo más famoso es el lienzo “El Nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli. En este cuadro se representa el nacimiento de la diosa, donde la protagonista mantiene la misma pose que la Venus Capitolina, ocultando o mostrando diversas partes de su cuerpo, por lo que podemos relacionar ambas iconografías.

Hesíodo afirma que la diosa nació de la espuma del mar, en el que habían caído los genitales de Urano, castrado por Crono (Aghion, Barbillon y Lissarrague, 1997).

La imagen idílica de la belleza de Venus se asocia a su nacimiento, en el cual surge como una perla desde una concha sobre el mar, siendo guiada a la orilla de la playa a través de las olas espumosas (Martínez Moreno, 2020, p. 105). En relación con la forma de representar la estética de Afrodita, Martínez Moreno (2020), afirma que “Botticelli se apoya en los escritos de poetas y pensadores grecorromanos, con lo que gesta un concepto de belleza inspirado en el mundo clásico” (2020, p. 98); influencia a la habría que añadir a los escritores neoplatónicos como Ficino, quién intenta encontrar la belleza ideal y la belleza incorpórea. Es importante matizar que el rostro que representa a Venus es el de Simonetta Cattaneo, quien fue considerada la musa de Botticelli y la mujer más bella del Renacimiento (Allan, 2014), y cuyas características estéticas corresponden con una mujer joven de raza caucásica, delgada, cabello rubio, ojos claros, etc.

La iconografía del nacimiento de la diosa, se ha reproducido en multitud de ocasiones en la cultura actual como por ejemplo en la película “Las aventuras del barón Münchhausen” de 1988, de Terry Gilliam, en la que Afrodita surge de una concha marina (figura 5) en una fiel representación del tema mitológico; o incluso la podemos ver en la serie de animación “Los Simpson”, en la portada del álbum “Artpop” de 2013 de Lady Gaga, etc.

FIGURAS 4 y 5. “El Nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli y fotograma de la película “Las aventuras del barón Münchhausen”.



Fuente: artsandculture.google.com y <https://tvtropes.org>

En todas estas representaciones se identifica la misma iconografía del lienzo “El Nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli, donde el artista a su vez representa a Venus desnuda con la misma pose que las Venus púdicas, una pose sinuosa en la que la diosa aparece sin ropa, tapando y mostrando a la vez las zonas más eróticas de su cuerpo. Estas imágenes reproducen el mismo tema iconográfico y con ello se demuestra su pervivencia en la sociedad actual, donde mito de la diosa Afrodita se reproduce en diferentes ejemplos de la comunicación y cultura visual.

Otras representaciones del nacimiento de la diosa, la observamos en el anuncio del perfume *J'Adore* de Dior y en la portada de la revista *Vogue* (Véase figuras 6 y 7) en ambos ejemplos la diosa es representada saliendo del agua y aunque no aparece desnuda, se puede intuir el contorno su cuerpo por las características de sus ropajes que recuerdan a la técnica escultórica de “los paños mojados”, utilizada en la Grecia clásica para dotar a la figura femenina de mayor erotización y sensualidad.

FIGURAS 6 y 7. Anuncio del perfume *J'Adore* de Dior y portada de la revista *Vogue*



Fuente: Muñoz-Muñoz, A. M. y Martínez-Oña, M. Mar (2019)

También observamos a Afrodita en la publicidad de la fragancia de la empresa *Versace* “Eros Pour Femme”, o en el disco de la cantante Rosalía “Motomami” donde la artista se puede identificar a través de diversas características iconográficas y estéticas, con la representación de

Afroditita que realiza Sandro Botticelli (véase figuras 8 y 9). Se trataría de un ejemplo algo excepcional al añadirse un elemento iconográfico novedoso. Rosalía presenta la misma pose de la Venus púdica que se representa también en “El Nacimiento de Venus”, observamos que la artista posa desnuda a la vez que presenta un movimiento serpenteante con su cuerpo. Pero, añade nuevos elementos iconográficos como un casco en la cabeza que oculta parte del rostro, junto con el color moreno de su cabellera recogida en dos coletas. Sin embargo, la señalización de su pubis como elemento erótico, al no realizarse con la cabellera femenina se matiza dibujando sobre él. La cantante oculta partes eróticas de su cuerpo a la vez que las señala y se repintan con bolígrafo azul para aumentar así la erotización de la imagen.

Pero la diosa de la belleza aparece en el disco de Rosalía, incluso cuando existe una modificación de los signos se puede asociar con la diosa Afroditita, ya que ésta se identifica como un arquetipo, “[...] arquetípicos; es decir representan modelos de ser y de actuar que reconocemos a partir del inconsciente colectivo que todos compartimos” (Ruiz Gómez, 2004, p.3). Por ello, a través de los símbolos e iconos, la sociedad identifica bien a la diosa o bien el significado de ésta, como puede suceder en la portada del disco de Rosalía. Donde “El componente sexual ha sido en cualquier caso el más llamativo y el que más ha contribuido al encasillamiento de Afroditita-Venus como una especie de “*archetypal manifestation of the seductive female*”” (Oria Segura, 2013, p. 229).

La identificación de Afroditita/Venus como diosa de la belleza, se mantiene también en referencias en otras representaciones visuales del siglo XXI, como se puede observar en referencias al personaje de *Wonder Woman*, en relación a este personaje Cruz Ramírez y Castelli Olvera (2024) analizan ejemplos de la cultura visual actual con la mitología griega, concretamente con el personaje de *Wonder Woman* a la que identifican como una amazona, sin embargo posee la característica de ser bella como Afroditita.

FIGURAS 8 y 9. Detalle de Venus del lienzo “El Nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli e imagen del disco de Rosalía, Motomami



Fuente: artsandculture.google.com y rtve.es

La evolución de la sociedad digital del siglo XXI desarrolla una nueva herramienta, la Inteligencia Artificial Generativa (IAG), que permite entre otras aplicaciones, crear imágenes a partir de una palabra, como puede ser “Afrodita” e incluso permite recrear rostros de mujeres como por ejemplo de la Venus de Boticelli (véase Figura 11), donde se humaniza a la figura femenina con el fin de conocer cómo sería la diosa si fuera humana, aunque realmente lo que se pretende es conocer el rostro de la considerada como mujer más bella del Renacimiento, de Simonetta Cattaneo (nombre de soltera) o Simonetta Vespucci (nombre de casada) quién fue musa de Sandro Botticelli (Suasnavas, 2012). En esta representación realizada a través de IAG (véase Figura 11), observamos la imagen de una mujer que podría ser perfectamente el rostro de una mujer actual, un rostro femenino que estaría dentro de los cánones normativos de belleza femeninos del siglo XXI (mujer joven, de raza caucásica, cabellos dorados, ojos claros, proporción en el rostro, nariz pequeña, etc.). Pervive así, de forma normalizada la

representación de la belleza y sexualidad femenina, heredera de la Antigüedad clásica.

FIGURAS 10 y 11. Rostro de Venus del lienzo “El Nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli y rostro de Venus humanizada creado con IAG



Fuente: artsandculture.google.com y cambiopolitico.com

Basándonos en el rostro de Venus, a través diferentes aplicaciones de IAG se realizó la recreación de la imagen de la diosa, siendo la pauta indicada solamente el nombre de Afrodita. Se obtuvieron diferentes resultados, pero por su gran parecido físico, se escogió el resultado que corresponde con la figura 13, donde las características iconográficas y estéticas son prácticamente idénticas a la representación de Venus de Botticelli, y con ello a las características iconográficas y estéticas de Simonetta Cattaneo. Jiménez González (2024) afirma que “En la tradición estética europea se concibe, pues, como la categoría original y propia del arte clásico y renacentista” (p.39). Idea que se perpetúa al comprobar la gran similitud existente entre ambas imágenes femeninas (figuras 12 y 13).

Nos planteamos entonces, si la belleza actual mantiene los mismos signos que en la Grecia clásica ¿Qué evolución ha tenido la imagen de las mujeres, y más concretamente su belleza y sexualidad? ¿Y cómo será esta belleza en un futuro? Y la respuesta basada en las representaciones visuales es afirmativa, ya que la belleza normativa actual se mantiene según la estética clásica y renacentista. Confirmándose la inexistente evolución de la belleza y sexualidad femenina, al mantenerse antiguos conceptos aunque también se sitúan como actuales conceptos de belleza femenina.

FIGURAS 12 y 13. Rostro de Venus del lienzo “El Nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli y rostro de Venus creado con IAG



Fuente: artsandculture.google.com y Elaboración propia

Tras estos resultados se puede afirmar la inexistente evolución del concepto de belleza femenino, que mantiene una belleza “normativa” no inclusiva, discriminándose al resto de bellezas femeninas y por tanto, a las féminas que no cumplen con este belleza “normativa”.

5. DISCUSIÓN

La civilización occidental presenta una relación con la Antigüedad clásica (Grecia y Roma) donde la belleza y la sensualidad femenina, se ejemplificó a través de las diversas representaciones de la diosa Afrodita. Aunque esta recreación de la belleza femenina también se desarrollaron en otras culturas e incluso en otras religiones, por ejemplo “En la antigua Grecia, Venus se identifica con la diosa Afrodita, y en la cultura etrusca con Turan, en las que se representa el ideal de belleza femenino” (Martínez Moreno, 2020, p. 105), etc.

La normalización de esta iconografía y estética femenina, actualmente se difunde a través de la cultura y comunicación visual (desde la publicidad, a los medios de comunicación, redes sociales, etc.), donde las imágenes establecen y normalizan de forma silenciosa una belleza femenina con determinadas características iconográficas y estéticas relacionadas con la sensualidad y sexualidad femenina, que se manifiesta a través de diferentes signos. Signos, identificados por la sociedad actual, como elementos que deben poseer las mujeres bellas y sexuales.

Estableciéndose una imposición social hacía las mujeres, a la vez que se perpetúa una relación indivisible entre belleza, sensualidad y sexualidad femenina, donde la diosa Afrodita es recreada y personificada a través de los diferentes ejemplos de la cultura visual como “icono sexual” convertida así en un objeto de deseo. Este significado sociocultural lleva implícito que aparezca desnuda o semidesnuda en clara actitud seductora, convertida en el objeto pasivo de la mirada masculina y femenina.

García García, Baños González, y Fernández Fernández (2011), afirman que el arquetipo de la sensualidad es representado por la diosa Afrodita “el ser humano puede comprenderla a partir de imágenes análogas que a lo largo de los tiempos se repiten” (p.188). Ruiz Gómez (2004) confirma la importancia de las imágenes instaladas en el inconsciente colectivo; donde estarían presentes las imágenes de la mitología para crear nuestra realidad social actual. Y esta realidad actual genera imágenes de Afrodita con las mismas características iconográficas y estéticas que en la Antigüedad. La pervivencia de las características de la diosa, normaliza y establece una imagen femenina “normativa” que discrimina a las mujeres que no son de raza caucásica y a todas aquellas mujeres que no presentan los mismos rasgos estéticos que la diosa Afrodita.

La representación e identificación de la diosa de la belleza con los diferentes ejemplos en la cultura visual actual, se asocia con unas determinadas características estéticas en las cuales siempre se representa como una mujer de raza caucásica, joven, delgada, bella (entendiendo esta característica dentro de la identificación social de belleza, proporciones, etc.), al igual que la identificación de la diosa con ojos claros (azules o verdes), cabello largo (generalmente rubio, excepto en la portada del disco de Rosalía). Bornay (1994) afirma que la cabellera femenina se relaciona con la atracción sexual, y que tendría un poder fetichista; y relaciona el color dorado de los cabellos con el poder áureo justificándose así el dorado de los cabellos de las diosas:

La admiración por el cabello rubio, el deseo de poseerlo de este color, la creencia de que coadyuva a acentuar la hermosura de un rostro femenino, ha primado ampliamente sobre el gusto por el pelo negro. El prestigio tradicional de aquél no lo tiene éste. Ello viene ya atestiguado en varios textos de la Antigüedad. Homero pintó con dorada cabellera a Venus, Juno y Minerva [...] (Bornay, 1994, p. 91).

En todos los ejemplos encontrados de la representación de Afrodita dentro de la cultura visual actual, incluso en los ejemplos realizados con IAG, aparece siempre con una belleza normativa idealizada. Demostrándose así la perpetuación de cánones clásicos de femineidad, asociados a la belleza, sensualidad y sexualidad del género femenino.

La estandarización de la belleza femenina y sensualidad femenina responde a una construcción sociocultural, donde desde una perspectiva androcéntrica, a través en un principio de las representaciones artísticas y la Historia del Arte se han perpetuado imágenes femeninas con un significado que perdura hasta la actualidad, estableciéndose cómo debe ser una mujer bella y sensual, y qué características tiene que poseer. Carabí (1998) analiza la belleza femenina como una construcción cultural de la feminidad. Se establece entonces, unas características asociadas al género femenino, belleza y sensualidad, que se relacionan a su vez con la construcción sociocultural de la identidad de género binario y con ello una relación de poder de un género sobre otro (Butler, 1990) a través de la tiranía de la belleza. Es necesario replantearse si las mujeres ¿Son libres para elegir su propia estética o asumen una estética creada por otros? En 1992 Naomi Wolf (1992), cuestionaba la relación entre liberación femenina y belleza femenina, afirmando que “Estamos en medio de un violento contragolpe en contra del feminismo que usa imágenes de belleza femenina como arma política contra el avance de las mujeres: el mito de la belleza” (Wolf, 1992, p. 215), de ser así, debemos entender que las antiguas iconografías perpetúan arcaicas imágenes con significados que se imponen de forma silenciosa en la sociedad, e impiden el avance sociocultural. Los estándares de belleza, la belleza normativa ejerce un control social sobre las mujeres, quienes creyéndose libres anhelan un ideal de belleza impuesto y con él, asimilan y normalizan un silencioso sometimiento y manipulación social.

6. CONCLUSIONES

A través del presente texto se confirma la pervivencia del mito de Afrodita en la cultura y comunicación visual actual.

Los diferentes ejemplos analizados confirman, no solamente la pervivencia del mito sino también de su significado; con ello, se perpetúa en el imaginario colectivo una serie de signos y se constituyen códigos socioculturales que identifican al binomio mujer bella y sexual, como un conjunto interrelacionado donde belleza es sinónimo de sensualidad y sexualidad femenina.

La representación en la cultura visual actual de la diosa del amor y la belleza, establece un solo concepto de belleza. Una “belleza normativa”, que instaure y normaliza una idealización femenina basada en determinados rasgos estéticos, que discriminan a aquellas mujeres que no poseen estos rasgos estéticos y/o no son de raza caucásica.

La sociedad del siglo XXI, demanda que las mujeres de forma libre puedan elegir su propia belleza y sexualidad, y con ello su identidad. Sin embargo, habrá que cuestionarse esa libertad, ya que las féminas se encuentran condicionadas por las imágenes que la sociedad y la cultura establecen con significados socioculturalmente asociados a una iconografía femenina relacionada con la belleza, la sensualidad y la sexualidad femenina. Y con ello, se normaliza una esclavitud silenciosa hacia las mujeres a través de la justificación del mito de la belleza, que paradójicamente es una “belleza ideal construida” y por ello irreal e inalcanzable para la mayoría de las mujeres.

La evolución iconográfica de la diosa Afrodita a lo largo de los siglos es mínima y prácticamente inexistente, generándose la normalización de esta iconografía femenina que pervive de forma silenciosa en la sociedad occidental. Y qué seguirá perviviendo en el futuro; la aparición de nuevas herramientas como la IAG supone un avance social, sin embargo, los parámetros que posee la IAG vuelve a reproducir antiguos arquetipos femeninos que no contribuyen a la igualdad de género, ni al avance sociocultural. Por ello, es necesario replantearse la necesidad de aprender a leer las imágenes desde una actitud crítica que de-construya arquetipos creados desde una sociedad androcéntrica.

8. REFERENCIAS

- Aghion, I., Barbillon, C. y Lissarrague, F. (1997). Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad. Alianza.
- Allan, J. (2014). Lorenzo's Star and Savonarola's Serpent: Changing Representations of Simonetta Cattaneo Vespucci. *Italian Studies*, 69(1), 4-23. https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/1136/1/Allan_10_mphil.pdf
- Bornay, E. (1994). La cabellera femenina. Cátedra.
- Butler, J. (1990). El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad. Paidós.
- Carabí, A. (1998). Belleza, género y raza: fisuras en la norma. En Carabí, A. Y Segarra, M. (eds.). Belleza escrita en femenino (pp. 221-230). Barcelona: Centre Dona i Literatura-Universitat de Barcelona. ISBN: 84-605-7918-2 https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34251/1/Belleza_escrita_femenino.pdf
- Cruz Ramírez, A., y Castelli Olvera, S. I. (2024). La Mujer Maravilla y la construcción del empoderamiento: entre la cultura visual de la Segunda Guerra Mundial y la reiteración del amor romántico. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (218). <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/download/11273/19387/>
- Fernández Fernández, P., Baños González, M., y García García, F. (2014). Análisis iconográfico de la publicidad audiovisual de perfumes. *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 12(1), 398-430. <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/download/549/462>
- García García, F., Baños González, M., y Fernández Fernández, P. (2011). Estructuras y contenidos arquetípicos en la comunicación publicitaria. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 19(37), 187-194. http://educa.fcc.org.br/pdf/comunicar/v19n37/en_v19n37a22.pdf
- García Gual, C. (2015). Las diosas griegas. Trama y fondo: revista de cultura, (39), 7-16. http://www.tramayfondo.com/revista/libros/180/01_GarciaGual.pdf
- Garrido Lora, M. (2007). Estereotipos de género en la publicidad. La creatividad en la encrucijada sociológica. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 11, 53-71. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/29053/1/Creatividad%20y%20Sociedad.%20Estereotipos%20de%20ge%CC%81nero%20en%20la%20publicidad.pdf?Sequence=1>

- Garrido Ramos, B. (2021). Humanidades Digitales aplicadas a la Historia del Arte: Lectura Aumentada para el estudio de la iconografía y mitología romana. Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte, 9-18.
<https://docta.ucm.es/bitstreams/7f596231-3861-4d22-b62b-35b96cc85372/download>
- Jiménez González, M. (2024). Metamorfosis y fragmentación de lo bello. Comunicación y hombre: Revista interdisciplinar de ciencias de la comunicación y humanidades, (20), 39-47.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9303964.pdf>
- León Saéz de Ybarra, J. L. (1998). Mitoanálisis e ideología de la publicidad. Comunicación & cultura, (3), 65-78.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2901268.pdf>
- Martínez Moreno, S. (2020). La representación de Venus en la pintura de Sandro Botticelli: dimensiones estéticas, simbólicas y culturales en el arte del Renacimiento. Historias del Orbis Terrarum, (25), 96-131.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7804752.pdf>
- Mirón Pérez, M^a Dolores (2012). Afrodita y las reinas: una mirada al poder femenino en la Grecia helenística. Feminismo/s, 20, 165-186. ISSN 1696-8166.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/30028/1/Feminismos_20_09.pdf
- Muñoz-Muñoz, A. M. y Martínez-Oña, M. Mar (2019). Representación iconográfica de las mujeres en la publicidad de perfumes. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, (28), 1123-1148.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6975718.pdf>
- Oria Segura, M. (2013). Todas las mujeres en una diosa, ¿una diosa de todas las mujeres? Venus romana y sus manifestaciones hispanas¹. In Política y género en la propaganda en la antigüedad: Antecedentes y legado (pp. 225-252). Trea. <https://www.academia.edu/download/40626542/moria-Venus.pdf>
- Ruiz Gómez, N. L. (2004). La Mitología Griega en la Identidad de Género. Revista Electrónica de Educación y Psicología, 1(2).
<https://www.academia.edu/download/36590266/5195-3081-1-PB.pdf>
- Suasnavas, C. (2012). La mujer más bella del Renacimiento murió a los 23 años. Cambio Político. <https://cambiopolitico.com/la-mujer-mas-bella-del-renacimiento-murio-a-los-23-anos/8392/>
- Wolf, N. (1992). El mito de la belleza. Debate Feminista (5), 214-224.
<https://repositorio.unam.mx/contenidos/4001095>

LES CORPS DISSIDENTS AU CENTRE DU RECIT DE WENDY DELORME. ANALYSE DE *LE CORPS EST UNE CHIMERE*

MARINA HERNÁNDEZ ROYO
Universidad de Zaragoza

1. INTRODUCTION

Wendy Delorme publie en 2018 un roman choral où les corps et les sexualités dissidentes sont les protagonistes du récit et construisent collectivement une histoire où le corps est au centre. *Le corps est une chimère*, à travers sept vies qui s'entremêlent autour d'un enterrement, nous rapproche de réalités souvent reléguées à la marge.

Cette proposition vise à analyser la diversité et la dissidence présentes dans le récit littéraire. Nous examinons les types de corps considérés comme « dissidents » dans cette œuvre de Delorme, en mettant l'accent sur la définition de dissidence corporelle et identitaire à travers les perspectives critiques des études féministes et queer.

Nous étudierons comment l'auteure utilise les éléments discursifs pour construire un récit où les minorités deviennent la majorité. Nous analyserons les enjeux littéraires liés à la description des personnages, de leurs doutes, de leurs pensées et de leur contexte social. L'analyse se concentre ainsi sur la raison et la manière dont les corps des protagonistes du roman adoptent une posture dissidente. Ces corps, au centre du récit, incluent ceux des femmes lesbiennes, des personnes ayant recours à la procréation assistée, des travailleuses du sexe, des personnes non binaires, des femmes âgées sexuellement actives, et ceux subissant des violences en raison de leur genre. Ce sont des corps qui défient les normes sociales et subissent souvent l'invisibilisation et la violence de la société.

2. OBJECTIFS ET METHODOLOGIE

L'objectif de cette proposition est d'analyser la présence de la diversité et dissidence dans le récit. D'une part, à partir d'un examen qualitatif sur quels sont les types de corps dits « dissidents » qui protagonistisent l'œuvre de Delorme. À travers une réflexion sur la dissidence corporelle, nous étudierons la présence de corps non normatifs à sous le prisme du regard critique des études féministes et queer.

Ainsi, cette analyse sera menée à partir d'une étude autour des éléments discursifs que l'auteure utilise pour placer les subjectivités normalement minoritaires au centre de la narration. Il s'agit alors d'analyser les choix narratifs de l'auteure pour décrire les différents personnages, leurs doutes, leurs pensées et leur contexte social. Par exemple, l'absence de genre et de pronoms autour du personnage de Jo, dont le genre n'est jamais explicite d'un point de vue grammatical, sera examinée.

3. DISCUSSION

L'analyse de cette recherche se concentre sur l'observation et l'examen du pourquoi et du comment les corps des protagonistes du roman intitulé *Le corps est une chimère* sont installés dans la dissidence.

Ce roman de Wendy Delorme apparaît publié en 2018 et raconte les histoires de sept vies entremêlées et unies par un enterrement. Il s'agit d'un roman choral qui défie les stéréotypes de genre et qui examine les questions de l'identité, de la sexualité, et de la résistance face aux normes préétablies. Le récit se concentre sur la manière dont ces corps s'affirment dans une société qui tend à les invisibiliser ou à les marginaliser, et explore les luttes individuelles et collectives pour la reconnaissance et l'acceptation. La performance queer de l'auteure, Wendy Delorme, influence profondément la narration de l'histoire en apportant une perspective unique et subversive sur les thèmes abordés. En tant qu'écrivaine, universitaire et performeuse queer, Delorme explore les notions traditionnelles de genre, de sexualité et de parentalité à travers le prisme de l'identité queer.

Cette influence se manifeste dans la manière dont les personnages interagissent avec leur propre identité, remettant en question les normes sociales et les attentes conventionnelles.

Les thèmes du roman s'inscrivent donc toujours dans le cadre de la dissidence. Par conséquent, la première stratégie d'analyse du roman consiste à fournir une définition de ce concept sur laquelle s'appuiera l'examen discursif et littéraire. La dissidence serait ainsi tout ce qui s'écarte de la normalité, du droit chemin c'est-à-dire du *straight*. Alors, un corps dissident serait donc un corps non normatif qui accomplit des actes corporels ou vit son expérience corporelle en dehors de la norme. C'est-à-dire, tout ce qui est défini comme « l'autre », comme le soulignait Beauvoir (1949), ce qui n'est pas le centre déterminé par une société androcentrique et qui, par conséquent, échappe à la catégorie fixe et normative de « l'homme ».

Si nous établissons la définition de « l'autre » par opposition à la catégorie sociale de « l'homme », nous devons également trouver une signification à ce terme. Badinter (1992) a défini la masculinité normative, et alors hégémonique, sur la base de trois négations. Être un homme suppose ne pas être un garçon, ne pas être une femme et ne pas être homosexuel. Ainsi, les corps dissidents seraient tous ceux qui ne rentrent pas dans cette case de « homme hégémonique ou normatif ». Par exemple, une sexualité qui n'est pas cis-hétéronormative ou une masculinité non hégémonique.

Plus précisément, les subjectivités qui sont les protagonistes de ce roman de Delorme ne trouvent pas leur place dans cette boîte et représentent donc « l'autre » ou, ce qui revient au même, la dissidence. Les corps placés au centre de ce récit sont ceux des femmes lesbiennes, des corps qui expérimentent la procréation assistée, des corps des travailleuses du sexe, corps sans genre comme celui du personnage appelé Jo, le corps d'une vieille femme sexuellement active, des corps qui subissent des violences par le fait d'être des corps des femmes... Bref, des corps qui sont des chimères, qui n'échappent pas aux jugements, des corps qui existent dans une société qui, parfois, décide de les oublier, de les laisser de côté, de les invisibiliser et de les violenter et qui, quand même, existent, vivent et jouissent.

Le titre du roman fait d'emblée référence à cette idée. Ainsi, la première information que le titre nous donne sur l'histoire évoque la pertinence du corps dans l'intrigue et sa condition de chimère. À partir de l'épitexte de l'œuvre (Genette, 1987), nous retrouvons quelques mots de l'auteure dans le cadre d'une interview lors de la parution du roman autour de la signification du titre de ceci. Lors de cette rencontre avec Gérard Quentin, l'auteure précise que le titre du roman renvoie à la manière dont le corps, porteur d'une identité, peut être lu différemment de sa véritable essence :

Le titre du livre *Le corps est une chimère* est une phrase tirée du roman. C'est la première phrase d'une oraison funèbre. [...] On découvre vers la fin du livre qui est décédé et pourquoi. [...] C'est l'idée que finalement ce qui subsiste au-delà du corps qui peut périr et disparaître [...]. Ça parle de ça, de faire le deuil et puis ça parle du fait que le corps c'est cet artefact qui porte notre présence dans ce monde mais que le corps qu'on vit et qu'on perçoit pour soi n'est pas le corps tel qu'il est lu par d'autres et c'est ce que tous les personnages ont en commun finalement. [...] Leur rapport au corps traduit une intimité qui n'est pas l'identité qui lisent les gens qui les voient. (fenetresurblog, 2018, 1m22s)

Nous allons donc procéder à l'analyse des corps qui sont les protagonistes du récit. Comme nous l'avons déjà mentionné, sept vies sont entrelacées et connectées de manière parfois inattendue, chacune d'entre elles devant faire face à des conflits sociaux qui la relèguent à la dissidence.

Tout d'abord, en tant que première protagoniste d'un chapitre, j'examinerai comment le personnage de Maya s'installe dans la dissidence. Maya est une jeune femme indépendante et autonome qui, depuis un jeune âge, gagne sa vie en se prostituant. Elle est une fervente avocate de la prostitution en tant que travail, puisque cela lui permet de subvenir à ses besoins et de maintenir son indépendance financière, défiant ainsi les normes sociales conventionnelles. De plus, Maya adopte une attitude provocante et rebelle envers les normes de genre et de sexualité. Elle se promène en minijupe dans des endroits publics, utilise l'humour cinglant pour répondre aux hommes qui la harcèlent et refuse de se conformer aux attentes traditionnelles de la féminité. Sa manière de se comporter et de s'exprimer défie les conventions et remet en question les normes établies. Elle refuse de se conformer aux rôles assignés aux femmes et préfère suivre sa propre voie, même si cela signifie être perçue comme transgressive ou déviante par les autres. Elle entame une

relation sexuelle affective avec le personnage nommé Jo, dont le genre n'est pas connu, de sorte que son orientation sexuelle peut également être non normative. En somme, Maya incarne la dissidence à travers son mode de vie non conventionnel, son refus des normes établies et sa capacité à s'affirmer dans un monde qui cherche à la contrôler. Son personnage apporte une dimension de rébellion et d'émancipation à l'histoire, mettant en lumière la diversité des voix et des expériences qui défient les structures de pouvoir et les conventions sociales.

Ensuite, nous examinerons le personnage de Jo, un personnage mystérieux car le récit ne révèle jamais son genre. Jo est présenté comme un personnage en proie à des conflits internes et à des questionnements sur son identité. En tant que flic, Jo doit jongler avec les attentes de sa profession, ses propres valeurs morales et son désir de justice après avoir constaté que les plaintes pour agression sexuelle que les femmes osent déposer au commissariat n'ont aucune réponse et aucune justice. Son parcours révèle une lutte constante entre ses convictions personnelles et les contraintes de son métier. Jo a une relation avec Maya et leur dynamique met en lumière les différences entre les deux personnages et souligne les tensions qui peuvent exister dans une relation basée sur des mondes et des valeurs divergents qui découle du fait que Jo n'est pas favorable à l'idée de considérer la prostitution comme un travail : « Jo de son côté disait du style de vie de Maya : « Tu sais que ce n'est pas mon truc. » Le truc, ce sont les clients. Savoir que Maya se met nue devant des hommes. Qu'elle couche avec pour de l'argent. » (Delorme, 2018, 30). Ainsi, Jo incarne également la dissidence en étant un personnage sans genre et en se battant en marge du système pour obtenir justice pour les femmes qui dénoncent leurs agresseurs.

Si nous analysons maintenant le personnage de Marion, nous constatons que la dissidence est présente chez elle de différentes manières. D'un côté, Marion est une femme qui explore sa sexualité et ses relations amoureuses en dehors des normes traditionnelles. Son parcours l'amène à découvrir et à assumer pleinement son identité lesbienne, malgré les pressions sociales et familiales. De plus, Marion est mère de trois enfants avec Élise, sa partenaire, ce qui soulève des questions sur la parentalité queer et les défis auxquels sont confrontées les familles

non conventionnelles. Toutes les deux sont devenues mères à travers la reproduction assistée. Son rôle de mère est au cœur de son identité et de ses préoccupations. D'un autre côté, avant de devenir mère et de s'engager dans d'autres aspects de sa vie, Marion était *stripteuse* des boîtes de nuit et des bars à hôtesse. À aucun moment dans le roman, le personnage de Marion n'admet la honte ou la culpabilité d'avoir exercé cette profession pendant un certain temps. Comme le personnage de Maya, aucune d'entre elles ne rejette ces professions. En plus, elle semble être dans la lutte contre le mandat esthétique social imposé aux femmes. Une lutte intérieure entre ce qui est socialement appris et donc désiré et une conscience féministe qui la pousse à accepter le passage des années pour son corps.

Elle ne se laisse pas aller. Son choix est délibéré, conscient. Elle a fait ce choix durant sa grossesse : ce corps ne ferait plus de strip-tease après l'accouchement. Elle ne ferait rien pour « garder sa ligne ». Elle ne devait de comptes à personne sur le volume et la forme de son corps. (Delorme, 2018, 35)

En ce qui concerne le personnage de Ashanta, on peut dire qu'elle est une femme noire dans une relation lesbienne avec le personnage de Camille. Son identité en tant que femme noire ajoute une dimension supplémentaire à son personnage et influence probablement ses expériences, ses relations et ses perspectives tout au long de l'histoire. Parfois, elle ne se sent pas comprise par sa copine, qui ne semble pas avoir une perspective intersectionnelle ce qui génère des conflits à l'intérieur d'un couple mixte.

Camille n'aime pas non plus l'odeur et le goût de certains plats qu'Ashanta cuisine ou ramène de chez sa cousine qui habite Saint-Denis. Il y a quelque chose d'âcre, des saveurs amères dans la cuisine du pays où elle est née. Le palais et les narines de Camille ne s'y font pas. Ashanta apporte quand même régulièrement des préparations solides enroulées dans des feuilles de bananier, qu'elle réchauffe à la vapeur et qui dégagent ce fumet de poisson séché, ces arômes qui font froncer imperceptiblement le nez à Camille. Celle-ci met alors au micro-ondes une de ces soupes en brique qu'elle garde dans le placard au-dessus de l'évier. Ashanta préférerait jeûner que d'avaler cette substance au goût fade et dont la consistance hésite entre le mou et le mouillé, texture que Camille appelle « velouté ». Leur vie de couple s'accommode de ces repas pris ensemble mais séparément. (Delorme, 2018, 42)

Cette dimension de son identité enrichit sa caractérisation et contribue à la complexité de son personnage dans le roman en lui imposant en même temps la marque de la dissidence.

Si on analyse le personnage de Camille, nous pouvons observer qu'elle est présentée comme un personnage engagé socialement, notamment à travers son travail documentaire sur les réfugiés et les migrants. Son désir de donner une voix aux personnes marginalisées et de mettre en lumière leurs histoires reflète un engagement profond envers la dissidence. En s'attaquant à des questions sociales et politiques sensibles, Camille défie les normes établies et remet en question les injustices de la société. Camille est dans une relation avec Ashanta quand elle est victime d'une agression sexuelle de la part de son collègue auquel elle admire d'un premier moment et duquel Ashanta se méfie. La manière dont Camille fait face à cette violence et cherche à surmonter ses séquelles fait partie des thèmes explorés dans le roman, mettant en lumière les défis auxquels sont confrontées les victimes de violence et la résilience dont elles peuvent faire preuve.

Le personnage de Philippe, le seul personnage masculin protagoniste, est présenté comme un homme en proie à des questionnements identitaires et à des conflits internes. Son personnage reflète une certaine fragilité et une recherche de sens dans sa vie, notamment en ce qui concerne son rôle d'homme et les attentes sociales qui y sont associées. Contrairement à l'image traditionnelle de l'homme viril et dominant, Philippe est dépeint comme un personnage complexe et vulnérable qui est moqué et ridiculisé par des personnages tels que son ex-femme Isabelle et son patron - qui deviendra plus tard le partenaire d'Isabelle. Philippe vient décrit comme un homme avec une personnalité faible et pas virile : « Philippe a fui leur entourage commun, honteux d'être ce mari publiquement cocu, qui n'a pas su satisfaire. » (Delorme, 2018, 15). Le personnage de Philippe est client de Maya ; quand même, il ne cherche pas du sexe mais de se rappeler de son ex-femme qui avait auparavant comme loisir s'habiller avec des vêtements des années 50 et c'est pour cela qu'il demande Maya de porter ce type de vêtements ; après quoi, il se met à pleurer :

Elle s'attendait donc au cuir, au latex, à la soie ou au velours peut-être, tout sauf à cette innocente robe d'été en cotonnade bleu clair, que Monsieur R. a extraite de la valise après les escarpins. Il lui a tendu la robe d'un geste délicat. [...]

Se tournant pour chercher le sac à main où étaient rangées ses épingles à cheveux, elle vit soudain Monsieur R., assis sur la petite chaise du bureau, les épaules affaissées, les mains serrées, qui pleurait en silence. (7-9)

Au début du roman, Isabelle est décrite comme ayant un intérêt marqué pour la mode et les vêtements. Elle explore différents styles et époques de mode, cherchant des associations vestimentaires qui mettent en valeur sa silhouette et sa personnalité. Cependant, lorsqu'elle divorce de Philippe après l'avoir trompé avec son patron, l'identité d'Isabelle change radicalement. Au début de sa nouvelle vie de femme divorcée, Isabelle vit son désir sexuel librement et intensément avec son nouveau compagnon, Arnaud. Au début de cette relation, nous voyons comment Isabelle conserve sa forte personnalité et son caractère de femme indépendante et féministe. Cependant, au fur et à mesure que le roman progresse et, par conséquent, la relation d'Isabelle avec Arnaud, nous pouvons voir comment elle tombe dans le piège d'un homme narcissique et abusif et finit par vivre des situations de terreur physique et émotionnelle avec son nouveau partenaire :

Chaque fibre de son être est tendue vers lui. Et pourtant il s'inquiète. Prend ombrage quand elle ne décroche pas à la première sonnerie du téléphone ou tarde à répondre à un texto.

Elle ne prendra pas sa retraite anticipée comme il le lui suggère. La savoir au travail le sécurise. Quand Arnaud est tranquille, il est toujours charmant. (Delorme, 2018,28)

La dissidence de ce personnage apparaît parce qu'il s'agit d'une femme avec un désir « disproportionné » d'un point de vue social, quelque chose d'inapproprié pour une femme vieille. Aussi, elle est une femme qui réclame ses droits au travail où elle sait consciemment qu'elle est traitée de façon différente à ses collègues masculins.

Tous ces personnages, comme bien l'affirme Delorme dans l'entretien que l'on a déjà cité, chaque personnage a des difficultés liées à un conflit et ceci est toujours un enjeu de société (fenetresurblog, 2018). De plus, ils sont tous en quête d'eux-mêmes, cherchant à comprendre leur

place dans le monde et à affirmer leur identité. Une identité qui s'installe toujours dans l'altérité et qui est en lutte contre l'ordre établi. Aucun des personnages n'entre dans la case "homme" parce qu'ils sont soit des femmes, soit des personnages non binaires ou, comme dans le cas de Philippe, parce que sa masculinité n'est pas celle qui est hégémonique. On peut donc affirmer que tous les personnages comprennent des subjectivités non normatives. Cependant, leur appartenance aux marges n'est pas racontée par la voix narrative comme injuste ou par un processus de victimisation ; les personnages s'affirment et ne rejettent pas leurs identités subversives. Le cas de Maya ou de Marion illustre bien cette idée, car ni l'une ni l'autre ne regrette ou ne se justifie de travailler en sexualisant son corps ; c'est un choix qu'à aucun moment elles ne perçoivent comme mauvais ou auquel elles sont condamnées.

Chacun des chapitres du livre est consacré à un personnage et chacun d'entre eux porte le nom du personnage sur lequel tourne l'histoire, à l'exception du premier. Le premier chapitre est écrit comme un prologue ; en fait, le titre est « Prologue : la veillée ». Dans cette ouverture du roman, nous assistons à une scène où nous sommes présentés à tous les personnages et nous comprenons qu'ils ont tous une certaine relation avec l'épisode raconté : une veillée. Dès ce premier chapitre, nous reconnaissons la technique narrative que l'auteure utilise tout au long de l'histoire : le suspense. L'histoire commence *in extrema res* car nous savons qu'un personnage est mort et nous ne savons pas de qui il s'agit.

Nous devons avancer dans la lecture du roman pour essayer de découvrir qui meurt et pourquoi cette mort relie tous les personnages. Finalement, on découvre que c'est Isabelle qui est morte. Elle meurt d'avoir ingéré différentes pilules, un suicide qui cache un meurtre. La violence physique et psychologique d'Arnaud l'a tuée.

Cette découverte est la colonne vertébrale de l'intrigue du roman, mais elle n'est pas la seule, puisque, surtout dans les premiers chapitres, nous trouvons des fins inattendues dans chacun d'entre eux. Ce choix narratif est mis en place dès le premier chapitre où on croit que Philippe est le mari d'Isabelle pour la façon dont il s'est comporté lors de la veillée funèbre et, à la fin du chapitre, on ne comprend pas pourquoi la

couronne mortuaire vient envoyée par quelqu'un d'autre appelant Isabelle son « épouse adorée » :

Elle entend alors Philippe crier depuis l'extérieur, lui qu'elle n'a jamais entendu élever la voix.

Elle sort en courant et le trouve écroulé à genoux sur le gravier, Ashanta et Camille penchées vers lui. Il gémit, le visage entre ses mains, les épaules secouées de sanglots.

Debout face à lui, un jeune livreur en combinaison grise le regarde, ahuri. Entre ses mains, une grande couronne de fleurs. Il lève les yeux vers Marion, gêné : « J'ai juste demandé où déposer les fleurs... »

Marion prend la couronne mortuaire. Des roses et du lierre, enlacés. Traversés d'une banderole de satin noir, brodée de quelques mots : « À mon épouse adorée. Avec tout mon amour. » (Delorme, 2018,5)

Nous nous trouvons donc face à un récit qui utilise le suspense du début à la fin du roman. Comme il commence *in extrema res*, dès le premier chapitre, nous voulons savoir quel personnage meurt, pourquoi il meurt et comment cela se produit. On devra quand même attendre jusqu'à la fin du roman pour le découvrir.

Marion sait une chose : demain matin elle rassemblera toute sa volonté et ira au commissariat demander une enquête, savoir si sa mère avait une prescription médicale pour les comprimés qui l'ont tuée, d'où ils viennent, pourquoi elle en prenait. Arnaud a dit aux infirmières à l'hôpital qu'Isabelle voyait une psychiatre qui lui prescrivait somnifères et anxiolytiques, mais il ne connaît pas son nom. Isabelle ne l'avait pas enregistré dans le répertoire de son téléphone. Marion veut savoir pourquoi sa mère a avalé un soir dix-huit somnifères en faisant le dîner. (Delorme, 2018, 158)

De même, en tant que lectrices et lecteurs, nous sommes impatientes et impatients de découvrir comment des personnages aussi différents que Maya, une travailleuse du sexe, une policière qui décide de faire justice elle-même, ou Ashanta, une lesbienne qui travaille à apporter un soutien émotionnel aux personnes qui se sentent seules, peuvent se retrouver dans le sillage d'un personnage initialement inconnu.

En outre, je voudrais souligner un choix discursif pour introduire le personnage de Jo. Toute la narration autour de ce personnage est très soigneusement élaborée pour ne pas mentionner son genre. Nous ne savons pas et ne pouvons pas deviner si Jo est un homme, une femme ou

s'il incarne une identité non binaire. Ce questionnement narratif contribue également au suspense puisque nous n'obtenons jamais une description "complète" de ce personnage, ce qui nous amène également à réfléchir sur l'importance ou non de connaître le sexe d'une personne.

4. CONCLUSIONS

Cette histoire de Wendy Delorme nous fait réfléchir sur l'importance pour la littérature d'ouvrir les portes à des récits qui parviennent à humaniser l'humain, ce qui est toujours banni, ce qui est toujours mis de côté et analysé à travers le prisme de « l'autre », de sorte que c'est précisément « l'autre » qui est l'élément central, l'histoire qui inspire. Bref, le protagoniste.

Par le biais des différents personnages, Delorme explore les complexités de l'identité queer, en laissant de côté la victimisation et la marginalisation pour subvertir l'ordre établi à travers des personnages agissants, conscients et fiers d'appartenir à l'altérité. Cette approche permet de mettre en lumière la diversité des parcours de vie et des formes d'amour, tout en invitant la lectrice et le lecteur à repenser ses propres préjugés et à embrasser la complexité de l'identité humaine. Les personnages de *Le corps est une chimère* souffrent, s'amusent, pleurent, jouissent, s'amusent, s'interrogent...et n'échappent pas aux enjeux sociétaux. Cela a lieu à travers un récit choral où le suspense et l'omission jouent un rôle central.

Nous pouvons donc conclure que le texte de Delorme ne place pas seulement les subjectivités ayant des expériences corporelles non normatives au centre du récit, mais qu'il le fait en les dotant toutes d'une agence et d'un pouvoir.

8. RÉFÉRENCES

- Abdallah, S. B. (2020). Raconter le care: Femmes, diversités et résistances dans la littérature. *Notos*, 5(5). https://doi.org/10.34745/numerev_125
- Badinter, E. (1992). *XY de L'identité masculine*. Ed. Odile Jacob.
- Beauvoir, S. (1949). *Deuxième sexe*. Gallimard.
- Bourcier, M.-H. (2003). « Trafic queer ». *Rue Descartes*, 40, 98-103.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies that Matter*. Routledge.
- Chamberland, R. (2003). Les machines désirantes et l'écriture du sexe : des femmes et de la littérature. *Québec français*, (128), 43–46.
- Delorme, W. (2018). Le corps est une chimère. *Au diable vauvert*.
- Fenetresurblog. [fenetresurblog248] (22 octobre 2018). WENDY DELORME “LE CORPS EST UNE CHIMERE” Interview. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/43UzqxS>
- Fournier, M. (2013). “Insurrections en territoire sexuel”: Wendy Delorme’s War Machines. *L’Esprit Créateur*, 53(1), 87-100.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.
- Martínez Pozo, L. (2018). Disidencias sexuales y corporales: Articulaciones, rupturas y mutaciones. *Psicoperspectivas*, 17(1), 4.
- Myers, S. (2020). Plumes ouvrières, (ré)écritures des corps laborieux. Les chantiers de la création. *Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations*, 12, Article 12. <https://doi.org/10.4000/lcc.3184>
- Oberhuber, A. (2013). Dans le corps du texte. *Tangence*, 103, 5. <https://doi.org/10.7202/1024968ar>
- Reverter-Bañón, S., et Moliní Gimeno, A. (2022). *La praxis feminista en clave transformadora* (1.a ed.). Universitat Jaume I. <https://doi.org/10.6035/AgoraFeminista.2>
- Scott, Joan W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91.5:1053-1075.
- Vuillerod, J.-B. (2021). De Michel Foucault à Silvia Federici: Écrire l’histoire du corps des femmes. *Recherches Feministes*, 34(2), 237-252,281,287,293,297.

ESTUDIO DEL FENÓMENO *BOOBSTREAMING* EN TWITCH.TV: NUEVOS ESPACIOS PARA LA COSFICACIÓN E HIPERSEXUALIZACIÓN DE LAS MUJERES EN LA CULTURA DIGITAL

JESÚS PERIS CAMARASA
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

Las mujeres han recibido históricamente una gran cantidad de comentarios, observaciones y apreciaciones referentes a sus respectivos cuerpos y/o físicos profesadas vehementemente desde múltiples instancias -medios de comunicación, normas sociales y sistemas de poder patriarcales-, debido en gran parte a toda una serie de patrones históricos y socioculturales los cuales, por norma general, han aplicado un mayor énfasis en la apariencia física y el atractivo sexual de las mujeres antes que en su personalidad, capacidades o logros.

Recientemente, como consecuencia directa de los múltiples progresos alcanzados en materia tecnológica y cibernética, este conjunto de lógicas y prácticas se han trasladado de igual forma a la esfera digital, donde una parte considerable de los y las usuarios/as que frecuentan dicho espacio han tendido a servirse de su condición de anonimidad para emitir, publicar y/o manifestar toda una serie de actitudes, mensajes y discursos de carácter sumamente vejatorio, misógino y/o cosificador contra las mujeres, especialmente cuando estos se dirigen contra aquellas creadoras de contenido que ejercen la práctica del *boobstreaming* -en adelante, *boobstreamers*-.

El presente ensayo de investigación se centra en examinar qué clase de comentarios emite la audiencia hacia las *boobstreamers* durante sus emisiones en directo en Twitch.tv; más concretamente, el estudio presta

una mayor atención a aquellos comentarios de carácter cosificador y objetivizante profesados por los y las usuarios de esta plataforma contra estas figuras públicas femeninas.

Con el objetivo de alcanzar satisfactoriamente el mencionado cometido, el artículo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta un marco teórico sumamente completo que recoge a modo aclaratorio algunos de los principales conceptos e ideas clave que se exponen a lo largo de todo el trabajo; en segundo lugar, se señalan los objetivos generales y específicos que pretende abordar esta investigación, así como también todas aquellas consideraciones metodológicas que se han tenido en cuenta a la hora de efectuar la recopilación, análisis y tratamiento de los datos y materiales necesarios para el estudio; en tercer lugar, se presentan los resultados obtenidos una vez ejecutado todo el proceso advertido y, por último, se detallan algunas de las conclusiones que se desprenden de la tarea efectuada.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 «YOU´RE ONE OF US²⁰⁹»: EL TRIUNFO DE TWITCH.TV COMO EPÍTOME PARADIGMÁTICO DE LAS NUEVAS LÓGICAS DE COMUNICACIÓN Y ENTRETENIMIENTO

Durante los últimos años las modalidades comunicacionales y de entretenimiento han experimentado una remodelación nunca antes vista, impulsada principalmente por las diversas contribuciones que han aportado los múltiples avances tecnológicos y digitales materializados hasta el momento, así como también por las nuevas dinámicas sociales y estilos de vida que conciernen inexorablemente a la existencia tardomoderna (Cornejo y Tapia, 2011). Hace relativamente pocos años, la comunicación entre sujetos se limitaba expresamente a las interacciones cara a cara, las llamadas telefónicas o la correspondencia; métodos sumamente tradicionales y restrictivos que, en comparación a las

²⁰⁹ «Ya eres uno/a de nosotros/as» hace referencia a un eslogan publicitario empleado por Twitch.tv en el que se resalta notablemente la sensación de comunidad que la propia plataforma confiere a sus usuarios/as.

ilimitadas alternativas contemporáneas, demoraban o ralentizaban en gran medida el proceso comunicativo, fundamentalmente si se examina este desde los patrones, reclamos y regímenes temporales del presente (Rosa, 2016). Sin embargo, con la reciente llegada de Internet y las redes sociales, la comunicación se ha vuelto extraordinariamente instantánea y global, posibilitando de este modo conexiones inmediatas y en tiempo real a lo largo y ancho de todo el mundo.

De una manera análoga a la recientemente descrita, también el ámbito del entretenimiento ha experimentado una evolución significativa durante los últimos años, motivada fundamentalmente por los progresos tecnológicos y los patrones de consumo que caracterizan hoy en día a las sociedades capitalistas contemporáneas. Con anterioridad, la industria del entretenimiento solía estar más limitada en términos de acceso y variedad, dado que los diferentes medios de comunicación que la hacían posible (televisión, prensa, cine...) no contaban con muchas de las ventajas relativas a la diversidad, accesibilidad y capacidad de personalización de la que sí disponen la mayoría de las producciones y medios culturales del presente (Postman, 2012). En contraste, la novedosa proliferación de diferentes dispositivos móviles por doquier ha llevado el entretenimiento vigente hasta nuestras manos, permitiéndonos así acceder a una amplia gama de contenidos online prácticamente desde cualquier lugar y momento.

En medio de esta dualidad de perspectivas, el *streaming* se ha convertido en una de las alternativas comunicacionales y de entretenimiento más practicada por los usuarios en Internet durante los años recientes (Soto Fernández, 2023), en gran parte debido al incremento generalizado de tiempo libre que suscitó en su momento el periodo de confinamiento referente a la pandemia de la COVID-19 (Cano, 2020). Las múltiples plataformas de esta tipología brindan acceso a una amplia variedad de contenidos a pedido, permitiendo de esta forma a sus usuarios consumir aquello que desean cuando y donde quieran, suprimiendo por consiguiente las respectivas limitaciones de tiempo y lugar asociadas comúnmente a la televisión tradicional. Toda esta serie de ventajas e incentivos reconocidos ocasiona que actualmente las plataformas digitales de *streaming* tomen una distancia considerable -y cada vez más

significativa- por lo que respecta a las formas de comunicación y entretenimiento convencionales en la carrera competitiva por conquistar la audiencia, habiéndose establecido ya como la opción de consumo habitual entre las generaciones más jóvenes (Navarro Robles y Vázquez-Barrio, 2020).

Una de las plataformas de esta tipología más reconocida y utilizada en el presente es Twitch.tv, emplazamiento digital el cual se ha convertido a su vez en uno de los principales espacios de Internet en todo el mundo (Aklid, 2015). Diseñada originariamente en el año 2011 por Justin Kan y Emmet Shear expresamente para albergar emisiones en directo relacionadas con el mundo de los videojuegos -eSports-, Twitch.tv fue progresivamente aumentando y diversificando sus categorías de contenido, llegando en la actualidad a ofrecer no solo creaciones relacionadas con el que fuera su propósito originario, sino también con muchos otros novedosos ámbitos, tales como: la creatividad, los juegos, la música o el IRL²¹⁰ (Peinado Morchón, 2021). En 2014, la (macro)corporación estadounidense Amazon compró la plataforma por alrededor de unos 970 millones de dólares y, desde entonces, esta no ha dejado de incrementar constantemente sus cuotas de *streamers* y usuarios, motivo por el cual diversas marcas y entidades empresariales han visto en este espacio digital el escenario idóneo para publicitar y dar a conocer sus correspondientes productos y/o servicios (Edwards et ál., 2022).

El notable crecimiento económico y de repercusión social experimentado por la plataforma en apenas un breve lapso de tiempo ha posibilitado complementariamente que una parte considerable de las personas que meramente retransmitían sus emisiones en directo como una simple afición o pasatiempo, puedan ahora ganarse un sobresueldo con esta actividad o, inclusive, dedicarse profesionalmente a ello sin la necesidad de tener que combinar dicha práctica con otra serie de ocupaciones laborales ajenas a la misma (Broch Monfort, 2023). Esta circunstancia ha convertido la plataforma en un espacio digital donde la competencia se ha vuelto brutal y, por consiguiente, las principales recompensas del

²¹⁰ IRL son las siglas de la expresión inglesa "In Real Life", la cual hace referencia a todo aquello que sucede *fuera* del espacio virtual, en la "vida real" (Peinado Morchón, 2021).

mismo vienen concentrándose cada vez más en un menor número de individuos que pretenden ante todo no perder ni un ápice de su respectiva posición de privilegio (Frank y Cook, 1996). En un entorno feroz donde la visibilidad, la popularidad y la cantidad de seguidores pueden traducirse en notorias oportunidades de monetización y reconocimiento, algunos/as *streamers* pueden sentir la presión de tener que alcanzar determinados niveles de éxito (casi) a cualquier coste, llevándolos/as por ende a adoptar todo un conglomerado de estrategias poco éticas que meramente buscan ampliar su correspondiente base de visitas y seguidores/as (Sibilia, 2008).

Tales prácticas deshonestas pueden incluir desde la compra de simpatizantes y/o visualizaciones, hasta el uso de *bots*²¹¹ para aumentar artificialmente la actividad de sus canales particulares, pudiendo llegar incluso a hacer uso de la técnica del *clickbait*²¹² o de la provocación deliberada de múltiples controversias para ganar atención (Persson, 2021). Esta serie de tácticas engañosas acostumbra a ser drásticamente repudiadas por el público, pues erosionan su confianza al mismo tiempo que socavan total o parcialmente la integridad del medio en cuestión, hecho el cual puede desencadenar en una gran cantidad de consecuencias negativas tanto a corto como -especialmente- a largo plazo, repercutiendo perjudicialmente de este modo en la reputación de los *streamers* que las ejercen y en la industria del *streaming* en general. En consecuencia, han aparecido en la red nuevas formas de captación de audiencia mucho más sofisticadas e inadvertidas que las anteriores, representando quizás el *boobstreaming* la prueba más ilustrativa de ello.

²¹¹ Un *bot* es un programa informático diseñado expresamente para realizar de manera automática tareas específicas en Internet (Moisés Toro, 2023).

²¹² Se denomina *clickbait* a todo aquel contenido diseñado de manera sensacionalista o engañosa con el objetivo de atraer la atención de los y las usuarios/as, y lograr que hagan clic en un enlace, generalmente con el fin de generar tráfico hacia un sitio web o plataforma en línea (Persson, 2021).

2.2 «TITS OR GTFO»²¹³: EL AUGE DEL FENÓMENO BOOBSTREAMING COMO FÓRMULA DE ÉXITO EN EL ESPACIO DIGITAL

El espacio digital, en todas sus expresiones y formatos, ha estado considerado tradicionalmente como un emplazamiento de claro predominio masculino, donde las diferentes maneras de comunicarse, relacionarse, informarse, divertirse y/o entretenerse se hallan manifiestamente constituidas y elaboradas por y para los varones (López-de-Ayala et ál., 2020). Esta circunstancia de desequilibrio entre géneros en el mundo virtual obedece a un número significativo de múltiples factores y lógicas de índole sociocultural, entre las cuales cabría destacar principalmente: los orígenes tecnológicos dominados por los hombres, la brecha digital y los diversos estereotipos de género existentes, o el hecho de disponer de una cultura masculina en línea mucho más temprana y desarrollada (Peláez-Sánchez y Glasserman-Morales, 2022). Asimismo, a pesar de que la participación y representación de género en línea esté cambiando y evolucionando favorablemente hacia unas mayores cuotas equiparativas, aún a día de hoy persisten una gran cantidad de desafíos sobre dicha cuestión que requieren ser abordados y resueltos con carácter urgente, constituyendo las situaciones de acoso en línea, los mensajes sexistas o el *doxing*²¹⁴ tan solo algunos de ellos (Moisés Toro, 2023).

Una de las técnicas recientes más populares que, en buena medida, ha suscitado una parte considerable de estos comportamientos y actitudes reprobables contra las mujeres en el espacio digital ha sido la del *boobstreaming*, concepto manifiestamente despectivo conformado por los términos *boobs-* (pechos) y *-streaming* (emisión en directo), el cual se emplea para englobar a todas aquellas mujeres que se sirven de mostrar considerablemente sus pechos en Internet para incrementar sus cuotas de audiencia y seguidores/as, principalmente cuando dicha práctica se

²¹³ La expresión «tits or get the fuck out» equivale a una frase vulgar en inglés, muy popular en los espacios digitales, que se utiliza de manera despectiva para exigir que una persona - generalmente mujer- muestre sus pechos (tits) o se vaya (get the fuck out). Dicha formulación resulta extremadamente ofensiva y denigrante, y es empleada con total deliberación por algunos usuarios para denotar una actitud sexista y objetivadora hacia las mujeres (Hernández Carbajal, 2022).

²¹⁴ Revelación de la información personal en Internet (Moisés Toro, 2023).

efectúa de forma intencional y constante (Hernández Carbajal, 2022). Por consiguiente, a las creadoras de contenido que emplean esta práctica se las conoce desdeñosamente en el argot de la cultura digital bajo el apelativo generalizado de *boobstreamers*, aunque también pueden recibir otras denominaciones análogas: *titty streamers* (Delgado Bazán, 2021), *streamers tetonas* (Cullen, 2022) o *chichistreamers* (Hernández Carbajal, 2022). Estas mujeres no sólo tienen que lidiar con tales denominaciones denigrantes promovidas por una audiencia prominentemente masculinizada la cual las considera ajenas y oportunistas, sino que además se delega en ellas mismas la responsabilidad culpabilizadora de sus actos, en lugar de poner el foco en las conductas discriminatorias, sexistas y abusivas que muchos de los y las usuarios/as vierten contra ellas (Moisés Toro, 2023).

En este sentido, se ha desarrollado toda una subcultura masculina en la Red en la que las mujeres, o no tienen cabida, o la única contribución que interesa que hagan es de corte pornográfico (Kaiser, 2022). En opinión de Nagle (2018), todo ello se debe a la contrarrevolución antifeminista global que viene produciéndose en Internet durante los últimos años, la cual aún mayoritariamente a una gran cantidad de hombres frustrados y agraviados por los privilegios femeninos de los que disfrutaban las mujeres en el espacio digital por el simple hecho de serlo, aun cuando este emplazamiento es considerado de claro dominio varonil. Por esta razón, desde una audiencia patentemente masculinizada se adoptan toda una serie de medidas y formas de proceder, de carácter intimidatorio y comúnmente ejecutadas en grupo²¹⁵, cuyo único propósito reside en desprestigiar y/o minusvalorar el quehacer de las mujeres en la esfera digital o, en el mejor de los casos para ellos, lograr que estas abandonen momentánea o definitivamente tales emplazamientos (Crosas Remón, 2016).

La materialización final de un espacio digital exento de mujeres se conoce popularmente como *manosfera*, noción la cual comprende todo un conjunto diverso de comunidades en línea, foros y espacios digitales donde se discuten con una determinada frecuencia diversos asuntos

²¹⁵ Esta serie de comportamientos y actitudes reciben actualmente el nombre de *ciberviolencia*.

relacionados con la masculinidad hegemónica, las relaciones entre géneros, el desarrollo personal u otros temas afines, tomando siempre una perspectiva marcadamente misógina, machista y/o antifeministas (Kaiser, 2022). Esta serie de emplazamientos *ad hoc* funcionan a modo de espacios de empoderamiento, camaradería y apoyo entre los hombres, muchos de los cuales se conciben en la actualidad como inmensamente discriminados y desaventajados ante lo que consideran un lobo con piel de cordero: los múltiples avances feministas (García Jiménez et ál., 2022). En consecuencia, esta clase de ubicaciones (cuasi) clandestinas y de manifiesto acceso restringido a un grupo particular de personas - generalmente, hombres heteronormativos- son empleadas regularmente en la Red para generar un pertinente caldo de cultivo desde donde arrojar diferentes ofensivas contra las mujeres, siendo frecuentes los episodios, insultos y comentarios retrógrados hacia ellas en clara referencia a algún aspecto de su mentalidad, su sexualidad y/o su cuerpo.

2.3 EL CUERPO COMO INSTRUMENTO DE INVERSIÓN TARDOMODERNO: MY PERSONAL PROJECT, MY VISITING CARD, MY HOME, WHO I AM

El cuerpo ha adquirido durante la contemporaneidad un estatus y consideración inédita hasta el momento, erigiéndose de este modo en uno de los principales puntos cardinales tardomodernos capaces de describir e integrar, por sí solo, todos aquellos atributos y rasgos particulares que nos caracterizan y condicionan como sujetos en curso: comer saludablemente, padecer una patología, ejercer la práctica deportiva y/o mantener una higiene adecuada, entre otras muchas más consideraciones análogas. Es precisamente con la entrada de la modernidad tardía cuando la relación del individuo con su propio cuerpo cambia por completo; su organismo ya no comprende meramente una entidad física de corte individual, sino que se convierte paralelamente en un sistema de acción y modo de práctica a través del cual el individuo en cuestión busca narrar su bibliografía vital reflejamente organizada (Giddens, 1995). Para decirlo con Shilling (2016), el período moderno entraña un pronunciado “giro hacia el cuerpo”, concibiendo este último elemento como un proyecto constantemente inacabado en el que cabe trabajar de forma permanente y cuya modificación puede interpretarse «[...] como

un acto de empoderamiento, como un gesto de autocuidado, como una relación juguetona con la propia identidad» (Nymoen y Schmitt, 2022).

Con el ingreso a la etapa moderna, el sujeto logra paulatinamente deshacerse de todo aquel conglomerado de cutáneas autoridades tradicionales que regían su vida desde prácticamente el momento de su nacimiento, aun cuando ello no repercuta en una correlativa e instantánea nueva capacidad de elección en lo que a su proyecto vital se refiere (Foucault, 1976). De hecho, la desvinculación con todas aquellas ataduras tradicionales que interferían en la conformación de las subjetividades precedentes implica para el sujeto contemporáneo todo un proceso paradójico de vertiente doble: por un lado, le ofrece cierta dosis y sensación de liberación y alivio; por el contrario, suscita en él mismo diversas nociones de sufrimiento, angustia, culpa y demás pesares de su época, pudiendo resultar dicho desafío excesivamente demandante para su competencia particular (Sibilia, 2008). En este sentido, podría decirse que la modernidad reciente, en cierto sentido, contradice a la razón providencial profesada inicialmente por el pensamiento ilustrado, minando gran parte del conocimiento total presente y resultando, por ende, «[...] existencialmente turbadora para el individuo común» (Giddens, 1995).

En opinión de Veblen (1944), el ritmo frenético que comporta la modernidad suscita en los sujetos tardomodernos la necesidad de desarrollar diferentes herramientas y modos que les permitan comunicarse de una forma concisa y directa con el resto de sus semejantes, constituyendo el cuerpo una de las principales instancias fidedignas a través de las cuales poder juzgar la reputación y valía social de cada individuo. Desde esta perspectiva, la apariencia se convierte en un elemento fundamental del proyecto (auto)reflexivo del yo, resultando por ende determinante la más estricta vinculación de cercanía, atención y diálogo con el propio cuerpo (Giddens, 1995). Disponer de un cuerpo²¹⁶ imponente y llamativo, supeditado bajo los confines más estrictos de aquellos cánones que rigen, determinan y otorgan valor a determinados aspectos socioculturales del momento se concibe como un activo de gran

²¹⁶ Entiéndase *cuerpo* en este sentido como *apariencia, rostro, semblante, físico, etc.*

valor para su poseedor/a, declarando implícitamente parte del (auto)control y (auto)dominio que uno/a mismo/a es capaz de ejercer sobre su organismo, hábitos y usanzas particulares (Lipovetsky, 2006); ostentar un cuerpo correcto, normativo y plenamente estético se anuncia hoy en día como una manera espléndida de encajar en el mundo que nos rodea (Orbach, 2009).

El cuerpo tardomoderno se encuentra, pues, tendencialmente sujeto a la presión de optimización de su tiempo; se halla -al igual que otra serie de parámetros contemporáneos- frente a una fuente incesante de constantes exigencias de mejora: bajar de peso, parecer más joven, disimular las arrugas, etc. (Rosa, 2021). Si bien es cierto que la fijación por la belleza y la delgadez se difuminan a día de hoy por todas las capas sociales, edades y géneros, cabe señalar también que las expectativas en relación a dichos parámetros siguen resultando sumamente dispares por lo que a hombres y mujeres respecta (Lipovetsky, 2016). Mientras que para los hombres solo generan determinados niveles de malestar en ciertas zonas concretas de su cuerpo (barriga, calvicie, etc.), por el contrario el físico femenino en su conjunto es objeto de inquietud incesante para las mujeres (Lipovetsky, 1999); de este modo, la belleza femenina pasa de ser un privilegio estrictamente natural a convertirse en una labor de (auto)apropiación y (auto)creación que se ejecuta por la vía e ideal del voluntarismo moderno, resultando fundamental su emprendimiento integral dadas las estrictas consideraciones y valoraciones estético-sexuales a las que se ven sometidas las mujeres en la actualidad (Wolf, 2020).

2. OBJETIVOS

Tal y como se ha mencionado someramente en el apartado introductorio del texto, la presente investigación se centra en explorar el fenómeno del boobstreaming en la plataforma digital Twitch.tv con el objetivo de determinar qué clase de comentarios emite la audiencia hacia las boobstreamers durante sus emisiones en directo. Más concretamente, se establece un hincapié específico en aquellos mensajes de carácter cosificador y objetivizante ubicados en la categoría de análisis denominada

Objetivación sexual corporal, pues nos interesa conocer de primera mano cuáles son los rangos distintivos que presentan aquellos comentarios en los que, implícita o explícitamente, se alude a algún atributo físico referente al cuerpo de cualquiera de las creadoras de contenido seleccionadas.

Asimismo, en cuanto a los objetivos específicos que de este fin integral se desprenden, cabe destacar los siguientes: en primer lugar, analizar detenidamente la muestra de comentarios comprendidos en la categoría de análisis Objetivación sexual corporal; y, en segundo lugar, identificar las principales lógicas, dinámicas y términos de índole cosificadora y/o sexualizante presentes en tales comentarios.

3. METODOLOGÍA

Con el propósito de materializar los objetivos generales y específicos mencionados más arriba, se sugiere una metodología mixta que combine la técnica de la etnografía virtual²¹⁷ junto con la recopilación, el análisis y la cuantificación final de una muestra aleatoria de comentarios, procedimientos los cuales, de forma conjunta, ayudan a transmitir y poner de manifiesto una comprensión mucho más holística y profunda sobre el campo de conocimiento que aquí se pretende abordar.

4.1 SELECCIÓN DE LA MUESTRA DE ANÁLISIS Y CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Desde el punto de vista metodológico, la unidad de análisis comprende cada uno de los comentarios recopilados durante las emisiones en directo de las boobstreamers seleccionadas en la plataforma digital Twitch.tv. La técnica de muestreo se delimita con un segmento temporal que incluye los comentarios seleccionados en el plazo de aproximadamente de un mes, el cual abarca desde el 8 enero al 8 de febrero del año 2024. Este período ha sido elegido deliberadamente para la investigación en curso por tratarse de uno de los lapsos temporales en los que

²¹⁷ Metodología de investigación *online* que se utiliza para analizar los entornos que proliferan en el ciberespacio (Hine, 2000).

comúnmente acostumbra a ser mayor la actividad del streaming, motivo por el cual se dedujo que las interacciones por parte de la audiencia podrían ser mucho mayores y mucho más cercanas a la realidad tangible. La extracción de todos los comentarios se realizó mediante el programa informático Atlas.ti 9, software de uso extendido en el ámbito de las ciencias sociales y del análisis de datos cualitativos, el cual nos sirvió paralelamente para organizar los diferentes comentarios reunidos en función de su tipología (categorías de análisis) así como de los y las usuarios/as que los habían efectuado.

Más concretamente, de la muestra total de los 1.250 comentarios finales, 1/5 parte (250 comentarios) se derivaba de cada uno de los cinco canales de streaming seleccionados para efectuar la investigación, los cuales pertenecían a cinco boobstreamers diferentes (@Evaanna, @TheNicoleT, @Amouranth, @Alinity y @Gemmastw) quienes, a su vez, fueron seleccionadas en función del cumplimiento de las siguientes variables que se exponen a continuación:

- Ser de género femenino.
- Tener una edad comprendida entre los 20 y los 45 años; se establecieron, asimismo, cinco tramos de edad diferenciados: 20-24 años, 25-30 años, 31-35 años, 36-40 años, mayores de 40 años.
- Poseer un mínimo de 250.000 seguidores/as en la plataforma digital Twitch.tv.
- Vestir ropa ceñida y lucir un escote ostensible.
- Emitir su contenido en directo de manera individual (en solitario) y con una periodicidad bastante frecuente: al menos un *streaming* por semana.
- Emplear el español o inglés como idioma principal en sus retransmisiones.
- Transmitir su contenido en directo en alguna de estas tres (sub)categorías de Twitch.tv: Just Chatting, ASMR o Piscinas, jacuzzis y playas.
- Estar activa en otras redes sociales y plataformas de pago, tales como OnlyFans, Fansly u otras de carácter análogo.

Asimismo, la forma de recabar dicha cantidad total de comentarios se estructuró de la manera siguiente: con una periodicidad semanal, se procedía a analizar (al menos) una de las emisiones en directo protagonizadas por cada una de las boobstreamers seleccionadas, recabando así

semanalmente un compendio integral de 50 comentarios independientes de cada uno de los canales de Twitch.tv en cuestión. De este modo, cada semana se obtenían un total de 250 comentarios, recopilados conjuntamente y en la misma proporción de todos y cada uno de los canales de boobstreaming analizados; este patrón metodológico se continuó empleando de una idéntica manera durante las cinco semanas en que duró el proceso de selección y compilación de los comentarios, generando finalmente una muestra total de 1.250 interacciones.

En última instancia, por lo que a las limitaciones metodológicas presentadas por este estudio se refiere, cabe decir que no podemos entrar a valorar de una forma más profunda y exhaustiva todas aquellas cuentas o perfiles digitales desde los que se emiten los diferentes comentarios aquí analizados, puesto que no disponemos para ello de unas variables sociodemográficas suficientemente fehacientes más allá de las que podamos intuir y/o percibir por nuestra parte en función del conocimiento y dominio que se disponga de la plataforma analizada. Esta serie de datos e informaciones son exclusivamente de carácter privado, y solamente cada una de las boobstreamers en cuestión tiene acceso a ellos para su usufructo profesional y/o mercantil. No obstante y a riesgo de equivocarnos, podría especularse que una gran parte de los comentarios publicados en este espacio digital -y que conforman paralelamente nuestra muestra de investigación- han sido efectuados mayoritariamente por integrantes del género masculino, puesto que aspectos como su nombre de usuario o su forma de interactuar con el resto de la audiencia así lo corroboran.

4.2 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Una vez efectuada la tarea de selección y recopilación de todos aquellos comentarios que conforman la muestra final de la investigación, tales interacciones fueron evaluadas y clasificadas en diferentes categorías de análisis, las cuales habían sido confeccionadas y definidas previamente siguiendo algunas de las propuestas y categorizaciones presentadas por distintos estudios de corte análogo que se habían efectuado con anterioridad en otras redes sociales y plataformas digitales, tales como YouTube (Crosas y Medina-Bravo, 2019) o Twitter (Villar-

Aguilés y Pecourt Gracia, 2021). Concretamente, se emplearon en nuestra investigación algunas de las categorías de análisis mencionadas en tales trabajos de investigación manteniendo absolutamente su formato original, aunque también cabe agregar que, adicionalmente, se formularon por nuestra parte toda una serie de nuevas categorías ad hoc, pues se consideró oportuno adaptar las diferentes particularidades observadas en los comentarios publicados en nuestra plataforma de estudio (Twitch.tv) en equiparación a las advertidas en las redes sociales anteriores (YouTube y Twitter, respectivamente). El resultado final contó con un total de cuatro categorías de análisis que se mantuvieron total o parcialmente impasibles respecto a su formulación originaria, aun cuando se crearon y/o adaptaron apropiadamente seis nuevas clasificaciones, resultando en última instancia un cómputo global de diez categorías de análisis diferentes (tabla 1).

TABLA 1. *Categorías de análisis empleadas en la investigación.*

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	DEFINICIÓN
Insulto o reproche	El usuario/a emplea un lenguaje ofensivo, intimidante y/o reprochador dirigido sistemáticamente contra la boobstreamer en cuestión.
Objetivación sexual corporal	El usuario/a trata o considera a la boobstreamer en cuestión desde una perspectiva sumamente cosificadora y/o deshumanizante. Su cuerpo en general, o determinadas partes del mismo, se convierten en el tema central del comentario.
Indumentaria	El usuario/a emite algún tipo de comentario relacionado con la indumentaria de la boobstreamer en cuestión con el propósito manifiesto de enfatizar el placer y/o descontento que le generan la presencia o ausencia de determinadas prendas.
Sarcasmo	El usuario/a apela al humor o la ironía, de manera malintencionada, con el objetivo de causar algún daño, burla o desconsideración respecto de la boobstreamer en cuestión.
Proposición, imposición o amenaza de índole sexual	El usuario/a formula un mensaje en forma de proposición, imposición o amenaza cuyo contenido expresa una intencionalidad marcadamente sexual. La oración, dependiendo de su tipología, adquiere para la boobstreamer en cuestión un tono sugerente, exigente o intimidante.
Proposición, imposición o amenaza de índole no sexual	El usuario/a formula un mensaje en forma de proposición, imposición o amenaza cuyo contenido expresa una intencionalidad de índole no sexual. La oración, dependiendo de su tipología, adquiere para la boobstreamer en cuestión un tono sugerente, exigente o intimidante.
Cuestiones de carácter sexual	El usuario/a efectúa diferentes interrogantes con el objetivo de conocer alguna(s) de la(s) vertiente(s) que concierne(n) a la vida sexual de la boobstreamer en cuestión.

Cuestiones de carácter personal	El usuario/a efectúa diferentes interrogantes con el objetivo de conocer alguna(s) de la(s) vertiente(s) que concierne(n) a la vida privada de la boobstreamer en cuestión.
Referencias a la masturbación u órganos sexuales masculinos.	El usuario/a emite algún tipo de comentario en el que, implícita o explícitamente, se hace referencia a la masturbación o a los órganos sexuales masculinos. El objetivo de esta serie de enunciados no es otro que dejar constancia del deseo y satisfacción sexual que les produce visualizar el contenido generado por la boobstreamer en cuestión.
Piropos y agradecimientos	El usuario/a remite a la boobstreamer en cuestión algún tipo de comentario en forma de elogio o cumplido.

Fuente: elaboración propia a partir de la adaptación de Crosas y Medina-Bravo (2019)

Este proceso de clasificación nos permitió obtener una serie de resultados tanto de corte cuantitativo como cualitativo, puesto que se pudieron contabilizar cada uno de los comentarios seleccionados en función de las palabras o categorías establecidas, así como efectuar un análisis más subjetivo e interpretativo de todos ellos.

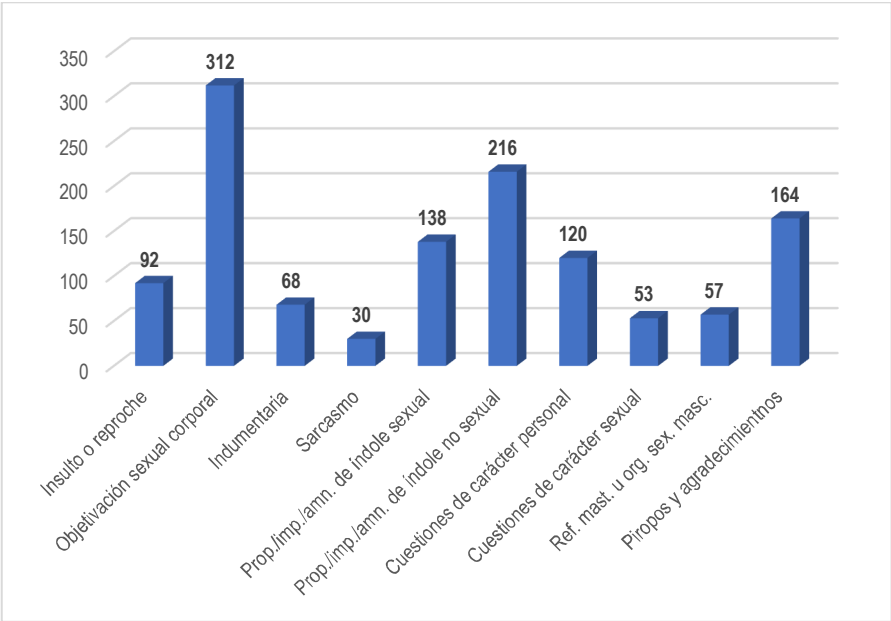
5. RESULTADOS

En el presente apartado se exponen los resultados finales obtenidos durante la investigación en curso una vez ejecutado el proceso metodológico descrito con anterioridad. Debido a que en este trabajo solamente nos interesa centrarnos en aquellas cuestiones que conciernen al tratamiento cosificante e instrumentalizador que reciben las mujeres en la esfera digital, se ha optado por establecer un énfasis particular en aquellos comentarios ubicados en la categoría de análisis Objetivación sexual corporal, habida cuenta de que dicha clasificación determinada comprende expresamente todas aquellas observaciones recabadas del espacio digital que aluden -general o específicamente- a alguna parte del cuerpo de las mujeres, en este caso de las *boobstreamers* evaluadas. Asimismo, cabe matizar que podemos encontrar una cantidad considerable de esta clase de comentarios en muchas otras categorías de análisis aplicadas, tal y como se pondrá de manifiesto ulteriormente.

Como se puede observar en el gráfico (1) que se presenta a continuación, la categoría de análisis Objetivación sexual corporal conforma el grupo evaluativo con una mayor frecuencia de surgimiento, seguida muy de cerca por la sección de Proposición, imposición o amenaza de

índole no sexual. En un tercer escalafón, encontramos las categorías de Piropos y agradecimientos, Proposición, imposición o amenaza de índole sexual, y Cuestiones de carácter sexual, con una frecuencia total de 164, 138 y 120 comentarios respectivamente. Finalmente, se ubican el resto de categorías, las cuales hacen referencia respectivamente a las siguientes: Insulto o reproche (92 comentarios), Indumentaria (68 comentarios), Referencias a la masturbación u órganos sexuales masculinos (57 comentarios), Cuestiones de carácter personal (53 comentarios) y Sarcasmo (30 comentarios).

GRÁFICO 1. Número total de comentarios por categoría de análisis.



Fuente: elaboración propia

Por lo que a la categoría de análisis (*Objetivación sexual corporal*) que suscita un mayor interés para nuestra investigación se refiere, cabe destacar que la mayoría de comentarios ubicados en este grupo aluden desproporcionadamente a los grandes pechos y esculturales traseros de los que disponen las *boobstreamers* en cuestión, a pesar de que también podamos encontrar diferentes apreciaciones que remiten paralelamente

a otras fracciones corporales de las mimas, tales como: su boca, sus orejas, sus manos/pies, su vagina o sus ojos (tabla 2).

TABLA 2. Número total de comentarios referentes a la categoría *Objetivación sexual corporal según partes del cuerpo*

PARTES DEL CUERPO	FRECUENCIA
Culo	132
Pechos	100
Boca	11
Orejas	2
Manos/pies	30
Vagina	15
Ojos	5
Otras (cejas, pelo, etc.)	17
Total	312

Fuente: elaboración propia

Adicionalmente, en esta parte de la indagación se identificaron una serie de observaciones sumamente paradigmáticas relacionadas estrechamente con la finalidad de la investigación, motivo por el cual se ha procedido a detallarlas e ilustrarlas complementariamente en este apartado del trabajo:

- En primer lugar, cabe señalar que en todas y cada una de las categorías de análisis que conforman el apartado metodológico de la presente investigación se localizó algún tipo de comentario en el que se establecía una determinada alusión, explícita o implícitamente, a alguna parte del cuerpo o físico de las mujeres; en este caso, de cualquiera de las cinco *boobstrenders* que fueron analizadas (tabla 3).

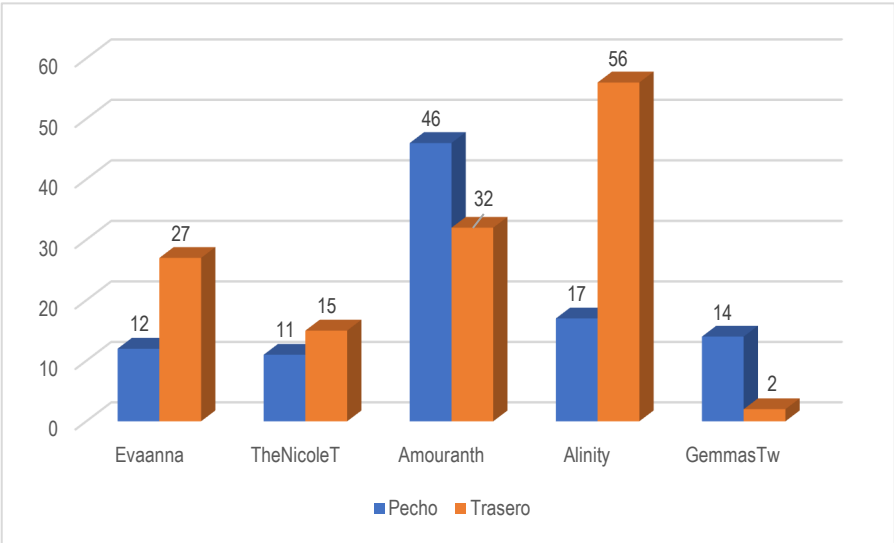
TABLA 3. Comentarios referentes a alguna parte del cuerpo o físico de las boobstreamers analizadas según categorías de análisis.

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	DEFINICIÓN
Insulto o reproche	«Move that beautiful ass... to get out of here».
Objetivación sexual corporal	«Small but nice boobs baby».
Indumentaria	«I just think the other dress accentuated your body and b00b5 better».
Sarcasmo	«Buenas gema y esos dos puntos los necesita el Almería del robo del Madrid».
Proposición, imposición o amenaza de índole sexual	«I want to smash that ass until it's red».
Proposición, imposición o amenaza de índole no sexual	«I can also offer you 3 subs at same time for soles».
Cuestiones de carácter sexual	«Possibly invasive question, when did you first notice your body growing? As in, what age».
Cuestiones de carácter personal	«Tienes alguna operación aparte de las gemelas?».
Referencias a la masturbación u órganos sexuales masculinos.	«Ahora tengo que limpiar toda la leche que escupió mi vergote».
Piropos y agradecimientos	«Alinity's body is a piece of art».

Fuente: elaboración propia

- En segundo lugar, se descubrió una correlación sorprendente entre la cantidad de comentarios referentes a los pechos que recibían aquellas boobstreamers que habían reconocido públicamente haberse operado esta parte del cuerpo (@Amouranth y @GemmaTw) y las que no (@Evaanna, @TheNicoleT y @Alinity): las primeras concentraban la mayoría de los comentarios en torno a este elemento corporal mientras que, en el resto de casos, predominaban eminentemente las interacciones que hacían referencia al trasero de las boobstreamers en cuestión, aun cuando estas últimas empleasen también la técnica del boobstreaming como principal herramienta de reclamo para conseguir mayores cuotas de audiencia y seguidores/as (gráfico 2).

GRÁFICO 2. Número de comentarios referentes al pecho o trasero de cada boobstreamer analizada.



Fuente: elaboración propia

- En tercer y último lugar, de nuevo se identificó una correlación asombrosa, situada esta vez entre el empleo de determinados términos o expresiones, y la edad particular de cada una de las *boobstreamers* en cuestión. Si nos centramos expresamente en dos de los casos más significativos por lo que a esta cuestión se refiere, podemos destacar complementariamente las siguientes consideraciones:
- Por un lado, la *boobstreamer* más joven (@Evaanna) recibía múltiples comentarios en los que se establecía una clara alusión a su condición juvenil, tales como:
 - «How tall are you? You are tiny».
 - «Ese totito estará aún casi sin utilizar».
- Por otro lado, a la *boobstreamer* de edad más avanzada (@GemmasTW) se la denominaba en diferentes ocasiones como MILF (Mother I Would Like to Fuck) o MQMF (Madre Que

Me Follaría), tal y como se puede apreciar en algunos de los siguientes comentarios:

«Eres una MQMF en toda regla 🍷🍷❤️❤️».

«La mejor milf de Twitch».

«Que MILF más rica mamy».

6. CONCLUSIONES

Los resultados de este estudio sobre el análisis de algunos de los *comentarios de carácter cosificador y objetivizante* publicados en la plataforma de *streaming* Twitch.tv prueban de manera fehaciente que los discursos y actitudes de índole machista, misógina y/o deshumanizante contra las mujeres son frecuentes y mayoritarios en el espacio digital, principalmente cuando estos se arrojan sobre figuras públicas que se sirven de la práctica del *boostreaming* para incrementar sus cuotas de audiencia y/o seguidores. A diferencia de los medios de comunicación tradicionales, las redes sociales y las plataformas digitales actuales constituyen empleamientos virtuales en los que acostumbran a intervenir un gran número de agentes, muchos de los cuales ejercen dicha potestad bajo el amparo que les confiere la condición de anonimidad garantizada por la mayoría de estos soportes. Dicha circunstancia particular ocasiona que esta serie de prácticas y manifestaciones sean más difíciles de erradicar, puesto que su prosecución y/o atribución a alguien en particular resulta extremadamente compleja en un espacio tan amplio y diverso como Internet.

En este sentido, el carácter sumamente abrumador y reprochable que pueden presentar algunos de estos comentarios expresados por la audiencia contra las *boobstreamers* que llevan a cabo sus emisiones en directo en Twitch.tv no representa un caso aislado o estrictamente propio de esta plataforma en particular, sino que se asocia con el androcentrismo y el sexismo que han caracterizado desde sus orígenes a la cultura digital, pudiendo encontrar actualmente múltiples evidencias de esta clase de intervenciones y prácticas que objetivizan a las mujeres en otra serie de emplazamientos digitales, tal y como han demostrado

las investigaciones recientes de Crosas y Medina-Bravo (2019) para YouTube o de Villar-Aguilés y Pecourt Gracia (2021) para Twitter.

Por norma general, el tipo de mensajes aquí analizados acostumbran a focalizarse mayoritariamente en determinadas zonas singulares del cuerpo de las mujeres –en el caso que nos ocupa, de las *boobstreamers*– sobre las que existe un consenso generalizado acerca de su elevado grado de eroticidad y/o atractivo (pechos, culo, vagina, boca...), y son emitidos por parte del público objetivo de esta serie de contenidos bajo una pátina sumamente sórdida, pervertida y sexualizante. Complementariamente, factores de carácter personal como la edad, la altura, el estado físico o la procedencia de origen de las mujeres en cuestión (*boobstreamers*) pueden contribuir a incrementar o disminuir el volumen de comentarios expresados contra ellas, así como favorecer en el empleo de nuevos términos y expresiones.

Asimismo, aspectos como la información, el análisis y los resultados de los datos que se plantean en el presente estudio sugieren una interesante línea de investigación a la que sacar provecho en el futuro, pudiendo extrapolar esta misma clase de diagnóstico a otras redes sociales (TikTok, Facebook e Instagram) y emplazamientos digitales (Kick u otros) con el objetivo de establecer posibles analogías y/o disparidades entre los comentarios de carácter cosificador y/o objetivizante emitidos contra las mujeres en cada uno de estos mismos espacios.

7. REFERENCIAS

- Alklid, J. (2015). Twitch, a breath of fresh air? An analysis of sexism in Twitch.tv. School of Language and Literature. Linnaeus University.
- Broch Monfort, M. (2023). La profesionalización del contenido en directo en streaming. El caso de Ibai Llanos Y Twitch. [Trabajo de Fin de Grado]. Universitat Jaume I.
https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/202832/TFG_2023_BrochM.pdf?sequence=1
- Cano, F. (25 de septiembre de 2020). Netflix, HBO y Disney+ se disparan en la pandemia: ya suman 7,5 millones de usuarios en España. El Español.
https://www.elespanol.com/invertia/medios/20200925/netflix-hbo-disney-disparan-pandemia-millones-espana/523198772_0.html

- Cornejo, M. y Tapia, M.L. (2011). Redes sociales y relaciones interpersonales en internet. *Fundamentos en humanidades*, XII (24), 219-229.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18426920010>
- Crosas Remón, I. (2016). Sexismo en la red: análisis de la ciberviolencia en contra del ciberfeminismo en YouTube. [TFM]. Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10230/28155>
- Crosas, I. y Medina-Bravo, P. (2019). Ciberviolencia en la red. Nuevas formas de retórica disciplinaria en contra del feminismo. *Papers*, 104(1), 47-73.
<http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2390>
- Cullen. A. (2022). Just on the right side of wrong: (De)Legitimizing feminism in video game live streaming. *Television & New Media*. Vol. 23(5), 542–552.
- Delgado Bazán, L. A. (2021). Posfeminismo y posverdad en la hipersexualización de las titty streamers en la plataforma YouTube. [Trabajo de Investigación]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).
- Edwards, C. G., Pollack, C. C., Pritschet, S. J., Haushalter, K., Long, J. W. y Masterson, T. D. (2022). Prevalencia y comparaciones de alcohol, dulces, bebidas energéticas, bocadillos, refrescos y marketing de marcas y productos de restaurantes en Twitch, Facebook Gaming y YouTube Gaming. *Salud Pública Nutrición*, 25(1), 1–12.
[doi:10.1017/S1368980021004420](https://doi.org/10.1017/S1368980021004420)
- Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. Siglo XXI.
- Frank, R. H. y Cook, P. J. (1996). El mundo de los triunfadores. Javier Vergara.
- García Jiménez, M., Cala Carrillo, M. J. y Trigo Sánchez, M. E. (2016). Conocimiento y actitudes hacia el feminismo. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar De Estudios De Género*, 1(1/2), 95-112. Recuperado a partir de <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/3229>
- Giddens, A. (1995). Modernidad e identidad del yo. Península.
- Hernández Carbajal, I. J. (2022). Sobre las intenciones, los usos y las significaciones en torno a las representaciones de los cuerpos de las mujeres. El fenómeno del boobstreaming en Twitch y Facebook Gaming. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. UAEH Biblioteca digital.
- Hine, C. (2000). *Etnografía Virtual*. (C. P. Hormazábal, Trad.) Sage Publications.
- Kaiser, S. (2022). Odio a las mujeres: íncels, malfollaos y machistas modernos. Katakarak.
- Lipovetsky, G. (1999). La tercera mujer. Anagrama.

- Lipovetsky, G. (2006). El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas. Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2016). De la ligereza. Editorial Anagrama.
- López-de-Ayala, M.-C., Vizcaíno-Laorga, R. y Montes-Vozmediano, M. (2020). Hábitos y actitudes de los jóvenes ante las redes sociales: influencia del sexo, edad y clase social. *Profesional de la Información*, 29(6), 1-13. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.nov.04>
- Moisés Toro, D. (2023). Female Streamer: Twitch y la representación femenina en el nuevo periodismo de videojuegos. [TFM]. Universitat Oberta de Catalunya (UOC). <http://hdl.handle.net/10609/148335>
- Nagle, A. (2018). Muerte a los normies. Las guerras culturales en internet que han dado lugar al ascenso de Trump y la alt-right. Orciny Press.
- Navarro Robles, M. y Vázquez-Barrio, T. (2020). El consumo audiovisual de la Generación Z. El predominio del vídeo online sobre la televisión tradicional. *Ámbitos: Revista Internacional de comunicación*. 50, 10-30. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2020.i50.02>
- Nymoen, O. y Schmitt, W. M. (2022). Influencers: la ideología de los cuerpos publicitarios. Península.
- Orbach, S. (2009). La tiranía del culto al cuerpo. Paidós.
- Peinado Morchón, V. (2021). La mujer en Twitch. [TFG]. Universidad Miguel Hernández. <http://hdl.handle.net/11000/26586>
- Peláez-Sánchez, I. C. y Glasserman-Morales, L. D. (2022). Desigualdades y diferencias que promueven la brecha digital de género en la actualidad y limitan la inclusión. *RECIE. Revista Electrónica Científica De Investigación Educativa*, 6, 1-13. <https://doi.org/10.33010/recie.v6i0.1758>
- Persson, M. (2021). Twitch vs YouTube - Cómo afecta la lógica de los medios al proceso de producción.: Un estudio sobre el uso de normas, métodos y reglas por parte de los creadores de contenido para atraer al público objetivo. [Tesis doctoral]. Universidad de Malmö. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1596725/FULLTEXT02.pdf>
- Postman, N. (2012). Divertirse hasta morir: el discurso público en la era del show business. La Tempesta.
- Rosa, H. (2016). Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía. Katz.
- Rosa, H. (2021). Lo indisponible. Herder.
- Shilling, C. (2016). The Rise of Body Studies and the Embodiment of Society: A Review of the Field. *Horizons in Humanities and Social Sciences: An International Refereed Journal*, 1-14.

- Sibilia, P. (2008). La intimidad como espectáculo. Fondo de Cultura Económica.
- Soto Fernández, G. (2023). La era del consumo en la esfera audiovisual: series y plataformas streaming. SERIARTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual, 3, 102–123.
<https://doi.org/10.21071/seriarte.v3i.15199>
- Veblen, T. (1944). Teoría de la clase ociosa. Fondo de Cultura Económica.
- Villar-Aguilés, A. y Pecourt Gracia, J. (2021). Antifeminismo y troleo de género en Twitter. Estudio de la subcultura trol a través de #STOPfeminazis. Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales, 18(1), 33-44.
- Wolf, N. (2020). El mito de la belleza. Continta Me Tienes.

GRADOS DE PERFORMATIVIDAD EN EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO. LA CRISIS DE LA PRESENCIA EN EL RETRATO FAMILIAR

NOEMÍ GARCÍA DÍAZ
Facultad de Bellas Artes (UCM)

1. INTRODUCCIÓN

El documental, definido como una tradición fílmica que “representa la realidad” a través de diferentes modalidades, si nos remitimos a Bill Nichols (1997), o como un género de retórica y no de imitación que propone discursos sobre la realidad (Weinrichter, 2004, p. 21), acogió de forma tardía en el seno de su institución, las formas autobiográficas.

Tal y como indica Michael Renov, la subjetividad no era algo nuevo en el ámbito cinematográfico, puesto que había sido experimentada por los cineastas de vanguardia, pero su inclusión en los discursos documentales reinventó la idea que se tenía de un género que había sido adscrito tradicionalmente al mundo histórico, a través de discursos que invisibilizaban los rasgos de enunciación (Renov, 2008 pp.42-43).

La inserción de la subjetividad en el documental estuvo determinada por la inscripción de los cuerpos de los cineastas en la película, remon-tándose al documental fundacional del *cinéma-vérité*, *Chronique d'un été* (1961). En este documental sus directores Jean Rouch y Edgar Morin expusieron sus propias reflexiones sobre el proceso de creación de la película, delante de la cámara, interviniendo a través de entrevistas y diálogos con los protagonistas.

Aunque este documental no se puede considerar todavía autobiográfico, introdujo el punto de vista y cuerpo de los cineastas, estrategias que se desarrollarían más tarde en el documental autobiográfico cuya peculiaridad reside en el desafío de los cineastas al constituirse sujetos y

objetos de la propia película. Esta particularidad pone de manifiesto la disyuntiva sobre los grados de presencia corporal o performatividad que pueden inscribir los cineastas como enunciadores de un discurso cinematográfico.

La presente investigación toma como punto de partida el análisis de los documentales autobiográficos centrado en el “retrato familiar”, definido por Jim Lane como un documental donde “el cineasta inscribe su historia de vida dentro de una intersección de las historias familiares” (Lane, 2002, p.95). Este género comenzó su andadura en Estados Unidos, en los años 70, conviviendo con otras formas fílmicas autobiográficas como el diario, el autorretrato y la correspondencia.

2. OBJETIVOS

Los objetivos fundamentales de la investigación son los siguientes:

- Analizar un volumen significativo de retratos familiares cinematográficos, con el objetivo de detectar las tendencias principales del grado de inserción de los cuerpos de los cineastas en la enunciación de sus películas.
- Reflexionar sobre las implicaciones que genera ese grado de performatividad respecto a la forma y la temáticas de las películas.

3. METODOLOGÍA

La metodología empleada para desarrollo del estudio parte de una investigación bibliográfica en el ámbito del cine documental, en general, y el documental autobiográfico, en particular. Asimismo, se realizó una investigación centrada en los festivales de cine dedicados al documental, o con alguna sección dedicada al género, para indagar en la filmografía proyectada en las retrospectivas, así como la seleccionada en las secciones oficiales.

Esta investigación generó una base de datos de 377 películas documentales de corte autobiográfico, de las cuales se seleccionaron 154 retratos

familiares. A partir de esa elección, se procedió al visionado de las películas disponibles y a una indagación bibliográfica sobre las mismas.

La metodología de análisis fílmico se focalizó en torno a la presencia del cineasta en la película, entendiendo presencia como “el estado de la persona que se haya delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas” (RAE, 2024). No obstante, la particularidad del medio fílmico permite la extensión del concepto al estado del cineasta situado delante de la cámara, en relación a otras personas o de forma solitaria. De igual modo, entendemos la presencia con una forma de enunciación que nos indica dónde se sitúa el productor del enunciado, en este caso la película.

4. RESULTADOS

El análisis fílmico ha deparado cinco formas de inscripción del yo que remiten a cinco grados de performatividad de los cineastas definidas del siguiente modo: “cineasta performativo”, “cineasta mirada-cuerpo”, “cineasta voz”, “cineasta evocado” y “cineasta alter-ego”. Esta nomenclatura indica un gradiente que parte de la presencia de los cineastas frente a la cámara, a la ausencia de los mismos, a través de diversas estrategias de ocultamiento. Cabe señalar que las categorías no son compartimentos estancos y que en una película pueden convivir más de uno de los niveles de inscripción del yo.

A continuación, se procederá a la exposición de cada una de esas modalidades a partir del análisis de una película documental representativa de cada nomenclatura.

4.1. CINEASTA *PERFORMER*. EL CUERPO EN ESCENA: *HISTOIRE D’UN SE-CRET* (MARIANA OTERO, 2003)

Los documentales de Mariana Otero (1963) se caracterizan por su formato observacional donde la directora opera ella misma la cámara, una elección que le impide mostrar su cuerpo en escena. *Histoire d’un secret* supone un punto de inflexión en su carrera al ser su primera película autobiobiográfica, centrada en la muerte de su madre cuando era pequeña debido a un aborto clandestino. Esta elección temática

determina la elección de un punto de vista enunciativo performativo, donde la cineasta decide inscribirse como personaje de la película.

Desde el punto de vista de la enunciación observamos un desdoblamiento de la directora, sujeto y objeto fílmico, quien relega las funciones de la cámara y el sonido a un equipo profesional, para convertirse ella misma en una *performer* que se relaciona con los miembros de su familia provocando situaciones que no se hubieran dado de otra manera. Esta intervención que respeta, sin embargo, la cuarta pared del espacio de filmación, invisibilizando los procesos de producción de la película.

Tanto la planificación como el montaje respetan la lógica espacio-temporal de las acciones que se presentan a través de la continuidad o contigüidad entre los planos. Desde el punto de vista cinematográfico destaca una iluminación pictórica de las escenas en las que predomina el efecto claroscuro, que, junto a la intervención en los decorados reales, despojados de objetos personales de los personajes, ofrece una visión abstracta y minimalista de los entornos. El sonido es sincrónico a lo largo de toda la película, aunque destacamos la construcción preciosista de los ambientes sonoros, en los que se integra la música original de Michael Galasso.

Como *performer* que actúa delante de la cámara, la directora pone en marcha diversos dispositivos para recuperar la memoria de su madre, donde su presencia sirve para provocar la emergencia del discurso de los demás personajes sobre los recuerdos, a través del diálogo, en un formato de entrevista encubierta. En ese sentido, la película se articula en torno a la activación de una memoria que pasa por el recordar de los cuerpos en los espacios donde se vivieron los eventos, sin hacer uso de otros recursos como las fotografías o el material de archivo.

La película se transforma en un acto simbólico que remueve las estructuras del sistema familiar fijadas en torno al secreto de la muerte de la madre de la directora, al mismo tiempo que permite la emergencia del fantasma de su madre, sepultado bajo el mismo.

La presencia del cuerpo de la cineasta *performer* en escena le permite una exposición que la equipara al resto de los miembros de la familia, sin el refugio del dispositivo fílmico, permitiendo una identificación

entre ella y los miembros de la familia. Inserta en el propio dispositivo creado para la película, la directora se relaciona cuerpo a cuerpo permitiendo exponer su búsqueda de una memoria que pasa por la activación emocional de los cuerpos en los espacios, en relación.

4.2. CINEASTA MIRADA-CUERPO. EL CUERPO INSCRITO EN LA CÁMARA: *KATATSUMORI* (NAOMI KAWASE, 1994)

Katatsumori es un documental de corte poético centrado en la figura de la madre adoptiva de Naomi Kawase, directora japonesa que comienza su andadura profesional con la realización de documentales autobiográficos para pasar, posteriormente, a realizar películas de ficción. El documental fue grabado en formato cinematográfico doméstico, 8 mm, cámara en mano y en color. *Katatsumori* se encuentra atravesada por el sentimiento de abandono generado por su condición de hija adoptiva, una temática recurrente, tanto es su obra documental como en la ficcional.

Los documentales autobiográficos de Naomi Kawase se presentan como dispositivos que relacionan a la directora con el mundo y con su pasado. Esta conexión mediada por su cuerpo a través de la cámara se establece a tres niveles: la relación con el entorno, con su familia y consigo misma. Su acercamiento formal a través del primer plano y el plano detalle son un reflejo de esta necesidad, que desemboca en el deseo de tocar como una forma de materializar el acto de acercamiento, al igual que el deseo de fijar y retener lo efímero.

En los documentales de Naomi Kawase intervienen fundamentalmente tres niveles de enunciación: la cámara como dispositivo para catalizar realidades, la voz *over* en primera persona y el montaje poético de imágenes y sonidos. Respecto al primer punto señalamos que la directora se sitúa en las películas como un cuerpo-cámara o cámara-piel (Miranda, 2008, p. 73), que interactúa con el mundo.

Kawase provoca situaciones que no existirían sin la presencia del dispositivo fílmico, fundamentalmente a través del diálogo, la confrontación y el juego. Este nivel de intervención le permite a la directora utilizar de forma narrativa los discursos de las personas con las que Kawase interactúa, que se convierten con frecuencia en voces *over* encubiertas.

La presencia de la directora es fundamental en esa intervención, no solo porque interactúa a través de la palabra en *off*, sino porque en ocasiones inserta su cuerpo delante de la cámara, desbordando los límites del cuadro con sus brazos, un detalle que pone de manifiesto la importancia del cuerpo en sus películas y del sentido del tacto. Esta exploración sensorial, que trasciende de forma sinestésica la audivisión del formato fílmico, traspasa las limitaciones del autorretrato.

La directora se convierte en una cámara-cuerpo que interactúa con su madre adoptiva con el objetivo de relacionarse de otra manera, a través del dispositivo fílmico. La presencia de la directora se manifiesta a través de su corporalidad impresa en las imágenes, la mirada de los personajes a cámara, que desvelan su presencia, y los desbordamientos del cuadro de la imagen a través de sus manos. El dispositivo fílmico se transforma en un escudo que la protege de la exposición, un caparazón del que irá saliendo, en sus posteriores películas, donde se transformará en cineasta *performer*.

4.3. CINEASTA VOZ. EL CUERPO INSCRITO EN LA VOZ: *AMANE CER* (CARMEN TORRES, 2018)

Amanecer es la ópera prima de la directora colombiana Carmen Torres. La película se articula en torno a dos tramas que se presentan en el prólogo: la búsqueda de su madre biológica, que se propone como el presente fílmico y la rememoración de su vida con su madre adoptiva, fallecida cuando era pequeña. Estas dos tramas se articulan a través de una voz *over* narrada en primera persona, locutada por la directora.

Las dos líneas narrativas de la película se articularon a través de dos líneas estéticas. La primera conformada por imágenes expresivas, en torno a los recuerdos de infancia, cargadas de simbolismo y emocionalidad plástica, enfrentadas a las imágenes de la búsqueda de su madre biológica, que ofrecen un contrapunto contemplativo, distanciado, oblicuo, que evita la mirada frontal de los personajes y por lo tanto su confrontación, salvo en algunas ocasiones.

Respecto a la banda sonora, la voz *over* ocupa un lugar primordial que nos ofrece una visión interna y preciosista, tanto de los acontecimientos

presentes como los del pasado, así como la reproducción, en estilo indirecto, de las conversaciones generadas por los encuentros de la directora con los personajes.

El sonido ambiente y los testimonios de la madre biológica ocupan un lugar secundario, destacando, de igual modo, la ausencia de música, salvo la canción que aparece en los títulos de crédito. La mayoría de los momentos fundamentales de la película se desarrollan fuera de campo y son descritos por la voz *over*.

De este modo, las imágenes mentales generadas por la voz se superponen a los planos de la película que se presentan como contenedores de las proyecciones del mundo interior de la directora. De la voz *over* de la película destacamos a nivel prosódico, su amateurismo, una forma de locución que no sigue los dictámenes de la profesionalidad en cuanto entonación, ritmo y acento, sino que son voces encarnadas y personificadas.

Serge Daney indica que “la voz implica al conjunto del cuerpo: el corazón, los pulmones que no se ven” (2013, p. 20), es decir, está determinada por los cuerpos, aunque no se muestren y por lo tanto remiten a un saber subjetivo y encarnado. En ese sentido, la voz proyecta sobre la película la ausencia de corporalidad de la directora que se mantiene a una distancia emocional de las imágenes. La voz se transforma, en consecuencia, en la huella sonora de la corporalidad impresa del cuerpo de la directora.

4.4. CINEASTA EVOCADO. EL CUERPO INSCRITO EN LAS IMÁGENES DEL PASADO: *VIDEO BLUES* (EMMA TUSSELL, 2019)

Emma Tussell ha trabajado como montadora en numerosas producciones. Como directora cuenta, hasta la fecha, con dos documentales autobiográficos, ambos relacionados con la pérdida de su padre cuando era pequeña: *La habitación de Elías* (2005) y *Video Blues* (2019).

En *Video Blues* la directora utiliza una triple perspectiva de enunciación: la voz en *off*, la manipulación del metraje doméstico mediante el montaje y la filmación de imágenes de su cotidiano. En el siguiente análisis, se propone una reflexión sobre el uso de material de archivo

como una forma de presencia que permite el desdoblamiento entre sujeto y objeto donde la corporalidad se transforma en un reflejo.

El dispositivo de presentación de las imágenes familiares del pasado de la directora se establece mediante su visionando en el propio ordenador, durante el proceso de montaje. De este modo, la directora nos sitúa a los espectadores en el visionado de su material de archivo, en el propio presente, como si pudiéramos introducirnos en su mente para experimentar su propia experiencia del recuerdo.

En ese contexto, la voz se inscribe como si la directora y su pareja estuvieran visionando esas imágenes, fuera de campo, ofreciendo puntos de vista antagónicos ante el material, una constatación de la polisemia de las imágenes. Frente a la perspectiva emocional y subjetiva de la directora implicada en la historia, su pareja adopta un rol racional y distanciado, el punto de vista del montador o del espectador que mira esas imágenes por primera vez.

La voz en *off* articula un primer nivel de resignificación de los materiales de diferentes formatos, en los está inscrita la propia historia del desarrollo tecnológico del video. De forma cronológica se parte del formato analógico doméstico Video-8, para transitar al mundo digital con el Mini-DV, finalizando con un formato profesional HD.

La directora se sirve formalmente de las características visuales del vídeo analógico y su deterioro, como el ruido, las interferencias o el desdoblamiento de la señal RGB, para imprimir una estética que aparece reflejada tanto en el título como en los títulos de crédito y que se presenta como una seña de identidad del imaginario audiovisual doméstico de una época. Estos títulos se inscriben en un azul electrónico, característico de la señal analógica por componentes, para expresar de forma simbólica la tristeza y la melancolía que atraviesan la memoria rescatada por la película.

Junto a la voz en *off*, el montaje se erige como otro medio de resignificación y manipulación que incorpora las propias tareas de búsqueda de materiales durante su proceso de visionado, en el *timeline* del ordenador, como la pausa, el acelerado de las imágenes, el retroceso o el reencuadre. Además de la voz en *off*, la banda sonora incluye los sonidos

sincrónicos de las imágenes, algunos temas musicales y los sonidos derivados de la manipulación de los materiales en el programa de edición.

Desde el punto de vista narrativo, el documental se articula en torno a una trama principal que presenta la historia de la familia de la directora y una trama secundaria en torno a la historia de amor entre la directora y su pareja, que convergen al final de la película. La trama principal se divide en tres partes, una primera centrada en el padre, que se corresponde con la infancia de la directora, una segunda centrada en la madre y, por último, la tercera parte, focalizada en el tiempo presente. A su vez, la trama amorosa se divide en el encuentro, la consolidación de la pareja, que pasa a formar parte de la familia, y una tercera parte donde conforman ellos mismos una unidad familiar.

El desdoblamiento que permite el dispositivo entre un cuerpo ausente que mira las imágenes, encarnado mediante la voz en *off*, y la evocación de los cuerpos mediante las imágenes de archivo, permite un distanciamiento que favorece la reflexión entre el presente y el pasado generada por los recuerdos que las imágenes evocan.

4.5. CINEASTA ALTER-EGO. AUSENCIA Y OCULTAMIENTO DE LA PRESENCIA: *DAUGHTER RITE* (MICHELLE CITRON, 1978)

Daughter Rite es un documental experimental de carácter autobiográfico realizado por la directora estadounidense Michelle Citron. La película se encuentra articulada a través de dos líneas argumentales realizadas con dos estilos diferentes. Las secuencias de cada línea argumental se yuxtaponen sin ninguna explicación, unidas por el nexo común de la temática de la película: las relaciones maternofiliales.

El primer estilo, narrado en primera persona por una voz *over*, podría ser considerado diarístico. La enunciación de la película se realiza mediante la voz *over* de una mujer de alrededor de treinta años que dialoga con una banda de imágenes domésticas familiares, rodadas en super-8, sobre escenas cotidianas de una mujer y sus dos hijas pequeñas.

El segundo estilo documental retoma las características del cine observacional, rodado cámara en mano, con sonido sincrónico, en planos de larga duración que permiten la observación de los personajes, utilizando

el reencuadre y el zoom, para acentuar la espontaneidad de la toma, y sin acompañamiento de ningún tipo de música o efecto sonoro.

Las protagonistas son dos hermanas de alrededor de unos treinta años, filmadas en la casa de su madre que se encuentra en el hospital. Maggie, la hermana morena, es la mayor y Stephanie, la rubia, la pequeña. Este formato incorpora entrevistas encubiertas donde las protagonistas miran directamente a cámara para ofrecer su testimonio, pero en ningún momento se desvela, ni la pregunta a la que responden, ni se hace visible la persona que está detrás de la cámara.

La enunciación del documental se realiza a varios niveles: por un lado, la voz *over* que resignifica el material de archivo, la propia manipulación de las imágenes domésticas de forma experimental y la planificación y puesta en escena de las secuencias de las dos hermanas. Respecto a la primera línea argumental que aparece en la película, podríamos decir que Michelle Citron utiliza la narración en primera persona con el objetivo de situarnos en el punto de vista de la directora, quien interpela fundamentalmente a la madre y a la hermana Nancy que, junto a la narradora, se configuran como los personajes principales de la película.

La película utiliza las estrategias de cine documental para situar a los espectadores ante determinados códigos que nos invitan a pensar que el relato de la voz *over* es de la propia directora y que una de las hermanas sería la propia directora puesta en escena. No obstante, Citron utiliza diversas estrategias fílmicas de ocultamiento a través de la construcción de diversos *alter-ego*, que ocultan la auto-referencialidad de su enunciación, trasladándola a un terreno auto-ficcional donde la directora se oculta.

En ese sentido la voz *over* está locutada por una actriz y recoge no solo las experiencias autobiográficas de la directora sobre sus relaciones maternofiliales, sino las de un grupo de mujeres entrevistadas. Por otro lado, las dos hermanas son actrices que representan algunas de los pasajes obtenidos de los recuerdos de esa investigación.

La ficción le permitió abordar a la directora la memoria autobiográfica negando su naturaleza autorreferencial, un formato que la directora ha denominado “ficción autobiográfica”, que presenta la siguiente paradoja: “Permite una mayor autenticidad al dar voz a lo que sabemos consciente e inconscientemente. Sin embargo, al mismo tiempo, al funcionar

mediante el engaño, irónicamente, puede abrir un espacio de seguridad que conduzca a la honestidad y la verdad” (Citron, 1999, p.277).

En consecuencia, las ficciones necesarias serían tanto las imágenes familiares que enmascaran la realidad oculta de la familia como las ficciones creadas a partir de la propia experiencia personal y la de otras mujeres. El cuerpo de la artista desaparece de la enunciación oculto bajo diversas estrategias que al mismo tiempo le permiten articular un discurso autorreferencial de forma tangencial en conexión con experiencias traumáticas vividas en la infancia y que desvelaría años después en su libro *Home Movies and Other Necessary Fictions* (1998).

5. CONCLUSIONES

En todas las películas analizadas observamos el abordaje de un conflicto que podría denominarse “crisis de la presencia”, en la medida que expone una situación adversa que se vivió o se vive en la familia de los cineastas y que supone una resignificación de su lugar en los sistemas familiares.

La enunciación en el retrato familiar que evoca la memoria autobiográfica supone el establecimiento de una relación con las figuras familiares que puede fluctuar entre la implicación corporal de los cineastas o su ausencia física de la película. Sobre la base de ese gradiente de mayor a menor presencia corporal se han elaborado cinco categorías relacionadas con las formas fílmicas analizadas en los epígrafes anteriores: el “cineasta *performer*”, el “cineasta mirada-cuerpo”, el “cineasta voz”, el “cineasta evocado” y el “cineasta *alter ego*”.

En el primer caso, se presupone la transformación de los cineastas en personajes que interactúan en el espacio profílmico. La performatividad implica una puesta en escena del cineasta en relación con las demás personas filmadas que supone una disposición y movimiento de su cuerpo en el espacio. De este modo, la denominada “puesta en escena teatral del cotidiano” (Goffman, 2001), según el sociólogo Ervin Goffman, queda cristalizada fílmicamente, así como los roles que cada miembro de la familia despliega en el sistema.

Esta presencialidad de los cineastas permite el abordaje de la memoria fundamentalmente a partir de la interacción con los personajes, la búsqueda

de testimonios y la visita a los lugares de memoria. Respeto a estos últimos, Violeta Almenar se preguntaba si el acceso a esos lugares servía solo para recordar o también invitaban a actuar (Almenar, 2017, p. 4), una diferencia que estaría conectando la memoria con la performatividad.

En ese sentido, los espacios de memoria se erigen como catalizadores de una memoria emocional que implica a los cuerpos, invita a recordar a través de los movimientos y gestos corporales frente a la evocación del recuerdo desde otros espacios no implicados en la construcción de los recuerdos.

En la categoría de los cineastas que se erigen en agentes catalizadores tras la cámara, que hemos constituido como “mirada-cuerpo”, la presencia se desvela a través de los desdoblamientos del espejo y la sombra, el desbordamiento corporal del cuadro y la mirada de los personajes filmados a cámara. Además, esa presencia queda inscrita en las imágenes a través del movimiento del cuerpo-cámara, la mirada y la voz en *off*. Como espectadores nos situamos en el punto de vista de los cineastas, incorporando esa fisicidad de la cámara como propia.

En las dos primeras categorías, tanto los cineastas como los personajes están situados en una espacio-temporalidad concreta que remite a las relaciones intrafamiliares y apela a la memoria encarnada; no obstante, los cineastas pueden establecer un contacto que no implique una confrontación directa con los familiares. En la categoría de los “cineastas voz” incluimos aquellos documentales donde los cuerpos de los cineastas se sitúan en una espacio-temporalidad fílmica donde se relacionan ya no con la realidad, sino con las imágenes de la realidad.

La particularidad de las voces en primera persona radica en que remite a cualidades físicas de los cineastas encarnadas en la voz, que no se rigen por los parámetros de la prosodia profesional. De igual modo, gracias a este tipo de recurso podemos adentrarnos en el mundo introspectivo y reflexivo de los cineastas, una opción que no ofrecen otro tipo de recursos.

El “cineasta evocado” supone un paso más hacia la descorporalización de los cineastas que implica su aparición desdoblada, mediante las imágenes de archivo domésticas donde los cuerpos embalsamados son revividos a partir de la invocación de la memoria.

Junto a la palabra, el archivo se erige como uno de los elementos fundamentales para relatar un pasado que normalmente ha quedado escindido de la memoria pero que se encuentra fijado en fotografías o imágenes en movimiento. En el caso del documental analizado esa evocación se utiliza para subvertir el significado que esas imágenes evocan.

Por último, nos situamos en el nivel máximo de descorporalización de la presencia de los cineastas que se ha denominado “cineastas *alter ego*” quienes eluden la enunciación directa de la narración a través de la creación de figuras escindidas de sí mismas, que permiten el abordaje de la autobiografía de forma tangencial. La autoficción de *Daughter Rite*, es un ejemplo de ello, en conexión con las dificultades narrativas de las experiencias traumáticas.

6. REFERENCIAS

- Almenar, V. (2017). Documental performativo y memoria. *Demarcaciones*, 5, mayo, 1-16. [<http://revistademarcaciones.cl/wp-content/uploads/2017/05/VIOLETA-ALMENAR.pdf>]
- Citron, M. (1999). *Fleeing from documentary: Autobiographical Film/Video and the “Ethics of Responsibility”*. Waldman, D. y Walker, J. *Feminism and Documentary*. University of Minnesota Press
- Daney, S. (2013). Volver a las voces en off, in, out y through. *Comparative Cinema* 3. <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/271788>.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Kawase, N. (2012). Master Class Festival de Cine 4. <https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós Comunicación.
- Miranda L. (2008). La cámara piel: tocar la imagen (y el rostro) de la anciana en caracol. López M. (ed.) *El cine en el umbral*, 165-186. T&B Editores.
- Renov, M. (2008). “First Person Films. Some These on Self-Inscription”, op. cit., pp. 42-43. Austin, T. y Jong, W. *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices*. Open University Press.
- Weinrichter, A. (2004). *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*. T&B Editores.

ORÍGENES PETRARQUISTAS DE “LOS DONES DE LA BELLEZA Y LA CANCIÓN” EN *LA BELLA DURMIENTE* (WALT DISNEY, 1959)

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCCIÓN

El canon clásico de belleza reflejado en las películas de Disney se ha criticado por incluir patrones opresivos que abarcan desde el sexismo y el racismo hasta la gordofobia y la discriminación por edad. Históricamente, las princesas de Disney han encarnado, en efecto, estereotipos de femineidad que perpetuaban normas culturales restrictivas. Eran femeninas, blancas, delgadas y jovencísimas (Martínez Sariego, 2011). La representación homogénea, especialmente durante la llamada era clásica (1937-1959), de figuras delgadas, rasgos faciales estereotipados y pieles níveas contribuyó a la exclusión de identidades y tipos de cuerpo diversos.

Las raíces de las representaciones de belleza de Disney se remontan a la tradición petrarquista, a lo largo de una línea de influencia que moldea las percepciones sociales de las mujeres y la belleza a través de diferentes medios discursivos (literatura, pintura y, a día de hoy, también –y sobre todo– medios audiovisuales). La idealización opresiva de la mujer en el canon clásico de Disney remite, en efecto, a los estándares de belleza fijados por el *dolce stil nuovo*, donde las mujeres eran idealizadas hasta el punto de la deshumanización. Ambas tradiciones enfatizan, de hecho, una imagen perfecta de femineidad inalcanzable.

Este trabajo examinará aspectos específicos de la *descriptio puellae* tal y como se refleja tanto en el canon de belleza de Disney de la era clásica como en los sonetos petrarquistas herederos de la tradición clásica de la *puella divina* (Laguna Mariscal, 2021) y, sobre todo, de la tradición

stilnovista de la *donna angelicata* (Víñez Sánchez y Víñez Daza, 2021). Esta descripción incluye elementos como la belleza, el cabello rubio, los movimientos gráciles y una voz melodiosa. En particular, se comparará el Soneto 90 del *Canzoniere* de Petrarca con el número musical “The Gifts of Beauty and Song” de *Sleeping Beauty* (Walt Disney, 1959), donde se desarrolla el motivo de los dones de la femineidad. A pesar de la existencia de una tradición alternativa, representada por el Soneto 130 de Shakespeare, que desafía el canon petrarquista al proponer el modelo femenino de la Dama Oscura (*Dark Lady*), a la hora de definir su canon de belleza Disney opta por rescatar la vieja tradición idealista del *Quattrocento*.

2. EL CANON DE BELLEZA FEMENINA EN LAS PELÍCULAS DE LA FACTORÍA DISNEY DURANTE LA ERA CLÁSICA

Durante la era clásica de la Factoría Disney, que abarca desde el lanzamiento de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) hasta *La Bella Durmiente* (1959), las películas promovieron modelos de femineidad profundamente arraigados en los cánones de belleza clásicos²¹⁸, marcados por la idealización. Las protagonistas femeninas de estas historias, como Blancanieves, Cenicienta y Aurora, compartían características distintivas: figuras esbeltas, rostros simétricos con rasgos finos, cabello abundante —a menudo largo y rubio— y una piel inmaculadamente blanca (fig. 1). Estos atributos no solo definían el estándar de belleza dentro del universo Disney, sino que también reforzaban socialmente normas culturales restrictivas sobre el género y la apariencia física (Davis, 2006, pp. 83-136; Martínez Sariego, 2011).

Se trata, sin duda, de cualidades ya enfatizadas en la tradición previa, como en los cuentos clásicos que inspiraron las películas, donde el foco

²¹⁸ Tal canon quedó configurado en Europa, no solo desde el petrarquismo renacentista, sino en la propia cultura grecolatina en que la tradición occidental se inspira. Sobre el ideal de belleza femenino en la Antigüedad, cf. Martín Rodríguez (2005). Sobre la *descriptio puellae* en el mundo antiguo y en la literatura occidental posterior, incluyendo la canción popular, cf. Moreno Soldevila (2011) y Taccini, Laguna-Mariscal y Martínez Sariego (2024). Sobre cómo Walt Disney se inspiró en el arte y la cultura europeas, incluyendo literatura y pintura clásicas, al producir sus películas, cf. Allan (1999).

descriptivo recae de forma casi exclusiva en los atributos físicos²¹⁹. Disney perpetúa y acentúa el ideal literario de belleza de los cuentos de hadas clásicos a través de sus animaciones.

FIGURA 1. *Belleza occidental en las princesas Disney de la Era Clásica*



Fuente: Monleón Oliva (2020, p. 65)

²¹⁹ Recogemos las citas de los cuentos espigadas por Monleón Oliva (2020, p. 64). En los hermanos Grimm (2015), por ejemplo, leemos: “nació una niña que era blanca como la nieve, sonrosada como la sangre y de cabello negro” (p. 2), “la nueva reina era muy bella” (p. 2), “¿quién es de este país la más hermosa?” (p. 2), “Blancanieves fue creciendo y se hacía más bella cada día. Cuando cumplió los siete años, era tan hermosa como la luz del día” (p. 2), “Señora Reina, tú eres como una estrella, pero Blancanieves es mil veces más bella” (p. 2), “y era tan hermosa” (p. 2), “¡qué criatura más hermosa!” (p. 3), “pues mientras hubiese en el país alguien que la superase en belleza, la envidia no la dejaría reposar” (p. 4), “¡qué linda eres niña!” (p. 4) y “dechado de belleza” (p. 5). También en Perrault (2015) sobre Cenicienta: “Cenicienta, con sus miserables ropas, no dejaba de ser cien veces más hermosa que sus hermanas que andaban tan ricamente vestidas” (p. 1), “tan absortos estaban todos contemplando la gran belleza de esta desconocida” (p. 3), “¡ah, qué hermosa es!” (p. 3), “desde hacía mucho tiempo no veía una persona tan bella y graciosa” (p. 3), “Todas las damas observaban con atención su peinado y sus vestidos, para tener al día siguiente otros semejantes, siempre que existieran telas igualmente bellas y manos tan diestras para confeccionarlos” (p. 4), “bailó con tanta gracia que fue un motivo más de admiración” (p. 4), “asistió la más bella princesa, la más bella que jamás se ha visto” (p. 4), “¿era entonces muy bella?” (p. 4), “hermosa dama” (p. 5), “él la encontró más bella que nunca” (p. 5), “en la mujer rico tesoro es la belleza, el placer de admirarla no se acaba jamás” (p. 6) y “bellas, ya lo sabéis: más que andar bien peinadas os vale” (p. 6). Así como en Perrault (1981), a propósito de la Bella Durmiente: “colmar a la princesa de todas las perfecciones imaginables” (p. 1), “princesita” (p. 3), “el don de ser la persona más bella del mundo” (p. 3), “se veía tan bella que parecía un ángel” (p. 7), “sus mejillas eran encarnadas y sus labios como el coral” (p. 7), “había en ese castillo una princesa, la más bella del mundo” (p. 11) y “una princesa que parecía tener quince o dieciséis años, cuyo brillo resplandeciente tenía algo luminoso y divino” (p. 13-14).

La constante idealización de la belleza física según patrones repetidos (femineidad, blancura, delgadez y extrema juventud)²²⁰ contribuyó a una representación homogénea y, por tanto, a una visión limitada de la mujer. Este énfasis por parte de la Factoría Disney en la belleza física como cualidad femenina suprema refleja una visión cultural problemática (Bell, Haas y Sells, 1995). Para mayor abundamiento, esta alta valoración de la belleza física aparece frecuentemente asociada a los valores morales de pasividad y dependencia, atributos tradicionalmente asociados con la femineidad en este tipo de productos culturales (Towbin et al., 2004; England, Descartes y Collier-Meek, 2011). La razón es que la continuidad de estos patrones no solo refuerza estereotipos de género obsoletos, sino que también influye en las expectativas y percepciones de las audiencias jóvenes sobre los roles de género. Se ha argumentado, en efecto, que estas representaciones no son simplemente fantasías inocuas, sino manifestaciones de valores culturales que tienen implicaciones reales en la formación de la identidad y la autoestima de las jóvenes espectadoras (Do Rozario, 2004; Martínez Sariego, 2011). Al perpetuar un ideal inalcanzable de belleza y femineidad, Disney marginaliza otras formas de belleza y promueve un ideal de perfección inaccesible para la mayoría.

En resumen, la narrativa visual de Disney durante la era clásica, además de desempeñar un papel crucial en la formación de las normas culturales sobre la femineidad y la apariencia física, refleja la perpetuación de un canon de belleza restrictivo, de raigambre petrarquista, como revela, especialmente, el análisis atento de la secuencia “The Gifts of Beauty and Song” (*Sleeping Beauty*, 1959), que abordamos en el apartado siguiente.

3. COMENTARIO DE LA SECUENCIA “THE GIFTS OF BEAUTY AND SONG” (*SLEEPING BEAUTY*)

Sleeping Beauty, producción de Walt Disney lanzada en 1959, representa un hito en la historia del cine de la Factoría. Inspirada, sobre todo,

²²⁰ Femineidad, blancura, delgadez y juventud son, de acuerdo con Pineda (2020) los mandatos de la femineidad. Sobre la delgadez como ideal femenino, asociado con el arquetipo de la princesa, cf. Martínez Sariego (2014a).

en el relato clásico de Charles Perrault (*Los cuentos de Mamá Oca*, 1697)²²¹, esta película narra la historia de la princesa Aurora, a quien la bruja Maléfica, su antagonista, resentida por no haber sido invitada a su bautizo, condena a sufrir un destino fatal: pincharse el dedo con el huso de una rueca y morir antes de cumplir los dieciséis años. Esta secuencia no solo introduce al antagonista y define los desafíos que enfrentará la protagonista, sino que también simboliza la tensión entre el bien y el mal que es central en muchos cuentos de hadas. Es también durante esta ceremonia, en efecto, cuando cada una de las tres hadas buenas se dispone a ofrecer dones a la princesa para simbolizar sus buenas intenciones y el afecto del pueblo por su futura reina.

Esta secuencia es emblemática de cómo se perpetúan los cánones de belleza clásicos. Las hadas madrinas —Flora, Fauna y Merryweather— otorgan a la princesa Aurora, con ocasión de su bautizo, regalos que simbolizan una visión extremadamente idealizada de la femineidad: belleza física estereotipada (con cabello rubio, labios rojos y un andar grácil) y una voz melodiosa. Estos elementos encajan a la perfección dentro del canon petrarquista, que eleva la femineidad a un estado casi divino. La letra de la canción, en que intervienen las hadas Flora y Fauna otorgando los dones de la belleza y la canción, revela mucho sobre estas percepciones:

FLORA. Little Princess, my gift shall be the gift of beauty.

CHORUS. One gift, beauty rare

Gold of sunshine in her hair

Lips that shame the red, red rose

She'll walk in springtime wherever she goes

FAUNA. Tiny Princess, my gift shall be the gift of song.

CHORUS. One gift, the gift of song

Melody your whole lifelong

The nightingale her troubadour

Bringing his sweet serenade to her door²²².

²²¹ Otras versiones populares del cuento son “Sol, Luna y Talía”, de Giambattista Basile (*Pentamerón*, 1634), y “La Bella durmiente del bosque”, de los hermanos Grimm (*Cuentos de la infancia y del hogar*, 1812). De ellas parece haberse tomado también algún detalle. Sobre este cuento y su tradición exegética, cf. Martínez Sariego (2014b, pp. 71-74).

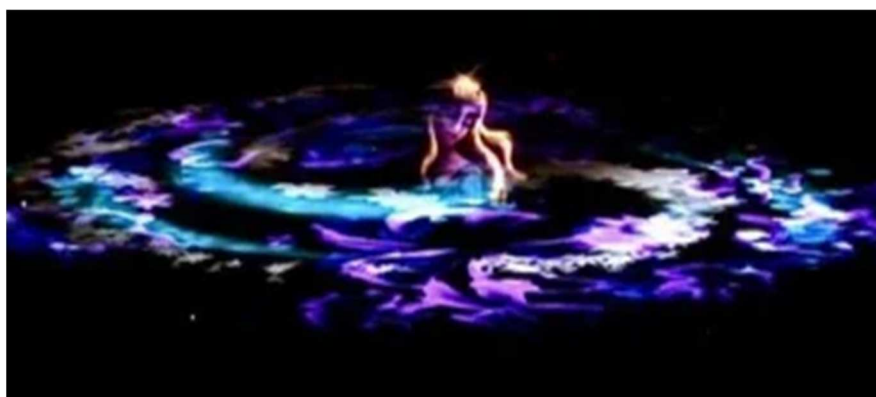
²²² En la traducción al español de 1959 se pierden algunas de las referencias que resultan claves para la comparación: “Un don especial, / la belleza sin igual, / rojos labios cual carmín

Esta descripción no solo resalta los atributos físicos de Aurora, como el cabello rubio o los labios coralinos, sino que también asocia su presencia con la gracia sutil de sus andares y su voz con la dulzura del canto de los pájaros. La música y las imágenes que la acompañan son igualmente elocuentes (Figs. 2-10).

FIGURA 2. *Fotograma de Sleeping Beauty (I):* Flora otorga a Aurora el don de la belleza



FIGURA 3. *Fotograma de Sleeping Beauty (II):* alegoría de la belleza



/ y la fragancia de tierno jazmín (...). Un don encantador, / una melodiosa voz / que le de envidia al ruiseñor. / Su vida entera será una canción".

FIGURA 4. Fotograma de *Sleeping Beauty* (III): “Lips that shame the red, red rose”

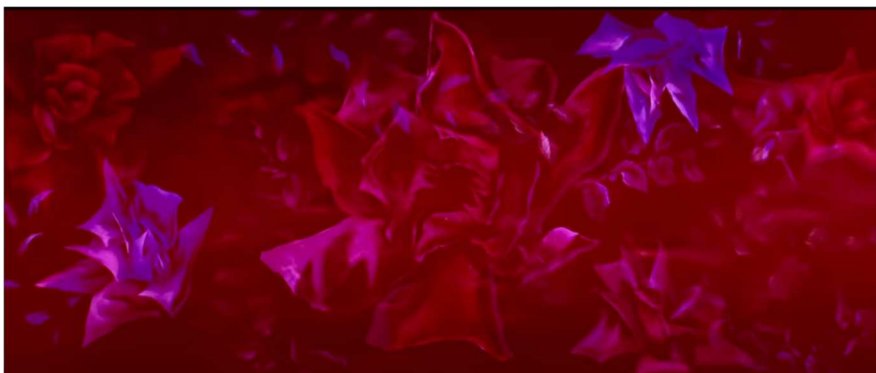


FIGURA 5. Fotograma de *Sleeping Beauty* (IV): “She’ll walk in springtime wherever she goes”



FIGURA 6. Fotograma de *Sleeping Beauty* (V): el don de la belleza



FIGURA 7. Fotograma de *Sleeping Beauty* (VI): Fauna otorga a Aurora el don de la canción



FIGURA 8. Fotograma de *Sleeping Beauty* (VII): el don de la canción



FIGURA 9. Fotograma de *Sleeping Beauty* (VIII): alegoría del don de la canción



FIGURA 10. Fotograma de *Sleeping Beauty* (IX): “The nightingale, her troubadour



En el fotograma inicial (Fig. 2), Flora, la primera de las hadas madrinas, se dispone a otorgar a la princesa Aurora el don de la belleza. El fotograma la muestra con su varita mágica elevada, emitiendo un resplandor que simboliza la transferencia de los atributos físicos ideales a la heredera. A continuación (Fig. 3), se nos ofrece una representación alegórica de la belleza: una imagen idealizada de mujer, con largos cabellos dorados y labios rojos, en línea con las descripciones de la tradición petrarquista. En concreto, para aludir al rojo intenso de los labios se muestra un conjunto de rosas rojas (Fig. 4). En el siguiente fotograma (Fig. 5), se asocia a Aurora con la fresca renovada de la primavera mediante la imagen de una hermosa joven que camina grácilmente entre árboles floridos. Interviene a continuación Fauna, otra de las hadas madrinas, que otorga a Aurora el don de la canción (Figs. 7-8). Esta segunda sección subraya la importancia de la voz y la musicalidad como atributos femeninos que complementan idealmente la perfección física. El siguiente fotograma (Fig. 9) representa alegóricamente este don, metaforizado en aves cantoras. La asociación de la voz femenina con la dulzura serena es, en efecto, otro rasgo recurrente en la idealización de la femineidad en la tradición petrarquista. Profundiza en este motivo también la siguiente imagen (Fig. 10), donde se muestra a Aurora con ventanales de fondo y un pájaro posado en sus manos. En todos los fotogramas la estética visual es rica y detallada, con predominio de colores intensos, sobre todo rojos, azules y violetas, que les confiere una

atmósfera feérica. En definitiva, la idea de belleza que expresan estos fotogramas de “The Gifts of Beauty and Song” se alinea a la perfección con el canon de belleza petrarquista.

Desde una perspectiva feminista, Do Rozario (2004) argumenta que los dones que a Aurora se le otorgan no solo reflejan una visión de la mujer cuyo valor radica en encarnar ideales estéticos, sino que también promueven una visión limitante de los roles femeninos, en tanto que se insinúa que la belleza y la gracia son inherentes y esenciales para el reconocimiento personal. Los dones concedidos a Aurora subrayan, sin duda, la importancia de la apariencia física en la valoración de la femineidad.

4. LA MATRIZ PETRARQUISTA: EL SONETO 90 DEL *CANZONIERE*

El Soneto 90 del *Canzoniere* de Petrarca es clave para comprender el canon petrarquista de belleza que, derivado del *dolce stil nuovo*, idealiza a la mujer hasta el punto de convertirla en un ser inalcanzable y perfecto, casi divino: la *donna angelicata*. El ideal estético que este soneto recoge es el del cabello rubio y sedoso, la mirada luminosa, la tez blanca y rosada, y los andares y voz angelicales (Petrarca, 1989, p. 366):

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi pareva:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?
Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; e le parole
sonavan altro che, pur voce umana.
Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi: e se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.

En traducción de Jacobo Cortines el soneto reza así (Petrarca, 1989, p. 367):

Estaba el pelo de oro al aura suelto
que en miles dulces nudos lo envolvía,
y brillaba la luz sobremanera
de aquellos bellos ojos que hoy se apagan;
y el rostro compasivo se mostraba,
no sé, a mi parecer, si falso o cierto;
¿por qué asombrarse entonces si al instante
ardí, teniendo el fuego en mis entrañas?
No era cosa mortal sino de ángeles
su manera de andar; y sus palabras
sonaban diferentes de lo humano.
Un celestial espíritu, un sol vivo
fue lo que vi; y si igual no fuese ahora,
llaga no sana por ceder el arco.

El soneto va desarrollando los encantos de la dama: los cuartetos elencan atributos físicos (pelo dorado, ojos claros, rostro blanco que suscita en el sujeto el fuego del amor). Pero, en correspondencia con el ideal clásico de la *kalokagathia* (belleza y bondad), la bella dama es representada, en los tercetos, también como un compendio de cualidades espirituales, rayanas en la divinización: andar angélico y espíritu divino, comparado con el sol. Investigadores como Reynolds (1995) y Hags-trum (1985) han explorado cómo Petrarca eleva la figura femenina a una esfera casi mística, creando un ideal inalcanzable. Esta idealización, sin duda, establece un estándar, tanto de belleza como de conducta, excepcionalmente restrictivo.

Al establecer la comparación con la secuencia de la película previamente comentada, constatamos que todos los componentes de la *descriptio puellae* desgranados en este soneto de Petrarca se hallan perpetuados en la secuencia “Los dones de la belleza y de la canción”. En este número musical, se describe a Aurora con atributos superlativos – “Golden sunshine in her hair, lips that shame the red, red rose” –, que evocan el verso de Petrarca: “Erano i capei d’oro a l’aura sparsi”. En ambos textos se menciona el cabello dorado, la belleza del rostro y la elegancia del andar.

Este modelo de femineidad, reproducido tanto en la literatura petrarquista como en las producciones de Disney de la era clásica, propone

una visión de la mujer cuyo valor radica en su capacidad para encarnar ideales estéticos (Brode, 2005). El modo en que las hadas describen los dones de Aurora es revelador de una cosmovisión donde la femineidad está profundamente entrelazada con la estética visual y sonora, una perspectiva que limita la representación femenina a roles decorativos. El paralelismo con el soneto de Petrarca confirma, en suma, que las representaciones de la femineidad en el Disney de la era clásica están profundamente arraigadas en el canon de belleza tradicional tal y como ha sido consagrado por el arte y la literatura europeos.

5. LA OPORTUNIDAD PERDIDA: EL SONETO 130 DE SHAKESPEARE

La Factoría Disney perdió la oportunidad, en realidad, de ofrecer una visión alternativa del canon, algo que en literatura había efectuado ya con anterioridad William Shakespeare en su soneto 130 (Shakespeare, 2008, p. 276):

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.

I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.

I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound;
I grant I never saw a goddess go;
My mistress, when she walks, treads on the ground:

And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare

En traducción de Antonio Rivero Taravillo el soneto se lee (Shakespeare, 2008, p. 277):

Los ojos de ella junto al sol son nada,
el coral es más rojo que sus labios.
Blanca es la nieve; mas su pecho, oscuro;
si el pelo de hebras es, negras las suyas.

He visto rosas de Damasco: blancas,
y rojas, pero nunca en sus mejillas;
y en algunos perfumes hay más goce
que el aliento que emana de mi amada.
Me gusta oír la hablar, mas reconozco
que más hermoso son tiene la música.
Que jamás vi andar a una diosa, es cierto:
mi amada al caminar pisa la tierra;
Y aún pienso que más vale mi amor
que aquellas a que engañan con metáforas.

En estos versos Shakespeare desmonta la hipérbole habitual de la poesía amorosa renacentista, describiendo a su amada con realismo: “the poet mocks the stock comparisons of Elizabethan love poetry, and flouts the reader’s expectation that the blazon of a mistress will involve hyperbolic praise” (Kerrigan, *apud* Shakespeare, p. 359). El poeta niega a la amada los atributos hiperbólicos con que habitualmente se la investía en la poesía isabelina, así como en los sonetistas italianos y en Petrarca mismo, de quien en última instancia todos beben²²³. De hecho, el soneto parece haber sido escrito en respuesta a “My lady’s hair is threads of beaten gold” (*Fidessa* 39), de Bartholomew Griffin²²⁴, o a “Fair is my love, when her fair golden hairs” (*Amoretti* 81), de Edmund Spenser²²⁵. Frente

²²³ Incluso el propio Shakespeare las utiliza, paradójicamente, en el ciclo de sonetos dedicado al joven dorado (Kerrigan, *apud* Shakespeare, 1986, p. 359). Sobre el petrarquismo de Shakespeare, cf. Braden (2000). Sobre cómo Shakespeare contraviene las convenciones del petrarquismo, véase Stapleton (2004).

²²⁴ Se incluye, como texto de referencia, el soneto completo: “My Lady’s hair is threads of beaten gold; / Her front the purest crystal eye hath seen; / Her eyes the brightest stars the heavens hold; / Her cheeks, red roses, such as seld have been; / Her pretty lips of red vermilion dye; / Her hand of ivory the purest white; / Her blush Aurora, or the morning sky. / Her breast displays two silver fountains bright; / The spheres, her voice; her grace, the Graces three; / Her body is the saint that I adore; / Her smiles and favours, sweet as honey be. / Her feet, fair Thetis praiseth evermore. / But Ah, the worst and last is yet behind : / For of a griffon she doth bear the mind!”.

²²⁵ Al igual que en el caso de Griffin, se incluye, como referencia, el soneto completo: “Fair is my love, when her fair golden hairs / With the loose wind ye waving chance to mark; / Fair when the rose in red cheeks appears, / Or in her eyes the fire of love does spark. / Fair when her breast like a rich laden bark, / With precious merchandise she forth doth lay, / Fair when that cloud of pride, which oft doth dark / Her goodly light with smiles she dries away. / But fairest she, when so she doth display / The gate with pearls and rubies richly dight / Through which her words so wise do make their way / To bear the message of her gentle spright. / The rest be words of nature’s wonderment, / But this the word of heart’s astonishment”.

a los restantes poetas, que exageran hasta el punto de resultar falsos, el sujeto lírico del soneto 130 manifiesta una refrescante franqueza.

En la tradición petrarquista era común comparar la belleza de la amada con elementos de la naturaleza, metales preciosos y conceptos abstractos de manera extremadamente idealizada: los ojos luminosos de la amada se equiparaban con el sol, su frente con el marfil, sus mejillas con rosas... Con estas comparaciones la amada, descrita como compendio de cualidades sobrehumanas, quedaba elevada a un pedestal de perfección inalcanzable. Es el tópico de la *puella divina* (Laguna Mariscal, 2021) que, investida de cualidades morales, deviene *donna angelicata*. En contraste, en el soneto 130 de Shakespeare se rechazan de forma explícita las comparaciones convencionales, sin incurrir en idealismos, así como el ideal de la rubia bella y distante (“chaste and aloof blonde beauty”) (Greenblatt, 2006, p. 1061), en pro de una terrenal belleza morena.

En este contrablasón, en efecto, el sujeto lírico, en lugar de asumir las tradicionales hipérboles, compara negativamente los ojos de su amada con el sol brillante (v. 1); los labios, con el coral rojo (v. 2); el pecho, con la blanca nieve (v. 3) y el cabello, con la luz dorada, a la que opone la realidad de unos “black wires” (v. 4). En el segundo cuarteto, predomina la imaginiería floral: las mejillas de la amante se contraponen, también negativamente, a las rosas (vv. 5-6) y su aliento, que “hiede” (*reeks*, v. 8)²²⁶, a los fragantes perfumes (vv. 7-8). En el tercer cuarteto, el sujeto admite por primera vez que valora algo en la dama: su voz (“I love to hear her speak” v. 9), aunque admite que su sonido no es comparable con la música. Reconoce, en fin, que sus andares no son angelicales o divinos, sino humanamente contundentes: “threads on the ground” (vv. 11-12), en claro contrapunto al Soneto 90 del *Canzoniere* de Petrarca. Como ha señalado Bermann, en contraste con el usual patrón vivo de oposiciones, este soneto funciona mediante una simple repetición estructural: “As each line proceeds (...) the train of quatrains

²²⁶ Tal palabra no tenía en época de Shakespeare el carácter ofensivo del inglés actual. Originalmente, *to reek* y *a reek* significaban ‘emitir vapor’ y ‘vapor emitido’. El sentido moderno (‘heder’, ‘hedor’), donde se produce un desplazamiento semántico a un tipo particular de olor, no queda plenamente establecido en inglés hasta finales del siglo XVII, si bien en época de Shakespeare empezaba a producirse. Cf. Booth (1977, p. 454).

offers no refreshing digressions, but almost a slight modulation of what has come before” (1981, p. 87). Finalmente, en el pareado, el hablante jura que ama a su amante tanto como otros poetas, pero que, a diferencia de ellos, desea proclamar su amor en términos veraces y humanos.

La aproximación de Shakespeare al amor, entendido como sentimiento profesado a una mujer real, con imperfecciones, en lugar de a una divinidad²²⁷, no se halla exenta de ironía: “the poet mocks the stock comparisons of Elizabethan love poetry, and flouts the reader’s expectation that the blazon of a mistress will involve hyperbolic praise (Kerrigan, *apud* Shakespeare, p. 359). Comparado con otros sonetistas isabelinos como Edmund Spenser o Philip Sidney, que emplearon elaboradas metáforas petrarquistas para idealizar a sus amadas, el enfoque de Shakespeare en el soneto 130 es decididamente terrenal y pragmático. Este contraste subraya la originalidad de Shakespeare y su capacidad para subvertir los clichés de su tiempo, humanizando la literatura... y a la mujer. Shakespeare celebra la belleza humana individual y auténtica sobre el ideal inalcanzable. Frente a lo que Marcus denomina “hordas de mujeres de trenzas doradas” (1996, p. 13), el poeta se muestra dispuesto a defender la extraña belleza de su dama.

La elección de Disney de mantener en su representación de Aurora los viejos ideales petrarquistas, en lugar de explorar visiones más realistas y diversas de la belleza, como la desarrollada por Shakespeare, demuestra la esencial resistencia de la Factoría a la evolución cultural y social en la representación de la femineidad (Martínez Sariego, 2011, 2012). Aunque hoy en día, por presión social, los ejecutivos de la compañía se muestran más conscientes de la necesidad de incorporar cánones alternativos de belleza, en la era clásica tales preocupaciones ni se planteaban.

6. CONCLUSIONES

Este estudio ha examinado en detalle cómo Disney, durante la llamada era clásica, se inscribió deliberadamente dentro de una larga tradición

²²⁷ Bielik-Robson (2014) interpreta este enfoque como un rechazo a la “teología de la encarnación”, donde lo divino debe manifestarse en formas terrenales y realistas, no en idealizaciones inaccesibles.

literaria y cultural que no solo idealizaba, sino que también limitaba la representación de la belleza femenina de forma restrictiva y opresiva, en lo físico y en lo moral. Al establecer un paralelismo entre el canon de belleza petrarquista y la representación de los dones de la femineidad en la secuencia “The Gifts of Beauty and Song” (*La Bella Durmiente*, 1959), observamos una continuidad notable en la idealización de la femineidad. La idealización se traduce en una percepción de la belleza que se limita a un conjunto muy reducido de características físicas, excluyendo cualquier diversidad o imperfección, y a una conducta esencialmente pasiva.

La adhesión de Disney a estos ideales clásicos, y su decisión de no adoptar modelos más inclusivos y realistas, como los propuestos en el soneto 130 de Shakespeare, refleja no solo una oportunidad perdida sino también una adhesión muy clara a los ideales de belleza clásicos, en consonancia con el conservadurismo de la Factoría. Estos valores no solo perpetúan estereotipos de género, sino que también promueven una visión estética y una ideología conservadora con repercusiones sobre la autoestima y percepción de la propia identidad de los espectadores, particularmente de las más jóvenes. Explorar alternativas que desafiasen los cánones establecidos, como hizo Shakespeare con realismo crítico, habría supuesto una posibilidad de representación de la belleza femenina más inclusiva y auténtica, pero esta no era una de las prioridades de la factoría durante la era clásica.

En conclusión, este análisis ha servido no solo para identificar las continuidades problemáticas en las representaciones de Disney sino también para destacar el potencial de la literatura y el cine para consagrar representaciones y vehiculizar cambio cultural, mediante una comprensión más matizada y crítica de las ideas de belleza e identidad femeninas. La discusión puede contribuir a una necesaria revisión crítica de las normas culturales y estéticas perpetuadas a través de los medios de comunicación de masas.

7. REFERENCIAS

- Allan, R. (1999). *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*. Indiana University Press.
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Routledge.
- Bell, E., Haas, L., y Sells, L. (1995). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Indiana University Press.
- Bermann, S. L. (1981). *The Sonnet Over Time: A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare and Baudelaire*. The University of North Carolina Press
- Bielik-Robson, A. (2014). The Saving Unlikeness: Shakespeare's Sonnet 130 and the Theology of Incarnation. *Literature and Theology*, 28(1), 1-15.
- Booth, S. (1977). *Shakespeare's Sonnets*. Yale University Press.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press.
- Braden, G. (2000). Shakespeare's Petrarchism. En J. Schiffer (Ed.), *Shakespeare's Sonnets. Critical Essays* (pp. 163-184). Garland Publishing.
- Brode, D. (2005). *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney Entertainment*. University of Texas Press.
- Chernin, K. (1981). *The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness*. Harper & Row Publishers.
- Chernin, K. (1985). *The Hungry Self: Women, Eating and Identity*. Harper & Row Publishers.
- Chernin, K. (1987). *Reinventing Eve. Modern Woman in Search of Herself*. Harper & Row Publishers.
- Davis, A. M. (2006). *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. John Libbey Publishing.
- Desmet, C. (2001). *Reading Shakespeare's Characters: Rhetoric, Ethics, and Identity*. University of Massachusetts Press.
- Do Rozario, R. A. (2004). The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess. *Women's Studies in Communication*, 27(1), 34-59.
- England, D. E., Descartes, L., y Collier-Meek, M. A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex Roles*, 64(7-8), 555-567.

- Evans, E. E. (2015). *The Politics of Third Wave Feminism: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*. Palgrave Macmillan.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- Greenblatt, S. (2006). *Sonnets*. *The Norton Anthology of English Literature* (pp. 1062-1076). W.W. Norton & Company, Inc.
- W.W. Norton & Company, Inc., pp. 1062-1076. Grimm, J. y Wilhem G. (2015). *Blancanieves y los siete enanitos*. Editorial Planeta [1812].
- Hagstrum, J. (1985). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. University of Chicago Press.
- Ingram, W. G. & Th. Redpath (1964), *Shakespeare's Sonnets*. University of London Press.
- Laguna Mariscal, G. (2021). «¿Por qué la llamáis divina?»: la religio amoris en la poesía amorosa del Cancionero de Baena. *Revista de Filología Románica*, 38, 63-76.
- Marcus, L. S. (1996), *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*. Routledge.
- Martín Rodríguez, A. M. (2005). Eres alta y delgada: estereotipos de la belleza femenina en la literatura romana. En E. Padorno y G. Santana (Eds.), *El cuerpo* (pp. 45-92). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martínez Sariego, M. M. (2011). Disney's contribution to the Social Construction of Femininity: a Critical Survey. En F. J. del Pozo et al. (Eds.), *I Congreso Internacional de Educación para la Igualdad: género y sexualidades* (pp. 253-262). Nativola.
- Martínez Sariego, M. M. (2012). ¿Qué libros lee Bella? El pseudofeminismo de la Factoría Disney. En I. Vázquez Bermúdez (Ed.), *Investigación y género. Inseparables en el presente y en el futuro* (pp. 1109-1122). Universidad de Sevilla.
- Martínez Sariego, M. (2014a). Una enfermedad de princesas: representaciones literarias y culturales de la anorexia. En G. Santana (Ed.), *Gastronomía y literatura* (pp. 35-54). Ediciones Clásicas.
- Martínez Sariego, M. (2014b). Lo que los adultos encontraron en los libros para niños: (sobre)interpretación de los cuentos de hadas en la crítica literaria contemporánea. *Impossibilia. Revista Internacional de estudios literarios* 8, 64-85.
- Monleón Oliva, V. (2020). Diferencias y similitudes entre películas de princesas Disney y sus orígenes literarios. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 3(13), 60-71.

- Moreno Soldevila, R. (2011). Descripción de la belleza de la amada. En R. Moreno Soldevila (Ed.) *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina* (siglos III a. C. – II d. C.). (pp. 134-141). Universidad de Huelva Servicio de Publicaciones.
- Perrault, C. (1981). *La bella durmiente del bosque*. Bruguera [1697]
- Perrault, C. (2015). *Cenicienta*. Editorial San Pablo [1697].
- Petrarca, F. *Cancionero I*. Cátedra. Ed. bilingüe J. Cortines.
- Pineda, E. G. (2020). *Bellas para morir. Estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Prometeo.
- Piñeyro, M. (2016). *Stop gordofobia y las panzas subversas*. Zambra-Baladre.
- Reynolds, D. (1995). *The Poetry of Petrarch*. Straus and Giroux.
- Shakespeare, W. (1986). *The Sonnets and A Lover's Complaint* *The New Penguin Shakespeare*. Penguin. Ed. J. Kerrigan.
- Shakespeare, W. (2008). *Sonetos*. Alianza. Ed. bilingüe de A. Rivero Taravillo.
- Stapleton, M. L. (2004). Shakespeare's Man Right Fair as Sonnet Lady. *Texas Studies in Literature and Language*, 46, 271-295.
- Taccini, L., Laguna Mariscal, G. y Martínez Sariago, M. (2024). "Comme t'ha fatto mammeta": Il topos classico della descriptio puellae in una canzone classica napoletana. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 44(1). En prensa.
- Tian, Y. y M. M. Martínez (2023). *Mulan y Disney: tradición milenaria china y cultura de masas contemporánea*. *Oceánide*, 16, 26-37.
- Towbin, M. A. et alii (2004). Images of gender, race, age, and sexual orientation in Disney feature-length animated films. *Journal of Feminist Family Therapy*, 15(4), 19-44.
- Víñez Sánchez, A., & Víñez Daza, I. C. (2021). La 'donna angelicata' o la deshumanización de la mujer: aproximación al concepto de musa en el *Dolce Stil Novo*. *RAUDEM. Revista de Estudios de las Mujeres*, 9(1), 162-175.
- Walker, R. (1992). *Becoming the Third Wave*. *Ms* (January/February, 1992), 39-41.
- Wells, S. (2010). *Shakespeare, Sex, and Love*. Oxford University Press.
- Wolf, N. (1990). *The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women*. Chatto & Windus.

ANGLO-SAXON WOMEN'S BODIES AND THE *BEOWULF* POET: RHETORICAL STRATEGIES FOR THE NEGATIVE RECODING OF FEMALE PUBLIC IDENTITY

MARÍA JOSÉ DE LA TORRE MORENO
Universidad de Granada

1. INTRODUCTION

The representation of women's bodies in *Beowulf* partakes of the ambivalence underlying the Old English poem. In *Beowulf*, as a palimpsest of pagan Anglo-Saxon songs and Christian pre-medieval ideas, we can find aspects pertaining to both contradictory worlds. In particular, the representation of women carried out by the anonymous, Christian poet transfers onto their bodies the values with which the new hegemonic ideology—Christian patriarchy—had encoded the very notion of womanhood. In so doing, the poet reduces and disparages the attributes of social prestige that women had enjoyed from Germanic times throughout the pagan Anglo-Saxon age.

This chapter builds on a revisionist approach to the traditional interpretation of the Old English epic poem *Beowulf*, whereby women's insignificance was postulated. These pages stem from a very different contention: women were far from insignificant in the poem and in the world represented in it, as scholars have been claiming since the 1990s. In fact, a key starting point for this work is that women's representation in *Beowulf* is pointedly ambivalent, intertwining positive and negative aspects in a rather intricate manner which I will try to dissect hereby. The ambivalence noted is due to the palimpsestic nature of *Beowulf*, in which two different texts and worldviews coalesce: on the one hand, the original material that had been orally transmitted for generations in

a pagan, Germanic-rooted world; and on the other hand, and superimposed on it, the elaboration of those songs carried out by the Christian poet. This second layer was elaborated much later, once the pagan way of life inherited from their Germanic ancestors had been displaced by the new, dominant faith and its attendant patriarchal social configuration, which has prevailed in most of the Western world until our time. As Paul Sorrell aptly summarised, “the ultimate origin of the extant Old English poetry [is] a common Germanic tradition of oral verse-making brought over from the Continent by the early settlers in England” (1992, p. 31). In the case of *Beowulf* these songs, featuring pagan heroes and values and set in 6th-century pagan Scandinavia, constituted the original material upon which the Christian poet²²⁸ worked, selecting, reformulating, expanding and adapting it to suit his interests—and even, anachronistically, to suit his Christian notion of propriety.

The palimpsest occurs when “embedded in a poem like *Beowulf* are elements, vestiges of thought and poetic expression, that go back a very long way indeed” (Sorrell, 1992, p. 29). In fact, despite the anonymous poet’s attempts to override the importance of these vestiges, they maintain embedded coded references and symbols from their Germanic-derived Anglo-Saxon heathen culture, in which women enjoyed more autonomy and social and economic relevance than their Christian successors — a conclusion massively shared by scholars since their attention focused on Anglo-Saxon women at the end of the past century, with key contributions by Dietrich (1979), Desmond (1990), Stenton (1991), Clark (1995), Fell (1998), Mate (1999), or Liebell (2009), to name just a few. The dissonance between both worldviews creates an ambivalent representation of women which also spreads to the depiction of their bodies. The *Beowulf* poet transfers onto women’s bodies the values with

²²⁸ It is not possible to engage here in the issue of possible interpolations by one or more writers, or the complex matter of the dating of the *Beowulf* text, on which plenty of scholarly pages have been written positing different dates between the 8th and the 11th centuries. It may suffice to identify merely a sample few, like Michael Lapidge (2000) or Geoffrey Russom (2002) among proponents of an early date, and authors like Roy Liuzza (2000) or Roberta Frank (2000) among those leaning towards a late dating. It may be added that, as will be seen at the end of this chapter, there are grounds to support a late dating of the poem, which is in fact the majority position of academia on the matter.

which the new hegemonic ideology, Christian patriarchy, had encoded the very notion of womanhood. In so doing, I contend that the poet reduces and denigrates the attributes of social prestige that women had enjoyed from Germanic times throughout the pagan Anglo-Saxon age.

2. AIMS

These pages present a gender-oriented re-reading of Anglo-Saxon women through the rhetoric of displaced representation used to depict their bodies in *Beowulf*.

- The rhetorical evading of women's bodies will be tackled, exploring how the bodies are rendered invisible via metonymic and metaphoric substitution.
- By probing into this rhetoric, the clash between the positive pagan categorisation of women and the negative, Christian one will be scrutinised.
- Analysing the resulting re-coding of women's value will lead to a discussion of the ideological and political convenience of the disabling of women in the context of a proto-feudal social system.

3. METHODOLOGY

The research presented here draws from plenty of Anglo-Saxon studies focusing on the poem *Beowulf*, and in particular on several seminal works on Anglo-Saxon women that shaped the new paradigm regarding the reading of Old English poetry as pertained to women's roles. I may list now the following as particularly worthy of note: Manuel Aguirre (1993), Josephine Bloomfield (1994), Dorothy Carr Porter (2001), Helen Damico (1990, 2014), Christopher R. Fee (1996), Christine Fell (1998), Steven O. Glosecki (1999), Shari Horner (2001), Clare A. Lees (1997, 2001), Gillian R. Overing (1990, 2000, 2001), Monica B. Potkay (1997), Tom Shippey (2001), Larry M. Sklute (1990), Frank Stenton (1990) and Doris Stenton (1991), among many others.

In addition, this research has also drawn significantly from a variety of historical and archaeological sources on the period, such as those by scholars Christine G. Clark (1995), Heinrich Härke (1997), Nick Stoodley (1999), Roberta Gilchrist (2009), Anna B. Lund (2016) and Pamela D. Toler (2019), among others.

Besides the eminently Anglo-Saxon aspects, I have devised an analytical tool based on Roman Jakobson's and David Lodge's theories (1977) on the hermeneutic value of the metonymic and metaphoric poles of language in the reading—and writing—of literature. On this basis, I have identified and described the double rhetorical strategy used in the depiction of women. Thus, this chapter reveals the following twofold strategy, which seeks to diminish and demonise women: i) a concealment strategy that, via metonymy on the one hand, represents women through objects that Christianity had coded in terms of insignificance and sin, and on the other hand metaphorically evokes the fertility paradigm in connection with women's bodies; and ii) a vilifying strategy that connects aspects of their bodies to the monsters of the poem.

Combining the rhetorical analysis of these strategies with the pertinent historical facts previously discussed allows for a critical understanding of the particular, and conflicting, sensibilities about women espoused by those pagan and Christian societies.

4. DISCUSSION

In order to understand the duplicity of values encoded in the portrayal of female bodies in *Beowulf* we need to bear in mind a few key aspects that defined women's dissimilar considerations in both Anglo-Saxon traditions—the pagan Germanic and the later, Christian one. In terms of the female values that Anglo-Saxons inherited from the Germanic peoples, plenty of remnants can be found embedded in the poem. Vestiges of old customs, rites, myths, symbols and different ancient social practices speak of the public prominence of women in this pagan world: there is abundant research attesting to the pagan admiration for female wisdom, intuition and general intelligence, even applicable to matters

allegedly proper of men such as war;²²⁹ there is likewise evidence of women's access to political power as "peace-weavers", acting as ruling queens, diplomats or consultants.²³⁰ Similarly documented is the association of women with a different type of power: the magic gifts for clairvoyance and healing.²³¹ Besides, it transpires from different legal documents that women performed a significant role in those pre-Christian societies. Documentary sources such as wills, title deeds and charters, for instance, confirm women's civic visibility inasmuch as their rights to property and inheritance were acknowledged therein: women could bequeath their own wealth or even disinherit their offspring,²³² and moved with natural ease in the world of wealth and property.²³³ In addition to these documentary sources, legal dispositions in the reigns of Æthelberht, Ine, Alfred and Cnut provide evidence that Anglo-Saxon laws protected women and preserved their rights, as well as their financial security and their discrete identity (as separate from their husbands'), among other claims and prerogatives in different scenarios.²³⁴

A different kind of evidence, archaeological findings, has enabled us to perceive another female trait of power and strength—women's association with weapons. In 21st-century archaeology, scholars have reconsidered the role traditionally assigned to women on the basis of constructed assumptions of womanhood. For example, the sexing of graves when the skeletal remains failed to guarantee a reliable forensic identification was conventionally done in accordance with the *masculinity* or *femininity* of the grave goods found in them: swords, shields, knives,

²²⁹ Sources where these traces are discussed include, among others, Tacitus (98 A.D./1914, p. 143), Meaney (1990, p. 159); Stenton (1990, p. 79) and Aguirre (1995, pp. 41-56).

²³⁰ See Tacitus (98 A.D./1914, p. 211), de la Torre Moreno (2005, pp. 383-392); Fee (1996, p. 293); Bloomfield (1994), Sklute (1990, pp. 207-208); Carr Porter (2001), Shippey (2001) or Glosecki (1999).

²³¹ See Tacitus (98 A.D./1914, p. 143), Griffiths (1996, pp. 109, 117), Cotterell (1998, pp. 190-223); Leyser (2002, pp. 15-17; 46) and Williams (2005, p. 205).

²³² See Stenton (1990, p. 80), Klinck (1982, pp. 107, 116), Fell (1987, p. 57), Fee (1996, p. 292), Jewel (1996, p. 41) and Glosecki (1999, p. 47).

²³³ See Fell (1987, pp. 94-95), Clark (1995, p. 235) and Finke (1999, p. 26).

²³⁴ See Griffiths (1996, pp. 109, 117), Jewel (1996, pp. 29, 34), Glosecki (1999, p. 25), Finke (1999, 24-26), Mate (1999, 6), Attenborough (2006, pp. 14, 15, 39, 70-72, 75-76).

etc. were considered indicative of a male burial vs. brooches, necklaces, spindles, and other domestic items that were interpreted as proper of a female one. New DNA tests and identification techniques, as well as the gradual implementation of a feminist research paradigm in the 21st century, have proved essential to reassess misinterpretations caused by masculinist assumptions that “characterize historically produced social roles as timeless and biologically determined” (Lund, 2006, p. 11). Well into the new century, scholars like Charlotte Hedenstierna-Jonson claim that there are still androcentric scholars “reluctant to acknowledge the agency of women with weapons”, and thus consider it as anything but a myth (2017, pp. 1,3). Other authors, like Heinrich Härke or Anna B. Lund, state that even in the face of hard evidence there persists a tendency to refuse to acknowledge the association women-weapons (Härke, 1997, p. 9; Lund, 2016, pp. 43, 48). Hence, until very recently the rule was that conventional archaeology denied “the possibility that women may have held power, or that females interacted with material culture that archaeologists consider to have been instruments of power (such as weapons and tools)”, as Roberta Gilchrist argued (2009, p. 16). In a textbook case of rewriting of history, archaeology scholars Deborah J. Shepherd and Nick Stoodley, among others, have reported cases in which burials previously considered male (mostly due to the presence of weapons) turned out to be female after genomic and other tests were performed.²³⁵ These somewhat recent archaeological discoveries provide a case in point of the epistemological twist that an unbiased interpretation can produce, when it is free from the cognitive reluctance to contemplate any reading that runs counter to dominant visions of womanhood. So, we may conclude that Anglo-Saxon women and weapons was, after all, a thing.

As regards the second culture the poem is inscribed in—the patriarchal, Christian Anglo-Saxon England that was native to the *Beowulf* poet — it is a historical fact that misogyny took root in the church doctrine and practices from very early on. One important step in this direction was the laying of blame for the Fall on Eve, which meant loading women

²³⁵ See Shepherd (1998, pp. 110), Stoodley (1999, pp. 29, 49, 101), Hedenstierna-Jonson et al. (2017, p. 1) and Wray (2018, p. 19).

with the burden of all of humankind's suffering, no less. The fact that Adam, allegedly of superior understanding, participated in the lapse was apparently immaterial, and thus this did not brand men with unreliability or weakness, as it did women. Another key aspect that the Christian Church capitalised on for the disparagement of women was the matter of the virginity of Mary. Although the notion of Mary's ever-virginity did not become a dogma until the 6th century,²³⁶ the Bible makes clear the virginal conception of Christ, thus effecting an impossible recoding of female fertility. The life-giving prerogative of women, celebrated by so many fertility goddesses in different traditions, including the Germanic one, would be embodied by a single fertility goddess, the Virgin Mary,²³⁷ who transcended nature's dictates by being divinely impregnated. Her purity was a big part of her deific superiority, since no other mother could be spared the sin of the flesh. By looking down on human sexuality, and by replacing powerful fertility goddesses in the Germanic pantheons with a single mother goddess who was paradoxically a virgin, the Christian doctrine promulgated by patristic authority figures such as St Paul or St Jerome contributed to smear the prestige of women, denigrated the sexual contact inexorably linked to maternity, and thus stigmatised women's bodies. The body played a key part in the moral and ontological inferiority of women, and not just as a result of the Platonic hierarchy body/soul. Crucially, the body, being the seat of women's unique reproductive capacity and thus of a power unattainable to men, became the object of much repudiation by Church (male) authorities. Moreover, as it seemed hard for men to resist the attraction of the female body, the blame once more fell on the woman's side—it was not men's fault they succumbed to temptation; it was women's bodies which incited men to sin. Therefore, women's bodies were impure, dangerous and required hiding from (male) sight.

²³⁶ This took place during the Fifth Ecumenical Council held at Constantinople in 553, where she was dubbed *aeiparthenos*, i.e., ever-virgin (Kristeva, 1996, p. 166).

²³⁷ This is the repression referred to by J. Kristeva when she argued that Christianity meant the repression of maternity goddesses by replacing them with patriarchal monotheism (Kristeva, 1996).

This is the ideological context for the *Beowulf* poet's committing to paper (parchment, in fact) old pagan stories in which women were not marked with inferiority or weakness. The clash of both zeitgeists resulted in the ambivalent representation of women's bodies by means of two strategies that diminished and vilified their attributes. Female figures in *Beowulf* are mediated through a Christian lens by these strategies, which are rhetorically grounded on the metaphoric and metonymic modes of representation.²³⁸ The two strategies act upon two basic aspects that channel women's bodies in *Beowulf*: 1) the invisibility of the female body, whose meaning is metonymically transferred onto objects that decorate it (mostly jewels) or are wielded by it; and 2) the symbolic representation of female fertility, coupled with its concealment and vilification.

4.1. THE BODY METONYMICALLY REPRESENTED THROUGH ORNAMENTS

Women's description in *Beowulf* lacks physical specifications or details—no body references, not even to their general beauty, which was the attribute that has conventionally defined female worth.²³⁹ These bodies are instead represented metonymically by means of the jewels worn

²³⁸ Metaphor and symbolism, following David Lodge's taxonomy (1977), drawn in turn from Roman Jakobson's theories on metaphor and metonymy (1956/1988, pp. 57-61), are two tropes that belong to the metaphoric pole of language. This pole is driven by similarity relations, in contradistinction to the metonymic one, which hinges on relations of contiguity between the different elements along the paradigm. Following Jakobson's formulations, the metaphoric pole works at the selection axis of language while the metonymic one works at the combination axis. The prevalence of one or the other, and not just simply the higher or lower frequency of occurrence of particular metaphors or metonymies, will determine the essentially symbolic and subjective texture of a literary work, or else its chiefly realistic, plausible and more objective condition (in the case of the dominance of contiguity connections along the combination axis, i.e., the metonymic pole). Whereas in a predominantly metonymic text words and ideas follow one another by relations of contiguity (physical, temporal, or logical), in a metaphoric one we need to find the analogies perceived by the author between the terms and ideas *in praesentia* and *in absentia*, which accounts for the higher subjectivity inherent in these texts. In section 4.2. of this work, "The metaphoric representation of bodies through fertility traits", Lodge's theory will be brought to bear on the analysis of the poem again.

²³⁹ This absence would account for the displacement of sexuality onto the energy of violence in the poem. Clare Lees, developing this idea along lines similar to the principle underlying these pages, interprets the lack of sexual interest as indicative of how sexuality, identity and gender were cultural discourses that were constructed independently of one another in the pagan Anglo-Saxon period (1997, p. 159).

on them: *goldhroden* ("gold-laden", thrice, 614a, 1948a, 2025a), *beaghroden* ("ring-laden", 623b), or *under gyldnum beage* ("under gold-crown", 1163a). The body itself is ignored and invisible, and transfers its meaning to these gold adornments, which translate the significance of the woman wearing them in the Germanic tradition. The link women-jewels is an interesting point of entry into the crux of the conflicting accounts of women's significance and value in Germanic and medieval societies. In point of fact, this link may elicit two opposite readings.

In the context of the Christian faith of the time, the role played by the body in women's decreed lowliness is unquestionable, and from that followed the necessity of veiling the female body. Different key figures of authority for the Christian Church, such as St. Paul, St Jerome, and Popes themselves wrote on women's dangerous bodies.²⁴⁰ Underpinning these injunctions there lay the Christian belief that women's beauty potentially signified temptation and sinfulness, and that ornaments, as elements of artificial falseness, played a part in dishonest behaviour.²⁴¹ According to Howard Bloch, misogynists sought to devalue women as merely ornamental (in Potkay, 1997, p. 33), and thus as insubstantial, substandard creatures. Female virtue, therefore, required the denial of the body via concealment or downplay, as if body and soul were irreconcilable entities.

²⁴⁰ In the First Epistle to Timothy, St Paul commanded that women should "adorn themselves in modest apparel, with shamefacedness and sobriety; not with braided hair, or gold, or pearls, or costly array" (2:9). He was not the only patristic writer to expatiate on the sinfulness of women's bodies. In the 6th century Pope Gregory the Great explained the nature of sin as "succumbing to the sexual temptation of a woman" (Hollis, 1992, p. 36). As a result of women's innate ontological impurity, inherited from Eve, St. Jerome pontificated in several of his writings on celibacy as man's ideal state, in order to avoid contamination by contact with women; therefore, he considered marriage a lesser evil for the human (*i.e.*, man's) soul, when abstinence was not an option (1962, p. 352). He was echoing in fact St Paul, who had written in his First Epistle to the Corinthians: "it is good for a man not to touch a woman. But because of immoralities, each man is to have his own wife, and each woman is to have her own husband" (1,2); and also in verses 8,9: "[b]ut I say to the unmarried and to widows that it is good for them if they remain even as I. But if they do not have self-control, let them marry; for it is better to marry than to burn with passion."

²⁴¹ In Laura Mulvey's terms, in patriarchal societies the "male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly", so that women assume an exhibitionist role and connote "to-be-looked-at-ness" (1975, pp. 6-18, 11).

From a Christian Anglo-Saxon perspective, reducing women to the pieces of jewellery they wore, that is, metonymically substituting the whole (the woman herself, including her physical, spiritual, social and political dimensions) for the part (the jewels), means on the one hand the moral devaluation of women on account of emphasising vanity-related items which also implied notions of falsehood, as seen before. On the other hand, reducing women's bodies to the jewels that adorn them contributes to reify them, deflecting our attention away from them as individuals, and turning them into literal trophy wives that display the wealth and status of the husband. Adopting a negative view of the role of "peace-weaver" as mere wife-trafficking,²⁴² the metonymic substitution would lower the woman to the status of a covetable object to appropriate or trade between clans.

Conversely to the Christian negative recoding of the link with jewels, Anglo-Saxon texts associated women and jewellery without including censure or moral reprobation. As Monica B. Potkay asserted, misogyny ran counter to Germanic customs, and so Anglo-Saxon texts never presumed women's intellectual or spiritual inferiority (1997, p. 31). In addition, unlike the cases of women bedecked in jewellery in the Talmudic period or in ancient Rome, when they represented the family's wealth rather than themselves (Ross Russell, 2010, p. 45), Anglo-Saxon women wore jewels that signified their own status and agency as ring-givers, like the figures of queens *Wealhtheow*, *Hygd* or *Ealhild* show. Within the *comitatus* social code, women's link to jewels connoted a double hermeneutics. On the one hand, the ownership and public display of jewels signifies the wealth of the *comitatus* and so, its concomitant magnificence and stability, two essential concepts for its heroic ethos.²⁴³ On the other hand, jewels translate the wearer's social status as

²⁴² This is the reifying view of peace-weaving put forward by critics like Melinda Potkay (1997, p. 42), among others like Jane Chance (1990) or Katherine O'Brien O'Keeffe (1997).

²⁴³ In such an unstable context (the social reality of the Germanic *comitatus*), which threatens to dissolve the social group and everything that binds the *cynn* as a society, jewels evoke that society's ability to go beyond merely peremptory necessities. The possession of jewels signifies the might and success of the group, since the gold indicates the wealth accumulated by victories in war; the gold crafted as a jewel implies the superior aspirational identity of a warrior society which is able to generate a sophisticated culture that seeks the pleasure of

a powerful agent. In this regard, not only history but also poetry (for instance, *Beowulf* or *Widsith*)²⁴⁴ show queens who, by virtue of owning jewellery, can promise and indeed give it as a reward to retainers, thus functioning effectively as ring-givers and therefore as figures of agency, influence and power in the diplomatic and political arenas.²⁴⁵ Queens Wealhtheow and Hygd appear in *Beowulf* performing the (traditionally considered male) role of ring-givers, thereby acting as clever political strategists seeking to cement potentially interesting loyalties, trying to forestall potential betrayals, designating the heir to the throne (as in Hygd's case), or even correcting the king (as Wealhtheow did).

The metonymic transfer of significance away from the body itself is not just circumscribed to gold jewellery in *Beowulf*—it also includes weapons. Weapons, like jewellery, constituted the treasure that signified the wealth and might of the *cynn*, and that was pledged as reward and gifted accordingly by kings and queens. They are valuable heirlooms inasmuch as they signify the victories achieved thanks to them, and ultimately for being physical tokens of a much appreciated continuity: they are evidence of the glorious past of the *cynn*, proving its ability to endure as a group throughout time (see note 14). Queens Wealhtheow and Hygd give out reward in the way of jewellery but also of weapons: swords and a coat of mail. Again, within the Germanic logic, their link to valuable objects used to wield power, far from reifying them, confirms their central role in those ancient Germanic and Nordic societies.

producing and enjoying artistic artifacts. Additionally, the permanence through time of jewels as heirlooms affirms the feasibility of these groups' wish for future stability, and upholds their identity as solidly established through a common history, the visible tokens of which are precisely the long-preserved jewels, as well as famed weapons.

²⁴⁴ In *Widsith*, queen Ealhild wielded her royal power by means of ring-giving, granting treasure of her own, which established her status as that of a political figure to be reckoned with.

²⁴⁵ Christopher Fee finds further significance implicit in the bond jewels-women, which he also extends to the binary weapons-women. Drawing from an etymological analysis of Old English words used to denote these objects, he finds an interesting connection between them and the concept of "life force", which ultimately refers back to women's fertility trait and also to the perpetuation of the social order that was performed both by women's childbirth and by the winning, possessing and transmission of treasure—be it in the way of jewellery or legendary weapons, or both (1996, pp. 285–294).

As these queens' agency illustrates, Germanic, Nordic and early Anglo-Saxon societies did not uphold such a strict divide between male and female attributes and roles as would be later implemented in the medieval period (Potkay 1997, p. 36). Gender was not the defining parameter of self and social value that would come to be later, but was just one more variable that intersected at one's identity. Other literary sources, like Anglo-Saxon poems *Judith* or Cynewulf's *Elene*, suggest that courage was not an exclusively male prerogative by focusing on the eponymous heroines, who engaged in battle, led an army and prevailed due to their wisdom and boldness. Thus, a wider notion of female identity, not bound by the banning of certain activities, is revealed. Historiography also provides examples of many women who were no strangers to war, weapons and strength: one case in point is Æthelburg of Wessex, who according to the Anglo-Saxon Chronicle, led in 722 an army to destroy the stronghold of Taunton. We must also remember Æthelflæd, lady of the Mercians, who built ten fortified garrison towns, "sent a punitive expedition against the Welsh" (Toler, 2019, pp. 88–89) and led her forces against different waves of Viking invaders in the 10th century (Stenton, 1990, p. 79; Toler, 2019, pp. 88–89). Women's connection with matters of war had been noted by Tacitus in his *Germania*.²⁴⁶ Finally, Procopius's story of the 5th-century anonymous "Island girl", though possibly a garbled version of an ancient British myth rather than an Anglo-Saxon tale (Jones, 1996, p. 57), also illustrates this practice.²⁴⁷

In addition to the normalised association of women with objects of power, gold jewels and weaponry, archaeology also connects women to other objects found among Germanic and early Anglo-Saxon grave

²⁴⁶ He referred to women's proximity to the battlefield and their goading role, "hortamina pugnantibus gestant" (Tacitus, 98 A.D./1914, pp. 141-143). However, it was women's ability to wield power over men that excited the Roman historian's scorn when he recounted in his chapter XLV: "Adjacent to the Suiones come the tribes of the Sitones, resembling them in all other respects, and differing only in this, that among them the woman rules: to this extent they have fallen lower not merely than freeman but even than slaves" (Tacitus, 98 A.D./1914, p. 211).

²⁴⁷ According to Procopius, the nameless Anglian princess took revenge on prince Radigis for breaking their engagement and led a massive army against his people, the Varni, whom she defeated—whereupon *she* forced him to marry her (Wood, 1997, p. 48).

goods: beads and herb pouches which, lacking any discernible practical or ornamental purpose, have been identified as related to female *seiðr*,²⁴⁸ i.e., magic practices that may have involved healing, talismanic protection or clairvoyance. The magic dimension catalysed by these amulets speaks to us of the power with which women were invested in Germanic folklore. In particular, round-shaped pieces of jewellery like rings, necklaces and torques are typically presented as harnessing women's preternatural capacities in Germanic and Nordic myth and poetry. Surveying historical writings by Tacitus,²⁴⁹ Bede²⁵⁰ or Julius Caesar (Meaney, 1990, p. 159) we can find a view of women bound to *seiðr* embedded in their lifestyle, traditions and rituals. The common element underlying female *seiðr* is, as we shall argue, an awe-inspiring body that boasts a semidivine, exclusive gift, superior to men's abilities: life-giving.

4.2. THE METAPHORIC REPRESENTATION OF BODIES THROUGH FERTILITY TRAITS

We find here the second misogynistic strategy deployed by the poet: the vilification of women by recoding negatively female traits that were originally positive. We shall focus on the symbolic value of gold and jewels and, projecting it to other parameters, will analyse the elision of the physical presence of the women in *Beowulf* by means of the metaphorical mode of expression.

The connection of women to gold, *seiðr* and magic powers harks back to Germanic myth and lore, with powerful goddesses like Freyja, Frigg, Gefinn or Gullveig. Freyja²⁵¹ was “the great goddess of the North”

²⁴⁸ This can be seen in the writings of several scholars, such as Meaney (1990, p. 160); Henrietta Leyser (2002, pp. 15-17, 46); and Howard Williams (2005, p. 205).

²⁴⁹ See Tacitus (c.98 A.D./1914, p. 143).

²⁵⁰ Bede, in *De temporum ratione*, shows the link between women and Germanic atavistic fertility cults in the naming of spring months—the season of rebirth—after female deities: the third month of the Anglo-Saxon calendar, Hrēdmōnath, after goddess Hreda (Hrēðe), and the fourth, Eostremonath, after goddess Ēostre, etymon for “Easter” (in Niles, 1998, p. 129).

²⁵¹ Freyja's name presents many varieties (Frea, Frigg, Frigga, Freya, Frīya) in different Germanic and Nordic regions, to refer to essentially the same figure (Näström, 1996). It must also be borne in mind that, according to preserved legends, Freya used different names in her

(Näström, 1996, p. 75) and her advocacy was fertility. Besides fertility, Freyja, as “supreme goddess of magic” (Näström, 1996, p. 75), was attributed the gift of *seiðr* (Cotterell 1998, p. 190), which she was said to have taught to the *Æsir* (Conway, 2004, p. 68).²⁵² Her magic led her once to transform an admirer named Ottar into a gold-bristled boar named Hildesvini, or “battle boar” (Leeming & Fee, 2016, p. 111). From this event emerged the connection between the goddess and the attribute of strength in battle signified by the boar, which led warriors like the ones we see in *Beowulf* to wear boar effigies for protection purposes.²⁵³ In addition to physical might and magic protection, Freyja was linked to gold, as she cried tears of this noble material (Näström, 1996, p. 68). Gold was also the material of the Brisingamen, whose name denotes either the fabulous necklace of the Brisings or the meaning “as bright as fire”, deriving from “*brísingr*, an uncommon Old Norse term for fire” (Leeming & Fee, 2016, pp. 109; 106-108). Freyja’s necklace was an emblem of the fruits of heaven and earth (Cotterell, 1998, p. 190), and also signified “Freyja’s function as helper in childbirth”, according to Pering and Grundy (in Näström, 1996, p. 71), perhaps as an effect of the vaginal symbolism attached to the circle of the necklace (Conway, 2004, p. 69; Leeming & Fee, 2016, pp. 108-109). The Brisingamen is a commonality linking Freyja “to an ancient tradition that associates fertility goddesses with necklaces” (Leeming & Fee, 2016, pp. 105-106). Another noteworthy detail about this goddess was the fact that she and Odin shared equally the dead after battle (North, 1997, p. 108), which not only presents both deities on an equal footing, but also chimes in with the

journeys searching for her husband: Mardoll, Horn, Syr, Gullveig or Gefn, as explained by Snorri in *Skaldskaparmál* and *Gylfaginning* (in Näström, 1996, p. 68; Ellis Davidson, 1993, 108). The latter deity, Gefn, is also proposed as an alternative variety of another fertility goddess, Gefinn.

²⁵² Her huge powers (soothsaying, shape-shifting, flying and protection) would be, however, later reconstructed negatively by Christian monks: since Friday, Freyja’s day, “and the number 13 were connected with the Great Goddess, they were propagandized as extremely unlucky when they fell together” (Conway, 2004, p. 68).

²⁵³ Tacitus detailed how two Germanic peoples, the *Æstyi* and the Suevi, “worship the mother of the gods: as an emblem of that superstition they wear the figures of wild boars: this boar takes the place of arms or of any human protection, and guarantees to the votary of the goddess a mind at rest even in the midst of foes” (Tacitus, 98 A.D./1914, pp. 207-209).

female bond with the earth and fertility: this association with death (whose funeral rites in Germanic practice required the participation of women)²⁵⁴ would represent the reverse of childbirth—claiming back the life that had come from her (woman and earth) in the first place.

Other goddesses of fertility in Germanic and Nordic myth (possibly linked to Freyja in their inception, judging by the morphology of their names)²⁵⁵ were Frig and Gefinn. Frigg, also known as Fricka, Frigga or Frija (Grundy, 1996, pp. 56-67; Cotterell, 1998, p. 191) was a fertility goddess of earth, and shares with Freyja the bond with gold (Cotterell, 1998, p. 191) and powers of divination (Conway, 2004, p. 70). Gefinn or Gefjun was linked to fertility²⁵⁶ and also fits in the women-gold paradigm seen, due to her obsession with a fabulous necklace—another iteration of round-shaped gold, which echoes Freyja's Brisingamen as well. Many other examples could be adduced, but the point is sufficiently made: Germanic and Nordic early societies' cosmogonies presented naturally women's connection to gold and jewels—a connection that was coded with the values of power, wealth and political influence.

The bond fertility goddesses/gold jewellery is the metaphoric vehicle to emblematised the innards of the earth, and the riches that are born out of it. The notion of earth's womb and its fruits, connoted by the gold and maternity traits seen, is further symbolised by the recurrence of underground spaces (caves and coves) and rivers and water streams, related to female deities like Nerthus,²⁵⁷ Urd or Atla.²⁵⁸ The female womb is thus symbolically represented by these hollow underground spaces, as well as by the water streams that metaphorically evoke menstrual fluid,

²⁵⁴ See Jewell (1996, p. 45).

²⁵⁵ Several authors have analysed these morphological cognations, like Stephan Grundy (1996, pp. 56-67), Britt-Mari Näsström (1996, pp. 71-72) or Richard North (1997: p. 109).

²⁵⁶ The link has been established etymologically (Näsström, 1996, p. 71), as well as via agriculture (Ellis Davidson, 1993, p. 108) and sea life (North, 1997, pp. 225-226).

²⁵⁷ On the features and worship of goddess Nerthus, see Tacitus (98 A.D./1914, p. 197).

²⁵⁸ See Conde (1994, p. 194), Cotterell (1998, pp. 191, 211) and Leeming & Fee (2016, pp. 97-98).

apart from also completing the indispensable binary (earth and water) for the generation of life.

The symbolism woman/mother earth is certainly not exclusive to Germanic lore, but constitutes a universal anthropological paradigm. In the spatio-temporal context of *Beowulf*, however, while Germanic culture admired and respected women for their positive traits, the early Christian church's teachings recoded them negatively by means of underscoring sexuality, detracting thus through sin from the formerly sacred power of maternity. Women's prestige card, then, became smeared with the Christian condemnation of the flesh that Platonic philosophy had established. Germanic and Nordic lore clearly show those societies had invested women with positive virtues like wisdom, strength and special powers, and valued and consulted women. After the Norman Conquest, though, as the new hegemonic doctrine with its own brand of supernatural power had sunk in, female *seiðr* was subjected to a regressive metamorphosis: from being a sign of power it was now disparaged and prosecuted as witchcraft. The Penitential of Pseudo-Egbert shows how healing practices carried out by women were punished in early Christian times: "Let a woman be worthy of the same penalty [40 days on bread and water] if she tries to cure her child with any witchcraft" (Griffiths, 1996, p. 109). King Alfred's laws linked women to witchcraft charges, and on the whole laws began to pay special attention to crimes committed by women (Griffiths, 1996, p. 117).

The contrast between the Germanic and the Christian view of women's value accounts for the elided presence of female bodies in *Beowulf*, denoted only indirectly through metonymy and metaphor, and subliminally invested with threatening overtones. The strategy followed for the representation of women's bodies performs a minimising and a stigmatising of the female figures of the poem. Firstly, the minimising is achieved by means of veiling their bodies from our eyes: metonymically replacing them with objects worn, owned (gold jewels, weapons) or carried (the drinking cup passed by Wealhtheow and Freawaru). Such a transfer of material presence would deviate Christian readers' attention towards elements already coded as unworthy, according to the new morality: gold signified vanity, the privileging of the flesh, and the

commodification of marriage as merely the trading of wives and goods. From the same point of view, weapons would translate not into power, strength and influence, but into an abject (following Kristeva's terminology) transgression of gender boundaries. Secondly, the body-concealing manoeuvre works at the metaphoric level evoking, through the vehicle of gold and jewels, the powerful attributes identified with Germanic and Nordic fertility goddesses, who also connoted nature itself via earth and water imagery.

A comparative study of goddesses across the Germanic and Nordic traditions reveals certain common parameters (magic, earth, gold, water, caves and nature's forces) which accrued to the perception of womanhood thanks to their fertility symbolism. Interestingly, these parameters appear in *Beowulf* systematically linked to the three monsters: their magic powers, the matrilineal lineage of the Grendelkin and their open-nature home, as well as the presence of underground and water spaces in their habitats. Additionally, the dragon culminates the symbolic identification monsters-nature initiated by Grendel and his mother. On top of the elements of water, earth (*eorðdraca*, 2712a and 2825a) and air implied in the appellatives *lyftfloga* ("air-flyer", 2315a), *wīdflogan* ("far-flyer", 2346a), *y ūhtflogan* ("night-flyer", 2760a), his vomiting fire completes the set of the four elements that evoke nature. Finally, the dragon hoards an underground treasure and reacts violently when an item (a cup, significantly, as we will see) is snatched from it; that is, when his sovereignty over the riches of the earth is threatened he fights to recover them. This episode mirrors the sovereignty ritual with which the Germanic and Celtic peoples celebrated the social group's dominion over the land by means of the passing and sharing of a drinking cup (Aguirre, 1993, p. 12; Johnson, 2002, p. 184). The cup was symbolic of the female womb by virtue of its hollow shape and its containing a fertility-related fluid.²⁵⁹ Crucially, this cup was passed around by women, officiating the ritual in their capacity as agents of fertility, like mother Earth herself.

²⁵⁹ Whether filled with mead or a similar drink, any beverage would be equally stemming from the fruits of the earth.

5. RESULTS

The appearance in *Beowulf* of these parameters systematically linked to the three monsters (magic, earth, gold, water, caves and natural forces), together with other traits idiosyncratic of the different monsters (the matrilineal lineage of the Grendelkin, and the dragon's metaphoric evocation of sovereignty over the earth), intimate the association women-monsters by means of the symbolic meanings alluded to *supra*.

By dint of the concealing manoeuvre discussed, the Christian poet veers his readers' attention away from the centrality of *Beowulf's* women's position. In so doing, he creates the illusion of an asymmetry akin to the social configuration of proto-medieval Christianity: men's centrality and women's displacement to the margins, verging on invisibility—when in fact we see powerful female figures in *Beowulf* (queens Wealhtheow, Modthryth and Hygd, as well as Grendel's Mother).

The metaphoric substitution of women by monsters that evoke female attributes contributes to the vilifying strategy mentioned earlier, which leads to the stigmatising of women. It is a subtle move, based on the digressive and paratactic nature of Anglo-Saxon rhetoric which, contrary to classical Graeco-Roman style, downplays lineal progression and gives more prominence to analogy as a structuring device in poetry, in both its obverse (metaphoric relations) and its reverse (contrast of opposites). In order to comprehend the significance of these figurations we need to remember David Lodge's taxonomy of the modes of writing, outlined in note 11. In the case of *Beowulf*, the cohesive element by which the poem proceeds and acquires its meaning is not the metonymic pole (spatio-temporal and causal continuity) but the metaphoric one, working at different levels. Hence, we may see that *Beowulf*—a strongly symbolic text, as most Anglo-Saxon poems preserved—is structured on the metaphoric ties established between a series of similarities. Following this principle, it would be precisely the similarity bonds established metaphorically around the concepts of fertility and nature's forces the ones that would allow a public well-versed in the symbolic interpretation of poems to connect the three monsters with female-gendered attributes. This symbolic bonding women-monsters

compounds the stigmatising of women effected by the different elements in the poet's vilifying strategy.

Since we refer to nature as the tenor of some metaphoric allusions in *Beowulf*, it warrants to qualify that the version of nature the poem engages in is far from the kind, generous motherly vision promoted in other traditions and periods. Rather, the poem endorses a harsh vision of a wild, northern nature that in real life challenged human survival during the long, bleak winters, and that symbolically threatened the Geatish and Danish social order by means of its metaphoric correlate—the three monsters that keep attacking it. In order to preserve stability and prosperity, they had to be defeated. Similarly, the hostile, devouring forces of a stringent, septentrional nature had to be overcome and tamed by the collective power of orderly constituted society. Its victory over the attacks of wild monsters tallies with the primitive sovereignty ritual referenced above—human forces symbolically proving their triumph over nature.

Female power thus appears at the very core of *Beowulf*, symbolically and metonymically evoked through the significance of their bodies, but it ends up being defeated by the violence of masculine power. Female forces are vilified insofar as they are the symbolic correlate of threatening natural forces: women's power represents the danger to vanquish because its dominance jeopardises the normative social order, in the same manner in which women's public significance had to be downplayed in late Anglo-Saxon society. The strongly patriarchal system that, aided by certain misogynistic Christian doctrines, sought to disable women from acquiring a high profile, essentially required removing them from any sphere of social relevance and, ultimately, power.

Reifying and minimising women in the eyes of society hindered women's chances of public significance, regardless of their social status. There is plenty of evidence pointing to how, from the first wave of Christianisation of the British Isles, women's standing had begun to dwindle in favour of men's, and women had begun to lose rights and be

represented disparagingly in theological and legal terms.²⁶⁰ Indeed, from very early on the Church prescribed enclosure as the natural condition of women: early monastic imperatives served to implement the enclosure model by “regulating the female body and its desires; reducing the threats of female sexuality and female authority; and attempting (though not successfully) to silence the female voice” (Horner, 2001, p. 66). Bede’s writings, according to Stephanie Hollis, misrepresent monastic women’s role in the conversion period by rewriting them into “the invisibility that it was thought proper for them to assume in accordance with canon law”, and thus established “strict enclosure as normative” (1992, p. 246).

6. CONCLUSION

In terms of women’s bodies, then, we can glimpse a three-step involution: we have moved from a) powerful women whose bodies were revered as the seat of maternity, were covered in gold as a sign of wealth and power, and wielded (and owned) weapons that translated their might, to b) “disembodied” women, whose physicality was transferred onto jewels and weapons that emphasised their sinfulness and encroachment on men’s territory, to finally c) a new paradigm which normalises a culture of women’s absence from mainstream spaces. As Christine G. Clark summarised, “[t]he church’s teachings stressing the inferiority and subordination of women undoubtedly had an effect on how women were perceived in society” (1995, p. 234).

In sum, the present study has shown how the ideology under whose hegemony the final (*i.e.*, written) version of *Beowulf* was produced—and which caused the poet’s adapting of the original material inherited—is reflected in the poem. The strategies deployed by the Christian poet to minimise and vilify women, recoding negatively attributes of value that operated in pagan times, seek to adjust to the misogynistic

²⁶⁰ I shall mention a few of the authors and sources that attest to the widespread academic agreement on this matter: Clark (1995, pp. 225-227), Desmond (1990, p. 584), Glosecki (1999, p.25), Hollis (1992, pp. 21-35), Horner (2001, pp. 10-27), Jewel (1996, p. 45), Mate (1999, p. 6) and Stoodley (1999, pp.136-144), among others.

perception of women prevalent in his time. We have seen how by using metonymic and metaphoric substitutions the poet deflected our gaze away from female bodies, and associated women's material presence with sinful and threatening overtones. The negative resignification of women through the veiling and demonisation of their bodies chimes in with the social reality already dominant at the time of the writing of *Beowulf*.²⁶¹

So, we can find in the degradation of women's significance the first forays of feudalism, a new order that needed and "legally mandated" male primogeniture, and "was essentially a masculine world" (Clark, 1995, p. 225). There is evidence that "[b]y the end of the Anglo-Saxon period the setting for feudal England was in place" (Hooke, 2001, p. 172). With the dissolving of the kin system, the household, according to historians Coontz and Henderson, "began to be seen as a microcosm of the social order" and thus, "male authority within the household was reinforced ideologically and even legally" (in Murray, 1995, p. 105). The discredit that was eventually conferred on women enabled their exclusion from property, and hence from authority or influence. Therefore, cancelling out women from the picture contributed to the growing hegemony of an economy based on male primogeniture, which ultimately paved the way for the rise of a new sociopolitical system—feudalism. Indeed, Christine Clark sustained that before 1066 Anglo-Saxon England "was increasingly feudalistic," (1995, p. 234), and Larry Benson also underscored this idea when he stated that we "see in *Beowulf* the beginning of the ideology of feudalism" (in John, 2000, p. 70).

8. REFERENCES

- Aguirre, M. (1993). Ring-giver, hoard-guardian: Two world-views in *Beowulf*. In T. Fanego (Ed.), *Papers from the IV International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature* (pp. 9-17). Universidad Santiago de Compostela.

²⁶¹ This is one of the reasons why I am in agreement with a late dating of *Beowulf*—today the majority position in Beowulfian scholarship, as pointed out in note 1.

- Attenborough, F. L. (Ed.). (2006). *The laws of the earliest English kings*. The Lawbook Exchange. (Original work published in 1922)
- Bennett, H. T., Lees, C. A., & Overing, G. R. (1990). Anglo-Saxon studies: Gender and power. Feminism and Old English studies. *Medieval Feminist Newsletter*, 10(1), 15-24. <https://doi.org/10.17077/1054-1004.1563>
- Bloomfield, J. (1994) Diminished by kindness: Frederick Klaeber's rewriting of Wealtheow. *Journal of English and Germanic Philology*, 93(2), 183-203. <https://www.jstor.org/stable/27710980>
- Carr Porter, D. (2001). The social centrality of women in *Beowulf*: A new context. *The Heroic Age*, 5. <https://www.heroicage.org/issues/5/porter1.html>
- Chance, J. (1990). The structural unity of *Beowulf*. The problem of Grendel's Mother. In H. Damico & A. Hennesey Olsen (Eds.), *New readings on women in Old English literature* (pp. 248-261). Indiana University Press.
- Clark, C. G. (1995). Women's rights in early England. *BYU Law Review*, 1, 207-236. <https://bit.ly/4aQViMG>
- Conde Silvestre, J. C. (1994). *Crítica literaria y poesía elegíaca anglosajona: Las ruinas, El exiliado errante y El navegante*. Universidad de Murcia.
- Conway D. J. (2004). *Maiden, mother, crone: The myth and reality of the triple goddess*. Llewellyn Publications.
- Cotterell, A. (1998). *Enciclopedia de mitología*. Centralibros H.
- Damico, H. (1990). The Valkyrie reflex in Old English literature. In H. Damico & A. Hennesey Olsen (Eds.), *New readings on women in Old English literature* (pp. 176-190). Indiana University Press.
- Damico, H. (2014). *Beowulf and the Grendel-Kin. Politics and poetry in eleventh-century England*. West Virginia University Press.
- De la Torre-Moreno, M. J. (2005). La Demonización de la reina Thryth como *freoðuwebbe*: La transgresión de sus funciones de género. In J. L. Martínez-Dueñas, C. Pérez-Basanta, & N. McLaren (Eds.), *Towards an understanding of the English language: Past, present and future. Studies in honour of Fernando Serrano* (pp. 383-392). University of Granada Press.
- Desmond, M. (1990). The voice of exile: Female literary history and the anonymous Anglo-Saxon elegy. *Critical Inquiry*, 16, 572-90. <https://www.jstor.org/stable/1343640>
- Dietrich, S. (1980). An Introduction to Women in Anglo-Saxon Society. In B. Kanner (Ed.), *The women of England: From Anglo-Saxon times to the present. Interpretive bibliographical essays* (pp. 32-56). Mansell.

- Fee, C. (1996). *Beag and beaghroden: Women, treasure and the language of social structure in Beowulf*. *Neuphilologische Mitteilungen*, 97(3), 285-294. <https://www.jstor.org/stable/43346397>
- Fell, C., Clark, C., & Williams, E. (1987). *Women in Anglo-Saxon England*. Blackwell.
- Fell, C. (1998). Perceptions of transience. In M. Godden & M. Lapidge (Eds.), *The Cambridge companion to Old English literature* (pp. 172-189). Cambridge University Press.
- Finke, L.A. (1999). *Women's writing in English*. Longman.
- Frank, R. (2000). Skaldic verse and the date of *Beowulf*. In P. S. Baker (Ed.), *The Beowulf reader* (pp. 155-180). Garland.
- Gilchrist, R. (2009). The archaeology of sex and gender. In B. Cunliffe, C. Gosden & R. Joyce (Eds.), *The Oxford handbook of archaeology* (pp. 1029-1167). Oxford University Press.
- Grundy, S. (1996). Freyja and Frigg. In S. Billington & M. Green (Eds.), *The Concept of the Goddess* (pp. 56-67). Routledge.
- Näsström, B. M. (1996). Freyja—A goddess with many names. In S. Billington & M. Green (Eds.), *The concept of the goddess* (pp. 68-77). Routledge.
- Jones, M. E. (1996). *The end of Roman Britain*. Cornell University Press.
- Gilchrist, R. (2009). Sex and Gender. In C. Gosden, B. Cunliffe & R. A. Joyce (Eds.), *The Oxford handbook of archaeology* (pp. 1029-1047). Oxford University Press. <https://bit.ly/3VPBy89>
- Glosecki, S. O. (1999). *Beowulf* and the wills: Traces of totemism? *Philological Quarterly*, 78(1&2), 15-47. <https://bit.ly/3TXdtcO>
- Griffiths, B. (1996). *Aspects of Anglo-Saxon magic*. Anglo-Saxon Books.
- Härke, H. (1997). Early Anglo-Saxon social structure. In J. Hines (Ed.), *The Anglo-Saxons from the migration period to the eighth century: An ethnographic perspective* (pp. 125-170). Boydell Press.
- Hedenstierna-Jonson, C., Kjellström, A., Zachrisson, T., Krzewinska, M., Sobrado, V., Price, N., Günther, T., Jakobsson, M., Götherström, A. & Storå, J. (2017). A female Viking warrior confirmed by genomics. *American Journal of Physical Anthropology*, 164, 853-860. <https://doi.org/10.1002/ajpa.23308>
- Wood, I. (1997). Before and after the migration to Britain. In J. Hines (Ed.), *The Anglo-Saxons from the migration period to the eighth century: An ethnographic perspective* (pp. 41-55). Boydell Press.
- Hollis, S. (1992). *Anglo-Saxon women and the Church: Sharing a common fate*. Boydell Press.

- Hooke, D. (2001). Mercia: Landscape and environment. In M. P. Brown & C. A. Farr (Eds.), *Mercia, an Anglo-Saxon kingdom in Europe* (pp. 161-172). Leicester University Press.
- Horner, S. (2001). *The Discourse of Enclosure: Representing Women in Old English Literature*. SUNY Press.
- Jakobson, R. (1988). The metaphoric and the metonymic poles. In D. Lodge (Ed.), *Modern criticism and theory. A reader* (pp. 57-61). Longman. (Original work published in 1956)
- Jewell, H. M. (1996). *Women in medieval England*. Manchester University Press.
- John, E. (2000). *Beowulf* and the margins of literacy. In P. S. Baker (Ed.), *The Beowulf reader* (pp. 51-77). Garland.
- Johnson, F. (2002). *The British sources of the abduction and grail romances*. University Press of America.
- Kristeva, J. (1996). Stabat Mater. In T. Moi (Ed.), *The Kristeva reader* (pp. 160-186). Blackwell.
- Lapidge, M. (2000). The archetype of *Beowulf*. *Anglo-Saxon England*, 29, 5-41.
- Leeming, D. & Fee, C. (2016). *The goddess: Myths of the great mother*. Reaktion Books.
- Lees, C. A. (1997). At a crossroads: Old English and feminist criticism. In K. O'Brien O'Keeffe (Ed.), *Reading Old English texts* (pp. 146-169). Cambridge University Press.
- Lees, C. A. & Overing, G. R. (2001). *Double agents. Women and clerical culture in Anglo-Saxon England*. University of Pennsylvania Press.
- Leyser H. (2002). *Medieval women: Social history of women in England, 450-1500*. Phoenix Press.
- Liebell, J. F. (2009). Anglo-Saxon education of women: From Hilda to Hildegard. Bibliolab.
- Liuzzi, R. M. (2000). On the dating of *Beowulf*. In P. S. Baker (Ed.), *The Beowulf reader* (pp. 281-302). Garland.
- Lodge, D. (1977). *The modes of modern writing: Metaphor, metonymy and the typology of modern literature*. Bloomsbury.
- Lund, A. (2016). *Women and weapons in the Viking age*. [Master Thesis, Aarhus University]. <http://bit.ly/4aJ2ydH>
- Mate, M. E. (1999). *Women in medieval English society*. Cambridge University Press.

- Meaney, A. L. (1990). The 'Ides' of the Cotton Gnostic poem. In H. Damico and A. Hennesey Olsen (Eds.), *New Readings on Women in Old English Literature* (pp. 158-175). Indiana University Press.
- Mitchell, B. & Robinson, F.C. (Eds.). (1998). *Beowulf. An Edition*. Blackwell Publishers.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
<https://bit.ly/3JbwNOK>
- Näsström, B. M. (1996). Freyja—A Goddess with Many Names. In S. Billington & M. Green (Eds.), *The concept of the goddess* (pp. 68-77). Routledge.
- Niles, J. D. (1998). Pagan survivals and popular belief. In M. Godden & M. Lapidge (Eds.), *The Cambridge companion to Old English literature* (pp. 126-141). Cambridge University Press.
- North, R. (1997). *Heathen gods in Old English literature*. Cambridge University Press.
- O'Brien O'Keefe, K. (1997). *Reading old English texts*. Cambridge University Press.
- Potkay, M. B. & Evitt, R. M. (1997). *Minding the body. Women and literature in the Middle Ages, 800-1500*. Prentice Hall.
- Ross Russell, R. (2010). *Gender and jewellery. A feminist analysis*. CreateSpace.
- Russom, G. (2002). Dating criteria for Old English poems. In D. Minkova & R. Stockwell (Eds.), *Studies in the history of the English language* (pp. 245-265). De Gruyter.
- Saint Jerome (1962). *Cartas de San Jerónimo*. B.A.C.
- Sorrell, P. (1992). Oral poetry and the world of *Beowulf*. *Oral Tradition*, 7(1), 28-65.
- Shepherd, D. (2000). The elusive warrior maiden tradition: bearing weapons in Anglo-Saxon society. In J. Carman & A. Harding (Eds.), *Ancient Warfare: Archaeological Perspectives* (pp. 219-248). Sutton Publishing.
- Shippey, T. A. (2001). Wicked queens and cousin strategies in *Beowulf* and elsewhere. *The Heroic Age*, 5. <https://bit.ly/3xBJlha>
- Sklute, L. J. (1990). *Freoðuwebbe* in Old English poetry. In H. Damico & A. Hennesey Olsen (Eds.), *New readings on women in Old English literature* (pp. 204-210). Indiana University Press.
- Stenton, F. M. (1990). The historical bearing of place-name studies: The place of women in Anglo-Saxon society. In H. Damico & A. Hennesey Olsen (Eds.), *New readings on women in Old English literature* (pp. 79-88). Indiana University Press.

- Stenton, D. M. (1991). *English society in the early Middle Ages*. Penguin Books.
- Stoodley, N. (1999). *The spindle and the spear*. BAR British Series 288.
- Tacitus, P. C. (1914). *Agricola. Germania. Dialogue on Oratory* (M. Hutton, Trans.). Harvard University Press. (Original work published in 98 A.D.) <https://bit.ly/49zDOnl>
- Toler, P. D. (2019). *Women warriors: An unexpected history*. Beacon Press
- Williams, H. (2005). Rethinking early medieval mortuary archaeology. *Early Medieval Europe*, 13(2), 195-217. <https://bit.ly/3vOHWSm>
- Wray, S. (2018). *Were there Norse female warriors in Viking Age England?* [B.A. (Hons) History Dissertation, Teesside University]. <https://bit.ly/3xo6Ska>

LOTTE LASERSTEIN EN DIÁLOGO CON JEANNE MAMMEN. LA DIMENSIÓN CORPORAL DE LA ‘NUEVA MUJER’ DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR (1918–1933)

LUCÍA CASSIRAGA
Universitat Politècnica de València

1. INTRODUCCIÓN

La eclosión de la representación de la mujer en la pintura post-expresionista del período de entreguerras es decisiva en lo que se refiere al desarrollo de la plástica de la primera mitad del siglo XX. A través de esta aparición, exploraremos el modo en que emerge la presentación de una nueva feminidad contestataria, centrada en la amenaza del estándar corporal de la mujer alemana de la década de 1920.

La figura de la ‘Nueva Mujer’ surgió en un contexto sociopolítico de favorable cambio en referencia a la mujer alemana de comienzos del siglo XX. A finales del año 1918, se estableció el sufragio femenino en Alemania. Gracias a ello, unos meses después, las mujeres mayores de veinte años pudieron recurrir a su derecho de voto en las primeras elecciones de la República de Weimar (Offen, 2015). Este primer aspecto es determinante en la aparición de la *Neue Frau* (“Nueva Mujer”) ya que, gracias a esta igualdad formal de derechos, las mujeres comenzaron a participar de manera directa en la vida política y, por ende, en la elaboración de la Constitución de Weimar (1919) que acabaría dictaminando y conduciendo la existencia de ellas.

En 1919, la nueva Asamblea Constituyente de la República de Weimar [...] dio a luz una Constitución que incorporaba explícitamente —al menos sobre el papel— derechos igualitarios para ambos sexos (artículos 109, 119 y 128), incluido el voto para las mujeres y su admisión en los cargos públicos. (Offen, 2015, p. 423)

Una muestra de esta participación responde al hecho de que, en torno al año 1927, se legalizó el aborto en situaciones de riesgo grave para la vida de la madre. Con la llegada de la década de 1930, el Partido de Centro Católico implementó grandes recortes en los programas alemanes de bienestar y el papa condenó toda actividad sexual no vinculada a la reproducción, así como cualquier política que abogase por el aborto.

En respuesta a esto, el KPD [*Kommunistische Partei Deutschlands*, (“Partido Comunista de Alemania”)] lanzó una campaña masiva para atraer hacia sí a las simpatizantes [...], provocando explícitamente la legalización del aborto. Los abanderados de esta campaña determinaron la revocación del artículo 218 del Código Penal de 1871 [...] que criminalizaba este acto, infligiendo duras penas a la mujer que abortaba, así como a aquellos que la asistían. Los reformistas sexuales, las médicas, las feministas radicales, las feministas pacifistas, los socialdemócratas y muchos otros convocaron actos en apoyo de esta campaña. (Offen, 2015, p. 430).

No obstante, la intervención en la esfera pública no eximió a las mujeres alemanas de su responsabilidad en cuanto a la participación, digamos, “establecida por defecto” en la esfera privada. Nos referimos a la labor desempeñada en el ámbito doméstico como, por ejemplo, la crianza. Esto se debe, en parte, al hecho de que muchos de los hombres de familia que consiguieron regresar vivos de la Primera Guerra Mundial, lo hicieron con heridas físicas y/o psicológicas. Por ello, la figura de la mujer moderna estuvo condicionada por una situación paradójica, porque se encontraba basada en una constante tensión identitaria (Schroeder, 2019). Ahora bien, esta última tesis de Schroeder daría por sentado que la ‘Nueva Mujer’ se atenía, paralelamente, al sistema de valores dominante: aquel basado en el sometimiento de la mujer al ámbito doméstico.

Sin embargo, como veremos, las figuras esbozadas por Lotte Laserstein y Jeanne Mammen personifican a mujeres que asumen una sexualidad disidente, es decir, una nueva identidad alejada del canon tradicional asociado al contexto de estas obras. Por lo tanto, el papel de la ‘Nueva Mujer’ (como se cita en Torrent, 1996, p. 155) se basó en “[...] representar el nuevo rol de la mujer en lo moderno: como intelectual que niega sus atributos eróticos y sexuales, o los masculiniza, sucesora en las lides intelectuales de las damas del salón dieciochesco”. Además, el semblante de la ‘Nueva Mujer’ tendía a estar asociado a cierto grado de

fealdad y, a su vez, de cinismo. Dichos elementos, aparentemente inherentes a esta figura, no hicieron más que demostrar la voluntad que existió de plantear una representación ajena al ideal convencional.

2. OBJETIVOS

En el presente texto establecemos un diálogo entre el trabajo pictórico de Lotte Laserstein (Paślęk, 1898 – Kalmar, 1993) y Jeanne Mammen (Berlín, 1890 – Berlín, 1976) con el objetivo principal de poner de relieve el carácter contracultural que adquiere la noción del cuerpo de la ‘Nueva Mujer’ en sus trabajos. A tal efecto, estudiaremos cuatro pinturas cuyos títulos se encuentran reflejados en el siguiente apartado. Asimismo, otra de las pretensiones centrales de las presentes páginas responde a la voluntad de subrayar el papel que jugó la obra de las dos pintoras en la memoria cultural del período de entreguerras, pero, en particular, en el desarrollo de las premisas que incidieron en la corporalidad de la ‘Nueva Mujer’. En otras palabras, proponemos estudiar la importancia que tuvieron sus pinturas en relación a la cultura del cuerpo de la era de Weimar.

3. METODOLOGÍA

El acercamiento al objeto de estudio que planteamos es de carácter cualitativo, por ende, adoptaremos un enfoque crítico en relación con los planos ontológico y epistemológico al estudiar las implicaciones de fondo vinculadas a las obras de Laserstein y Mammen.

Märten [...] argumenta que cualquier comprensión del arte que degrade su movimiento [...] a meros "reflejos" de la realidad —como, en su opinión, hacen las teorías derivadas de la literatura y la filosofía— no logra captar esta agencia. Lo que describe cómo la invención específicamente alemana de la estética filosófica es una ciencia que crea reglas "donde no las hay", en lugar de intentar comprender la genealogía del arte desde sus propios fundamentos [...] históricos. (Nachtigall y Stake-meier, 2021, p. 38)

Asimismo, complementaremos la metodología descrita con la teoría del *situated knowledge* (“conocimiento situado”), desarrollada por Donna Haraway (Denver, 1944) durante 1991. En términos generales, este

sistema de análisis está basado en la acción de precisar de antemano el posicionamiento desde el cual se realizará la investigación propuesta. De esta manera, nuestro estudio parte de un enfoque metodológico feminista que busca realizar una relectura del trabajo de Lotte Laserstein y Jeanne Mammen evadiendo el esencialismo de género.

En este sentido, para poder alcanzar una comprensión integral de las pinturas, nos detendremos en revisar el contexto histórico, sociopolítico y cultural durante el cual fueron elaboradas. Mediante este repaso, nos aproximaremos a la realidad alemana que se vivió entre los años 1918 y 1933. Así, la crítica de arte y escritora alemana Lu Märten (Charlottenburg, 1879 – Berlín, 1970) (como se cita en Nachtigall y Stakemeier, 2021, p. 36) toma como punto de partida la utilidad del materialismo histórico y sostiene que “las artes [...] tienen que entenderse históricamente, lo que significa no sólo en la secuencia de su surgimiento, sino según la dependencia que presentan en cuanto a éste”.

El empleo de la metodología cualitativa nos permitirá obtener una comprensión profunda de los trabajos plásticos que proponemos estudiar pues, frente al enfoque cuantitativo, se trata de una metodología que no tiende a estandarizar los factores adyacentes a estas prácticas artísticas. En otras palabras, contribuye a una interpretación diversificada y matizada del objeto de estudio. A su vez y como hemos apuntado, el método asociado al conocimiento situado toma como fundamento que todo tipo de conocimiento está influido por la posición sociocultural, política y geográfica desde la que se parte. Por ello, al adoptar esta metodología, se tiene en cuenta la perspectiva específica del sujeto investigador, así como del sujeto investigado. En última instancia, el enfoque feminista favorecerá el cuestionamiento de las desigualdades de género y, así, el desmantelamiento de las estructuras de poder, proponiendo una investigación crítica de los trabajos realizados por Lotte Laserstein y Jeanne Mammen.

En consecuencia, las cuatro obras que pondremos en contraste mediante un análisis conceptual, plástico y contextual son, en primer lugar, *Im Gasthaus* (“En la Posada”) (1927) y *Selbstporträt mit Katze* (“Autorretrato con Gato”) (1928) de Lotte Laserstein y, en segundo lugar, *Sie Repräsentiert oder Faschingsszene* (“Ella Representa o Escena de

Carnaval”) (1928) y *Transvestitenlokal* (“Pub Travestido”) (1931) de Jeanne Mammen.

4. DISCUSIÓN

Lotte Laserstein (Pasłęk, 1898 – Kalmar, 1993), pintora de doble nacionalidad (alemana y, más adelante, sueca), fue una de las primeras mujeres que consiguió graduarse en la Academia de las Artes de Berlín. Desarrolló sus estudios artísticos entre 1921 y 1927. Dos años antes, en 1925, obtuvo la Medalla de Oro de la academia, mérito que contribuyó a que pudiese establecer su primer estudio-escuela en la ciudad berlinesa en torno a finales de la década de los veinte (Weisbach, 2021). Tal vez, uno de sus antecedentes biográficos clave responda al hecho de que procedía de una familia de origen parcialmente judío. Por esta razón y debido al antisemitismo creciente de aquellos años, una década después de finalizar su formación artística, se vio obligada a trasladarse de Alemania a Suecia, donde desarrolló el resto de su trayectoria artística. En términos profesionales, a lo largo de los años previos a su exilio, Laserstein forjó una carrera pictórica firme, pues expuso su obra en la Academia de Arte de Prusia, en el *Glaspalast* de Múnich, en la Asociación de Mujeres Artistas de Berlín e, inclusive, en la Exposición Internacional de París del año 1937.

Por otro lado, Jeanne Mammen (Berlín, 1890 – Berlín, 1976) inició sus estudios artísticos a lo largo de 1906, en la escuela privada *Académie Julian* de París y, años más tarde, cuando estuvo permitido que las mujeres accediesen a la enseñanza artística oficial, continuó su formación en la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas. El perfil biográfico de Mammen podría haber estado marcado por el constante desplazamiento que realizó durante su juventud, ya que complementó sus estudios en la *Libera Accademia* de Roma entre 1911 y 1914, hasta que estalló la Primera Guerra Mundial y regresó a su ciudad natal, Berlín, donde vivió hasta su muerte. Su trabajo comenzó a ser reconocido gracias a las ilustraciones que publicó entre las décadas de 1920 y 1930 en las revistas satíricas de la época como, por ejemplo, en *Simplicissimus* o *Ulk*. Al igual que gran parte de la sociedad artística alemana de

comienzos del siglo XX y por motivos que veremos más adelante, en el año 1933 tuvo que interrumpir su carrera que, posteriormente, retomó una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial.

Uno de los rasgos indispensables que comparten los trabajos de ambas autoras²⁶² atiende a la condición de la mujer como objeto y sujeto pictórico. Este aspecto resulta significativo ya que, si nos detenemos en observar los trabajos de sus coetáneos varones, podremos comprobar el modo en que, durante la vanguardia histórica alemana, las mujeres estaban siendo presentadas como un reflejo de la degeneración corporal. Por ejemplo, la célebre pintura de Otto Dix (Gera, 1891 – Singen, 1969) titulada *Mädchen am Spiegel* (“Muchacha ante el Espejo”) —realizada alrededor del año 1920— expone el cuerpo prostituido de la mujer como una entidad decadente y degradada. Recordemos que, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, la figura de la prostituta se convirtió en un símbolo de enfermedad. Por otro lado, al detenernos en el dibujo *Für Francisco de Goya* (“Para Francisco de Goya”) (1926), realizado por George Grosz (Berlín, 1893 – Berlín, 1959), observaremos la representación del cuerpo femenino promiscuo, depravado y envejecido. En suma, estos autores presentaron el cuerpo sexualizado de las mujeres como mera mercancía productiva. En contraposición a este planteamiento, veremos cómo el trabajo de Laserstein y Mammen se caracteriza por el alejamiento de la representación sexista y sexualizada del cuerpo de la mujer moderna alemana.

4.1. LOS CONDICIONANTES DE LA ‘NUEVA MUJER’

Ciertamente, la noción de la ‘Nueva Mujer’ se encuentra estrechamente vinculada a un componente esencial, esto es, la moda. Un aspecto significativo que avala este argumento son las ideas desarrolladas por Lynn (2015/16) que abordan la incidencia que tuvo el modo de vestir y de estilar ciertas prendas en la configuración de la ‘Nueva Mujer’:

²⁶² Para profundizar en la biografía y obra de Lotte Laserstein y Jeanne Mammen véase: Krausse, A. (2018); Krausse, A. y Müller-Westerman, I. (2024); Lütgens, A. (2018) y Meskimmon, M. (1999).

Este retrato arquetípico de la trabajadora de cuello blanco, en un anuncio de medias, ayudó a definir a la mujer económicamente independiente de los años veinte. [...] Las dos mujeres de delante, con faldas cortas, no se avergüenzan de mostrar sus medias. [...] Durante la República de Weimar [...], la imagen comercializada de la *Neue Frau* (a veces denominada *Moderne Frau* o mujer moderna) se centraba en una mujer joven y soltera, que se ganaba su propio dinero, llevaba elegantes vestidos cortos, se cortaba el pelo, usaba cosméticos, fumaba y pasaba su tiempo libre yendo al cine o bailando. Buscaba la independencia económica y sexual, le gustaba la moda y admiraba a las estrellas de cine. (Lynn, 2015/16).

Profundizando en el tema, la investigación realizada por Schroeder (2019) se centra en analizar la relación existente entre, por un lado, la obra de pintoras como Laserstein y Mammen y, por otro lado, la tendencia estética moderna dominante durante el período de entreguerras. No es el objetivo central de las presentes páginas estudiar esta última cuestión, sin embargo, resulta eficaz señalar lo que Schroeder (2019, p. 97) precisa al respecto: “la pintura de Laserstein propone que la moda es realmente sustantiva, recuperándola del engaño asociado a la mascarada. En sus obras, la ropa se convierte en el lugar donde se encarnan las experiencias de la Nueva Mujer”. Así, este nuevo sujeto moderno, también denominado la ‘Mujer de Weimar’, se caracterizaba por vestir de manera funcional y, a la vez, ir a la moda. Presentaba un aspecto denominado *sachlich*, es decir, “práctico”. Paradójicamente, uno de sus rasgos distintivos responde a que su apariencia física subvertía el atractivo sexual del cuerpo de la mujer alemana convencional, aquella que se atenía a los signos de estilización y de la feminidad integrada que imperaba. Aunque este último código del atractivo femenino normativo se fundaba, esencialmente, en la seducción masculina y en la pasividad, las obras de Lotte Laserstein y Jeanne Mammen ilustran el modo en que la estética corporal de la ‘Nueva Mujer’ implicó la ruptura del sistema tradicional de los valores impuestos sobre la figura femenina.

Como analizaremos, de las dos autoras que estamos estudiando, aquella que centró gran parte de su trabajo en representar la vida nocturna moderna de los bares berlineses fue Jeanne Mammen. No obstante, y de manera excepcional, en *Im Gasthaus* (“En la Posada”) (Figura 1) podemos observar el retrato de una mujer que se encuentra, sin compañía, en una cantina:

Al verse económicamente autosuficientes y solteras, estas mujeres se lanzaron a las calles a disfrutar de lo que la vida nocturna les ofrecía y se les podía ver en esferas típicamente encajonadas en los estereotipos masculinos como, por ejemplo, en los cafés, cabarets y bares. (Morales, 2015, p. 4).

Este óleo de mediano formato realizado por Lotte Laserstein en el año 1927, presenta al sujeto femenino con un corte *bubikopf*, que podríamos traducir como un corte de “cabeza de burbuja”. El peinado que tuvo su origen en París y que se extendió popularmente por Europa durante los años veinte, es una muestra de la transformación social que se estaba dando y que influyó directamente sobre la noción del cuerpo de la mujer.

FIGURA 1



Fuente: <https://bit.ly/49VbgFA>

Las piezas *Langweilige Puppen* (“Muñecas Aburridas”) (1929) de Jeanne Mammen y *Selbstporträt mit Modell* (“Autorretrato con Modelo”) (1927) de Christian Schad entrañan un claro ejemplo del modo en que la mujer moderna estiló este tipo de estética. Por otra parte, la

figura representada en la pintura de Lotte Laserstein luce un sombrero de copa alta que, generalmente, vestía el género masculino. Este tipo de prenda también se encuentra representada en la obra que analizaremos más adelante *Sie Repräsentiert oder Faschingsszene* (“Ella Representa o Escena de Carnaval”), realizada por Jeanne Mammen. El uso de esta clase de sombrero por parte de la mujer se convirtió en un elemento que contribuyó a subvertir los roles de género, pues puso de manifiesto la importancia de la performatividad de género a la hora de referirnos a la ‘Nueva Mujer’.

Por otro lado, conviene hacer hincapié en que la mirada de la figura protagonista se mantiene detenida en aquello a lo que el espectador de la obra no tiene acceso visual. Este gesto se encuentra acentuado por los medios formales pictóricos de la pieza, ya que uno de los aspectos que más llama la atención es el contraste que decide emplear Laserstein entre los ojos de la figura y el resto de los elementos del cuadro. Si bien toda la composición está representada por medio de matices quebrados cálidos (ya sean tonos tierra o tonos azulados), la mirada de la figura está trabajada con un azul vibrante y saturado. Este intencionado énfasis que actúa como soporte expresivo autónomo podría versar en torno a un posible distanciamiento psicológico de la figura. No obstante, la línea de visión evasiva no atiende a un signo de alienación social. Por el contrario, este aparente desapego responde a una no búsqueda de aprobación en el espectador, es decir, a un signo de autoafirmación.

Aunque el cuadro ilustra una escena ajena al intimismo, tanto esta pintura de Lotte Laserstein como la que analizaremos más adelante, destacan por la cercanía y la calidez con que la autora formula el objeto de representación. Con ello, uno de los rasgos principales que diferencian su trabajo del de Jeanne Mammen es que sus dos piezas se centran en la representación del sujeto femenino individualizado y contextualizado en un espacio interior, al contrario que en las obras de Mammen. El trabajo de esta última adquiere un enfoque diferente, pues propone la figura de una mujer individualizada de manera similar pero presentada en compañía y que, a su vez, expresa diversión, gozo y sociabilidad.

4.2. LA CORPORALIDAD Y LA SEXUALIDAD DISIDENTE DE LA MUJER EN LA NUEVA OBJETIVIDAD

Tengamos presente que el movimiento de la Nueva Objetividad, surgido en Alemania durante la década de 1910, se entiende como una fuerte reivindicación de la figuración. Esta corriente pictórica se presenta como una contestación frente al auge que tuvo la pintura del Expresionismo alemán de la preguerra caracterizado, ante todo, por el predominio de la subjetividad en la representación de lo emocional. Uno de los intereses más evidentes de la Nueva Objetividad fue trabajar la realidad objetiva o, en otras palabras, la realidad material. “Los elementos del cuadro tienen la misma acuidad, la misma intensidad, tanto en el primer plano como en el segundo; el carácter *manuscrito* de la pintura se retoma, hasta tal punto que se alcanza la apariencia de la objetividad” (Schneede, 1987, p. 102). De esta manera, rechazó el empleo irracional del color y la exaltación del primitivismo, en pos del tratamiento pictórico de lo figurativo a través de una óptica racional y verosímil en cuanto a la existencia de lo real.

Se nos presenta, de este modo, la paradoja de que Mammen y Laserstein aunaron rasgos de las dos vertientes que se engloban bajo la Nueva Objetividad: la realista y la verista. Si bien estas dos facetas tienden a asociarse a los máximos exponentes del movimiento como Grosz, Dix, Schlichter, Schad, etc., podríamos afirmar que, de la rama realista, las autoras tomaron la recuperación del género pictórico más destacado del siglo XIX, esto es, el retrato. Además, centraron su trabajo en un esquema puro basado en la observación de la naturaleza. Mientras tanto, de la rama verista tomaron —hasta cierto punto— la voluntad de representar aquello considerado disidente, monstruoso y abyecto, es decir, aquello vinculado a la deformación social. En otras palabras y aunque resulta más sencillo reconocerlo en la pintura de Lotte Laserstein, ambas autoras trabajaron desde un realismo naturalista la corporalidad no representada por el canon: la lésbica.

Otra circunstancia que nos ocupa es la transformación que se dio durante los primeros años del período de entreguerras en relación al cuerpo de los hombres que regresaron con vida de la Primera Guerra

Mundial. Como afirma Puig (1994, p. 149), la pintura alemana que se estaba ideando en la década de 1920 se centró “en el tratamiento de los mutilados de la Gran Guerra: la reducción del cuerpo humano a un mero deshecho mecánico, a un puro residuo, absurdo producto de aquella espantosa carnicería”. Así se observa, por ejemplo, en el óleo *Die Skatspieler* (“Jugadores de Cartas”) (1920), en el grabado *Kriegskrüppel* (“Lisiados de Guerra”) (1920) de Otto Dix y en la acuarela *Zwei Kriegsveteranen* (“Dos Veteranos de Guerra”) (1926) de George Grosz. Por tanto y teniendo en cuenta el enfoque cultural adoptado durante el período de entreguerras, la obra de las dos pintoras que estamos estudiando resulta singular ya que no se centró en denunciar los estragos bélicos que afectaron al cuerpo masculino, sino en reivindicar la existencia de una nueva identidad corporal femenina.

Como consecuencia, el aumento de la visibilidad social de esta ‘Nueva Mujer’, resultado de su liberación política, estética y cultural, no tuvo una buena recepción a nivel social ya que, fundamentalmente, presentó un papel no heteronormativo (ni tampoco sexuado) de su cuerpo:

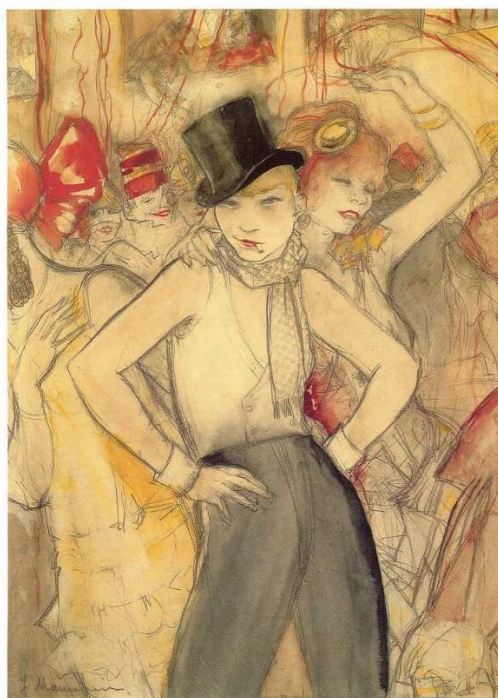
El crítico Otto Flake entendía que la emancipación de las mujeres las hacía poco románticas y Hans Otswald, otro crítico social de la época, llegó incluso a decir que las nuevas expresiones de sexualidad, la moda y la presencia de las mujeres en la cultura [...] estaban sacudiendo las bases del mundo. (Morales, 2015, p. 6)

Es por ello, que “se temía que la Nueva Objetividad masculinizara a las mujeres, corrompiera su esencia y pusiera en entredicho valores como el romanticismo y la domesticidad, en los que la gente seguía confiando ansiosamente para definir la feminidad” (Schroeder, 2019, p. 103). En otras palabras, el ideal que propusieron Laserstein y Mammen de la ‘Nueva Mujer’ estaba estrechamente asociado a la idea de que la nación alemana se encontraba en un proceso de intenso deterioro.

Tras la Primera Guerra Mundial, la afluencia de imágenes de la *Neue Frau* que difundieron los medios de comunicación aumentó la percepción, sobre todo en el entono conservador, de que las mujeres estaban fuera de control. Se «portaban mal», rechazaban sus deberes naturales de madres y esposas, y buscaban placeres extravagantes y entretenimiento en lugar de contribuir a la mejora de la nación. (Lynn, 2015/16)

A la luz de lo anterior, en la obra *Sie Repräsentiert oder Faschingsszene* (“Ella Representa o Escena de Carnaval”) (1928) (Figura 2) observamos a una mujer acompañada por una muchacha pelirroja que baila sin temor en un espacio abierto. La primera de ellas viste unos pantalones de tiro alto, un chaleco sobre una camisa con transparencias, una especie de pañuelo que recuerda a una corbata y, como hemos apuntado con anterioridad, un sombrero negro de copa alta. De acuerdo con el título de la pieza, se trata de una escena de carnaval. Por tanto, podemos interpretar que la protagonista de la composición se encuentra, en efecto, disfrazada. Sin embargo, lo que resulta notorio es su decisión de imitar y adoptar códigos masculinos descarada e intencionadamente, pues la mujer se encuentra situada en el centro de una multitud que celebra el espectáculo carnavalesco.

FIGURA 2



Fuente: <https://bit.ly/43IHmHh>

De manera análoga, *Transvestitenlokal* (“Pub Travestido”) (Figura 3) —realizada tres años más tarde—, expone una escena que guarda semejanza con la obra precedente, ya que visualizamos el modo en que una mujer travestida es el centro de atención de lo que aparenta ser un local nocturno de la época. En este caso, Jeanne Mammen introduce el factor de la observación de un público conformado, mayoritariamente, por figuras semejantes al sujeto central de la obra.

Convendría precisar algunas consideraciones indispensables que nos facilitarán la comprensión de la significación y la trascendencia de estos dos últimos trabajos de Jeanne Mammen. La primera de ellas es la introducción del concepto *garçonne*. Esta figura que surgió en Francia alrededor de la década de los años veinte se caracterizó, ante todo, por disimular y transformar la estética femenina atravesada por el cuerpo. Así, estas dos últimas obras retratan una nueva corporalidad: la andrógina.

FIGURA 3



Fuente: <https://bit.ly/3wTp84G>

En estrecha relación con este aspecto, identificamos en las piezas un prototipo del código de vestimenta asociado a lo que más adelante se denominaría *butch-femme*. Surgido en Norteamérica a principios del siglo XX y trasladado a Europa en torno al año 1940, este término hace alusión a la subversión, en cierta medida, de los códigos sociales vinculados a la masculinidad y a la feminidad.

Si bien este concepto tiene su fundamento en la lucha contra el binarismo de género, no podemos olvidar que no llega a disolver la concepción binaria total del género, pues aquello considerado *butch* se construye desde una conceptualización de la masculinización de las mujeres. Es decir, aun contribuyendo a la ruptura del binarismo de género, este concepto pudo también perpetuar los roles establecidos pues, por un lado, lo *butch* haría referencia a lo masculino y lo *femme* a lo femenino. Por otro lado, y en tercer lugar, cabría apuntar la importancia que tuvo la aparición del llamado “club de chicas”. Este tipo de establecimiento que, actualmente, podría definirse como un club nocturno homosexual, reunía con precisión todas las características del ambiente lésbico de Weimar:

Para muchos observadores, [...] la escena gay de Berlín personificaba un mundo en transición. Los clubes llenos de hombres vestidos con polvos y colorete, así como de mujeres de pelo corto ataviadas con esmoquin, ofrecían imágenes de un mundo aparentemente del revés. (Whisnant, 2016, p. 84)

Asimismo, los bailes jugaban un papel esencial en la órbita gay y travesti del período de entreguerras pues, como sostiene Whisnant (2016, p. 97), “[...] los bares de lesbianas celebraban sus propios bailes. Estos eventos diferían de los de sus homólogos masculinos no sólo en cuanto a la vestimenta, sino también [...] porque excluían por completo a los hombres”.

Como consecuencia, la visión artística de Mammen en torno a la corporalidad lésbica se diferenció de la de sus colegas dado que no sexualizó al sujeto femenino bajo una mirada heteropatriarcal y, por ende, no presentó a la mujer como un símbolo de las costumbres sexuales convencionales. Por tanto, una de las temáticas fundamentales que tienen en común las autoras es el tratamiento de la visibilidad de la subcultura homosexual berlinesa referida a las mujeres lesbianas. De hecho, la

razón por la que Jeanne Mammen tuvo que interrumpir su trayectoria plástica en el año 1933 atiende a la voluntad de publicar una serie de litografías que realizó a propósito de los poemas eróticos atribuidos al escritor belga Pierre Louÿs, reunidos en la colección *Les chansons de Bilitis* (“Las canciones de Bilitis”) (1894). En este trabajo —considerado arte degenerado por el régimen nacionalsocialista— se observa el modo en que diferentes parejas de mujeres, presentadas semi y completamente desnudas, experimentan abiertamente el amor sáfico. Actualmente, tan solo se conservan los bocetos preparatorios de la serie litográfica, ya que la misma fue destruida durante un incendio que tuvo lugar en el estudio de la artista, fruto de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

4.2.1. La falacia del “género pictórico femenino”

Durante la Primera Guerra Mundial, tuvo lugar una gran transformación sociopolítica gracias a la cual se originó lo que podríamos esbozar como “identidad profesional de la mujer alemana”. Entre 1914 y 1918, por falta de mano de obra, las mujeres tuvieron que introducirse en el ámbito laboral, conquistando áreas asociadas históricamente al género masculino. “La Primera Guerra Mundial puso en tela de juicio algunos de los supuestos básicos del orden de género. Las mujeres contribuyeron al esfuerzo bélico con trabajo remunerado y apoyaron la guerra aceptando empleos en el bienestar bélico” (Lynn, 2015/16). Cabe puntualizar brevemente que este factor permitió que las mujeres tuviesen una mayor independencia material y, por ende, más control y poder sobre sus vidas.

Lo mismo que esperaban que los hombres de la clase trabajadora sirvieran militarmente, los países exhortaban también a las mujeres de esta misma clase a trabajar en las fábricas, ocupando los lugares de los hombres que se habían unido a las fuerzas armadas. Atraídas por los altos salarios y por la llamada del patriotismo, las mujeres acudieron masivamente a desempeñar estos nuevos trabajos, previamente reservados a los hombres. (Anderson y Zinsser, 1991, p. 338)

Retomando la idea precedente, uno de estos territorios prohibidos hasta entonces para ellas, o de muy difícil acceso, fue el arte. Como es conocido, aquellas mujeres que pudieron dedicarse a la labor pictórica antes de los avances sociopolíticos y artísticos alcanzados durante aquellos

años —no olvidemos que ocurrió siempre bajo circunstancias profundamente intrincadas y costosas, lejos del debut público—, fueron hijas de familias de grandes maestros de la pintura. Sin embargo, gracias a estos cambios estructurales, fruto del clima político cambiante del período de entreguerras, un pequeño porcentaje de pintoras como Lotte Laserstein y Jeanne Mammen pudo comenzar a formarse en escuelas de arte. De hecho y como hemos visto, esta última pintora tuvo la oportunidad de recibir una temprana educación artística en París y Bruselas.

No se les tomaba en serio a menos que se comprometieran con el canon y, sin embargo, cualquier intento de hacerlo se interpretaba a menudo como derivado. Por otra parte, negarse a esta exigencia era resignarse a la oscuridad, sólo para ser "redescubierta" décadas después de su muerte (si es que esto llegaba a ocurrir). (Troeller, 2017, p. 51)

Adicionalmente, el trabajo de Lotte Laserstein y Jeanne Mammen (así como el de sus coetáneas, entre las que podemos identificar a Hannah Höch o Käthe Kollwitz) no debe vincularse al *frauenkunst*, esto es, al “arte femenino”. Tengamos presente que este último género se asocia, tradicionalmente, a aquella pintura realizada por mujeres y basada en conceptos como la contemplación pasiva, el arte decorativo, la esfera de lo doméstico, la maternidad, etc. Ateniéndose a este tipo de lenguaje pictórico se obtiene, por lo general, la representación intimista de escenas de interior. Recordemos que, durante mucho tiempo, la mujer tuvo prohibido el acceso a las clases de pintura durante las cuales se trabajaba el desnudo. De manera frecuente y peyorativa, esta última expresión ha sido utilizada por el género masculino para atenuar el valor de la pintura desarrollada por la mujer, independientemente de que se basase en un trabajo ajeno a las premisas a las que se ciñe el género que acabamos de mencionar.

En consecuencia, el óleo *Selbstporträt mit Katze* (“Autorretrato con Gato”) (1928) (Figura 4) suele clasificarse dentro del género pictórico femenino debido a su carácter de retrato tradicional y a su impresión naturalista. En él advertimos cómo Lotte Laserstein mantiene la mirada fija en el espectador, mientras que con su mano izquierda se autorretrata y, con su derecha, sujeta a un gato. El aspecto clave de esta pieza reside en el poder de la presencia física de la figura humana. La acentuación

de la corporalidad del sujeto se encuentra subrayada gracias a la materialidad pictórica de esta obra, frente a la ligereza plástica de las acuarelas de Jeanne Mammen. Esta última dimensión del trabajo de Lasers-tein pone de manifiesto la naturaleza introspectiva de su pintura, pues este factor deriva en una significativa autoconciencia corporal. Por otra parte, el presente retrato guarda grandes similitudes con la pintura *In meinem Atelier* (“En mi Estudio”) realizada a lo largo del mismo año que la anterior. En esta segunda pieza, en cambio, el foco de atención se ubica en el cuerpo desnudo de la fotógrafa Gertrude “Traute” Rose —originalmente llamada Gertrud Süssenbach (Bremerhaven, 1903 – Bremerhaven, 1989)—, conocida por ser la modelo y gran amiga de Lotte Laserstein.

FIGURA 4



Fuente: <https://bit.ly/4aNvKjo>

Como acabamos de exponer, la obra de estas dos autoras atraviesa los límites de la cultura corporal de la mujer berlinesa de la época por medio de la presentación de una nueva sexualidad femenina alejada de la historia masculinizada y condescendiente. Como resultado, las declaraciones pictóricas de Laserstein y Mammen ponen de manifiesto el hecho de que sus trabajos se sitúan en contra de las estructuras sexistas de visión y de representación del cuerpo de la mujer.

Tengamos en consideración que estos sistemas, asentados sobre principios patriarcales, conciben la corporalidad femenina como un objeto destinado únicamente al placer masculino. En otras palabras, plantean una “fetichización” continua del sujeto femenino tal y como lo plasman los artistas varones que articularon su obra de manera simultánea a la de las dos pintoras. Otro de los casos en que se identifica esta reificación del cuerpo de la mujer es en el pastel *Begegnung in der Nacht* (“Encuentro en la Noche”) (1928) de Max Beckmann (Lipsia, 1884 – Nueva York, 1950), en el que el cuerpo amarrado desde los tobillos y colgado boca abajo de una mujer desnuda, es contemplado por un hombre de traje negro.

5. CONCLUSIONES

Del análisis realizado inferimos, en primer lugar, que tanto Lotte Laserstein como Jeanne Mammen subvirtieron la narrativa patriarcal formulando, por medio de la representación pictórica, un trabajo de resistencia cultural en contra de los paradigmas masculinizados propios del marco cultural de la Modernidad. En otras palabras, sus obras entrañaron la consolidación de un nuevo ideal femenino en lo que se refiere a la plástica alemana desarrollada durante la República de Weimar, ya que ambas pintoras contribuyeron a diseñar la presencia corpórea de la ‘Nueva Mujer’. Esta renovada percepción del sujeto permitió que tuviese lugar una identidad del cuerpo ajena a la cultura corporal femenina predominante en Europa hasta finales de la década de 1910. Así, esta suerte de fenómeno basado en el surgimiento de una nueva imagen alejada de los códigos normativos del atractivo femenino, marcó el

tránsito de objeto sexualizado a sujeto de la mirada que las mujeres artistas quisieron reflejar en sus obras.

Por otro lado, hemos visto que la figura de la ‘Nueva Mujer’ puede entenderse como un paradigma del contexto cambiante de la República de Weimar, pues la misma encarnó un carácter paradójico en cuanto a su identidad, particularmente, en relación a su corporalidad. Por consiguiente, Lotte Laserstein y Jeanne Mammen actúan como reflejo de este nuevo panorama social, político y cultural, gracias al compromiso y radicalismo conceptual que presentan sus obras frente al radicalismo formal del trabajo de sus coetáneos.

En definitiva, la inquietud generada a principios del siglo XX por el hecho de que la figura femenina se concibiese invariablemente como un objeto pasivo con una corporalidad únicamente estética y, ante todo, cosificada, encontró expresión en la pintura de la Nueva Objetividad a través de la obra de Lotte Laserstein y Jeanne Mammen.

6. REFERENCIAS

- Anderson, B. S., Zinsser, J. P. (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia. Volumen II*. Editorial Crítica.
- Krausse, A. (2018). *Lotte Laserstein: Meine einzige Wirklichkeit*. De Gruyter.
- Krausse, A., Müller-Westerman, I. (2024). *Lotte Laserstein. A Divided Life*. Hirmer Publishers.
- Lütgens, A. (2018). *Jeanne Mammen. The Observer: Retrospective 1910–1975*. Hirmer Publishers.
- Lynn, J. (2015/16). *Imagining the Neue Frau: The Modern Woman in the Weimar Republic* Illustrated Press. Journal of New Woman Studies.
<https://bit.ly/3RdgSUy>
- Marchán Fiz, S. (1971). La ‘Nueva Objetividad’, 1918–1933. *Revista de Arte Goya*, 105, 176–181.
- Meskimmon, M. (1999). *We Weren’t Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. I. B. Tauris.
- Morales Romero, F. (2015). La ‘Nueva Mujer’ y la paranoia masculina en la República de Weimar: representaciones de la mujer en las películas Metropolis, Alraune y Pandora’s Box. *Revista [IN] Genios*, 2(1), 1–12.
<https://bit.ly/3wtkb28>

- Nachtigall, J.; Stakemeier, K. (2021). Art Work as Life Work: Lu Märten's Feminist 'Objectivity'. *October*, 178, 35–54. https://doi.org/10.1162/octo_a_00438
- Offen, K. (2015). *Feminismos europeos, 1700–1950. Una historia política*. Ediciones Akal.
- Puig, X. (1994). Aproximación a una estética del cuerpo en la obra de Otto Dix. *Revista cuatrimestral de humanidades biTARTE*, 4, 147–163.
- Schneede, U. M. (1987). Verismo y Nueva Objetividad. *Debats: Revista de Cultura, Poder i Societat*, 22, 101–108.
- Schoeder, K. (2019). A New Objectivity: Fashionable Surfaces in Lotte Laserstein's New Woman Pictures. *The Art Bulletin*, 101(4), 95–116. <https://bit.ly/3SGjTgI>
- Torrent, R. (1996). Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica. *Asparkia. Investigació Feminista*, (6), 147–162. <https://bit.ly/3ONpArp>
- Troeller, J. (2017). Review of Jeanne Mammen, *The Observer: Retrospective 1910–1975*. *Woman's Art Journal*, 40(1), 49–51. <https://bit.ly/3OJeAuP>
- Weisbach, C. (2021). *Weibliche Emanzipation in der Kunst am Beispiel Lotte Laserstein*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Ciencias Aplicadas de Merseburg]. <https://bit.ly/3yVnBMg>
- Whisnant Clayton J. (2016). *Queer Identities and Politics in Germany. A History, 1880–1945*. Harrington Park Press.

6.1. IMÁGENES

- (Figura 1) Laserstein, L. (artista). (1927). *Im Gasthaus* (“En la Posada”) [óleo sobre tabla]. Colección privada, Alemania. <https://bit.ly/49VbgFA>
- (Figura 2) Mammen, J. (artista). (1928). *Sie Repräsentiert oder Faschingsszene* (“Ella Representa o Escena de Carnaval”) [lápiz y acuarela sobre papel]. Colección privada, Alemania. <https://bit.ly/43lHMhH>
- (Figura 3) Mammen, J. (artista). (1931). *Transvestitenlokal* (“Pub Travestido”) [lápiz y acuarela sobre papel]. Colección privada, Alemania. <https://bit.ly/3wTp84G>
- (Figura 4) Laserstein, L. (artista). (1928). *Selbstporträt mit Katze* (“Autorretrato con Gato”) [óleo sobre tabla]. Leicester New Walk Museum & Art Gallery, Reino Unido. <https://bit.ly/4aNvKjo>

SECCIÓN III.

ANÁLISIS TEÓRICO Y CRÍTICO DEL CUERPO:
PERSPECTIVAS CRÍTICAS Y TEÓRICAS EN
LOS ESTUDIOS CORPORALES

NOCIONES ALTERNATIVAS DEL CUERPO. LA INDIVIDUALIDAD EN EL LÍMITE

ELENA ROCAMORA SOTOS
Universitat Politècnica de València

1. INTRODUCCIÓN. LA INDIVIDUALIDAD EN EL LÍMITE

Si buscamos la definición de cuerpo, primeramente, se nos presenta como aquello con extensión limitada de carácter perceptible. Si aplicamos esta aseveración a la corporalidad humana y profundizamos en su origen, podemos encontrar los indicios de una concepción individualista del ser así como su relación con la performatividad. Primero, porque se lee el cuerpo únicamente de manera individual y, por tanto, se define en función de su límite de separación con otros cuerpos y, en segundo lugar, porque presume la capacidad de captación de este para configurar su existencia.

En el presente capítulo responderemos a esta definición, sugiriendo una noción alternativa del cuerpo a través de la reflexión sobre el límite corporal como espacio de conexión. Además del análisis de la transformación que producen, mediante la prefiguración de esta alternativa, ciertas expresiones artísticas.

2. OBJETIVOS

Frente a la comprensión hegemónica del cuerpo —derivada de una ontología individualista, que produce una forma de relación según jerarquías y confrontaciones— así como la producción y reproducción de imaginarios desiguales y violentos, proponemos explorar formas heterodoxas para comprendernos y relacionarnos. Específicamente, mediante la reflexión sobre estos conceptos que nos permitirá formar parte

de la configuración de una ontología corporal, capaz generar las bases de una realidad radicalmente democrática.

3. METODOLOGÍA

Con esta motivación vamos a vincular las teorías estético-políticas feministas que reflexionan en torno a la vulnerabilidad compartida y el cuerpo relacional con la creación performativa de diferentes artistas en occidente entre los años 70-80 de este siglo. El criterio para escoger y vincular las obras, tanto teóricas como prácticas, ha sido su interés por defender el aspecto relacional del cuerpo y el acto de cubrirlo o descubrirlo como una estrategia para cuestionar sus límites y conexiones.

Concretamente, las principales referencias conceptuales empleadas son –asumiendo que toda escritura está cargada de otras lecturas, conversaciones y de vivencias– el trabajo de las filósofas Judith Butler sobre la resistencia y la vulnerabilidad y Marina Garcés sobre la dimensión común; las reflexiones en torno a la aparición desde la performance de la historiadora del arte Maite Garbayo-Maeztu y las acciones artísticas *Vestir-se y Herba*, 1973 de Olga L. Piojan; *Finger Gloves y Head Extension*, 1972 de Rebecca Horn, así como *Ten in hat y Dress for Five Persons*, 1969 de James Lee Byars.

3. DISCUSIÓN. VULNERABILIDAD COMPARTIDA Y CUERPO RELACIONAL

En este apartado vamos a realizar una definición de las ideas vulnerabilidad compartida y cuerpo relacional para generar un marco conceptual donde situar el resto del discurso sobre el límite corporal como limitación o conexión, pero antes queríamos hacer un breve apunte sobre la cuestión ontológica.

Cuando nos referimos a la ontología relacional o corporal, lo estamos haciendo en alusión a una forma de comprender el ser que no niega el cuerpo ni su relación de dependencia con otros cuerpos. Tal y como mencionábamos, escapa de la tradición solipsista que posiciona al sujeto sobre el mundo como autónomo e invulnerable a lo otro. De esta

manera, tratar cuestiones como la vulnerabilidad, la continuación de los cuerpos o la relacionalidad es una forma de comprender aspectos clave de esta ontología que nos conduce a concebarnos y, en consecuencia, relacionarnos escapando de la normatividad dada para formular otra incluyente. Porque, tal y como menciona Butler a través de las siguientes cuestiones, la pretensión no es abolir la normatividad en sí, sino figurar una realidad donde la norma incluya la complejidad de la existencia, sin vulnerar ni violentar de forma desigual con arreglo al cuerpo y la cultura (Lorey, 2016):

¿Pero no debemos tratar de articular y de defender algún otro tipo de aspiración normativa? ¿No hay una forma en la que el lugar del cuerpo y el modo como el cuerpo dispone de nosotros más allá de nosotros o nos coloca fuera de nosotros abran otro tipo de aspiraciones normativas dentro del campo político? (Butler, 2006, p.52)

Ya adentrándonos en el tema, cuando hablamos de vulnerabilidad nos estamos refiriendo al aspecto constitutivo del ser que lo vincula con lo otro a través de la dependencia y la agencia, así pues, una cualidad compartida entre seres que nos hace dependientes entre sí. En el caso del animal humano, se trataría de la condición que nos dota tanto de la capacidad de ser afectados como de afectar y, por consiguiente, tanto de ser heridos y herir como de cuidar y ser cuidados.

De esta forma, nos alejamos de la idea que reduce la vulnerabilidad únicamente a la falta constitutiva y a la indefensión, ligada a la posibilidad de ser afectados, y la ampliamos asumiendo que en ella también reside la aptitud de afectar. Por lo cual, la pensamos como un concepto que opera en una región intermedia (Butler, 2018) entre la pasividad y la actividad; de una manera compleja pero potenciadora acoge la violencia y el cuidado, la exposición y el refugio, la afección y la resistencia. En palabras del filósofo Gerard Vilar «asumir todas estas disposiciones como capacidades universales puede ser no sólo el medio para nuevas formas de resistencia, sino, más allá, la gran palanca de cambio, de una posible metamorfosis o transformación.» (2017, p.34) Es decir, entendemos la vulnerabilidad como el estado en el que se recibe la violencia y en el que se produce la respuesta, estado e incluso impulso, que descubriéndonos

vinculados y vulnerables, nos llama a resistir juntos y hacerlo, en cierta medida, defendiendo y construyendo de, desde y para lo común.

De todos modos, no queremos que nuestro discurso se confunda con una romantización de la vulnerabilidad ni de la precariedad. Tampoco con una negación de la existente jerarquización de la precariedad a través de la «precarización como gubernamentalidad» que ejercen los Estados donde se vulnera²⁶³, distribuyendo desigualmente la protección (Lorey, 2016). Si no, más bien, como una crítica a estas lógicas hegemónicas de dominación e individualización, volviendo a las palabras antes citadas, como una posible herramienta para la transformación de la realidad.

Prosiguiendo con la cuestión del cuerpo continuado, se trataría de la consecuencia que tendría en nuestra percepción de la corporalidad asumir la definición anterior de vulnerabilidad, comprendiendo que se trata de algo compartido. Como mencionábamos en el inicio, el cuerpo presentado a través de sus límites parece remarcar una supuesta autosuficiencia, sustentada en la no dependencia al resto. Pero si en cambio, la vulnerabilidad nos hace conscientes de nuestra vinculación con todo lo otro, definiéndonos en una relación de interdependencia, el límite corporal muda de separación entre cuerpos a la continuación entre los mismos. De esta forma, los términos entre cuerpos se transforman en espacio de conexión y de continuación, remarcando la relacionalidad de los mismos.

Con esto no nos referimos a la apuesta por la existencia de un único cuerpo que engloba la totalidad de las realidades, como una masa amorfa de carne que rechaza o disuelve la singularidad. Pero, en cierta medida, sí que nos preguntamos dónde termina un cuerpo y comienza el otro, ya que hemos asumido que los cuerpos son interdependientes ya que solo se puede ser en la medida que se está *junto a*. Por este motivo, comprendemos que no es «del todo correcto concebir los cuerpos individuales como algo completamente distintos unos de otros» (Butler, 2018, p.31).

²⁶³ Empleamos el término de vulnerar, siguiendo la lógica la pensadora Isabell Lorey cuando habla de precarización. Entendemos que es relevante separar las ideas de vulnerabilidad-vulnerar y precariedad-precarización para remarcar la responsabilidad y agencia de las que acometen y sufren la violencia.

La corporalidad trasciende lo singular y se propone como algo en relación, pudiendo afirmar que parte del cuerpo es su vínculo con los otros.

Si partimos de esta vulnerabilidad compartida en la comprensión del sujeto/cuerpo y sus relaciones con la realidad surge consecuentemente la cuestión del trato y, por ende, la de la implicación (Garcés, 2010) ya que no podemos pensar en un cuerpo sino en cuerpos. La vulnerabilidad compartida hace aflorar las ideas de posición y entrega en la relación de sujeto-realidad, cómo ser con esos otros cuerpos, abocándonos desde una perspectiva crítica-propositiva al cuidado y la reciprocidad, en definitiva, a cuestiones políticas de vital importancia.

Por consiguiente, se amplía la noción del yo a la de un cuerpo común o relacional, en la que los seres funcionaríamos como partes constituyentes e interdependientes de esa infraestructura, «entendida complejamente como entorno, relaciones sociales y redes de apoyo y sustento» (Butler, 2018, p.42). Esta idea del ser que nos lleva a comprendernos de manera plural –ser como algo que intrínsecamente supone estar junto a otros seres– nos sirve para plantear las ideas sobre el cuerpo en relación e introduce la función del arte para cuestionar y transformar las dinámicas existentes, por su base en la experiencia sensible y la performatividad.

Conectando las reflexiones expuestas, podemos deducir que la vulnerabilidad nos hace devenir cuerpos continuados o relacionales, siendo la base de la dimensión común (Garcés, 2013) en tanto que espacio-energía liminal entre las partes que conforman el nosotros, la región intermedia que opera entre acciones y cuerpos. Esto nos invita, radicalizando la idea, a proponer nuevas perspectivas de los límites físicos del cuerpo para reelaborar la experiencia.

Consideramos que una forma de saber idónea para esta tarea, pensar con y desde el cuerpo sobre su capacidad de agencia, es el arte; asumiéndolo como una disciplina cuyo fundamento es la experiencia sensible y con una extensa tradición sobre conocer el cuerpo en movimiento y en relación. Consecuentemente, estamos hablando de un tipo de saber situado, activo y contrahegemónico, que pretende romper las jerarquías de saber, definiendo el saber como una actividad que incluye creatividad, cuidado y crítica (Lipman, 2014). Tal y como la crítica de arte Aurora Fernández Polanco expresa en su libro *Crítica visual al saber solitario*:

No es solo una forma de resistencia al logos como centro organizador del conocimiento, es reconocer la potencia del cuerpo y sus sensaciones para dejarse afectar por los otros y recuperar la capacidad empática. Un cuerpo curioso (en el buen sentido) siempre está a la escucha de los más nimios detalles que aprovecha micropolíticamente para recuperar agencia. Es decir, capacidad de actuar. (Fernández, 2019, p. 46)

Para terminar con esta conexión conceptual y haciendo una nota sobre la contextualización sociohistórica, cabe mencionar que estas ideas responden y ponen en crisis la tradición moderna del yo delimitado, independiente y autosuficiente, tomándolo como hito en la estandarización de este modelo hegemónico y cuestionando directamente el proceso de socialización que nos llevó a dejar de ser seres para convertirnos en sujeto e individuo.

2. RESULTADOS. ARTE, CUERPO Y VULNERABILIDAD COMPARTIDA

FIGURA 1. Piojan, O. (1973). *Vestir-se.* (Documentación de acción artística) [Fotografía]



Fuente: <https://n9.cl/q5sma>

El cuerpo de la artista española Olga L. Piojan se entrecorta en un lateral del plano ligeramente desenfocado. La composición y el tratamiento de la imagen nos adelanta que lo que va a ocurrir es un ocultamiento, no un destape. Tal y como nos indica el título, esta acción artística consiste en vestirse y, siguiendo la lectura de Maite Garbayo Maeztu (2016, 2019), consideramos que se trata de una forma de resistencia y protección, una respuesta a las lógicas supuestamente liberadoras que se estaban viviendo en el tardofranquismo en España.

FIGURA 2. Piojan, O. (1973). *Herba*. (Documentación de acción artística) [Fotografía]



Fuente: <https://n9.cl/gk80s>

En un juego de extremos, explicitar aquello que se había resguardado con tesón se estaba convirtiendo en la estrategia para dejar ver que la dictadura estaba terminando. Los cuerpos desnudos y la sexualidad de las socializadas como mujeres eran el punto de mira, deseables y deseosas, objetos para total disponibilidad a la vista y al tacto.

Por lo contrario, este gesto cotidiano «interrumpe la devoración escópica del cuerpo y en su lugar se lleva a cabo un rapto de la mirada del otro, un intento de resistir las lógicas de asimilación propias de la representación del cuerpo femenino desnudo» (Garbayo, 2019, p.8), viste su desnudez en privado, protege su cuerpo en un acto visible de invisibilidad, se oculta para atrapar nuestra mirada y así, cuestionarla.

Su desnudez nos muestra su vulnerabilidad, nos habla de la violencia machista sistematizada que ponía y pone a las mujeres en continuo riesgo de desaparecer, como ocurre en otra obra que realiza la artista el mismo año, *Herba*. Se trata de un díptico fotográfico donde Piojan reflexiona en torno a la presencia y la ausencia, en una especie de juego de magia donde su cuerpo aparece y desaparece dejando un rastro gráfico.

Esta acción documentada, *Herba*, problematiza la ocupación de ciertos cuerpos del espacio público: en la calle, como se puede ver en las imágenes de la obra citada –donde la artista aparece, no creemos que casualmente teniendo en cuenta el contexto histórico, frente a un muro– pero también en el ámbito artístico o el académico; pero, sobre todo, pensamos que hace hincapié en el hecho de no estar, de que algo te haya hecho desaparecer, ya que la ausencia queda subrayada con su silueta remarcada en la segunda fotografía.

Las tres imágenes mencionadas conectan claramente con nuestra explicación sobre la idea de vulnerabilidad compartida, presentada como algo intrínsecamente vinculado con la resistencia. Se muestra el cuerpo vulnerable en acción, acometiendo actos que aluden tanto a la capacidad de cuidarse y protegerse como a la posibilidad de ser herida. Olga L. Piojan, responde desde su vulnerabilidad en contra de la vulneración de ciertos cuerpos, resistiendo a los imaginarios impuestos, poniéndose en peligro y presentando las posibles violencias para cuestionarlas y,

además, mostrándose para generar imágenes contrahegemónicas, transformando así nuestra visión e introduciéndose en nuestras ideas.

En *Vestir-se*, Piojan utiliza la vestimenta como una suerte de armadura, cubriéndose con la camisa atrae y desafía la mirada de la espectadora al mismo tiempo que expulsa al mirón que la cosifica; la ropa en este caso se convierte en una herramienta para alejar ciertas presencias, para rechazar ciertas miradas e impedir cierto tipo de tacto; sin embargo, Rebecca Horn, la siguiente artista que vamos a tratar, crea complementos para interactuar, aunque también desde la distancia, con otros cuerpos, espacios u objetos que la rodean.

Finger Gloves, consiste en unas prótesis de madera y tela para los dedos que los alargan un metro. Horn, activa esta pieza en diferentes acciones artísticas, utilizando esta especie de guantes extensivos para tocar y coger cosas que no están al alcance de su cuerpo. En este escrito, planteamos dos lecturas que comparten la idea de distancia pero que se posicionan antónimamente respecto al motivo: por un lado, su uso como una manera de generar una barrera física, dejando un metro entre los dedos de Rebecca Horn y el objeto tocado —un papel o la representación de un torso masculino, según dos versiones de la activación de *Finger Gloves*— impidiendo de este modo que lo alejado le toque y le hiera, pero también que le cuide. O, por lo contrario, tratándose más bien de una forma de prolongar el tacto, dotarla de la posibilidad de contacto a distancia y, por tanto, de proximidad.

En nuestro caso, nos quedamos con esta última interpretación, que funciona para continuar referenciando visualmente el discurso, además de estar apoyada en un aspecto biográfico de la artista. Esta y otras prendas que Horn realizó con la misma idea de prolongar su cuerpo, fueron diseñadas durante la recuperación de una enfermedad pulmonar, causada por la inhalación de productos químicos durante sus estudios, que la encamó e impidió durante un tiempo su movilidad.

Estas varas de madera extienden la vulnerabilidad de su persona para capacitarla de contacto y movimiento, difuminando los límites y limitaciones de un cuerpo en relación con lo que le envuelve.

FIGURA 3. Horn, R. (1972). *Finger Gloves*. (Documentación de acción artística) [Fotografía]



Fuente: <https://n9.cl/053p1>

La experimentación mediante la extensión de su cuerpo y, por ende, de sus sentidos, nos habla en Horn de la energía que se mueve de ella hacia lo otro, alude a un cuerpo que no está solo, que hace todo lo posible por anular las distancias. En *Finger Gloves* los dedos se hacen más largos para ganar agencia, para poder tocar a lo que está junto a; en cambio, en *Head Extensión*, son los otros cuerpos los que sostienen a la persona que es prolongada.

Un cono negro de cinco metros de largo, de metal, caucho y tela, prolonga de forma vertical la cabeza de un performer. Cuatro personas acompañan a esta exagerada y enmascarada versión de *Unicorn*, 1970-72, otra pieza de la artista, donde también realiza este tipo de casco, pero de menores dimensiones y para cara descubierta.

FIGURA 4. Horn, R. (1972). *Head Extension*. (Documentación de acción artística) [Fotografía]



Fuente: <https://n9.cl/1xb0e>

En *Head Extensión* caminar se convierte en una actividad grupal donde el cuerpo solo puede moverse si es en sintonía con quienes lo protegen, lo enderezan y cuidan de la caída. En palabras de la artista:

Sólo con la ayuda de cuatro personas podrá avanzar lentamente, tanteando a ciegas. Las cuatro personas se encuentran a una distancia fija e igual del artista, cada una sosteniendo una cuerda que está sujeta a la punta del objeto. Quienes sostienen las cuerdas deben comunicarse entre sí y con el intérprete; controlan la tensión uniforme de las cuerdas, para que pueda comenzar a avanzar con cuidado. El avance tentativo sincronizado de los cinco actores y el ritmo compartido del movimiento despiertan la asociación con una procesión silenciosa.²⁶⁴ (Horn, 1997, p.59)

Vemos como el uso de este casco materializa los lazos que nos conectan con las otras que nos sostienen, literalmente son cuerdas las que unen el final del cono con las fuerzas que permiten su estado vertical. La

²⁶⁴ Only with the help of four people can he slowly move forward, groping blindly. The four people stand at a fixed and equal distance from the performer, each holding a rope which is fastened to the tip of the object. Those holding the ropes must communicate both with each other and with the performer; they control the uniform tension of the ropes, so that he can carefully begin to move forward. (Texto original, traducción propia)

activación de este accesorio puede tratarse de una presentación de la dependencia a la infraestructura tal y como la definíamos citando con anterioridad a Butler, la figura central forma parte y depende de las otras cuatro que dirigen y sustentan su movimiento.

Así mismo podemos leer dicha estructura estelar como una representación del control o dirección de la acción individual y colectiva, pero dependería del trato y la posición desde la que se realiza, no tanto del acto en sí mismo. Por lo cual, leemos esta pieza de movimiento acompañado como un ejercicio sobre la vulnerabilidad del cuerpo central y la agencia de las puntas sostenedoras.

En el caso de *Head extensión* los roles que asigna la prenda son diferentes y, de este modo, el vestirse pone acento en las diferentes facetas de la interdependencia. En cambio, empleamos *Ten in Hat* del 1969, obra de James Lee Byars, para tratar mediante el mismo acto de cubrirse la cabeza, la interdependencia de forma general, dicho de otro modo, una representación del cuerpo común o continuado, de la disolución física de los límites y de los roles en pro de representar lo comunitario frente a lo individual.

FIGURA 5. Byars, J. (1969). *Ten in Hat*. (Documentación de la acción en 2014) [Fotografía]



Fuente: <https://n9.cl/ob22e>

Diez personas quedan conectadas por un sombrero múltiple realizado con una tela satinada rosa. Esta versión ampliada de *Two in hat* –que desde una lectura relacional podríamos decir que hace que reflexionemos aspectos relativos a la idea de pareja, por el número de personas y su posición frente a frente– prefigura un movimiento y acción colectivo, un cuerpo que se mueve de forma continuada a otros cuerpos que interdependen y le afectan.

Al ser la parte superior de sus cabezas lo que las conecta parece estar haciendo una alusión al pensamiento colectivo, de nuevo una cabeza continuada que determina el movimiento singular acompasando el cuerpo, aunque en esta ocasión, con un régimen de afección más equitativo donde los agentes son más independientes. Saliendo de la dicotomía cabeza-cuerpo, en otra pieza del artista, *Dress for Five Persons*, el mismo tejido cubre a cinco personas –tapadas a excepción de pies y cabeza– generando otra posible imagen del tejido social.

FIGURA 6. Byars, J. (1969). *Dress for Five Persons*. (Pieza para realizar una acción artística) [Fotografía]



Fuente: <https://n9.cl/ng9oq>

James Lee Byars confeccionó en este periodo de tiempo diferentes prendas que con su uso discutían la individualidad y proponían nuevos modelos relacionales. La lectura más popular de la obra de este artista es la de una búsqueda de la perfección que no dejó de estar siempre sumida en la contradicción entre aspectos dicotómicos como lo monumental y lo pequeño, lo ostentoso y lo austero o lo personal y lo colectivo. Esto podemos verlo en el contraste con el preciosísimo de la forma, mediante la elección de colores y materiales, en contraposición con la característica maleable y simple de la confección de las piezas de vestir, que solo adquieren verdadero sentido y materialidad cuando son usadas, más concretamente, vestidas de forma conjunta.

Estos gorros y vestidos encarnan la unión entre los cuerpos –de dos a quinientas personas– sin impedirles su individualidad ni movimiento. Sus figuras quedan visibles pero conectadas, de este modo no se niegan las diferencias que componen los cuerpos comunes, simplemente se continúan produciendo un espacio-tiempo donde las redes de conexión quedan solidificadas en hilos de seda.

En la activación de estas piezas podemos leer que la sencillez de los diseños también remarca la importancia de su función, el valor y el sentido de la pieza no recae en la propia forma sino en su uso, es decir, las diferentes prendas de Byars cobran sentido en la actividad, con el movimiento tanto de ser vestidas como el de poder moverse con ellas. Con esto, estaríamos hablando de la materialización de la corporalidad relacional, donde los cuerpos no se piensan desde los límites que los separan sino de los que los unen y, además, problematizando la calidad de la agencia y el tipo de relaciones que presenta.

En este caso, el acto de vestirse en *Ten in hat* o *Dress for Five Persons* podría ser leído como una celebración reflexiva de lo común, una herramienta de toma de conciencia de lo que nos une a las otras, una pieza que conlleva una acción grupal que nos hace comprendernos y cuestionarnos como cuerpos continuados.

4. CONCLUSIONES. NOCIONES ALTERNATIVAS DEL CUERPO

Volviendo al título del capítulo *Nociones alternativas del cuerpo. La individualidad en el límite*, nuestra motivación primera era la de proponer formas de escapar al individualismo mediante una alternativa en la comprensión de la corporalidad. Presentando el límite que existe entre los cuerpos como un espacio de convivencia y no como uno de escisión, pensándolo como un punto de conexión y relación con lo que está más allá de nuestra piel.

En segundo lugar, pretendíamos mostrar la valía de las reflexiones filosóficas y artísticas como herramienta para la construcción de realidades posibles y deseables. En este caso nos hemos centrado en la ontología relacional, apostando por la formulación de una idea del ser que nos invite a comprendernos como cuerpos vulnerables, relacionales y afectantes, desde la recepción y la agencia.

Hemos expuesto un cuerpo que se tapa para protegerse de otros cuerpos, un cuerpo que desaparece a causa de otros cuerpos, un cuerpo prolongado para contactar con otros cuerpos, unos cuerpos interdependientes, en definitiva, un cuerpo común formado por la continuidad entre los cuerpos.

La vulnerabilidad entrelaza las reflexiones, los cuerpos y las imágenes que hemos ido presentando durante el capítulo, articulando el discurso en torno a la autopercepción, la relacionalidad, la resistencia y la transformación. Acciones y palabras que se realizan desde y para una corporalidad que abraza su complejidad y su responsabilidad en la agencia que tiene respecto a lo otro. Esto manifiesta una noción sobre el cuerpo que es insoluble de la idea de vulnerabilidad y de relación.

De esta suerte, para concluir, hemos presentado la vulnerabilidad compartida entre los cuerpos como una evidencia de la necesidad y la posibilidad de llevar al límite las limitaciones del individualismo y así, desplegar la relacionalidad como indicio e inicio. Es decir, como fenómeno que nos demuestra la existencia de algo, en este caso, nuestra condición compartida como cuerpos vulnerables, que había sido tradicionalmente

silenciada o negada; y como el comienzo para su resignificación y empleo como base para una realidad radicalmente democrática.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2019). Fragilidad Queer. 452 (18), Notas críticas.
- Butler, J. (2018). Resistencias. Paradiso editores.
- Butler, J. (2006). Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. PAIDOS.
- Byars, J. (1969). Ten in Hat. [Fotografía] ART News <https://n9.cl/ob22e>
- Byars, J. (1969). Dress for Five Persons. [Fotografía] MoMA <https://n9.cl/ng9oq>
- Fernández, A. (2019). Crítica visual del saber solitario. Consonni.
- Garbayo-Maeztu, M. (2019). De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad. CCCB.
- Garbayo-Maeztu, M. (2016). Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo. Consonni.
- Garcés, M. (2013). Un mundo común. Bellaterra.
- Garcés, M. (2010). La honestidad con lo real. El arte en cuestión. ¿Funcionalidad o banalidad? 205-216. Valencia.
- Horn, R. (1997). Rebecca Horn: The Glance of Infinity. Art Pub Inc.
- Horn, R. (1972). Finger Gloves. [Fotografía] Art Galery NSW. <https://n9.cl/053pl>
- Horn, R. (1972). Head Extension. [Fotografía] Bularca, D. (2019). Rebecca Horn: devising intersubjective connections. World Art, 9(3), 329–349. <https://n9.cl/lxb0e>
- Lipman, M. (2014). El lugar del pensamiento en la educación. Octaedro editorial.
- Lorey, I. (2016). Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad. Traficantes de sueños.
- Piojan, O. (1973). Vestir-se. [Fotografía] Garbayo-Maeztu, M. (2023). Tocar el pasado. Modos, 7(2), 121-161. <https://n9.cl/a5zak>
- Piojan, O. (1973). Herba. [Fotografía] Garbayo-Maeztu, M. (2016). Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas/Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1(108), 123. <https://n9.cl/gk80s>
- Vilar, G. (2017) Precariedad, estética y política. Círculo Rojo.

CONTRIBUTIONS DE LA THEORIE JURIDIQUE CRITIQUE ET FEMINISTE AUX QUESTIONS DE MIGRATION ET DE DROITS HUMAINS

SERGIO FUERTES BUESO
Universidad Pontificia Comillas

1. INTRODUCTION

Dans cet essai, il est examiné les apports fondamentaux de la théorie juridique critique et féministe dans le vaste paysage de la migration et des droits humains. L'exploration révèle comment ces cadres théoriques complexes non seulement élargissent notre compréhension des enjeux migratoires, mais accentuent également l'importance des perspectives de genre. Plus encore, elle évalue la capacité de ces approches à induire des améliorations concrètes pour les individus impactés par les bouleversements migratoires.

La démarche critique remet en question les dogmes établis, offrant une perspective audacieuse qui déconstruit les structures de pouvoir sous-jacentes, exercées tant sur les politiques migratoires que sur les droits humains. À travers une analyse exigeante, des lignes de convergence entre la théorie juridique critique et féministe sont tracées. Cette étude éclairera les nuances des expériences migratoires sous un angle féministe, aspirant à non seulement dévoiler les asymétries de pouvoir, mais également à catalyser un changement tangible dans les politiques et pratiques liées à la migration.

L'intention va bien au-delà d'une simple juxtaposition de concepts, reposant sur une authentique fusion d'idées. En nous immergeant dans la théorie juridique critique et la perspective féministe, nous mettons en lumière la manière dont cette symbiose offre une vision plus holistique des droits humains. Cette convergence d'idées agit comme un

catalyseur, propulsant des transformations sociétales significatives car elle expose les lacunes dans les paradigmes existants et propose des alternatives novatrices.

L'impact de la migration sur les droits humains est un domaine complexe, traversé par des défis multiples. La théorie juridique critique et féministe s'érige comme un guide précieux dans ce labyrinthe. Elle soulignant la nécessité de repenser les normes établies, notamment en reconnaissant le rôle central du genre dans la compréhension des migrations et de leurs implications juridiques.

En conclusion, cette introduction, bien que concise, sert de prélude à une étude en profondeur des intersections entre la théorie juridique critique, la perspective féministe et les enjeux liés à la migration et aux droits humains. À travers une analyse rigoureuse, des exemples concrets et une réflexion engagée, elle vise à guider le lecteur vers une compréhension approfondie de ces questions complexes, tout en invitant à une réflexion critique sur les transformations nécessaires dans les domaines juridiques et sociaux. En utilisant une approche méthodique et réfléchie, elle invite les lecteurs à plonger dans une analyse détaillée, en mettant en lumière les intrications complexes entre ces différentes sphères.

2. OBJECTIFS

L'objectif premier réside dans l'examen des apports de la théorie juridique critique et féministe dans l'amélioration des situations individuelles au sein du contexte migratoire. Cette démarche englobe une reconnaissance approfondie des expériences différenciées, en particulier celles des femmes, et un examen de la manière dont ces perspectives cherchent à transformer les normes juridiques discriminatoires qui affectent les droits des migrants. Nous aspirons à transcender les analyses superficielles pour plonger dans la complexité des réalités migratoires, adoptant une approche qui embrasse la diversité des expériences individuelles au sein des flux migratoires. La recherche vise à mettre en lumière les voix marginalisées et à catalyser des changements concrets pour une protection plus efficace des droits des migrants.

Deuxièmement, l'investigation scrute avec rigueur les perspectives critiques et féministes sur les droits humains, mettant particulièrement l'accent sur leur capacité à déconstruire les structures existantes qui perpétuent les inégalités en matière de migration. Cette phase de l'étude implique une analyse des mécanismes juridiques, identifiant les failles et les lacunes qui exigent une réévaluation des approches critiques et féministes. L'objectif est de dévoiler les limites des approches traditionnelles, mettant en évidence les zones où les perspectives critiques et féministes peuvent apporter des solutions innovantes. Ainsi, la recherche cherche à inspirer des changements concrets dans les politiques et les lois existantes, tout en promouvant une vision plus équitable des droits humains et ceux des migrants.

En somme, ces objectifs sont ancrés dans une volonté profonde de compréhension holistique, de remise en question des paradigmes établis et de promotion d'une vision plus inclusive des migrations et des droits humains. Cette investigation, soutenue par une analyse critique et féministe, ouvrira la voie à des avancées significatives dans la compréhension et la promotion des droits des migrants, contribuant ainsi à l'évolution positive des discours et des politiques dans ces domaines. L'étude ne se contente pas d'identifier les lacunes, mais cherche activement à influencer le dialogue global sur la migration en proposant des solutions innovantes et éthiques.

3. METHODOLOGIE

La méthodologie repose sur une analyse de la littérature pertinente dans le domaine de la théorie juridique critique et féministe, en mettant particulièrement l'accent sur les questions de migration et de droits humains. Il est entrepris une exploration systématique des écrits académiques, des travaux de recherche et des publications dans ces domaines, afin de construire une base solide. Cela implique une revue exhaustive des concepts clés, des débats théoriques et des avancées récentes dans la théorie juridique critique et féministe liée à la migration et aux droits humains.

Une composante essentielle de la méthodologie consiste à intégrer des études de cas pour illustrer concrètement l'application pratique de ces cadres théoriques. Ces études de cas ont été sélectionnées soigneusement pour refléter la diversité des contextes migratoires et des enjeux liés aux droits humains. Elles servent de points d'ancrage concrets, permettant une compréhension des façons dont les perspectives critiques et féministes peuvent s'appliquer dans des situations réelles. L'intégration d'études de cas enrichit l'apprentissage en offrant une diversité de perspectives et des occasions d'analyse approfondie. Cela renforce la pertinence et l'applicabilité des cadres théoriques dans le domaine complexe des migrations et des droits humains.

En illustrant des exemples spécifiques, cette méthodologie aspire à transcender la pure abstraction théorique pour offrir des perspectives tangibles sur le potentiel transformateur de ces approches dans des contextes juridiques concrets. En effet la méthodologie est conçue pour transcender les limites des approches strictement théoriques, visant à éclairer la réalité complexe de la migration tout en explorant le potentiel transformateur de ces perspectives dans des contextes juridiques spécifiques. Cette approche ancrée dans la réalité favorise une compréhension plus profonde des défis auxquels sont confrontées les populations migrantes, tout en ouvrant la voie à des solutions et des réformes juridiques plus efficaces et pertinentes.

4. DISCUSSION ET RESULTATS

4.1. ÉGALITE DES GENRES DANS LES CONSEILS D'ADMINISTRATION : REGARDS PRAGMATIQUES ET POSTMODERNES DE LA PERSPECTIVE FÉMINISTE LÉGALE

La perspective féministe juridique et culturelle offre un regard particulier sur le débat concernant les quotas de genre au sein des conseils d'administration des entreprises. Il y a un potentiel transformateur du droit et soulignent l'influence des normes culturelles profondément ancrées sur les systèmes juridiques (Levit et Verchick, 2016). L'argument plaide en faveur de la mise en place de quotas de genre comme moyen

de remettre en question les normes culturelles profondément enracinées et les hiérarchies de genre.

Bien que l'égalité formelle, qui implique le traitement de tous de la même manière sans discrimination, soit un principe fondamental dans les contextes juridiques et sociaux, elle ne garantit pas toujours une égalité substantielle (Levit et Verchick, 2016, 15). De plus, la poursuite d'une jurisprudence féministe signifie un éloignement de l'accent précédent sur les efforts de réforme juridique qui se contentent d'inclure les femmes dans les cadres juridiques existants (Smart, 1989, 66). Plutôt que de simplement chercher à intégrer les femmes dans un système juridique préexistant, une jurisprudence féministe cherche à remettre en question les normes et les pratiques discriminatoires qui sous-tendent ce système, en mettant l'accent sur la transformation sociale et la promotion de l'égalité réelle.

Un argument principal avancé par les féministes juridiques et culturelles est que les déséquilibres historiques entre les genres dans les lois ont été perpétués par des normes culturelles et des stéréotypes profondément ancrés (Levit et Verchick, 2016, 12). Ces croyances et attentes sociétales durables et souvent non examinées ont influencé les systèmes juridiques, façonnant leurs normes, interprétations et pratiques (Spijkerboer, 2018, 227). Par conséquent, elles ont contribué à la marginalisation systémique des femmes et des personnes de divers genres au sein des structures juridiques et du pouvoir, les écartant des rôles de leadership. La législation, telle que les quotas de genre, est considérée comme indispensable pour confronter et démanteler ces préjugés de genre enracinés (Conaghan, 2013, 8).

En fait, les quotas de genre symbolisent un engagement de la part des sociétés et des entreprises envers l'égalité des genres, avec le potentiel de modifier les perceptions et les attentes culturelles concernant la participation des femmes à des postes de direction. Néanmoins, la transformation des normes et pratiques sociales et culturelles est souvent un processus lent et prolongé (Peroni, 2018.a, 355). En substance, les changements juridiques seuls sont insuffisants pour modifier immédiatement des normes et comportements sociétaux profondément enracinés, et la transition complète peut prendre un temps considérable.

En outre, la perspective féministe légale pragmatique se distingue par une propension à formuler des conclusions provisoires ou partielles, reconnaissant que la compréhension des vérités ou principes est partielle et sujette à évolution (Levit et Verchick, 2016, 33). Dans cette perspective, l'approche de cette école de pensée à l'égard des quotas de genre au sein des conseils d'administration des entreprises se caractérise par une focalisation sur l'efficacité pratique. L'objectif principal réside dans la réalisation de résultats concrets et immédiats visant à promouvoir l'autonomisation des femmes et à favoriser l'égalité des sexes.

De manière similaire, l'accent mis par le féminisme postmoderne sur l'abstraction souligne une inclination à explorer des questions philosophiques complexes liées à l'identité et à la construction des connaissances. Les théories féministes postmodernes, critiques et le pragmatisme contestent cette notion, reconnaissant que les expériences et les identités des femmes sont diverses et influencées par divers facteurs tels que la culture, la race, la classe, et bien d'autres (Levit et Verchick, 2016, 36). Les quotas de genre reconnaissent la diversité parmi les femmes et visent à remédier à la sous-représentation des femmes dans des postes de direction au sein des entreprises.

Ainsi, les quotas de genre rejettent l'idée essentialiste selon laquelle les femmes forment un groupe homogène. Au contraire, ils cherchent à créer des opportunités pour les femmes issues de milieux, de perspectives et d'expériences variés, afin qu'elles puissent participer à des postes de prise de décision au sein des structures d'entreprise. En substance, les expériences des femmes peuvent différer considérablement en fonction de leurs contextes géographiques, économiques, raciaux et culturels, mais le fil conducteur commun est que l'oppression est un problème omniprésent affectant les femmes à travers le monde, quoique de manière diverse (Marshall, 2006, 42).

Enfin, les féministes légales pragmatiques soutiennent que les quotas de genre sont essentiels pour surmonter les barrières structurelles et la discrimination auxquelles les femmes sont confrontées au sein des environnements d'entreprise. La législation imposant une représentation minimale des femmes au sein des conseils d'administration est considérée comme une solution pratique pour surmonter ces obstacles et

offrir aux femmes des opportunités qu'elles n'auraient peut-être pas eues autrement. De plus, elles attirent l'attention sur les avantages économiques et de gouvernance liés à la diversité des genres au sein des conseils d'administration d'entreprises, s'étendant à l'amélioration des performances et du succès des entreprises.

4.2. DYNAMIQUES DE POUVOIR SOUS EXAMEN : PERSPECTIVES JURIDIQUES CRITIQUES ET FÉMINISTES SUR LA MIGRATION ET L'ASILE

La théorie juridique critique, englobant la théorie critique de la race, les études juridiques critiques, et la théorie critique en général, scrute les dynamiques de pouvoir inscrites dans les systèmes d'immigration et d'asile. Elle remet en question la manière dont les cadres juridiques peuvent affecter de manière disproportionnée certains groupes, tels que les minorités raciales et ethniques, exposant les préjugés sous-jacents et les injustices structurelles (Spijkerboer, 2018, 236). En réalité, elle conteste les hypothèses normatives sur la citoyenneté, les frontières et l'appartenance, remettant en question la compréhension conventionnelle de qui a le droit de migrer et de vivre dans un pays donné, et plaide en faveur d'une approche plus inclusive et équitable (Atrey *et al.*, 2022, 213).

De plus, la théorie juridique critique cherche à promouvoir la justice sociale en plaidant pour les droits des populations marginalisées et vulnérables. Elle appuie des politiques d'immigration plus humaines et fondées sur les droits, soulignant la nécessité de respecter la dignité et le bien-être de tous, indépendamment de leur statut d'immigration (Peroni, 2018.b, 95). Cependant, des défis se posent autour de la question de la manière de reconnaître et de traiter une réalité où certains systèmes sont structurés pour protéger les hommes, sans perpétuer ou rétablir des stéréotypes de genre préjudiciables et maintenir la subordination des femmes dans le cadre juridique (Peroni, 2018.a, 365).

La théorie juridique féministe reconnaît que les expériences des femmes migrantes et d'autres groupes marginalisés sont façonnées par une interaction complexe de genre, de race, de classe, et d'autres facteurs entraînant des traitements discriminatoires (Yoshida, 2013, 196). Par exemple, les femmes migrantes sans papiers sont exposées à une vulnérabilité accrue à différentes formes de violence en raison des

risques continus, de la menace de déportation, de l'accès limité au système judiciaire, exacerbé par des lacunes juridiques, et de la discrimination intersectionnelle (Estrada-Tanck, 2016, 141-142). En prenant en compte ces différentes dimensions de l'identité et de l'expérience des migrants, une approche intersectionnelle permet de développer des politiques et des programmes plus inclusifs et efficaces qui répondent véritablement à leurs besoins divers et complexes.

La théorie juridique féministe attire l'attention sur les formes particulières de violence et de discrimination auxquelles font face les femmes et les personnes de genre diversifié pendant leurs voyages et dans leurs pays d'accueil (Atrey *et al.*, 2022, 211). En outre, elle contribue à un cadre de droits humains réactif aux besoins et aux expériences des femmes migrantes et d'autres groupes marginalisés, reconnaissant leur droit à la sécurité, à la dignité et à l'autonomie (Spijkerboer, 2018, 229-230). De même, en reconnaissant le droit des personnes migrantes à l'autonomie et à la prise de décision sur leur propre vie, elle s'oppose aux politiques et aux pratiques coercitives qui limitent leur liberté et leur indépendance.

En effet, ces approches théoriques contribuent à sensibiliser aux inégalités structurelles et aux obstacles spécifiques liés au genre auxquels sont confrontés les migrants. Elles peuvent être utilisées pour informer les décideurs, les praticiens du droit et le public sur la nécessité d'approches migratoires inclusives et fondées sur les droits. De manière probable, elles peuvent influencer l'interprétation des accords et conventions internationaux relatifs aux droits humains, promouvant une approche plus inclusive et équitable de la migration à l'échelle mondiale. Par exemple, elles peuvent déclencher l'adoption de cadres holistiques tels que le Pacte mondial pour des migrations sûres, ordonnées et régulières et le Pacte mondial sur les réfugiés. En conclusion, leurs contributions sont essentielles pour améliorer la situation des personnes touchées par la migration et les violations des droits de l'homme, car elles remettent en question les structures de pouvoir existantes, promeuvent la justice sociale et préconisent une approche de la migration et de l'asile plus inclusive et fondée sur les droits.

4.3. ENTRE LEGISLATION ET RESISTANCE CULTURELLE : ÉTUDE CRITIQUE DES APPROCHES LEGALES DANS LA LUTTE CONTRE LA VIOLENCE GENREE

L'utilisation de la législation présente plusieurs avantages significatifs. Tout d'abord, elle fournit une base solide pour établir des normes normatives au sein de la société. En envoyant un message clair selon lequel la violence de genre est inacceptable, elle contribue à façonner les attitudes et les comportements sociaux. Un exemple concret de son impact est illustré par les perspectives divergentes des théoriciens de l'égalité des sexes et de la domination concernant la nature du viol. Ces perspectives ont collectivement contribué à sensibiliser et à inciter à des mesures légales visant à lutter contre la violence dirigée contre les femmes (Levit and Verchick, 2016, 199). Ce cadre peut ainsi devenir un outil puissant pour tenir les auteurs de violence responsables de leurs actes.

De plus, la législation crée un cadre juridique permettant de traiter la violence de genre, autorisant les organismes d'application de la loi à intervenir, à enquêter et à poursuivre les auteurs. Un exemple pertinent se trouve au Royaume-Uni, où les crimes motivés par la haine sont légalement définis par le Crown Prosecution Service comme toute infraction criminelle perçue, soit par la victime soit par une autre personne, comme étant motivée par l'hostilité ou le préjudice envers un individu en fonction de l'une des cinq caractéristiques personnelles légalement reconnues. Par conséquent, la loi autorise des sanctions supplémentaires pour reconnaître la présence d'hostilité dans les cas liés à l'une de ces caractéristiques, à l'exception du genre qui n'est pas reconnu comme une caractéristique protégée (Mason-Bish and Duggan, 2020, 113). Ainsi, même si la législation permet de poursuivre des comportements, son efficacité et le niveau de protection qu'elle offre dépendent également de son exhaustivité.

De même, la législation peut inclure des dispositions pour la protection des victimes, telles que des ordonnances de restriction, des abris et des services de soutien. Ces mesures fournissent un soutien concret aux survivantes de la violence de genre. De nombreux pays ont reconnu la gravité de la violence domestique et ont mis en œuvre des approches

multidimensionnelles pour la traiter de manière exhaustive. Ces approches ne se contentent pas de criminaliser la violence domestique, mais fournissent également des ressources essentielles, un soutien et une formation pour assurer la protection et l'autonomisation des victimes, tout en modifiant les attitudes sociales à l'égard de ce problème répandu (Htun and Jensenius 2020, 147-148).

En dernier lieu, les conventions et mécanismes internationaux, notamment la Convention européenne des droits de l'homme et la Cour européenne des droits de l'homme, établissent un fondement pour l'alignement des législations nationales, ainsi que pour la promotion de l'égalité des genres et des droits humains. Ces accords peuvent exercer une pression sur les gouvernements nationaux pour qu'ils promulguent et fassent respecter une législation antiviolence de genre (Peroni, 2018.a; Spijkerboer, 2018). L'interconnexion des cadres mondiaux des droits humain et de la législation nationale contre la violence de genre souligne l'importance des efforts nationaux et internationaux dans la lutte continue contre la violence basée sur le genre.

Des lacunes peuvent survenir dans l'application de la loi, conduisant à l'impunité des auteurs. Par exemple, la victimisation basée sur le genre dans les espaces publics, combinée à l'impunité dont jouissent de nombreux auteurs, témoigne d'une culture plus large enracinée dans le privilège masculin et l'arrogance, qui informe et perpétue de telles pratiques (Htun and Jensenius 2020, 127). Ces lacunes peuvent résulter d'un manque de ressources, d'une formation inadéquate ou de préjugés culturels au sein des forces de l'ordre et du système judiciaire.

En outre, la législation peut parfois être rédigée avec des failles ou des ambiguïtés, susceptibles d'être exploitées par ceux qui cherchent à échapper à leurs responsabilités. Une préoccupation étroitement liée concerne la définition de la violence, de l'agression et du harcèlement dans le cadre juridique. Bien qu'il soit indéniablement crucial de reconnaître les différentes façons dont les femmes peuvent être victimes de violations et d'établir des mesures légales pour sanctionner les infractions graves, la question devient plus complexe lorsqu'on considère l'ambiguïté inhérente à de nombreuses interactions humaines (Htun and Jensenius 2020, 154-155). Cela peut diluer l'efficacité de la loi et rendre

difficile l'obtention de condamnations, avec le potentiel de conséquences non intentionnelles.

Cependant, les femmes migrantes et les minorités sexuelles migrantes, souvent positionnées en marge de l'ordre normatif dominant, ont démontré une remarquable capacité à exploiter les ambiguïtés de cet ordre pour faire avancer leurs intérêts et revendiquer leurs droits. En naviguant dans des paysages légaux et sociaux complexes, elles ont exploité leur agence pour défier les structures de pouvoir prédominantes, contester les stéréotypes et se tailler des espaces dans des sociétés où elles sont souvent marginalisées (Spijkerboer, 2018, 223). Ce faisant, elles résistent non seulement aux contraintes qui leur sont imposées, mais contribuent également à des discussions plus larges sur l'égalité, la justice sociale et l'évolution des cadres normatifs.

Enfin, les normes sociétales et les attitudes culturelles peuvent résister aux changements induits par les mesures législatives. La législation seule peut ne pas suffire à modifier les rôles et attitudes de genre profondément enracinés. La résistance culturelle nécessite des efforts complets qui vont au-delà de la loi. En réalité, la violence de genre est souvent sous-déclarée en raison de la peur, de la stigmatisation ou du manque de confiance dans le système judiciaire (Levit and Verchick, 2016, 207-208; Mason-Bish and Duggan, 2020, 129). Même lorsque les lois sont bien établies et offrent une protection adéquate, la sous-déclaration des incidents peut entraver efficacement la résolution du problème. Cette sous-déclaration peut découler de divers facteurs, tels que la peur de représailles, la stigmatisation sociale, le manque de confiance dans le système judiciaire ou les institutions compétentes, ou encore le manque de sensibilisation quant aux droits et aux recours disponibles.

En conclusion, bien que la législation soit un outil fondamental pour lutter contre la violence de genre et établir des normes normatives, elle n'est pas une panacée. Les avantages de l'utilisation de la législation incluent l'établissement de normes, la création d'un cadre juridique et la protection des victimes. Néanmoins, les inconvénients comprennent des lacunes potentielles dans la mise en œuvre, des failles juridiques, une résistance culturelle et une sous-déclaration. Pour une approche complète, les mesures législatives doivent être complétées par des

efforts qui abordent les attitudes culturelles, fournissent un soutien aux survivantes et assurent une application efficace de la loi.

5. CONCLUSION

En conclusion, la recherche met en exergue la pertinence et l'impact des approches juridiques critiques et féministes dans la résolution des problématiques liées à la migration et aux droits humains. Elle souligne la nécessité de reconnaître les expériences différenciées, de transformer les normes juridiques discriminatoires et d'adopter des points de vue alternatifs pour une protection plus équitable et inclusive des droits des migrants, en particulier des femmes et des groupes vulnérables. Les enseignements tirés de cette analyse enrichissent le discours général sur l'intersection de la théorie juridique critique et féministe avec les questions de migration et de droits humains.

La première conclusion majeure réside dans l'impératif de reconnaître les expériences différenciées des migrants. La théorie juridique critique et féministe offre un éclairage crucial sur la diversité des réalités vécues par les individus en migration. La reconnaissance de cette diversité n'est pas simplement une question de sensibilité, mais une exigence fondamentale pour informer des politiques plus adaptées. Les expériences différenciées, en particulier celles des femmes et filles migrantes, exigent une attention particulière pour garantir des protections adéquates.

Une deuxième conclusion émanant de cette recherche réside dans la nécessité de transformer les normes juridiques discriminatoires. La critique constructive des normes établies par la théorie juridique critique et féministe s'avère être un catalyseur pour des changements significatifs. Ces conclusions mettent en évidence que la transformation des normes discriminatoires ne concerne pas uniquement la migration en tant que telle, mais offre une opportunité plus large de remettre en question des structures systémiques d'injustice. Les réformes juridiques nécessaires ne sont pas simplement des ajustements marginaux, mais des transformations profondes.

La troisième conclusion majeure met en avant l'importance de l'adoption d'approches alternatives. La recherche montre que les perspectives

critiques et féministes ouvrent des voies novatrices pour la protection des droits des migrants. Ces alternatives vont au-delà des paradigmes conventionnels et proposent des solutions qui tiennent compte des réalités complexes de la migration. L'adoption d'approches alternatives n'est pas simplement un ajout optionnel, mais une nécessité pour une protection juridique plus complète et inclusive.

Une conclusion transversale qui émerge de cette recherche est l'importance de l'équité et de l'inclusion dans la protection des droits des migrants. Les approches critiques et féministes remettent en question les structures qui engendrent des inégalités systémiques. Elles proposent une vision où chaque individu, indépendamment de son genre, de sa classe sociale ou de toute autre caractéristique, bénéficie d'une protection équitable. L'investigation appelle à la création de politiques qui reconnaissent et embrassent la diversité des migrants.

Enfin, la recherche contribue au discours plus large sur l'intersection de la théorie juridique critique et féministe avec les questions de migration et de droits humains. En enrichissant la compréhension de la manière dont ces approches peuvent informer des politiques plus justes, équitables et inclusives, cette recherche s'inscrit dans une conversation plus étendue sur la réforme des systèmes juridiques pour mieux répondre aux défis contemporains. En somme, ces conclusions mettent en évidence que la théorie juridique critique et féministe n'est pas seulement une discipline académique, mais une ressource essentielle pour repenser la manière dont la société aborde les questions complexes de migration et de droits humains. Elles appellent à une action transformative, invitant les décideurs et les praticiens à intégrer ces perspectives dans la formulation des politiques et dans la recherche de solutions durables pour les migrants du monde entier.

6. RÉFÉRENCES

- Atrey, S., Briddick, C. et Foster, M. (2022). Guest Editor Introduction: Contesting and Undoing Discriminatory Borders. *International Journal of Discrimination and the Law*, 22(3) 210-223. <https://doi.org/10.1177/13582291221116613>
- Conaghan, J. (2013). Chapter 1: The Incongruity of Law and Gender. In *Law and Gender* (1-28). Oxford University Press.
- Estrada-Tanck, D. (2016). Undocumented Migrant Women in Europe: A Human Rights Perspective from Public International Law. *Croatian Yearbook of European Law & Policy*, 12(1), 119-143. <https://doi.org/10.3935/cyelp.12.2016.253>
- Htun, M. et Jensenius, F.R. (2020). Fighting Violence Against Women: Laws, Norms & Challenges Ahead. *Daedalus*, 149(1), 144-159. https://doi.org/10.1162/daed_a_01779
- Levit, N. et Verchick, R.R.M. (2016). *Feminist Legal Theory: A Primer*. Second Edition. NYU Press. <https://doi.org/10.18574/9781479805495>
- Marshall, J. (2006). Feminist Jurisprudence: Keeping the Subject Alive. *Feminist Legal Studies*, 14, 27-51. <https://doi.org/10.1007/s10691-006-9013-2>
- Mason-Bish, H. et Duggan, M. (2020). ‘Some men deeply hate women, and express that hatred freely’: Examining victims’ experiences and perceptions of gendered hate crime. *International review of victimology*, 26(1), 112-134. <https://doi.org/10.1177/0269758019872903>
- Peroni, L. (2018.a). The Protection of Women Asylum Seekers under the European Convention on Human Rights: Unearthing the Gendered Roots of Harm. *Human Rights Law Review*, 18, 347-370. <https://doi.org/10.1093/hrlr/ngy005>
- Peroni, L. (2018.b). The borders that disadvantage migrant women in enjoying human rights. *Netherlands Quarterly of Human Rights*, 36(2), 93-110. <https://doi.org/10.1177/0924051918771229>
- Smart, C. (1989). Chapter 4: The Quest for a Feminist Jurisprudence. In *Feminism and the Power of Law* (66-89). Taylor & Francis Group.
- Spijkerboer, T. (2018). Gender, Sexuality, Asylum and European Human Rights. *Law Critique*, 29, 221-239. <https://doi.org/10.1007/s10978-017-9219-2>
- Yoshida, K. (2013). Towards intersectionality in the European Court of Human Rights: The case of *BS v Spain*. *Feminist Legal Studies*, 21, 195-204. <https://doi.org/10.1007/s10691-013-9241-1>

EL CUERPO ¿CAMPO DE BATALLA O INTELIGENCIA SENTIENTE? DIÁLOGO ENTRE FOUCAULT Y ZUBIRI

CARLOTA GÓMEZ HERRERA
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de la presente contribución es entablar un diálogo entre las propuestas filosóficas de Michel Foucault y Xavier Zubiri en relación al cuerpo. Foucault emplea una perspectiva anarquológica²⁶⁵ que combina las reglas de un proceder analítico (de acuerdo con Canguilhem) y las de un diagnóstico (en línea con Nietzsche) para pensar el cuerpo como campo de batalla y receptáculo de regímenes de poder. El cuerpo, para Zubiri, es una estructura dinámica, constitutivamente abierta al mundo en la acción plena del sentir (fundamentada en la base material), especialmente, mediante su relación con la racionalidad biohermenéutica.

Se pretende, por tanto, precisar en qué medida es posible hallar cierta relación en sus aproximaciones al concepto de cuerpo a partir de la idea de un núcleo compartido, una racionalidad corporal biohermenéutica, y determinar cómo esta influye en la reconfiguración de nuestras estructuras psico-orgánicas en su interacción con la realidad. En su trasfondo, el cuerpo no es algo que meramente “esté-ahí” arrojado, sino que más bien constituye un sistema de interlocución determinado y en constante cambio y relación con el mundo exterior a través de su actividad *aisthética*.

La noción de "anarquología" aparece coyunturalmente en dos lecciones del curso que impartió en el año 1979-1980 en el Collège de France, específicamente en las sesiones del 30 de enero y del 6 de febrero.

2. LA NOCIÓN DE CUERPO EN FOUCAULT

Foucault, en una de las conferencias que pronunció sobre el cuerpo, específicamente en la primera de las cuatro recogidas en la obra *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, pronunciada en diciembre de 1966 y titulada *El cuerpo utópico*, destaca que el cuerpo es la condición de posibilidad de toda experiencia. Dice, así, que es importante recordar que el ser humano no solo puede moverse y removerse, sino que además puede mover el cuerpo, removerlo, cambiarlo de lugar. ¿Por qué? Porque el ser humano no puede desplazarse sin él; no puede dejarlo allí donde está para irse a otra parte.

Los seres humanos habitan el cuerpo y en el cuerpo. Pueden con él recorrer las distintas partes del mundo; esconderse por la mañana bajo las sábanas; sentir en situaciones embarazosas que este se vuelve tan pequeño como una pulga; dejarse fundir al sol en la playa... el cuerpo siempre está allí donde ellos están y no parte nunca de un punto cero.

Sabemos que el cuerpo constituye, en cierto sentido, un corpus de prescripciones, movimientos, gestos y hábitos comunes a la manifestación reglada de la corporalidad de una época; fruto de una condensación de poder. Desde las múltiples condiciones que delimitan, configuran y sustentan el cuerpo de Foucault podemos extraer tres modalidades especialmente significativas que puede adquirir un cuerpo. En primer lugar, el cuerpo enfermo, espacio sometido a una práctica terapéutica y clínica fundamentada en concepciones biológicas específicas, que restringe o establece ciertas libertades mediante un entramado de prácticas y discursos médicos (Foucault, 2003c). En segundo lugar, el cuerpo vigilado, que conlleva la relación con un tipo de ejercicio de poder específico y con instituciones socioestatales que regulan y gestionan las libertades corporales de los individuos (Foucault, 2002). Y, en tercer lugar, el cuerpo excluido, cuerpo que padece las represalias del poder y de ciertos discursos que lo relegan a una posición desventajosa (Foucault, 1967; 1977; 2003a; 2003b; 2019). Cuerpos enfermos, cuerpos vigilados y cuerpos excluidos son los tres principales paradigmas que Foucault identifica con respecto a la sujeción en análisis anarqueológico del cuerpo, los principales estratos discursivos que formalizan el discurso

sobre el cuerpo y gestionan su poder, lugar y espacio dentro de la sociedad, las tecnologías médicas y jurídicas, los ritos y el desarrollo de las relaciones humanas.

El cuerpo supone y es efecto de un articulado ejercicio tecnológico crematístico, cultural y político que lo sella y al mismo tiempo constituye el estrado virtual sobre el que se fundan prácticas de sí, se activan o desactivan discursos y silencios. De tal modo, el cuerpo también es una suerte de naturaleza que se desliza poríficamente a través de los estratos ordenadores y baila dándole una forma. Establece un modo concreto de nutrir la norma; es un círculo abstracto de gritos, afecciones y sinfonías fuera del cual solamente comienza a depositarse la densidad de un gesto solitario.

Puede existir un ‘saber’ del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo. Indudablemente, esta tecnología es difusa, rara vez formulada en discursos continuos y sistemáticos; se compone a menudo de elementos y de fragmentos, y utiliza unas herramientas o unos procedimientos inconexos. A pesar de la coherencia de sus resultados, no suele ser sino una instrumentación multiforme. Además, no es posible localizarla ni en un tipo definido de institución, ni en un aparato estatal. Éstos recurren a ella; utilizan, valorizan e imponen algunos de sus procedimientos. Pero ella misma en sus mecanismos y sus efectos se sitúa a un nivel muy distinto. Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas (Foucault, 1998, p. 78).

Él está aquí, irreparablemente, nunca en otra parte, anclado a una circunstancia, sujeto a un entramado de poder. Es por ello que el cuerpo, mi cuerpo, tú cuerpo, nuestros cuerpos constituyen lo contrario a la utopía en la medida en que son lo que nunca está bajo otro cielo, son el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo (2010).

Mi cuerpo, entonces, podría parecer que es el lugar irremediable al que estoy, por ser el ser humano como es, condenado. Sin embargo, algo más habita en mi cuerpo, gracias a lo cual es posible desde él asomarse. Representa una línea de posibilidad, de expansión y crecimiento. Mediante él el sujeto experimenta la gracia de una permanente creación

poética que envuelve sus límites físicos, de la misma manera que el cielo y el suelo, junto con su interacción, dibujan para él un hábitat que puede devenir familiar. El cuerpo es un horizonte, esto es, al mismo tiempo límite y punto de referencia, lugar de escucha y lugar de orientación. El que con él danza no extrae nada de él; es para él una línea cuya transgresión podría designar una sobre-naturaleza del movimiento en la medida en que es el área y la plataforma de la acción, la determinación y la espera de una posibilidad. Es el lugar geométrico de la expresión y tiene una “condición heterotópica”, que implica una excedencia y un desbordamiento de los procesos de sujeción que, en última instancia, permite hablar del “cuerpo experiencial” como el espacio en el que tiene lugar la puesta en cuestión de la propia subjetividad. Ese algo, tradicionalmente asociado al alma, a la mente, a la conciencia es, dice Foucault, bella, pura, blanca, por lo que trae de nuevo, por lo que aporta desconocido. Es la parte del cuerpo luminosa, purificada, virtuosa, ágil, móvil, tibia, fresca, cambiante.

En realidad, el cuerpo tiene él mismo sus propios recursos de lo fantástico; también él posee lugares sin lugar y lugares más profundos, más obstinados todavía que el alma. La cabeza, por ejemplo, qué extraña caverna abierta sobre el mundo exterior por dos ventanas. Y esas cosas que entran en mi cabeza siguen estando realmente en el exterior, afirma Foucault, puesto que las veo delante de mí. Esa es la ambigüedad del cuerpo humano, que es, a la vez, al mismo tiempo, cuerpo incomprendible, cuerpo penetrable y opaco, cuerpo abierto y cerrado. Esta ambigüedad hace que el pensador francés denomine al cuerpo humano: cuerpo utópico. Utopía que está estrechamente relacionada con la creación, con el pensamiento, con aquellos modos otros de pensar lo posible. Por ejemplo, Douglas detectó esta interrelación entre cuerpo y creación y concibe el cuerpo humano como un espacio para el desarrollo simbólico (1988).

Cuerpo absolutamente visible, que sin embargo, es retirado, captado por una suerte de invisibilidad de la que jamás se separa.

La experiencia que se forma a principios del siglo XIX aloja el descubrimiento de la finitud, no ya en el interior del pensamiento de lo infinito, sino en el corazón mismo de estos contenidos que son dados por un conocimiento finito como formas concretas de la existencia finita. (Foucault, 2022, p. 329).

Ese cráneo, ese detrás de mi cráneo que puedo tantear con mis dedos, pero jamás ver, esa espalda, que siento apoyada contra el empuje del colchón sobre el diván, cuando estoy acostado, pero que sólo sorprenderé mediante la astucia de un espejo. El cuerpo es el fantasma muy vivo, encarnado que no aparece sino en el espejismo de los espejos, y, todavía, de una manera fragmentaria. Pero, además ese cuerpo es ligero, transparente, es imponderable; corre, actúa, vive, desea, se deja atravesar sin resistencia por todas mis intenciones y voluntades. Sí. Pero hasta el día en que siento dolor. Entonces, entonces ahí dejo de ser ligero, imponderable, etc.; me vuelvo cosa, arquitectura fantástica y arruinada. Así pues, dos son los conceptos que podemos extraer de esta meditación foucaultiana sobre el cuerpo humano, por un lado, es apertura, fantasía, creación y por otro, es vulnerabilidad, interdependencia.

3. LA NOCIÓN DE CUERPO EN ZUBIRI

Ciertamente por algunos momentos de su realidad, la persona está integrada en el mundo; por ejemplo, por su cuerpo. Pero en cuanto personal, este mismo cuerpo trasciende de toda integración: el cuerpo es personal pero lo es formal y precisamente no como organismo ni como sistema solidario, sino como principio de actualidad (Zubiri, 1984, p. 213).

La concepción zubiriana del cuerpo encuentra un punto de inflexión significativo en una obra que dejó una impronta perdurable en el pensamiento del filósofo español. Nos referimos a *El hombre, su naturaleza y su posición en el mundo*, publicada en 1940 y escrita por Arnold Gehlen, un texto que aborda de manera rigurosa los planteamientos dualistas de Scheler. En el marco del curso "Cuerpo y alma", Zubiri se enfrenta al trabajo de Gehlen, arguyendo que la esencia del ser humano no reside en sus carencias, en lo que le falta (conocido como *Mängelwesen*), sino en su exceso, en la sobresaturación de hiperformalización que lo distingue.

Scheler postula que el ser humano, al ser simultáneamente animal y ser espiritual, encuentra su existencia en dos dimensiones fundamentales: el medio y el mundo. Dentro del cosmos, la vida natural se desenvuelve dentro de un medio físico, mientras que el espíritu personal del hombre representa su capacidad única de abrirse a sí mismo, al mundo y a lo

divino. Esta perspectiva suplanta la antigua y discutida dicotomía entre cuerpo y alma con un nuevo dualismo entre naturaleza y espíritu.

Zubiri, en cierta manera siguiendo el estilo del filósofo alemán Gehlen, se propone demostrar que la realidad humana constituye una unidad estructural, una sustantividad. Esta noción se reserva exclusivamente para los seres vivos. Una estructura es considerada sustantiva porque lleva a cabo actividades inherentes que le permiten mantener su propia individualidad, alcanzar cierta autonomía y ejercer un control sobre su entorno. Al ser sustantiva, cualquier organismo vivo no se limita a reaccionar ante los estímulos externos, sino que asume una responsabilidad activa, desarrollando una conducta que le permite adaptarse continuamente a las circunstancias y relacionarse con ellas de manera coherente.

Zubiri introduce el concepto de habitud como la forma primaria en la que un ser vivo se enfrenta a las diversas situaciones que encuentra. Según Diego Gracia, esta noción podría haber sido influenciada por la lectura de Gehlen, quien dedicó una considerable atención al tema del hábito (1986) y citó el trabajo de Guillaume, *La formation des habitudes*, en este contexto (1968). Es importante recordar que el término habitud es un galicismo. En los animales, esta habitud se manifiesta como el sentir. Lo característico del sentir animal es que las cosas se perciben como estímulos, los cuales provocan una respuesta específica. Sin embargo, la riqueza y variedad de estas respuestas dependen del nivel de formalización alcanzado por cada especie animal. Zubiri utiliza el término formalización para describir la capacidad de ordenar, estructurar y autonomizar las percepciones, así como para organizar las respuestas correspondientes a estas percepciones.

Zubiri ha llegado a la conclusión de que la función principal del cerebro no radica en ser simplemente un órgano de integración, según lo propuesto por Sherrington, ni en ser un órgano de significación, como planteaba Brickner, sino en ser el órgano primordial de la formalización. De hecho, el sistema nervioso y el cerebro humano han alcanzado el más alto grado de capacidad para la formalización: para el ser humano, los estímulos ya no están directamente ligados a respuestas o estados vitales, sino que pueden ser objeto de una variedad indefinida de conductas. Las percepciones han adquirido una independencia tal en nuestros

sentidos que ya no son percibidas simplemente como estímulos, sino como realidades en sí mismas.

La capacidad hiperformalizadora del cerebro humano, según Zubiri, es esencial para nuestra supervivencia como especie (1998). Aunque el ser humano puede carecer de ciertas habilidades o características físicas presentes en otros animales, esta capacidad cerebral nos permite adaptarnos y prosperar en diversos entornos. En resumen, esta habilidad nos distingue y nos hace únicos en la naturaleza, otorgándonos inteligencia y permitiéndonos desarrollar estrategias sofisticadas para enfrentar los desafíos que encontramos en el mundo (1984).

Imaginemos a dos animales en un entorno natural: un león y un ser humano. El león tiene habilidades físicas sobresalientes, como la velocidad, la fuerza y los sentidos agudos, que le permiten cazar presas y defenderse de depredadores. Por otro lado, el ser humano carece de estas habilidades físicas excepcionales. Sin embargo, el ser humano posee una capacidad única en el reino animal: su cerebro altamente desarrollado y su capacidad hiperformalizadora.

Supongamos que ambos animales se encuentran en una situación en la que necesitan obtener alimento. El león puede depender principalmente de su fuerza y velocidad para cazar presas directamente. En cambio, el ser humano puede usar su capacidad cerebral para idear estrategias más complejas. Por ejemplo, podría desarrollar herramientas como arcos y flechas para cazar a distancia, o podría cultivar plantas y criar animales para obtener alimentos de manera más sostenible. Esta capacidad de pensar de manera abstracta y encontrar soluciones innovadoras es lo que distingue al ser humano y lo hace único en la naturaleza, gracias a la hiperformalización de su cerebro.

Zubiri argumenta que la inteligencia no es simplemente una adición al sentir animal, sino que representa un modo diferente de experimentar: un sentir intelectual, una forma humana de relacionarse con el mundo, la manera en que el ser humano se enfrenta a la realidad. En lugar de concebir al ser humano como una combinación de cuerpo y alma que luego interactúan o funcionan en paralelo, Zubiri propone que somos una unidad primordial y radical cuya estructura produce una variedad

de funciones, tanto psíquicas como corporales. De tal modo, no poseemos un cuerpo y un alma separados, sino que somos seres que integran lo corporal y lo psíquico de manera indivisible.

4. BIOHERMENÉUTICA FOUCAULTIANA: PENSAMIENTO Y SUBJETIVIDAD

La coherencia estilística que subyace al discurso foucaultiano permite a partir un ejercicio de exteriorización hacer explícito el carácter ilegítimo (aunque a la vez necesario) de la identidad del sujeto, sea individual o colectivo. No se trata de verificar la validez de un método más allá de los límites del texto en el que dicha validez se ensaya, cuanto el ensayo mismo. En este sentido, buena parte del valor hallado en la obra de Foucault proviene de su particular modo de renovación del ensayo filosófico, al que sus precauciones metódicas han dotado de rigor y eficacia poco frecuentes. Así entendido, el ensayo es la puesta en obra de una distancia específica de la mirada, un cierto régimen de atención que se manifiesta en la elección misma de una modalidad enunciativa que constituye un ámbito específico de problematización, el del yo. El análisis del modo de interlocución puesto en obra y las estrategias por medio de las cuales este modo va trabando la arquitectura compleja de sus textos son un desenmascaramiento de la verdad de la subjetividad moderna como el agujero en la sustancia que viene a dar cuenta de por qué nuestra realidad es ya siempre simbólica, lingüística e histórica.

Tiene razón Deleuze al afirmar que el asunto que obsesiona de la manera más íntima el trabajo de Foucault no es el problema del saber, tampoco lo que el de Poitiers determina como ética, ni siquiera lo que hace comparecer en sus textos más conocidos como poder. Aquello que Foucault define como el objeto esencial de su investigación, el blanco de su preocupación más general, es, más bien, el pensar. Pero un pensar que solo se ejerce como experiencia de un saber, siendo además un poder y un deber. Así, Deleuze podrá recordarnos la importancia sagital de la cuestión del pensamiento en Foucault: «¿qué significa pensar? ¿A qué llamamos pensar?» la pregunta lanzada por Heidegger, es retomada por Foucault, y es aquella que ha de afectar al presente en su mismo corazón.

La cuestión del pensar confiere a la filosofía foucaultiana su sello inconfundible de continuación y agotamiento de la senda kantiana, esto es, de una cierta modernidad crítica llevada hasta sus últimas consecuencias. Y es que sólo bajo la condición de un pensar moderno –la propia de una finitud primera aunque no fundamental y, por ende, paradójica– puede emerger una efectiva problematización del pensamiento en sus límites de derecho. Puede el pensar ser interrogado, en su forma de *iure*, a partir de algo que no es en absoluto pensar, que resiste al pensar y que viene a poner en cuestión al pensar en su pretendida inmediatez y luminosidad pura. Puede llamarse a ese algo, como dice Foucault en *Las palabras y las cosas*, índice de la finitud del pensamiento o la quiebra de la representación infinita, ser. Ahora bien, ser se abre en Foucault como saber, ser es también poder, ser, finalmente, es moral. Saber (sujeto, relaciones discursivas, que atan, que sujetan), poder (procesos de subjetivación porque estamos en relaciones de poder, pero no siempre en relaciones de dominación) y moral (subjetividad, porque del afuera es posible conseguir un adentro, una determinada interioridad). Saber, poder y subjetividad son los tres ejes de la ontología foucaultiana y la triple raíz de su problematización del pensamiento.

Cuando hablamos de “problematización” no nos referimos directamente a una negación o a una disolución del pensamiento a partir de algo más verdadero, más originario que él (por ejemplo la historia o la economía), sino que hablar de problematización es hablar del espacio que el ejercicio del pensar, ejercicio que tradicionalmente se ha atribuido a la labor filosófica, abre y en el que y desde el que, inevitablemente, el ser humano por ser como es mora, habita. Es, en realidad, la efectiva tarea y deber del pensar en la que ya siempre estamos, el modo particular y pluralmente diferenciado de ser en el mundo humano. Es el ethos del pensamiento.

En el horizonte de esta preocupación se determina la empresa foucaultiana como una «Historia del pensamiento», que tendrá que vérselas, con la historicidad de un pensamiento que, siendo histórico, hace, además, historia; y ello en un modo muy señalado –claramente distinto del hegeliano y del heideggeriano– y es pliegue crítico.

Ello hace de la tarea de una historia del pensamiento una historia comprometida con su propio presente, introduciendo el acontecimiento, justamente el del pensamiento, en la historia. Y es que «hay acontecimientos del pensamiento. Historia, pues, del pensamiento, pero ni como historia de las representaciones ni como historia de las mentalidades, sino como historia de la problematizaciones —siendo la problematización, no la resolución de las cuestiones, sino el elemento diferencial del pensamiento—, a cuyo través el ser se da como experiencia, es decir, como pudiendo y debiendo ser pensado. La problematización abre entonces a un poder y a un deber con respecto al ser. Un poder y un deber que se roba, que se sustrae, sino está presente el juego de la problematización. Esta es necesaria.

De hecho, este proceso plástico, se cristaliza de manera extraordinaria en la historia de la filosofía, es decir, en la historia de las ideas filosóficas. La historia del conjunto de pensadores que han sido calificados con el término filósofos si por algo se distingue es, precisamente, por la discontinuidad que introducen cada una de sus teorías o pensamientos en relación con la episteme de su época. En otras palabras, se caracterizan por la irrupción que representan.

De esta manera, la labor tradicional y puramente historiográfica difiere fundamentalmente del quehacer filosófico, ya que este último se define por su capacidad de irrumpir y abrir brechas con respecto al corpus de conocimiento asociado a su tiempo. Lo que Heidegger denominaría la imagen de la época del mundo queda truncada, profanada por el acto de pensar filosófico. De ahí que hacer historia de la filosofía no equivalga a hacer filosofía, aunque esta última debe necesariamente revisar y actualizar los problemas que han definido y marcado la primera.

La problematización, el movimiento del pensar, cuando se ejerce, no procura normas, valores o guías de acción. Más bien, solo consigue abrir al individuo a esa pluralidad de voces —que no es el *je*, sino el *moi*, pensante— a una experiencia, que nos afecta y pone en movimiento, no hacia otro mundo, sino hacia un mundo otro. Se juega aquí el específico vínculo foucaultiano entre la problematización y la acción, desde el momento en que la problematización es la libertad con respecto a lo que se hace.

El ejercicio de la libertad como práctica de una ética del cuidado exige y comporta una «toma de distancia», justamente la del pensamiento, que hace ver, lo que no se veía, no por oculto o invisible, sino por habitual, por cotidiano. En ese sentido, el pensamiento como problematización es algo ambiguo. Por un lado, es un hábito, algo que nos permite morar, habitar, pero, por otro, ese pliegue mismo de la conciencia de la reflexión rápidamente se consolida en algo muerto, autónomo, algo que va solo, que no se necesita nada.

Al mismo tiempo, el pensamiento como problematización es el abrirse al Afuera, al salvaje afuera, que Blanchot identificó como lo no-representable, la Diferencia absoluta, lo que no puede ser pensado, pero que debe serlo, porque la consistencia misma de lo no-representable da que pensar (por eso mismo no se puede interpretar el arte). La famosa oración el símbolo da qué pensar, escrita por Kant, Ricoeur la recoge para hacer referencia a que el pensamiento del símbolo se da a partir de él y no por detrás del mismo (Ricoeur, 1969).

He aquí la marca deleuziana de la lectura de Foucault a propósito de la subjetividad. Deleuze introduce una variación en el ejercicio del pensamiento, una diferencia en la práctica de la filosofía y en la filosofía práctica: piensa las fuerzas [no solo interiores sino también exteriores] que determinan al pensamiento y, por tanto, instaura un lugar privilegiado desde el cual renovar la cuestión de lo que significa pensar. La noción de ‘afuera’, en cuanto tiene vocación de señalar, derridianamente, los ‘márgenes’ del pensamiento, constituye ese lugar.

El pensamiento, dice Foucault, no es lo que habita una conducta y le da un sentido; es más bien lo que permite tomar distancia con respecto a esta manera de hacer o de reaccionar, dársela como objeto de pensamiento e interrogarlo sobre su sentido, sus condiciones y sus fines. El pensamiento es la libertad con respecto a lo que se hace, el movimiento por el cual nos desprendemos de ello, lo constituimos como objeto y lo reflexionamos como problema.

Se trataría, entonces, de comprender el ejercicio del pensamiento como una ontología del presente mediante la cual se actualizan otros modos posibles de ser. Es el sujeto moderno, el que al reflexionar sobre como

“volver sobre sí mismo”, inaugura la primacía ontológica del tiempo sobre el espacio (o su supeditación ontológica); precisamente porque su modo de objetivarse se da en una “conciencia”, interior y volcada sobre sí misma, asumida como una anterioridad metafísica, nouménica, si se quiere, del sujeto de conocimiento. Pero es precisamente a esta modalidad subjetiva a la que se contrapone el trabajo histórico-crítico de Foucault, quien, en *Las palabras y las cosas*, en el capítulo titulado “Representar”, propone la siguiente problematización.

¿Cuál es la dirección por la que el pensamiento se escapa a sí mismo? ¿Dónde puede ubicarse el origen de un pensamiento que no cesa de ser otro? La investigación parte de una precaución metodológica: asumir al lenguaje y al saber que forma como el resultado de una interacción compleja de acontecimientos históricos, es decir, discontinua, pero que a la vez es susceptible de inteligibilidad. De estos enunciados pueden deducirse un par de desafíos de Foucault a la “Historia”: en primer lugar, no habría algo así como una historia, única y lineal, del saber, que empieza en los griegos y llega a nuestro presente, y, en segundo lugar, la discontinuidad reta a la supremacía temporal de la subjetividad moderna para plantear el carácter espacial de la constitución de la subjetividad moral.

Cuando Foucault se plantea la manera en que Kant trata la cuestión de la Ilustración, de la modernidad —tomaremos los términos aquí indistintamente en la medida en que ambos refieren a “actualidad”— lo hace para señalar un fenómeno de intermedialidad. Sin embargo, el problema con el que se enfrenta es: ¿cómo graficar este fenómeno mediante una formación discursiva desde el análisis arqueológico?

Los niveles Adentro/Afuera ahora rebautizados como sí mismo y otro permanecerían. El recorrido entre estos polos inauguraría una región ontológica en la que el acontecer del pensamiento posibilita la autocontemplación del sujeto en el espejo de su propia trayectoria, para devenir transfigurado, para ser para sí. Las implicaciones epistemológicas y morales de este periplo, en el que el pensamiento deviene objeto para sí mismo, se concentran en torno a lo que podría denominarse el “efecto de espejo” característico de la reflexividad moderna.

Ahora bien, ¿qué ve la interioridad en el espejo? Se contempla a sí misma, observándose mientras se reconoce en su mirada. Esto da lugar a un círculo vicioso en el que el sujeto, concebido como interioridad, preexiste como una anterioridad ontológica. Esta forma subjetiva unitaria e interna termina siendo, paradójicamente, de la mano de Foucault un “espacio sin espacio”. Este punto central, invisibilizado pero omnipresente, funciona como emplazamiento del sujeto, es decir como espacio diseñado por el orden del discurso para el ser capaz de representar. Espacio supuestamente paradójico, pues es su invisibilidad la que hace posible lo visible en tanto decible e inteligible, del que depende la relación entre las palabras y las cosas.

La interioridad que se mira en el espejo ve un orden reduplicado mientras deviene punto ciego para sí misma: el espacio sin espacio de la interioridad no puede representarse en la exterioridad de los fenómenos, aunque se reconozca su papel, en tanto unidad de apercepción pura, de condición ontológica de cualquier representación posible.

Veamos cómo piensa Deleuze ese plegamiento topológico:

Si el adentro se constituye por el plegamiento del afuera, existe una relación topológica entre los dos: la relación con sí mismo es homóloga de la relación con el afuera, y las dos están en contacto por medio de los estratos, que son medios relativamente exteriores (y por lo tanto, relativamente interiores). Todo el adentro se encuentra activamente presente en el afuera, en el límite de los estratos. El adentro condensa el pasado (periodo largo), en modos que de ninguna manera son continuos, pero que lo confrontan con un futuro que procede del afuera, lo intercambian y lo recrean. Pensar es alojarse en el estrato, en el presente que sirve de límite: ¿qué puedo ver y que puedo decir hoy en día? (Deleuze, 1987, p. 154).

En Foucault es la actitud límite y experimental la que funciona como la condensación provisional de unos límites, que incluso borrosos y difuminados, se hallan siempre en el orden del límite efectivo de la acción. Y sería justamente esto lo que traduciría libertad para Foucault: que unos modos de acción se produzcan históricamente, que sean susceptibles de hacerse visibles y que tal visibilidad permita encontrar modalidades posibles de franqueamiento o superación. La subjetividad, entonces, es un fenómeno de intermedialidad, pliegue, pero también límite, incluso cuando en tanto que tal desafía su circunscripción.

Según Foucault, nuestras acciones y pensamientos están influenciados por nuestro deseo y nuestro uso del lenguaje, los cuales moldean nuestra percepción del mundo. Además, la corporeidad humana, al revelar nuestras limitaciones físicas, nos hace conscientes de nuestra finitud y nos muestra que no somos seres infinitos. Este reconocimiento de nuestra finitud se manifiesta en el modo de interpretar la experiencia cotidiana, desde el cuerpo, desde la vida del cuerpo, biohermenéuticamente, donde encontramos que nuestras capacidades y habilidades tienen límites definidos.

En el contexto del análisis foucaultiano, el enfoque no se centra únicamente en la representación abstracta del conocimiento, sino en la comprensión del ser humano en su finitud. Se busca examinar las condiciones del conocimiento a partir de las experiencias y contenidos empíricos que surgen en la existencia humana concreta. En otras palabras, Foucault sugiere que al estudiar al hombre, estamos explorando un ente que es tanto empírico como trascendental, ya que nuestras experiencias concretas dan forma a nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos. Límite que entre sus dimensiones espaciales ha sido producido inmanentemente como capaz de retornar a sí. Modalidad reflexiva que implica a la subjetividad como plataforma estratégica entre cuyas posibilidades está franquear-se, pero no solo como fuga; sino también y especialmente como creación de sí, como habitación del sí mismo.

Deleuze llega incluso a situar del lado de un pensamiento sin imagen, la única posibilidad de pensar de otra manera (*penser autrement*), como si el pensamiento solo pudiera comenzar a pensar, y siempre recomenzar, liberado de la Imagen y de los postulados. No se trata de libertad por oposición a sumisión, más bien cuando hablamos de subjetividad la imagen que aparece es solamente la imagen de una línea de fuga, un límite, que, por suerte, a veces se pliega, se reconoce y de tal modo consigue morar consigo mismo, y con otros. Por tanto, quizá la subjetividad a la que apela Foucault es a su vez, ambas cosas, pliegue y límite. Si bien el pensar, como dice Deleuze, siempre procede del afuera, acaba determinando una vez se convierte en pliegue una exterioridad reconocida, familiar, una «imagen del pensamiento» siempre sujeta,

para dotar de subjetividad al sujeto, a nuevos procesos de subjetivación, pues sólo deviniendo otro es como se puede pensar lo no-pensado.

5. LA VERDAD TARTAMUDA DEL CUERPO

¿Es posible «leer» entrecruzadamente a Zubiri y Foucault? Aunque parezca una tarea condenada al fracaso, en relación con el problema del cuerpo, hay algunos puntos de encuentro importantes entre ambos pensadores.

La idea central en la obra de Foucault es que el cuerpo desempeña un papel irrevocable, como lo expone en su conferencia “El cuerpo utópico”, al ser el punto común de la experiencia humana en el mundo de la vida. Esta idea se encuentra presente también en la noción zubiriana del cuerpo como el receptáculo de todas las posibilidades humanas. El cuerpo permite la experiencia del lenguaje, la genealogía, la sexualidad, el poder, la intimidad y la introspección. Por lo tanto, el cuerpo se convierte en un tema recurrente a lo largo de la obra de ambos, desde el interés foucaultiano por la construcción de un sujeto del lenguaje “no discursivo” hasta la búsqueda de Zubiri por la captación de lo más propio de sí.

Lo que en Foucault es problematización en Zubiri es actualización. Para el filósofo español, el ser de la realidad humana es una re-actualización de su realidad nunca acabada, impelida por el poder de lo real; es el movimiento necesario que debe integrar el proceso de subjetivación para Foucault. Zubirianamente, lo que el ser humano realiza, en gerundio, es su personalidad, esta es la figura según la cual la forma de realidad se va modelando en sus actos, y en cuanto se va modelando en ellos (1998). Se trata de una manifestación de la profunda intimidad que el ser humano habita, en ella el ser humano se va poseyendo a sí mismo en un carácter de autopropiedad, es decir, este se realiza esa interioridad propia.

He aquí otra posible relación entre los planteamientos filosóficos de manos: el pensamiento necesita de una fuerza, otra, plagada de la alteridad con la que impactar y surtir al sujeto. Más crucial que el pensamiento mismo (algo que sería recursivo, tautológico, prácticamente negación del pensamiento) es aquello que provoca el pensamiento. Y esto es, en cierta medida, lo que Zubiri denomina de suyo, de sí mismo y no de la percepción, pero tampoco de la cosa, es decir, ni de la percepción ni de

la cosa y lo que Foucault llama el pliegue ético o la construcción de una interioridad a partir de la doblez de la exterioridad para fundar la constitución del sujeto como sujeto moral.

Después de la infancia, comienza una etapa en la que el conocimiento se entrelaza con la afectividad. La simbolización se convierte en una actividad constante a lo largo de la vida, ya que el individuo accede al universo simbólico arraigado en su entorno cultural. Esta conexión entre deseo y realidad social, no solo adquiere su importancia en la edad adulta, sino en la totalidad de la práctica discursiva del individuo. Esta práctica discursiva se entiende como una forma simbólica específica que abarca tanto el registro lingüístico, regido por el orden y uso de los significantes, como el registro prelingüístico de la expresión corporal que subyace a la palabra.

La hipótesis presentada sostiene que el sentido se origina en el cuerpo, ya sea en su forma real o en su representación fantaseada por parte del niño. Además, como sugiere Lorenzer, el cuerpo se desarrolla y se inscribe en el contexto de interacciones específicas dentro de la estructura social más amplia, siendo el lenguaje una forma simbólica crucial en dichas interacciones (1978).

Las concepciones del cuerpo expuestas se hallan intrínsecamente ligadas a los individuos y a los entornos sociales en los que estos se desenvuelven. Estas representaciones, al reflejar simbólicamente la dinámica social y la vivencia individual, evidencian una estrecha interacción entre los contextos socioculturales específicos y las formas de pensamiento y conducta adoptadas por la comunidad. En suma, las estructuras sociales palpables en las que los individuos habitan y se desenvuelven se manifiestan simbólicamente a través de las nociones y representaciones del cuerpo humano, perfilando así un complejo entramado entre lo socialmente construido y lo individualmente experimentado.

En septiembre de 1983 falleció Zubiri y en junio de 1984 Foucault. En menos de un año, la humanidad perdió a dos grandes intelectuales. Estos pensadores, Zubiri y Foucault, aún hoy parecen tener una conversación pendiente sobre el cuerpo, un tema que ambos transformaron y agudizaron en su manera única de concebir y vivir la filosofía. En un

mundo en el que cada vez más la relación entre el cuerpo y la identidad es un tema axial, las ideas de Zubiri y Foucault resuenan con una relevancia renovada. La cartografía filosófica que diseñan impulsa la especialización del pensamiento y del cuerpo, unión que invita a cuestionar cómo experimentamos nuestro ser corporal y cómo, a través de esta experiencia, podemos llegar a nuevas formas de comprensión y liberación. La dimensión filosófica del legado singular de ambos propulsa un diálogo inagotable capaz de seguir avivando mapas de liberación y cuidado desde los que pensar y tejer el vínculo entre cuerpo, pensamiento y sociedad.

6. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este artículo es resultado del Proyecto de Investigación Científica y Desarrollo “Ética cordial y democracia inclusiva en una sociedad tecnologizada” (ETICORDIAL), con referencia PID2022-139000OB-C21, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Innovación.

7. REFERENCIAS

- Deleuze, G. (1987). Foucault. Paidós
- Douglas, M. (1988). Símbolos naturales: exploraciones en cosmología. Alianza
- Foucault, M. (1967). Historia de la locura en la época clásica. Fondo de Cultura Económica
- Foucault, M. (1977). Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber. Siglo XXI
- Foucault, M. (1992). Poder-cuerpo. En M. Foucault, Microfísica del poder. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, 103-110, LaPiqueta
- Foucault, M. (2002). Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres. Siglo XXI
- Foucault, M. (2002). Vigilar y castigar. Siglo XXI
- Foucault, M. (2003a). Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres. Siglo XXI
- Foucault, M. (2003b). El nacimiento de la clínica. Siglo XXI
- Foucault, M. (2003b). Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí. Siglo XXI
- Foucault, M. (2010). El cuerpo utópico. Las heterotopías. Nueva Visión
- Foucault, M. (2019). Historia de la sexualidad II. Las confesiones de la carne. Siglo XXI
- Foucault, M. (2022). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI
- Gracia, D. (1986). Voluntad de Verdad. Para leer a Zubiri. Editorial Labor
- Guillaume, P. (1968). La formation des habitudes. Presses Universitaires de France
- Lorenzer, A. (1978). Bases para una teoría de la socialización. Amorrortu
- Ricoeur, P. (1969). Le Conflict des interprétations. Essais d'hermeneutique. Seuil
- Zubiri, X. (1984). Inteligencia sentiente/Inteligencia y realidad. Alianza
- Zubiri, X. (1998). Sobre el Hombre. Alianza

LA REIVINDICACIÓN POLÍTICA DEL CUERPO HUMANO COMO ACTIVISMO FILOSÓFICO EN MARX Y NIETZSCHE

ALEJANDRO RECIO SASTRE

Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí

1. INTRODUCCIÓN

Tanto la filosofía de Marx como la filosofía de Nietzsche se hallan muy alejadas en la sistematización de temas y problemas, en buena medida porque se construyeron sobre ámbitos de saber diferentes: la economía política en el caso del primero y la genealogía de los valores en el segundo. No obstante, en el tratamiento teórico que realizan del cuerpo humano sí se encuentran fundamentos similares, si no idénticos.

No se conoce que en alguna ocasión Marx tuviera en sus manos una obra de Nietzsche. Es probable que ni siquiera hubiera tenido constancia de su pensamiento filosófico, ni tan siquiera que hubiera oído hablar de él. Sin embargo, existen evidencias muy fiables de que Nietzsche interactuó con contenidos del pensamiento de Marx, aunque solo fuera a través de fuentes secundarias. Más en concreto, Nietzsche leía a muchos autores coetáneos a él que trataban temas de economía política o que se ocupaban íntegramente de esta ciencia emergente a mediados del siglo XIX. Thomas Brobjer (2008) da cuenta de nueve nombres de autores que Nietzsche tuvo en su biblioteca, o a los que había leído alguna vez, en los que aparecen referencias directas a Marx y amplios comentarios a sus ideas. De estos autores destaca una amplia recensión de Marx especialmente en Lange, Dühring, Frnatz, Schäffle.

En las siguientes páginas se mostrará cómo el cuerpo humano supone una noción filosófica que vincula los pensamientos de Marx y Nietzsche; el cuerpo se erige en elemento teórico con vasos comunicantes a

lo largo de la crítica a la modernidad, esgrimida por ambos filósofos. Consecuentemente, se tratará de hacer patente el modo en que opera esta crítica a la modernidad, dirigida a su metafísica implícita, cobijada en el discurso laico científico, y a las consecuencias políticas que entraña suponer al cuerpo como el elemento pasivo del sujeto humano.

2. OBJETIVOS

- Presentar una interpretación de las filosofías de Marx y Nietzsche a partir de una comprensión de la corporalidad humana como inmanencia originaria del poder.
- Desarrollar una comparación entre Marx y Nietzsche tomando como punto de encuentro teórico la dimensión corporal humana.

3. METODOLOGÍA

El método de estudio llevado a cabo es de tipo documental. Las fuentes revisadas apuntan especialmente a los autores que protagonizan el leitmotiv del estudio: Marx y Nietzsche. En torno a los textos escogidos, de ambos autores se ha buscado poner el énfasis en la teorización que realizan del cuerpo humano. A raíz del cuerpo se han localizado elementos teóricos desde los que hacer ostensible una interpretación en clave de identidad cuerpo-poder. A tenor de este punto de vista, se afianza la consideración de que en Nietzsche y en Marx la crítica a la tradición metafísica moderna puede interpretarse como una suerte de reivindicación corporalista filosófica con derivaciones políticas.

La metodología filosófica empleada para el proceso de estructuración del discurso sobre el cuerpo interpretado desde las filosofías de Marx y Nietzsche es la genealogía. La genealogía es el método que empleaba Nietzsche en su análisis de los valores morales y desde el que procede a la inversión de los valores encaramados en la moral de la tradición occidental. No quiere decir esto que prime una interpretación nietzscheana del cuerpo sobre el método dialéctico del materialismo histórico marxiano; no se trata, tampoco, de una nietzscheanización de Marx. Más bien, se ha recurrido a un estudio genealógico desde las

indicaciones propuestas por Foucault, quien sistematizó este método, claramente inspirándose en Nietzsche, pero yendo más allá de la primigenia y no sistemática genealogía que legó el filósofo alemán. De este modo, Foucault (2014) sostiene que el cuerpo es el centro receptor de los estigmas del pasado, allí donde confluyen acontecimientos y disocia el Yo:

La genealogía, como análisis de la procedencia, está, pues, en la Articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo totalmente Impregnado de historia, y la historia arruinando al cuerpo (p. 32).

Aunque el cuerpo sea presentado por la genealogía foucaultiana como punto de conflicto, este conflicto no opone dos términos desde los que se construye una historia, tal como propone la dialéctica. La historia de la genealogía es la de los acontecimientos dejando huella, como estigmas, en la corporalidad, su plataforma de inscripción. de ahí que Foucault diga que la historia arruina al cuerpo, en la medida en que lo transfigura, lo deforma, lo marca.

En último término, la corporalidad en la filosofía de Marx no pasará por el filtro dialéctico del materialismo histórico sino desde una interpretación liberada de la polarización que enfrenta a supuestos contrarios; la interpretación no dialéctica de Mauricio Lazzarato (2006) sobre Marx contribuyó a dar forma a la lectura que se vendrá proponiendo metódicamente. Por tanto, la imagen conceptual del cuerpo que se pretende rescatar de los textos de Marx evoca una fuerza cuyo poder productivo tiene efectos políticos civilizatorios, ya que a las fuerzas de producción subyacen las capacidades corporales humanas antes de entrar en la dinámica de dominación impuesta por las formas históricas de producción bajo regímenes de propiedad, succión de los resultados de la producción y alineación del trabajo. Se considerarán contraposiciones complejas y policromáticas, no desde una polarización dialéctica sino desde contraposiciones estratégicas mediante las que Marx habría considerado la subsunción de los cuerpos humanos, y que más sencillamente pueden explicarse desde la genealogía.

4. DISCUSIÓN

La metafísica moderna desacraliza tanto el cuerpo como el alma. La ciencia se posiciona como un principio rector de las explicaciones del mundo y la filosofía no va a quedar al margen en este movimiento. El alma pasa a ser el sujeto, la mente, la conciencia, etc., es decir aquello que hay en el ser humano que no puede ser percibido porque pertenece a una dimensión oculta, a saber, la subjetividad; no obstante, esta dimensión será supuestamente aquella donde se contiene la voluntad y la racionalidad, responsables primeras y últimas de los actos y movimientos que emiten los individuos desde su cuerpo.

En cambio, la corporalidad no correrá la suerte de contar con un espacio definido en las nuevas coordenadas antropológicas. Según Roberto Esposito (2016) ya en el derecho existe una ambigüedad no siempre evidenciada cuando se trata de caracterizar al cuerpo: “no entraba naturalmente en la categoría de persona ni en la de cosa, fue omitido como objeto de derecho y se dejó oscilar entre una y otra” (pp. 97-98). Asimismo, Esposito critica que en la modernidad el pensamiento filosófico consolidara una supremacía de la racionalidad frente a la corporalidad, dado que tal posición de dominio corrobora que el interés individual tenga que encaramarse sobre la vida comunitaria (pp. 111-112). Volver al cuerpo como punto de reflexión de la política implica, entre otras cosas, tratar de hallar el poder que se origina en esas fuerzas y capacidades que subyacen a los cuerpos que naturalmente aparecen en colectivo.

Dos de los críticos a la modernidad más célebres en la etapa decimonónica son Marx y Nietzsche, precisamente, un punto de sutura clave en sus pensamiento radica en la corporalidad, al reivindicarla ambos como un poder. Este poder no engloba una mera amalgama de órganos, músculos, miembros, etc., o de procesos biológicos y destrezas instrumentales adquiridas mediante la técnica, sino que, además de todo lo enumerado, también la potencia de los cuerpos en el escenario público desata un poder inmanente a ellos capaz trastocar el orden político. La institucionalización de la racionalidad moderna trató, no sin importantes éxitos, de proscribir este poder inmanente de los cuerpos del campo de las relaciones políticas.

4.1. DOS INTENTOS TEÓRICOS PARA SUPERAR LA ESCISIÓN METAFÍSICA SOBRE EL CUERPO.

La división establecida por Marx en el valor de las mercancías se traslada al cuerpo de los sujetos que ejercen la fuerza de trabajo. La diferencia entre el valor de uso y el valor de cambio devalúa la fuerza de trabajo a favor de la acumulación de capital. La fuerza de trabajo surge de las entrañas de la corporalidad. Las características físicas de las mercancías nada tienen que ver con los procesos materiales y las relaciones de producción que las fabrican y que les otorgan su valor cambiario (Marx, 1946, p. 38). El uso que pueden adquirir las cosas no determina el valor que toman como mercancía.

Son las relaciones sociales las que le atribuyen valor de cambio a las cosas, valor que no viene dado conforme a las posibilidades determinadas por las propiedades de cada mercancía, sino en función de unas relaciones entabladas al margen de las propiedades de uso. Derrochando audaz ironía, Marx comenta cómo ningún químico ha podido encontrar el valor de cambio de una perla; las cosas valen en función de su uso, pero el valor de cambio tiende a subvertir e invisibilizar su valor real (Marx, 1956, p. 47).

La fisura que separa al valor de cambio del valor de uso tiene su reflejo en el cuerpo de aquellos que producen las mercancías. Los trabajadores las elaboran pero no se apropian de ellas. Ciertamente emplean el valor de uso de las cosas para producir, aunque en ningún caso ponen esa utilidad directamente bajo sus intereses sino al servicio de quienes poseen esos medios de producción y se apropian del valor de cambio. Los propietarios obtienen beneficio del proceso productivo de las mercancías cuando las intercambian por dinero en el mercado. El mercado opera los valores de cambio y actúa como un agente externo a los cuerpos que trabajan en la fabricación de las mercancías. El valor de cambio prima sobre el valor de uso. Esta es una asimetría inherente al cuerpo del objeto, una fricción que se proyecta sobre las corporalidades vivas que producen las mercancías. Por tanto, el cuerpo del obrero entra en la lógica del capital, en la que los rendimientos productivos son enajenados por los propietarios de los medios de producción. Y así los cuerpos

que llevan a cabo el trabajo pierden poder sobre las cosas que producen: su poder corporal, del que surge el valor de las mercancías, es cercenado en el mercado.

Dentro del análisis marxiano del capitalismo podría interpretarse la presencia de un poder corporal que es fragmentado por la transferencia del valor del trabajo al capital. El cuerpo del obrero deja de ser la agencia viva desde la que se generan los medios y avances que contribuyen a sobrevivir y a posibilitar la mejora de la vida. La dominación de los capitalistas sobre los obreros, el enajenamiento del valor producido por medio del valor de cambio de la mercancía, es una expresión del dominio sobre el hombre, “la del trabajo muerto sobre el trabajo vivo, la del producto sobre el productor, ya que en realidad las mercancías (...), no son sino meros resultados del proceso de producción, los productos del mismo” (Marx, 2009, p. 19).

La filosofía de Marx reivindica el poder corporal humano. Su análisis crítico del capitalismo puede entenderse como la descripción de una escisión producida por el capital sobre los cuerpos, un poder extrínseco y ajeno a la potencia corporal que trabaja. Es posible hacer una lectura de la “capacidad viva de trabajo” no solo en términos de fuerza productiva, sino como un poder originario de los cuerpos humanos y que radica en su inmanencia vital. El capital absorbe este poder tomando “la forma de los medios de producción específicos requeridos para procesos laborales determinados, y solo bajo esa forma el capital puede succionar trabajo vivo” (Marx, 2009, 40). El inerte capital se apropia de la acción vital del trabajo. La escisión que divide la fuerza corporal del resultado productivo obedece al poder del capital.

Vittorio Morfino (2014) aporta una clave muy a tener en cuenta al leer el capítulo 24 de *El Capital* en términos arqueológicos: la estructura de la violencia en el análisis marxiano alcanza un policromatismo explicativo de la historia no reducible a la polarización dialéctica, la pluralidad de formas, la diseminación y la materialidad son las tres características de la arqueología de la violencia (pp. 196-198). Asimismo, Maurizio Lazzarato (2006) admite el carácter polifacético de las relaciones capital/trabajo analizadas por Marx, considerando que la dominación de los cuerpos no se reduce al plano de la explotación, sino que hay una

pluralidad de mecanismos y agencias no restringidas per se a la ideología (p. 76). La exégesis del poder-dominación toma a la corporalidad como eje central, a la vez que implanta un *factum* común para todas las formas de dominación. Esto supone admitir que el dominio se extiende sobre singularidades múltiples que responden a una amplia variedad de individuos, grupos y masas sobre las que se proyectan estrategias de fragmentación de su poder corporal.

Cambiando de autor, en la filosofía de Nietzsche se ve cómo lo corporal siempre precede al sujeto, “el sujeto no es algo dado sino algo inventado y añadido, algo puesto por detrás” (Nietzsche, 2008, p. 222). El lenguaje es el creador de las metáforas a través de las que el hombre le otorga realidad a un mundo abstracto al que termina por someterse. Las palabras comprometen a los individuos. La fidelidad a las representaciones de las palabras se convierte en un asunto de altura moral, pero, en ese momento, “el hombre pone sus actos como ser racional bajo el dominio de las abstracciones; ya no tolera más el ser arrastrado por las impresiones repentinas, por las intuiciones” (Nietzsche, 2012, pp. 28-29). Los seres humanos tienden a subordinar la vida a las metáforas que crean.

Mediante su crítica a la modernidad Nietzsche trató de diluir la incesante unidad del Yo y del sujeto. El desplazamiento del sujeto hacia un Yo creado por el pensamiento y abstraído de toda corporalidad constituyó un sujeto hipostático y ficticio (Villaruel, 2006, pp. 126-127). Nietzsche prioriza las concreciones y singularidades de la corporalidad frente a la homogeneidad con que buena parte de la filosofía moderna caracterizó a la subjetividad. Invierte los términos impuestos por la figura del sujeto y subvierte las justificaciones desde las que se pretendía legitimar el domo del cuerpo.

Nietzsche afirma que los razonamientos humanos siguen la senda de lo que resulta útil para cada cual, aunque sea de gran ingenuidad sacar de ahí la prueba de que poseamos una “verdad en sí” (Nietzsche, 2008, p. 579).

4.2. LOS CUERPOS COMO CENTRO DEL ACCIONAR SOCIOPOLÍTICO

Según Nietzsche el Estado es producto del egoísmo colectivo, instrumento de la multitud para lograr el fin de la supervivencia, es decir, el

Estado no es más que un medio útil de la voluntad –como lo es también la razón– puesto a disposición del gregarismo (Nietzsche, 2004, p. 119). Las sociedades se construyen para la supervivencia. Anterior a la sociedad no existía el individuo como figura política, este es una complejidad que surge de la reunión social:

la célula es más un miembro que un individuo; este se hace continuamente más complejo en el curso de su desarrollo, continuamente se transforma en un grupo de miembros, en una sociedad. El hombre libre es un Estado y una sociedad de individuos (p. 152).

Las multitudes fueron creadas con el fin de hacer aquello que los individuos, de forma aislada, no se atreven a hacer. La multitud no deja de ser una expresión más de la voluntad de poder. Nietzsche encuentra que la multitud es una expansión del poder que albergan los seres humanos, pero nunca ve motivo alguno de regocijo en ello. Lo que Nietzsche busca es investigar a la humanidad desde las sociedades, una perspectiva que considera más fructífera, porque

“son cien veces más sinceras y más instructivas sobre la esencia del ser humano que el individuo, el cual es demasiado débil para tener el coraje que requieren sus apetitos” (Nietzsche, 2008, p. 607).

La filosofía nietzscheana disuelve conceptos políticos como el Estado o la sociedad para filtrarlos en la noción de voluntad de poder, una expresión de la vida que abarca desde los instintos más soeces, viles y egoístas adheridos al mero deseo de supervivencia, hasta las sensaciones expansivas más satisfactorias. Deleuze (1998) interpreta que la noción de voluntad de poder le debe mucho a la filosofía de Baruch Spinoza, para quien el cuerpo aumenta sus fuerzas a medida que gana una mayor capacidad de afección; así, la voluntad de poder comenzaría siendo un sentimiento de fuerza, un afecto que en nada podría estar vinculado con una pasividad sino con una actividad originada por el sentimiento, comienza como afecto pero finalmente se expande y distribuye causando gozo (pp. 90-91).

En Marx y en Nietzsche se localizan análisis sobre las figura de dominación que venían socavando el natural poder corporal. Pese a los puntos de vista opuestos que existen entre ambos, cabe considerar que el cuerpo se erige como centro indiscutible de su discurrir filosófico. Por

un lado, Marx se centró en el desarrollo histórico de las relaciones de producción para comprender la fractura entre la potencia corporal de la masa proletaria con respecto al capital, por otro lado, Nietzsche atendió al desarrollo histórico de los valores para explicar la depreciación de la vida que genera el debilitamiento del cuerpo.

Bryan Turner señala que a pesar de las muchas diferencias entre Marx y Nietzsche en sus pensamientos también se dan similitudes (Turner, 2008, pp. 203-204): estas aparecen a propósito de la caracterización del saber en un sentido práctico y, más en concreto, en la concepción del lenguaje como corporalización de la conciencia al perseguir la supervivencia; la conciencia estaría así siempre subordinada al ser social (Turner, 2008, p. 206). Pero, más allá de las aportaciones de Turner, conviene ceñirse a un aspecto que asocia más íntimamente las filosofías de ambos autores, que es la consideración del cuerpo como potencia, la cual deriva a una visión corporalista de la sociedad. La valorización de la sociedad como corporalidad multitudinaria con capacidad de participar o incidir en el orden de las instituciones públicas, es ya reconocer en los cuerpos la simiente de un poder.

Marx rechaza que las relaciones jurídicas y las formas del Estado puedan ser conocidas por sí mismas a tenor de estratos abstractos, propagados en distintos momentos de la historia. Le reprocha a su maestro Hegel comprender las condiciones de la vida pública recurriendo al término ‘sociedad civil’, pues para Marx “la anatomía de la sociedad civil hay que buscarla en la economía política” (Marx, 1974, p. 76). Las relaciones de producción van en correspondencia con los momentos históricos que atraviesan las fuerzas productivas, en oposición al programa de la economía política, que fue engendrada por los ilustrados. Esta era una ciencia que perdió la noción objetiva de la propiedad privada, introducida dentro de la subjetividad como si fuera ella sola la impulsora de los procesos de producción y, por ende, de la evolución histórica de las sociedades. La economía política sepultó al hombre, puesto que lo situó dentro de la esencia de la propiedad privada, pasando por alto al trabajo (Marx, 2013, pp. 163-165). Pero conviene matizar por qué la propiedad privada en sí misma no articula el proceso de dominación sobre las fuerzas que emanan del trabajo en cuanto acción humana por excelencia.

Marx concibe al trabajo como las fuerzas sociales sobre las que se desarrollan las capacidades conjuntas de la humanidad. Al respecto, Barrera Sánchez (2011) sostiene que Marx cae en la cuenta de que la relación entre el sujeto y su cuerpo cambia en las formas de producción capitalistas: al tener que arrendar su fuerza de trabajo para actividades específicas y concretas, se desmantelan parte de los movimientos corporales que los individuos realizaban en las actividades tradicionales; el uso del cuerpo en la producción implica que sus usuarios verán en él un medio para trabajar y sobrevivir amén a las actividades laborales, mientras que para otros la fuerza productiva corporal va a ser una condición de posibilidad para la acumulación de capital (pp. 125-126). La visión del cuerpo será la de un ente “objetivo, manipulable, dominable, una herramienta para la expansión del capital” (p. 126). También, Barrera destaca que para Marx el trabajo es una actividad propia del hombre, podría decirse propia de su naturaleza, aunque la humanidad lo desconoce y no lo ejerce con espontaneidad y alegría (p. 126).

La conversión del trabajo de fuerza espontánea apropiada para el desarrollo de la vida de los seres humanos en sociedad a una forma de opresión que mimetiza las operaciones corporales de los individuos se debe, en buena medida, a su división. Tal como comenta Friedrich Lordon (2015), no es casual que en la *Ideología Alemana* Marx trate de la división del trabajo desde una perspectiva no solo económica, sino fundamentalmente política. Mediante la división de trabajo el capitalismo estructura endógenamente las relaciones de poder; este efecto no se logra a través de la propiedad privada de los medios de producción, pues esta es una condición objetiva que no genera estructuras organizativas. Con arreglo a la división del trabajo, las funciones de coordinación quedan reservadas para agentes que tienen la función de sintetizar los efectos parciales de actividades de producción específicas, lo que a su vez constituye jerarquías debido a la distribución asimétrica de información y mando (pp. 165-166).

De todo lo anterior cabe afirmar “la premisa de que el cuerpo es un producto social, obra de las relaciones sociales de producción y del trabajo. Asimismo, en Marx lo importante no es la apropiación del cuerpo (...), sino la sustracción del producto de su trabajo” (Barrera Sánchez,

2011, p. 135). El trabajo no es, por tanto, un poder porque responda a capacidades corporales y procesos fisiológicos individuales, estas son sus fuerzas netamente materiales. El trabajo como tal es un proceso social cuyas fuerzas productivas emanan de los cuerpos, que naturalmente pueden ejercerlo. El trabajo se origina en la práctica de cuerpos humanos vivos, se erige como un poder que las sociedades han de disputar frente a las entidades que se apropian de los resultados que genera. Reclamar estos resultados socialmente es una actividad política en la que los cuerpos se reapropiarán de los resultados de su trabajo, no por la fuerza de producción misma, sino por la acción política.

4.3. LA RESIGNIFICACIÓN DEL CUERPO

Nietzsche (2008) observa que en su siglo la humanidad comienza a darle una mayor importancia a los aspectos primarios de la vida, como son la alimentación, el vestido, la salud o la procreación (pp. 773-774). El autor anuncia como primer principio de lo que denomina “la gran política” priorizar la potencia corporal sobre otros asuntos, a saber, la primacía de la fisiología sobre los conceptos. Puesto que

la gran política quiere que la fisiología se convierta en ama y señora de todas las otras cuestiones; quiere crear un poder suficientemente fuerte para criar a la humanidad como un todo superior, con implacable dureza frente a lo degenerado y parasitario en la vida, -frente a lo que corrompe, envenena, calumnia, lleva a la ruina... y ve en la aniquilación de la vida el distintivo de una especie superior de almas (p. 774).

Todos aquellos pensamientos y estilos de vida que contribuyen al debilitamiento fisiológico, todo cuanto enferma, embriaga y atenúa la vida, responde al instinto de *décadence*, enarbolado por la religión, la filosofía y las morales tradicionales. Estas han creado un malentendido en la vida humana al exaltar la enfermedad frente a los estados saludables (pp. 529-530).

La formación de los términos políticos y morales Nietzsche los sitúa como fruto de la voluntad de poder, voluntad afectiva y sensible, y, por tanto, corporal. Los afectos se desprenden de la inmanencia vital del

cuerpo y solo los malentendidos producidos por las metáforas del lenguaje pueden ocasionar un distanciamiento de la vida. Las categorías en las que los seres humanos se apoyan para regular la vida son, gracias a la inteligencia, formas útiles de adaptación y supervivencia, no aluden a una conciencia aislada de la corporalidad, ni mucho menos a una subjetividad fragmentada de la naturaleza biológica y afectiva humana. A propósito de este punto, Habermas (1994) reprocha que Nietzsche nunca instalara su reflexión sobre una experiencia interior de la conciencia que le hubiera permitido constituir una crítica del conocimiento. En su lugar, según Habermas, Nietzsche habría seguido adelante con su inversión de la filosofía trascendental usando como salvoconducto “el grandioso subjetivismo de su voluntad de poder. Esta se apoya en una doctrina perspectivista de los afectos que debe disolver la teoría tradicional del conocimiento” (pp. 51-52).

Para salir al paso del reproche de Habermas, habría que sugerir que en la filosofía nietzscheana la voluntad de poder no se halla en la superficie de apoyo de la subjetividad, esto se debe al anclaje vital corporal como fundamento de toda forma de sentir, creer y conocer, cuya composición se gesta en juegos de correlaciones de fuerza. La subjetividad, que comparte destino con el sujeto, está detrás de los afectos vitales y correlaciones de fuerzas que se fraguan en el entorno multitudinario, –y como también fue señalado con anterioridad– este es un entorno que para Nietzsche es privilegiado a la hora de conocer al ser humano.

Respecto a lo anterior, en coincidencia con las observaciones de Jesús Conill (2016), cabe reafirmar la importancia que cobra el cuerpo dentro de lo que sería la “hermenéutica genealógica” nietzscheana. El cuerpo constituye el ámbito precognitivo de todo conocimiento y acción. La subjetividad se origina en la corporalidad y, con ello, también el espíritu, por lo que la filosofía del cuerpo de Nietzsche nada tiene que ver con un reduccionismo neurocientífico o nootético (p. 630). Las actividades de la mente y la conciencia, que corresponden a la dimensión “sínica” de la espiritualidad, son originadas en la actividad corporal y, por ende, vienen establecidas por el cuerpo mismo. Los signos que crean los seres humanos y que interiorizan subjetivamente son interpretaciones de las funciones orgánicas, por lo que nunca lo subjetivo

podría distinguirse de la corporalidad (p. 633). Desde el punto de vista de la hermenéutica genealógica, los cuerpos contienen inteligencia por sí, con ello, la raigambre “de los dinamismos sígnicos e interpretativos, que también la genealogía nietzscheana puso de manifiesto, se encuentra en la poetización radical de los signos a partir de las actividades inteligentes del cuerpo” (p. 634).

Más que extraer de un plano irracional los contenidos que conforman la racionalización de la naturaleza (Habermas, 1994, pp. 58-59), lo que hace Nietzsche es devolverle una centralidad al cuerpo que buena parte de la tradición filosófica moderna le había negado, una centralidad que reivindica un giro político hacia la vida en tanto en cuanto se transige una “Gran Política” donde priorizar lo corporal sobre instancias externas a su inmanencia vital. Lo corporal es un centro creador de razones con las que vivir, y no para las que vivir; razones que equivalen a perspectivas y que no se dejan contraer a la forma de una razón universal unitaria.

En la filosofía de Nietzsche se ve más claramente un activismo filosófico favorable al cuerpo a través de nociones como “voluntad de poder” y “gran política”, sin embargo, en la filosofía de Marx la reinstitucionalización del poder corporal no se extrae directamente de signos o metáforas que apunten a la dimensión corporal humana. Conceptos como el de “trabajo vivo” donde Marx, casi como un vitalista, está contraponiendo al capital el valor de la producción llevada a cabo directamente por las fuerzas sociales de producción, que surgen del esfuerzo de cada uno de los cuerpos que trabajan, es decir, la potencia práctica de los cuerpos que levantan una civilización y articulan el desarrollo de las sociedades humanas. El poder de los cuerpos en Marx se expresa muy concretamente a través del trabajo, que en sí es una acción valórica. Tanto para Nietzsche como para Marx las condiciones de posibilidad del conocimiento y de los valores se dan en la potencia mediante la que los cuerpos extienden sus fuerzas para vivir.

5. RESULTADOS

Hay un esquema discursivo común en el tratamiento que Marx y Nietzsche hacen del cuerpo al vindicarlo con la potencia: ya sea como trabajo

vivo en el caso del primero o como potencia de la voluntad de poder en el segundo. La creación de una entidad de poder externa con respecto a los cuerpos, que toda forma de dominación tiene que construir para hacerse efectiva, se instala en un escenario múltiple de corporalidades que interactúan en un espacio social.

La teoría política que se plantea como gobernanza, administración y gerencia de los cuerpos se ve inevitablemente obligada a constituir una forma de poder extrínseca a la corporalidad, lo que conduce de manera ineluctable a establecer un orden dual. Sin embargo, en esta dualidad lo corporal es relegado a un lateral que permanece heterogéneo, muy a pesar de que el poder-dominación trate de simplificar la representación de los cuerpos a objetos de dominación, en vistas a legitimarse. Pero no es suficiente con esto, puesto que, además, el poder-dominación pretende mimetizarse en algún tipo de figura conceptual (sujeto, individuo, razón, etc.) para consumir su legitimidad.

En la manera de pensar de Marx y de Nietzsche se aprecia cómo desde los cuerpos se reconstituye una potencia que aspira a empoderar las corporalidades desde sí mismas. El poder intrínseco de los cuerpos que reivindicar Marx y Nietzsche resulta insospechado dentro de la lógica poder-dominación, de ahí que estos autores muestren una insumisión filosófica considerable frente a las figuras conceptuales de dominio sobre el cuerpo.

El poder intrínseco que albergan los cuerpos ha sido fragmentado por la tradición metafísica en pro de una estructura de gobierno que constituye figuras de poder que no surgen de la inmanencia corpóreo-natural de los seres humanos. Precisamente las filosofías de Marx y Nietzsche, cada una a su manera, tratan de devolver la reflexión a esas formas de poder originarias de los cuerpos. Se plantean en qué medida el desarrollo histórico de la civilización ha fragmentado, desplazado, eclipsado, degradado, devaluado o desintegrado la potencia política radicada en la dimensión corporal humana, en lo que se refiere a su capacidad para incidir en los procesos de la vida pública e históricos.

6. CONCLUSIONES

Toda forma de gobierno implica una composición binaria (gobernante/gobernados, sujeto/objeto, etc.) en la que el poder político se desplaza hacia un lado de la relación binomial. Este no es un movimiento menor en el caso del gobierno sobre los cuerpos (poder-dominación/cuerpo). Buena parte de la tradición filosófica moderna planteó estrategias de gobernanza sobre lo corporal que permiten hacer una lectura en clave política de la filosofía del cuerpo, y va a ser precisamente desde el cuerpo donde Marx y Nietzsche encuentran un elemento para desmembrar los presupuestos de dicha tradición.

La gobernanza sobre los cuerpos se vale de estructuras de poder externalizadas con respecto a las características, funciones y actividades corporales. Estas formas exteriores a los cuerpos constituyen figuras de poder-dominación, tras las que operan estrategias discursivas que tratan de fragmentar la potencia política de los cuerpos. Además las figuras de poder-dominación obliteran y anulan la potencia corporal, su capacidad política, a través de las argumentaciones filosóficas. Asimismo, al interior de la tangencia de las figuraciones de poder establecidas por prolíficos filósofos, se puede observar el trazado de unas argumentaciones filosóficas que elaboran sus análisis y críticas concediéndole una posición central a la corporalidad, entendida como potencia.

El poder intrínseco a la corporalidad restaura un poder en el cuerpo y lo sitúa en una centralidad con respecto al lugar periférico de los objetos. Esta restauración tiene claras derivaciones políticas, si atendemos a la visión del cuerpo multitudinario como depositario de poder o a lo fisiológico como asunto por excelencia de la política, en cuanto a que lo político atiende urgencias y necesidades vitales que solo la sociedad puede cubrir y satisfacer. En Marx se reivindica el cuerpo desde el trabajo como actividad propia de la naturaleza humana; el trabajo es un acción esencializadora de la humanidad, y su articulación tiene a lo corporal como su centro por excelencia. Marx reivindica que los resultados de la potencia corporal en el trabajo vuelvan a esa colectividad de la que emergen las formas simbólicas de valor; y en esa colectividad solo se puede hallar el cuerpo orgánico de la sociedad. Mientras tanto,

Nietzsche reivindica la faceta activa de la vida para comprender las composiciones de fuerzas que operan en las relaciones humanas y, por derivación, las propias expresiones desde las que se logra doblegar las voluntades, dado que también el declive de la vida de las civilizaciones se entiende como devaluación y quiebre de las formas vitales.

La instauración de un poder-dominación como régimen gubernamental sobre los cuerpos relega la dimensión corporal humana al lateral del objeto, una categoría que mayoritariamente la tradición de la metafísica moderna planteó como una entidad pasiva, administrable, legítimamente controlable y expuesta a una supuesta voluntad libre del sujeto. Las filosofías que pensaron al cuerpo como una inmanencia vital susceptible de conformar un poder trasladable a las cuestiones políticas llevaron a cabo discursos resistentes a esas formas de dominación configuradas para una gobernanza de los seres humanos desde el afuera de sus cuerpos.

En Marx y en Nietzsche se aprecia una consideración de lo corporal como eje sobre el que resituar un centro de poder, lo que, a su vez, resignifica lo político en torno a cuestiones de la vida y la persecución de un mejoramiento de esta. La valorización de la potencia corporal orienta la reflexión filosófica de ambos autores: ya sea mediante la reivindicación de una apropiación de los medios de producción para que los resultados que generan retribuyan directamente a las fuerza del trabajo vivo que los causan, o ya sea a través de denunciar el establecimiento de unos valores invertidos en la civilización occidental, que alientan la decadencia, porque van dirigidos a envilecer las funciones vitales inherentes a la corporalidad. Para ambos casos, la orientación del filosofar hallará en el cuerpo el centro de operaciones de toda reflexión histórica, ontológica, epistemológica o axiológica.

Consecuentemente, la resituación de la dimensión corporal humana en el centro esencial de la vida posiciona a Marx y a Nietzsche en una dinámica de pensamiento resistente al paradigma metafísico moderno. Pero este cuerpo que reivindican no es solo un concepto más de la filosofía, sino un elemento político desde el que cabría articular un activismo teórico en pro de la vida y su mejoramiento.

7. REFERENCIAS

- Barrera Sánchez, O. (2011). “El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault”, *Iberofórum. Revista de ciencias sociales de la Universidad Iberoamericana*, 6 (11), pp. 121-137.
- Brobjer, T. (2008). *Nietzsche’s Philosophical Context. An Intellectual Biography*. University of Illinois Press, Champaign.
- Conill, J. (2016). “Genealogía hermenéutica de la poetización de los signos en la filosofía nietzscheana de la corporalidad”, *Anuario Filosófico*, 49 (3), 609-635. Departamento de Filosofía de la Universidad de Navarra.
- Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.
- Esposito, R. (2016). *Las personas y las cosas*. Katz Editores.
- Foucault, M. (2014). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-textos.
- Habermas, J. (1994). *Sobre Nietzsche y otros ensayos*. Tecnos.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor*. Traficantes de Sueños.
- Lordon, F. (2015). *Capitalismo, deseo y servidumbre*. Marx y Spinoza. Tinta Limón.
- Marx, K. (1946). *El capital*. I. Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (1974). *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*. Ediciones pasado y presente.
- Marx, K. (2013). *Manuscritos de economía y filosofía*. Alianza Editorial.
- Marx, K. (2009). *Resultados del proceso inmediato de producción*. Libro I. Capítulo VI inédito de *El Capital*. Siglo XXI Editores.
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos póstumos*. Volumen IV. Tecnos.
- Nietzsche, F. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Tecnos.
- Nietzsche, F. (2004). *Fragmentos póstumos sobre política*. Trotta.
- Turner, B. (2008). *The Body & Society. Explorations in Social Theory*. SAGE.
- Villarroel, R. (2006). *La naturaleza como texto. Hermenéutica y crisis medioambiental*. Editorial Universitaria.

HERENCIAS Y APROPIACIONES EN LA FILOSOFÍA MORAL DE MICHEL FOUCAULT

CARLOTA GÓMEZ HERRERA
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

¿Qué impacto genera el proyecto filosófico de Kant y Nietzsche en el pensamiento de Foucault? ¿Continúa Foucault el ‘proyecto’ kantiano? ¿Y el nietzscheano? ¿En qué aspectos de sus planteamientos se pueden encontrar una matriz común y en cuáles y con respecto a qué conceptos se distancia de sendos autores?

El proyecto foucaultiano se enmarca en una doble tradición. Por un lado, en la tradición del pensamiento crítico kantiano, pues pueden rastrearse rasgos de las tres críticas en la metodología y la orientación de las investigaciones de Foucault. La figura de Foucault irrumpe en un panorama filosófico cuyas raíces se remontan al siglo XVIII. Si cabe inscribir a Foucault en una tradición filosófica, es en la tradición crítica de Kant (1994, p. 631), esto es, en la apertura de una dimensión histórico-crítica para el quehacer reflexivo, que encuentra su máxima y más fidedigna expresión en la pregunta por la Ilustración. Así, en ‘Qué es la Ilustración?’, Foucault sostiene que la concepción de la Ilustración en Kant representa “[...] una crítica permanente de nuestra era histórica” y lo elogia por haber inaugurado “una ontología de nosotros mismos, de la realidad presente, no ciertamente como una teoría, como una doctrina, ni siquiera como un cuerpo permanente de un saber que se acumula; hay que concebirla como una actitud, como un ethos, como una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es, simultáneamente, un análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos mismos límites” (1984, p. 42), una forma de reflexión a la que se adscribe. Así, Foucault clasificó su

propio pensamiento como una crítica histórica de la modernidad con fuertes raíces en Kant. En el texto ‘¿Qué es la Ilustración?’ definió su proyecto teórico en términos de ontología crítica de la actualidad, siguiendo la impronta kantiana.

El concepto de Ilustración (Aufklärung) desarrollado por Foucault es una muestra más de su inscripción en la senda de la tradición crítica que inició Kant. La cercanía de Foucault al pensamiento kantiano, que se advierte en sus últimos escritos y cursos, se debe fundamentalmente a la distinción que realiza entre las dos tradiciones que habría fundado Kant: una ‘analítica de la verdad’ y una ‘ontología del presente’. La concepción de la Aufklärung como crítica, en su triple vertiente: gubernamentalidad, presente y ethos, hace posible que Foucault abogue por la ontología del presente, pero sin asumir en su totalidad el proyecto kantiano.

Y, por otro lado, de la tradición nietzscheana, por vía de Bataille, Blanchot, Klossowski, Koyré, Althusser y otros, Foucault incorpora la radicalización nietzscheana del criticismo kantiano, incorporando el sentido histórico, la corporalidad y el lenguaje. Son destacables también las influencias que tuvieron las líneas de fuerza intelectuales que se cruzaban en el horizonte de su época: fenomenología, estructuralismo, marxismo hegeliano, etc., cuyas perspectivas tanto sustanciales como metodológicas precisaron los presupuestos sobre los que se asienta el pensamiento de Foucault y el desarrollo mismo de conceptos clave como fenomenología, sujeto, poder, verdad, discurso, saber, voluntad de saber, ética o genealogía.

2. LA REVISIÓN FOUCAULTIANA DE KANT

En el pensamiento de Foucault, si bien la desilusión antropológica y kantiana está presente, ello no implica, sin embargo, una desilusión respecto de la figura de Kant. En varias ocasiones, el filósofo francés inscribirá su propio trabajo en la línea crítica del filósofo de Königsberg. Muestra de ello es su penúltimo curso en el Collège de France, cuyo contenido versa precisamente sobre una larga lección sobre la respuesta de Kant a la pregunta por la Ilustración.

Desde este punto de vista, se puede afirmar que la lectura de Kant en Foucault no solo abre, sino que también ‘concluye’ —si es que esta puede concluir—, el pensamiento de Foucault. Lo abre, porque hace de la problemática de las ciencias humanas un diagnóstico de la cultura contemporánea (de la filosofía, de la literatura y de los saberes de nuestra época) y lo concluye, porque le permite elaborar a partir de Kant una interpretación de la modernidad nueva desde la que continuar interpretando al ser humano y al mundo.

Veamos en qué sentido la lectura de Kant en Foucault es uno de los impulsos intelectuales fundamentales de su pensamiento. Foucault compuso su tesis principal *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, cuya versión casi definitiva se concluyó hacia finales de 1958, cuyas referencias a Kant son apenas cuatro y solo una a la Antropología. Ahora bien, en 1961 redacta como tesis complementaria para la obtención del doctorado una traducción, antecedida por una extensa introducción en la que adelantaría las reflexiones sobre Kant y el sueño antropológico que prefigurará el capítulo IX de *Las palabras y las cosas*, de la Antropología en sentido pragmático de Kant. Esta tesis, mayormente escrita en Hamburgo, fue presentada bajo el título *Génesis y estructura de la Antropología de Kant*.

Así, Foucault, cumpliendo con parte de las exigencias características de la realización de su doctorado en filosofía, traduce y escribe un detallado ensayo interpretativo de la Antropología en sentido pragmático de Kant, texto kantiano que fue publicado póstumamente en 1798 tras haberlo anunciado en repetidas ocasiones. Su traducción al francés, unida a la larga introducción, fue el último de los trabajos que Foucault realizó durante su itinerario como lector francés en el extranjero, que lo llevó desde Upsala, ciudad a la que llega el otoño de 1955, hasta Hamburgo donde reside hasta el verano de 1960, pasando por Varsovia.

En 1959, año en que su padre fallece, Foucault toma la dirección del Instituto Francés de Hamburgo y prepara dicha tesis (secundaria) de doctorado en dos volúmenes. El segundo volumen, que incluye la traducción al francés del texto de Kant, *Antropología en sentido pragmático*, fue publicado parcialmente en 1964 por la editorial Vrin: la traducción, una breve noticia histórica y algunas notas redactadas por

Foucault, mientras que el primer volumen apareció mucho más tarde, concretamente, en 2008. En este primer volumen, Foucault se ocupa del lugar y el significado de la antropología en el pensamiento kantiano y contemporáneo, concluyendo con una reflexión acerca del ‘contrasentido’ y las ‘ilusiones’ de la herencia kantiana, así como con una referencia a Nietzsche, a quien había comenzado a leer algunos años antes, en 1953.

La Introducción de Foucault a la Antropología en sentido pragmático de Kant consigue extraer la matriz constitutiva de la antropología kantiana en la que hunden sus raíces las figuras de la analítica de la finitud. Su lectura revela no solo que Foucault tiene una formación asaz completa del pensamiento de Kant y de la filosofía que le precede, sino que además la importancia de este escrito es señal de que la comprensión filosófica de Foucault parte precisamente de la incorporación de Kant. Es a partir de ahí desde donde se puede trazar una interpretación del horizonte intelectual que constituirá el punto de partida del pensamiento foucaultiano y que, al mismo tiempo, como consecuencia de esta interpretación, nos permite vislumbrar que su filosofía se inserta en el largo camino de la historia de la filosofía, dado que responde a Kant e intenta ir más allá de él a través de la elaboración de la analítica de la finitud. A partir de la lectura de la Antropología de Kant, Foucault considera que las conclusiones de sus investigaciones previas se han convertido en un diagnóstico general del pensamiento contemporáneo.

3. LA FIGURA DE KANT EN LA FORMACIÓN INTELECTUAL DE FOUCAULT

La figura de Kant, en la formación intelectual de Foucault, aparece estrechamente ligada a la de Heidegger, el cual marca estructural y veladamente la lectura foucaultiana de los textos kantianos. A este respecto, conviene resaltar que durante sus años formativos en la École Normale uno de los cursos que Foucault siguió firmemente fue el impartido por Jean Beaufret sobre la Crítica de la facultad de juzgar de Kant, en el que las referencias a Kant y el problema de la metafísica fueron determinantes para la interpretación de Kant que Foucault realiza en Las palabras y

las cosas. Otro de los textos que determinó la orientación de la interpretación foucaultiana de Kant fue La época de la imagen del mundo, texto heideggeriano del que se hace eco una de las tesis centrales de Foucault según la cual la modernidad, y por lo tanto el kantismo, es la época en la que el pensamiento piensa la finitud a partir de la finitud.

De este modo, por un lado, los problemas teóricos son para Foucault problemas históricos, porque la razón es una razón histórica, corporal, contextual, experiencial, contingente y su actividad productiva viene fomentada por la experiencia, interpretable y abierta. Y, por otro lado, su admiración por Kant y por el conjunto de su filosofía se cifra particularmente en que Kant fue uno de los primeros filósofos que planteó la cuestión del sujeto en las coordenadas del aquí y ahora, porque el sujeto trascendental, el sujeto universal en Kant, es inseparable del sujeto que se pregunta ¿qué pasa hoy, qué pasa en el Siglo de las Luces? a diferencia de la universalidad del sujeto del cogito concebido por Descartes.

4. LA CRÍTICA DE FOUCAULT A LA ANTROPOLOGÍA DE KANT: DE LA ANALÍTICA TRASCENDENTAL A LA ANALÍTICA DE LA FINITUD

Foucault reconoce que Kant desempeñó un papel fundacional en la formulación de los problemas fundamentales de la filosofía moderna. El tránsito que hizo Kant del sujeto cartesiano al sujeto trascendental, delimitando un conjunto de actividad humana, percepción y sensibilidad que configura nuestra experiencia moderna, supuso un paso decisivo para Foucault y fue lo que le permitió, tras su análisis y detección de sus deficiencias, elaborar más tarde como la analítica de la finitud yendo más allá de la proposición kantiana:

En la metafísica se puede hacer el mismo ensayo, en lo que atañe a la intuición de los objetos. Si la intuición tuviera que regirse por la naturaleza de los objetos, no veo cómo podría reconocerse algo a priori sobre esa naturaleza. Si en cambio es el objeto (en cuanto objeto de los sentidos) el que se rige por la naturaleza de nuestra facultad de intuición, puede representarme fácilmente tal posibilidad (Kant, 1994, p. 20).

Al afirmar que espacio y tiempo son las formas a priori de la intuición pura, esto es, parte clave de la sensibilidad, que permiten realizar a través de su relación con un concepto un acto cognitivo en la medida en que se nos da como conocimiento, Kant lo que hizo fue un repliegue de la finitud, una suerte de “fisiología” de la razón humana, al plantear que la racionalidad humana se erige como una estructura objetiva del mundo. Todo conocimiento que quisiera presentarse como verdadero, apodíctico y necesario, debía por tanto cumplir, al menos, con el requisito de la síntesis de un concepto y las formas puras de la intuición. Debido a ello también dichas categorías se convertían en trascendentales, condición de posibilidad del conocimiento.

En el siglo XVII, para Descartes, tal y como dice Foucault: “[...] la luz, anterior a toda mirada, era el elemento de lo ideal, el lugar de origen, imposible de designar donde las cosas eran adecuadas a su esencia y a la forma según la cual la alcanzaban a través de la geometría de los cuerpos” (1966, p. 7). Sin embargo, a principios del siglo XIX, “toda la luz pasa del lado de la débil antorcha del ojo que da vuelta ahora alrededor de los volúmenes y dice, en este camino, su lugar y su forma. El discurso racional se apoya menos en la geometría de la luz que en la densidad insistente, imposible de rebasar del objeto: en su presencia oscura, pero previa a todo saber, se dan el origen, el dominio y el límite de la experiencia” (Kant, 1994, p. 20).

De ser la luz el lugar ideal que produce los encuentros, y donde se posibilitaba cualquier acto de percepción, más tarde se tomará conciencia de que esto solo es propiedad del ojo humano. He aquí el giro, el cambio de enfoque, el repliegue en la finitud que Kant introduce y que conducirá inevitablemente hacia una transformación hermenéutica de la filosofía que alcanza hasta nuestros días. Como afirma Foucault: “[...] que la definición del individuo fuera una tarea infinita, no era un obstáculo para una experiencia que, al aceptar sus límites, prolongaba su quehacer en lo ilimitado” (1966, p.7). La forma hombre se convierte en este doblete empírico-trascendental capaz de ser sujeto y objeto al mismo tiempo, gracias al repliegue de lo finito.

Así, en *Las palabras y las cosas* Foucault se halla desmenuzando las bases del antropocentrismo anterior cuando atribuye la constitución de

la subjetividad a la regulación de prácticas históricas contingentes. Será ya a partir de Vigilar y castigar, cuando Foucault otorga prioridad a la constitución histórica de la subjetividad frente a los que ha considerado dogmas de la historia y la fundamentación universales del sujeto (Rajchman, 1985). Es evidente también que Foucault bebe del antihumanismo que Marx, Freud, Nietzsche y el último Heidegger bosquejan, ya que sus reflexiones le son de suma utilidad para cuestionar el gran relato universal de la ‘naturaleza humana’.

Foucault escucha la experiencia humana y detecta en ella un origen plural, contingente y disperso en la historia política que traza en Historia de la locura y en Vigilar y castigar. Es interesante cómo John Rajchman en su obra Michel Foucault. The freedom of philosophy estudia en qué sentido podemos decir que Foucault no se aproxima a la experiencia humana desde una consideración previa de universalidad —basada en nuestro lenguaje o en nuestra naturaleza— que aplica de arriba a abajo, sino que más bien se centra en investigar las formas específicas de experiencia histórica que se delimitan y trasforman de forma continuada. Debido a ello, concluye que es postkantiano o neokantiano, porque no cuenta ya con las ‘condiciones de posibilidad’ universales de la experiencia de la subjetividad moderna y de la locura, sino que lo que hay son prácticas históricas contingentes, que son prácticas discursivas y extradiscursivas, de constitución de la subjetividad moderna y de la locura.

El desafío y la tarea a partir de Kant se cifra en indagar en qué consiste y cuál es el fundamento de esa nueva relación del ser humano consigo mismo que se instaura hacia finales del siglo XVIII y a la que Foucault alude en los últimos capítulos de la Historia de la locura. Ardua tarea, ya que a diferencia de lo que ocurre en las ciencias de la naturaleza, en la analítica de la finitud no existe una regularidad que defina el concepto mismo de naturaleza, sino que con lo que nos topamos es con la negatividad y los límites que caracterizan al ser humano y que, según la expresión de Foucault, no dejan de señalar con el dedo la ausencia de Dios y el vacío dejado por este infinito (2008, pp. 75-76).

El pensamiento de la finitud es el punto de partida de Foucault y por ello emplea la expresión ‘analítica de la finitud’ con la que se refiere a una perspectiva vital y a una concepción antropológica determinada,

según la cual la finitud del ser humano (sus formas negativas, como la enfermedad y la muerte, pero también positivas, como lo que conoce y hace) es concebida a partir de la propia finitud, sin reflexionar sobre el sujeto humano elevándolo a formas infinitas (Descartes), ni a ninguna otra forma de absoluto o trascendente (Kant).

Con ello, el pensador francés se sitúa en los límites de la reflexión kantiana en torno a la experiencia onírica como impulso de la libertad, la ‘afirmación no positiva’ que no niega nada, la relación entre el discurso metafísico y los límites de nuestra razón en torno a la antropología. De tal forma que el sujeto humano ya no es solamente criatura, sino que es un ser entre los demás seres dentro del orden de la naturaleza. Al afirmar lo infinito y saberse finito, ello contrae el momento de su supresión frente a lo Infinito, erigiéndose así el ser humano como limitación. Esta subjetividad negativa (delimitación de lo que es) se transformará en positiva justamente en el momento mismo en que el cambio de enfoque convierte al ser humano en el fundamento mismo del conocimiento.

Por tanto, es posible observar que, a diferencia de lo que Foucault había sostenido en sus primeros trabajos —principalmente en su “Introducción” a la obra de Binswanger—, en este punto detecta que la filosofía moderna, sobre todo la fenomenología, ya no puede presentarse como la esperanza de solucionar los problemas de las ciencias humanas. Más bien, en tanto que la disposición antropológica del pensamiento moderno ha sido la condición de posibilidad para los saberes del ser humano desde finales del siglo XVIII, esta ha sido la que ha sentenciado también su caída. Y si bien Foucault se dará cuenta de que es Nietzsche quien arranca las raíces de la antropología instaurada por Kant, escribiendo Las palabras y las cosas diversas reflexiones sobre la literatura y la filosofía moverán aún más los cimientos de esa antropología instaurada desde la que se comprende que la verdad está dada y que la reflexión de lo que debe ocuparse es de la investigación sobre la forma de conocerla.

Es necesario advertir que es en el cuerpo donde el ser humano encuentra esa finitud; es el cuerpo el que le comunica todas estas esferas, así como sus propias limitaciones. Escribe Foucault:

En el fondo de todas las positividades empíricas y de aquello que puede señalarse como limitaciones concretas en la existencia del hombre, se descubre una finitud —que en cierto sentido es la misma: está marcada por la espacialidad del cuerpo, por el hueco del deseo y el tiempo del lenguaje; y, sin embargo, es radicalmente distinta: allá, el límite no se manifiesta como determinación impuesta al hombre desde el exterior (porque tiene una naturaleza o una historia), sino como finitud fundamental que no reposa más que en su propio hecho y se abre a la positividad de todo límite concreto (2002, p. 306).

La muerte —diríamos más bien el asesinato— de Dios, que Nietzsche señaló, con la que el ser humano “se libera del límite de lo Ilimitado”, lo que hace es conducirlo finalmente al reino ilimitado del Límite, donde el sujeto tiene experiencia de su propia disolución. Es en este sentido en el que la muerte de Dios y la muerte del sujeto son simultáneas; la disolución de la Imagen (divina e infinita) es la disolución del Yo (representación). La extensa introducción de Foucault a la Antropología de Kant concluye remitiendo a Nietzsche: la pregunta “¿qué es el hombre?”, en el campo de la filosofía, finaliza en una respuesta que la recusa y la desarma: el superhombre” (2008, p. 79).

Lo difícil, una vez llegados a este punto, es hacer el tránsito hacia una soberanía de sí mismo que no se diluya y acabe muriendo, sino que su movimiento quede insuflado por el dionisiaco decir sí al mundo. Aquí es fundamental la concepción de la soberanía de Bataille, con raíces nietzscheanas. La irrupción de la soberanía es el trastocamiento de la racionalidad estructurada del mundo objetivo. Implica una apertura a una subjetividad profunda, la singularidad acéfala que no es objeto de conocimiento pero que, sin embargo, se comunica de uno a otro por un contacto sensible o contagio de la emoción soberana que atraviesa y desborda los cuerpos vibrátiles. En este sentido, para Bataille: “Todo hombre en potencia, sigue siendo un soberano, siempre y cuando prefiera morir a ser sometido” (2012, p. 552). La posición nietzscheana, a este respecto, reformulada por Bataille, deja una huella indeleble en la hermenéutica del sujeto de Foucault en la medida en que su filosofía experimental no puede efectuarse sin el cuidado de uno mismo, que pasa inevitablemente por el cuidado del cuerpo, cuyo ejercicio constante predispone al sujeto precisamente a tener una actitud dionisiaca, esto es, afirmativa con la existencia.

Las experiencias de los márgenes, que quedan recogidas en las obras de Blanchot (experiencia del exterior), Bataille (experiencia de la transgresión) y Sade (desnudez del deseo) son, para Foucault, protagonistas del cambio hacia una nueva antropología en la medida en que su espacio de reflexión es una ‘ontología formal de la literatura’ moderna que pone entre las cuerdas el límite de lo que se ha comprendido por razón.

Así pues, la producción intelectual foucaultiana puede sintetizarse, en un primer momento, en una desnaturalización de las ilustres preguntas kantianas, de tal forma que en vez de preguntarnos qué puedo conocer, la cuestión estriba en analizar cómo se produjeron las preguntas que me hago, es decir, en cómo se problematiza algo —lograr entender el cómo y el por qué algo ha adquirido su estatus de evidencia incuestionable—; ya no se trata tampoco de qué debo hacer, sino qué posibilidades tengo para hacer(me); y, finalmente, en vez de qué puedo esperar, la pregunta foucaultiana apunta a por las luchas en las que estamos envueltos. Asimismo, es notable destacar la precisa observación que François Ewald resalta en su artículo “Anatomie et corps politiques” acerca de cómo el capítulo primero de la parte tercera titulada “Disciplinas”, a saber, “Los cuerpos dóciles”, de Vigilar y castigar, es una réplica, en términos de poder, de la Estética trascendental de la Crítica de la razón pura. A juicio de Ewald, las disciplinas son, para Foucault, primordialmente “una física del espacio y del tiempo, es decir, ambas formas constitutivas de nuestra sensibilidad son formas producidas por el poder” (1975, pp. 1260-1261). Por la radicalidad de la cuestión del poder, ya en los inicios de la obra de Foucault, es por lo que la pregunta por el mismo nos impulsa a su investigación.

5. EL NIETZSCHE DE FOUCAULT: ¿INFLUENCIA O APROPIACIÓN?

De entre las influencias que determinan sustancialmente la configuración del pensamiento de Foucault es necesario señalar a Nietzsche, un interlocutor constante a lo largo de toda su obra. La lectura que el filósofo francés hizo de Nietzsche tuvo un significativo influjo a la hora de elaborar no solo los supuestos sobre los cuales se fundan los conceptos

arquimédicos de su filosofía, sino también el modo de comprender y aproximarse a la realidad en su elaboración de una historia crítica del conocimiento y del sujeto. Explorar la relación entre Foucault y Nietzsche nos permite precisar una revaluación de la filosofía foucaultiana.

En términos generales, el método de Foucault podría insertarse en la línea del método crítico de Nietzsche, proveniente de la herencia kantiana, el cual se desarrolla en versión psicofisiológica y se pregunta “por las condiciones reales y valorativas que posibilitan interpretar el mundo con sentido desde perspectivas latentes, pero accesibles a una razón corporal” (Conill, 2015, p. 3). Nietzsche es un referente imprescindible para el desarrollo de los planteamientos de Foucault desde el principio de su etapa arqueológica, como el pensador francés admite en el primer prefacio de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*, donde afirma estar impulsado bajo el sol de la investigación nietzscheana, hasta el final de su trayectoria intelectual. Así, ya en esta obra encontramos rasgos de una particular lectura de Nietzsche por parte de Foucault en el siguiente sentido: el núcleo base de la lectura se cifra en la influencia romántico-schopenhaueriana de Nietzsche. La afirmación de tal influencia sobre la posición filosófica de Foucault viene avalada por la apelación del propio Foucault en el prólogo de la primera edición de esa misma obra a la dualidad conceptual apolíneo-dionisiaco propuesta por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Si bien es cierto que esta apelación no es inmediata, sino que viene mediada por la lectura nietzscheana de autores como el Blanchot de *La parole sacrée* de Hölderlin y Bataille.

Foucault bebe de distintas fases o periodos de obras de Nietzsche, deuda epistemológica que reconoce a través de explícitas referencias a lo largo de toda su trayectoria, como es posible observar en la conferencia “Nietzsche, Freud, Marx” (1964), en *Las palabras y las cosas* (1966), en el texto “Nietzsche, la genealogía, la historia” (1971), en las lecciones sobre *La voluntad de saber* (1970-1971), en la “Lección sobre Nietzsche” en la Universidad de McGill (1971) y en la conferencia “La verdad y las formas jurídicas” (1978). De la misma forma, es notorio que Nietzsche se encuentra a la base de numerosos escritos foucaultianos en los que el autor no le cita, como sucede en *Vigilar y castigar*

(1975) y Nacimiento de la biopolítica (1978-1979). La lección del 10 de enero de 1979, que da comienzo al curso del Collège de France Nacimiento de la biopolítica, se abre precisamente con el planteamiento metodológico según el cual cabría seguir pensando desde la asunción de la no existencia de los universales. Esta advertencia foucaultiana tiene, aunque no declarada, una fuerte inspiración de La genealogía de la moral nietzscheana.

Así pues, Foucault pone en marcha su pensamiento a partir de “la inexistencia de los universales para preguntar qué historia puede hacerse” (2009, p. 16) con la finalidad de detectar qué tipo de racionalidad económico-política se está gestando. La fructífera lectura foucaultiana de Nietzsche le permitió no solo conceptualizar las relaciones epistémicas como constitutivamente dependientes de las relaciones sociales, en términos interpretativos, sino también continuar con el desarrollo de numerosas empresas nietzscheanas importantes (Marton, 2017, p. 343). Ahora bien, es necesario indicar que Foucault no centra únicamente sus estudios sobre Nietzsche sin ir más allá de él. Partiendo de la distinción que Alan Schrift realiza entre aquellas lecturas que se inspiran en Nietzsche, es decir, que piensan con o a partir de él y aquellas que piensan sobre o a él, se puede señalar que la interpretación foucaultiana de la genealogía se pone al servicio de sus propias investigaciones, principalmente a la hora de estudiar la génesis de los dispositivos de saber y poder en los cursos del Collège de France de los 70.

Si bien no disponemos de una información precisa a propósito de las ediciones en que Foucault leyó a Nietzsche, sí que hay constancia de que fue —junto a Heidegger— uno de los autores que más trabajó, aunque no escribió demasiado sobre él, a excepción como hemos señalado del breve ensayo Nietzsche, la genealogía y la historia. Esto lo justifica Foucault en los siguientes términos: estos autores (Nietzsche y Heidegger) no fueron para él sino instrumentos de pensamiento. Por ello, tras una revisión bibliográfica de primer y segundo orden, es posible afirmar que Foucault, más que reconocer las influencias de Nietzsche sobre su pensamiento, lleva a cabo una apropiación de los elementos de su pensamiento en la medida en que, tal y como Nietzsche hacía, no documentó mediante el uso de citas los elementos que de la perspectiva de

este tomaba. La operación que admite Foucault con respecto a la enseñanza nietzscheana es la incorporación de la perspectiva nietzscheana. Foucault reconoce haber incorporado a Nietzsche para “utilizarlo, deformarlo, hacerlo crujir, gritar” (2019, p. 143). Escribe:

Ahora, permanezco mudo cuando se trata de Nietzsche. Cuando era profesor dicté a menudo clases sobre él, pero hoy ya no lo haría. Si fuera pretencioso, daría a lo que hago este título general: genealogía de la moral.

Nietzsche es quien dio la relación de poder como blanco esencial, digámoslo así, al discurso filosófico. Mientras que para Marx era la relación de producción. Nietzsche es el filósofo del poder, pero logró pensarlo sin encerrarse dentro de una teoría política para hacerlo.

La presencia de Nietzsche es cada vez más importante. Pero me cansa la atención que se le presta para hacer sobre él los mismos comentarios que se han hecho o que se harían sobre Hegel o Mallarmé. A las personas que quiero, yo las utilizo. La única marca de reconocimiento que puede testimoniarse a un pensamiento como el de Nietzsche es precisamente utilizarlo, deformarlo, hacerlo crujir, gritar. Entonces, que los comentaristas digan si uno es o no fiel, no tiene ningún interés (2019, p. 163).

En la medida en que la pregunta por la verdad sufrió una gran transformación a partir de Nietzsche, la verdad comenzó a pensarse como problema, esto es, como una cuestión de poder, y la investigación se centró en los procedimientos ritualizados mediante los que se produce la coacción de lo verdadero. La pregunta por estos procedimientos ¿cuál es su historia, cuáles son sus efectos, cómo se traman con las relaciones de poder? — que hallan su principal campo de juego en la vida, el cuerpo y el lenguaje— es crucial puesto que, como dice Foucault, atraviesan toda la sociedad occidental desde hace milenios y hoy se han universalizado para convertirse en la ley general de todas las civilizaciones (2019, p. 197).

En suma, es posible afirmar de acuerdo con lo expresado que de la misma forma que Kant ha sido determinante a la hora de sembrar en Foucault la semilla que le ha llevado comprender el ejercicio de la filosofía como tarea crítica, Nietzsche ha propiciado el desarrollo de un nuevo pensamiento en clave biopolítica sobre los dispositivos de poder que atraviesan el cuerpo. Para Foucault al menos de Nietzsche en adelante la filosofía tiene la tarea de diagnosticar, y no trata de decir una verdad que pueda valer para todos en cualquier tiempo. Trata, entonces,

de diagnosticar el presente, de decir qué somos hoy, qué cosa significa actualmente decir lo que decimos. Esta labor de excavación bajo nuestros pies caracteriza de Nietzsche en adelante el pensamiento contemporáneo, y en tal sentido puede Foucault declararse filósofo. La pregunta por qué somos es estructuralmente kantiana pero su respuesta radical es profundamente nietzscheana, y se debe a sus escritos de 1880, en torno a la historia y la voluntad de verdad.

Así, el trasfondo de la hermenéutica nietzscheana, y su asimilación de la unión de conocimiento y poder, renace en el pensamiento de Foucault. Y dos premisas lo sostendrán. Por un lado, que las relaciones de poder son la matriz de la verdad y que siendo así prevalecen sobre las reglas formales del conocimiento universal. Y, por otro lado, que cualquier indagación en el orden del saber –como el propuesto por Kant– ha de resolverse en los juegos de poder.

Ahora bien, más allá de las innegables influencias y convergencias que existen en su obra, Foucault emprendió y fue tejiendo su propio camino.

6. CONCLUSIONES

El intento foucaultiano de despojar al sujeto de las formas eidéticas, representativas de lo que se presenta como lo real en un contexto y de los símbolos y significaciones históricas que toda palabra trazada en un discurso alberga, carga y transporta, para devolverle a la corporeidad su voz, debe mucho a Nietzsche. En términos generales, las referencias de Foucault al ‘diagnóstico’ tienen una fuerte influencia nietzscheana ya que se hacen eco de la vinculación que Nietzsche hace entre filosofía y medicina, donde el cuerpo tiene un papel fundamental.

Si se parte de la fórmula nietzscheana del ser humano como el animal enfermo, una de las tareas de la genealogía es dar cuenta de su estado de salud corporal y de sus proyecciones estimativas. Esta senda nietzscheana abre un campo de estudio que Foucault explora extensa y significativamente. Tanto Nietzsche como Foucault llegaron a la conclusión de que el cuerpo es el lugar par excellence del poder, espacio en el que y mediante el cual se libran las batallas por la sujeción o liberación de las personas. Por ello, Foucault se propuso analizar el modo en que las

relaciones de fuerza han dado forma a los diversos modos de concebir la corporalidad. Es a partir de la década del setenta, cuando el cuerpo ostentará progresivamente un lugar determinante en el trabajo genealógico de Foucault.

Es en la contratapa de la primera edición de *Vigilar y castigar* donde Foucault confiesa su inserción en esta opción teórica: ¿puede hacerse la genealogía de la moral moderna a partir de una historia política de los cuerpos? (1976).

Una declarada voluntad nietzscheana impulsa las investigaciones foucaultianas a propósito del poder, el cuerpo y la vida y ello ha cristalizado en varios de los conceptos clave en Foucault como son los conceptos de ‘poder disciplinario’, ‘poder soberano’ o ‘biopolítica’. Así pues, ciertos especialistas del pensamiento nietzscheano y foucaultiano, atendiendo a cómo se conjugan las reflexiones sobre la corporalidad con la interrogación de una dimensión estimativa en ambos autores, han concluido que la filosofía de Nietzsche pone de manifiesto el umbral de la modernidad biológica. El hecho mismo de la asunción por parte de las sociedades occidentales de que el ser humano constituye una especie, ha evidenciado que, por tanto, su dimensión biológica puede ser asunto político y objeto de estrategias de control biopolítico. De este modo, la vida del ser humano como ser vivo entra en el juego de la política y la biopolítica designa entonces la transformación de la naturaleza del poder político que estaba comenzando a tener lugar.

Si bien gran parte de las investigaciones de Foucault, en un principio, trataban la parte más negativa de las relaciones del saber moderno con respecto al cuerpo: el cuerpo en su dimensión dócil de mecanicidad (la anatomopatología o la penalidad), el autor francés no establece un juicio sobre el cuerpo como instancia meramente pasiva o paciente, sino que incide en cómo el cuerpo, lejos de estar totalmente reducido y docilitado por el poder, presenta en sí mismo fuerzas de resistencia al poder. En su célebre artículo ‘Nietzsche, la genealogía y la historia’ en el que se expresan algunas precisiones de corte metodológico sobre la perspectiva y aspectos de perspectiva y el enfoque situado, Foucault reivindica la valoración de la historia y la resituación de sus métodos, no en relación con la verdad, sino en relación con la vida. La vida,

ahora, es el criterio. Esto es lo que en términos nietzscheanos corresponde al ‘sentido histórico’. El interés de Foucault queda enmarcado, concretamente, dentro del pensamiento del devenir, pues considera que la genealogía no se opone a la historia, sino a la búsqueda del origen. Foucault considera que la búsqueda del origen es la causa de la embes- tida del cuerpo por la historia: la procedencia se enraíza en el cuerpo, se inscribe en el sistema nervioso, en el aparato digestivo.

El pensamiento habitual sobre el origen concibe la historia como una génesis lineal, pura, sin fricciones ni contradicciones, presupuestos idealistas que Foucault descarta. La búsqueda del origen, en ese sentido, tiene como objetivo registrar ‘la esencia exacta de la cosa’. Sin embargo, la labor del genealogista es escuchar la historia, en vez añadir fe a la metafísica, pues con ello se dará cuenta de que detrás de las cosas hay siempre ‘otra cosa’, no una esencia o un punto exacto y fijo que pueda determinarse como el origen. En el origen de las cosas no encontramos su identidad, sino que lo que llamamos ‘origen ’ o ‘esencia ’ remite a nuevas máscaras. Lo relevante es, entonces, el vigor o la debilidad del cuerpo, su salud o su enfermedad en tanto que el lugar donde se plasman las experiencias vitales. Dicho con otras palabras, la ‘verdad ’ nietzscheana acaba siendo in-corporada, encarnada; “[...] es el cuerpo quien soporta, en su vida y su muerte, en su fuerza y en su debilidad, la sanción de toda verdad o error [...]” (2004, p. 30).

Así, la genealogía, articula el cuerpo con la historia: saca a la luz el cuerpo, un cuerpo que está marcado, formado y atravesado por la historia, constituido por su entorno, alimentación, hábitos, etc., interpretando y revelando la vida del cuerpo, el efecto que la historia –a través del poder– tiene en su configuración. Por ello, es una interpretación del ‘texto-cuerpo’ (Blondel, 1986). Dicha historia no es sino el relato que la sociedad se narra a sí misma, en la que vive. En este sentido se comprende por qué Foucault se sitúa ya en el postestructuralismo y suscribe el parecer nietzscheano, al plantear el método genealógico como la puesta en evidencia de una herencia, de una marca, en suma, de la historia de un presente. De forma que, la arqueología y la genealogía de manera conjunta son capaces de mostrar la constitución histórica de nuestra contingente singularidad de ser en el mundo.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este artículo es resultado del Proyecto de Investigación Científica y Desarrollo “Ética cordial y democracia inclusiva en una sociedad tecnologizada” (ETICORDIAL), con referencia PID2022-139000OB-C21, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Innovación.

8. REFERENCIAS

Bataille, G. (2012). Para leer a Georges Bataille. Fondo de Cultura Económica.

Blondel, É. (1986). Nietzsche, le corps et la culture: la philosophie comme généalogie philologique. Presses Universitaires de France.

Conill, J. (2015). Crítica de la razón impura: de Nietzsche a Ortega y Gasset, *Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito (RECHTD)*, 7(1), 2-12.

Foucault, M. (1966). El nacimiento de la clínica. Siglo XXI.

Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión. Siglo XXI.

Foucault, M. (1984). What is Enlightenment? en *A Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, Pantheon Books.

Foucault, M. (1994). Dits et écrits IV. Gallimard.

Foucault, M. (2002). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI.

Foucault, M. (2004). Nietzsche, la genealogía, la historia. Pre-Textos.

Foucault, M. (2008). Introduction à l'Anthropologie de Kant. Vrin.

Foucault, M. (2009) Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979). Akal.

Foucault, M. (2019). Microfísica del poder. Siglo XXI.

Kant, I. (1994). Crítica de la razón pura. Alfaguara.

Marton, S. (2017). Foucault, en Dorian Astor (dir.), *Dictionnaire Nietzsche*. Laffont.

Rajchman, J. (1985). Michel Foucault. The freedom of philosophy. Columbia

ANÁLISIS DE LA TEORÍA DE LAS EMOCIONES EN LA PRAXIS ARTÍSTICA, EN RELACIÓN CON EL CORPUS TEÓRICO DEL TEATRO

SARA CUYAR FONTEBOA

Doctoranda de la Universidad Rey Juan Carlos

1. INTRODUCCIÓN

El teatro y su milenaria historia son reflejo de un largo proceso de una búsqueda e investigación que unifica ciencia, pensamiento, cultura y sociedad. Su enorme trasfondo teórico-metodológico, a través del legado de dramaturgos, directores e intérpretes, permite un análisis profundo de las metodologías del arte de la interpretación, relacionando sus variantes y escuelas con el universo de las emociones, en los diferentes contextos.

La creación de una metodología innovadora para la educación emocional, parte de la necesidad de conformar una sociedad más estable emocionalmente y con mayor conciencia de sus estados psíquicos. Con ello, se pretende definir qué modelo de los presentados favorece tanto la enseñanza como el aprendizaje de todos estos conceptos, con el objetivo de que personas de todas las edades puedan participar en este proceso de crecimiento y mejora de uno mismo/a.

Se ha seleccionado este arte, puesto que es el que más cercano ha estado a las personas desde sus comienzos en Grecia, es por ello que está muy afincado en la cultura de la mayoría de los países (Tovar, 2015)

Asimismo, el teatro puede ser recreado y representado en múltiples ambientes, incluso pudiendo ser viable en una clase, por lo que se adapta al ambiente en el que sucede la mayoría del proceso educativo, asimismo también se puede adaptar a todo tipo de colectivos puesto que existe teatro para todas las edades (Herrera, 2017).

Conformar una metodología efectiva en el campo de la educación emocional, resulta primordial para que las personas puedan disfrutar de un mejor estado psíquico, pudiendo valorar lo que les sucede tanto a las demás personas (espectador) como a ellos mismos (intérpretes) (Navas, 2010).

Además, la educación emocional ha sido un campo emergente en los últimos años, conformándose como una posible ampliación del currículo de las enseñanzas básicas, en muchos países ya se contempla, y se ha podido corroborar que una buena gestión de nuestras necesidades interiores, supone el aumento del rendimiento y del bienestar de las personas tanto en el presente, como de forma futura (Brackett et al., 2008) (Palomera et al., 2008)

En cuanto al ámbito de las emociones, se puede decir que, aunque ha sido una temática muy tratada en los últimos años, todavía quedan muchas lagunas del conocimiento en esta área, que serán profundizadas a continuación.

La numeración de los apartados y subapartados se hará de forma manual, no se usará la numeración automática. Siga el formato de los ejemplos.

2. OBJETIVOS

Atendiendo a todo lo mencionado anteriormente la hipótesis general en este caso, que se tratará de aprobar o refutar, consiste en comprobar si las metodologías teatrales que potencian la empatía son aquellas seleccionadas a la hora de educar emocionalmente.

Para poder dar una respuesta a la hipótesis con fundamentos se realizará una previa revisión bibliográfica, incorporada en el apartado del marco teórico. Para la consecución de esta meta, se tratará de conseguir los siguientes objetivos, en la presente investigación:

- Objetivo1. Comprender que son las emociones y el papel que juegan en una representación teatral.
- Objetivo 2. Analizar la relación existente entre el teatro y las emociones.

- Objetivo 3. Averiguar cómo han variado las diferentes teorías de las emociones en la representación teatral, desde el teatro griego al contemporáneo.
- Objetivo 4. Reconocer el modo en el que un actor conecta con las emociones desde el punto de vista de las diferentes metodologías teatrales.
- Objetivo 5. Indagar qué características tienen los métodos empleados más relevantes para educar emocionalmente a través del teatro y, cuáles son las metodologías teatrales presentes.

3. METODOLOGÍA

Para la realización del presente artículo, se ha empleado una metodología cualitativa, que se ha basado en la búsqueda de información tanto en libros relacionados con la temática, como en diferentes artículos en inglés y español presentes en algunas bases de datos, como Google Académico.

A la hora de seleccionar la información, se ha recurrido a las fuentes más recientes y con mayor número de referencias, con el objetivo de extraer en la medida de lo posible la información de más calidad, con la que poder extraer resultados bajo una base teórica sólida.

4. RESULTADOS

Las emociones nos acompañan desde el inicio de la existencia del ser humano, sin embargo, en muchas ocasiones no somos conscientes del papel fundamental que tienen en la vida cotidiana. A lo largo de la historia, han sido muchos estudiosos que han profundizado en los entresijos del mundo emocional, analizando las diversas facetas que lo conforman.

Para muchos, definir emoción es una tarea ardua, puesto que es un concepto abstracto y subjetivo, sin embargo, alguno investigadores la definieron como:

Una experiencia corporal viva, veraz, situada y transitoria que impregna el flujo de conciencia de una persona, que es percibida en el interior de y recorriendo el cuerpo, y que, durante el trascurso de su vivencia, sume a la persona y a sus acompañantes en una realidad nueva y transformada la realidad de un mundo constituido por la experiencia emocional (Denzin, 2009, p.66).

Los seres humanos tenemos la capacidad de entendernos y gestionar nuestras emociones sin apenas esfuerzo, sin embargo, dentro de cada caso, existen personas que están dotadas de mayor inteligencia emocional que otras, esta habilidad capacita a las personas para tomar conciencia de las emociones propias o ajenas y saber gestionarlas adecuadamente (Escoda et al., 2009).

Las emociones son consideradas un sistema de aleta temprano, que posibilitan una respuesta emocional competente, que en la mayoría de los casos no implica la consciencia de sus respuestas (Illouz, 2010).

La palabra emoción procede de *emovere*, que significa alteración afectiva. Mientras que, al mismo tiempo *emovere*, está relacionado con el vocablo *mouvoir*, que significa mover. Que, junto a moción, del latín "*emotio, -onis*", se puede decir que la palabra emoción significa acción o efecto de ser movido.

Las emociones y los sentimientos, no son sinónimos, de hecho, muchos investigadores sobre la temática, precisaron diferenciarlas debido a la confusión generalizada que circundaba sobre esta temática.

Uno de los pioneros en esta diferenciación fue, Jung (1979), el que postuló que los sentimientos se diferenciaban de las emociones, debido al valor racional que estos presentaban.

Complementariamente, Hobson (1985) inspirado en las teorías psicoanalíticas, postuló que la diferencia entre los sentimientos y las emociones residía en el tipo de proceso. En el caso de los sentimientos es consciente y está integrado con el proceso cognitivo, mientras que, las emociones no son procesados ni diferenciados y se desconoce la causa de las mismas, o la razón de lo que se siente.

A nivel físico, las conductas emocionales se producen en el sistema límbico, un conjunto de estructuras cerebrales da respuesta a estímulos

ambientales a través de las reacciones emocionales pudiendo ser agradables o desagradables. A partir de esto, las emociones desempeñan tres roles fundamentales (Jiménez et al., 2009) (Reeve, 1994):

- *Funciones adaptativas*: permiten preparar al organismo para la conducta exigida. Desde los estudios de Darwin, el que postulaba que las emociones servían para facilitar la conducta apropiada, y por ende tienen un papel preponderante en la adaptación, otros *neo-darwinistas* relacionaron las emociones con determinadas funciones (Plutchik, 1980).
- *Funciones sociales*: las emociones desempeñan un papel fundamental en las relaciones interpersonales, puesto que permiten predecir el comportamiento de los individuos, al estar intrínsecamente relacionados. Asimismo, ayudan en las intervenciones sociales al permitir controlar las conductas ajenas y comunicar los estados afectivos, favoreciendo de tal forma, una conducta prosocial. Por ejemplo, un estado de felicidad favorece los vínculos sociales, en cambio, una actitud irascible, las evita (Izard, 1989).
- *Funciones motivacionales*: las acciones cargadas emocionalmente permiten realizarlas de forma más vigorosa, es por ello que cuando sentimos cólera, las reacciones defensivas aumentan, por el contrario, la alegría favorece la atracción interpersonal. La fugacidad del acto emocional, lo convierte en una realidad difícil de captar, que se produce de forma interna en el corazón o llamado por el autor, “cuerpo de nuestro cuerpo” (Depraz, 2012).

La gestión emocional en el comienzo del siglo XXI para Hang (2015), ha supuesto en auge, patologías tales como la depresión, el TDAH o el síndrome de *burnout*, solventar esta problemática, y afrontar la realidad existente según (Žižek, 2017) es de suma importancia.

En relación a todo ello, la experiencia teatral involucra dos capacidades psicológicas complejas según Gomila (2013), la función simbólica, que consiste en representar algo por medio de un significante, esta función

se puede manifestar a través del juego simbólico, habilidad que se comienza a desarrollar a los 18 meses de edad, cuando comienza el juego simbólico (De Barros y Hernández, 2018).

También involucra la teoría de la mente, que se conoce por ser la capacidad de reconocer y atribuir estados psicológicos según Piaget (1959). En consecuencia, desde los inicios, las emociones han sido el centro neurálgico de la actuación teatral, es por ello que uno de los teóricos de teatro, que más ha indagado en este tema, ha sido Stanislavski, el que postuló que “El actor debe vivir los pensamientos y sentimientos del personaje” (Stanislavski, 1976, p. 175)

Años más tarde, un reconocido crítico, teórico y gestor teatral argentino, Dubatti (2017), estructuró la teoría de las emociones del acto teatral, en tres dimensiones diferentes:

- *Cuerpo natural-social*: el cuerpo, en este caso actúa como zona de experiencia y de subjetividad social, con el objetivo de transformar el teatro en una herramienta de reflexión mutua.
- *Cuerpo afectado por la situación de exposición*: el proceso reflexivo, se enfoca en un área en concreto, con el objetivo de extraer una enseñanza específica, fruto de la interpretación del hecho teatral.
- *Cuerpo poético*: para Dubatti, el cuerpo poético, desempeña el papel de conmover a los espectadores, basándose para ello en la subjetividad interna, también conocida como la subjetividad del cuerpo poético.

Para Damasio, existe un paralelismo entre el teatro como forma representación escénica, y el propio mecanismo que tiene el cuerpo humano a la hora de interpretar y vivenciar el acto emotivo desde la perspectiva neurocientífica. Esto también sucede según el teórico de teatro, Gabriele Sofía, que aboga por la existencia de una relación clara entre el teatro y la neurociencia, puesto que, según sus hallazgos, Stanislavski fue un precursor de las teorías de las emociones, influenciado por Ribot, un reconocido psicólogo francés (Falletti et al., 2010) (Damasio, 2000)

El que descubrió la importancia de las neuronas espejo en el acto teatral, fue el director vasco, Giacomo Rizzolatti, hecho que permitió entender la base neurológica de la imitación, que está compuesta principalmente por tres elementos, las acciones, las intenciones y las emociones. Las neuronas espejo desempeñan un papel crucial en el espectáculo, puesto que, posibilitadas por el sistema especular, se activan ante la acción compuesta por objetivos e intenciones concretas (Ribagorda, 2022).

Por lo que para conseguir que el espectador sienta, el actor debe de realizar acciones lo más reales posible, cumpliendo el esquema de atención, intención, acción y finalmente reacción (Ribagorda, 2022).

De forma procedimental, la actividad emocional a nivel del sistema nervioso, tiene lugar en el sistema límbico, formado por un conjunto de estructuras que responden a estímulos de carácter ambiental y producen respuestas emocionales, tales como el miedo, la alegría, el enojo o la tristeza (Mejía et al., 2009).

Etimológicamente, la palabra “límbico” significa borde, margen o límite y se encuentra conformado por varias estructuras corticales y subcorticales (Saavedra et al., 2015), que son principalmente la amígdala, los cuerpos mamilares, el hipotálamo, los núcleos del tálamo y el estriado ventral.

Este procedimiento no es único de los seres humanos, de hecho, existen estudios como el de (Barton et al., 2003) que atestiguan que es similar al de algunos animales y, que incluso existen coincidencias neuroanatómicas entre ambos sistemas.

En cambio, desde la perspectiva de Jung, según el estudio de Brik y Cornejo (2003), la psiquis tiene una estrecha relación con los símbolos y la creatividad, presentes de forma inherente en el acto teatral. Ambas disciplinas se encuentran conectadas por los siguientes elementos, bajo la perspectiva del psiquiatra, el inconsciente colectivo, los arquetipos, la estructura de la personalidad, los símbolos y la imaginación activa.

Desde el punto de vista de la filosofía de Sartre, el arte forma parte de la imaginación y comparte con el cuerpo tres dimensiones ontológicas, que son las descritas en su libro “El ser y la nada” (Sartre, 1943).

- Expresión del cuerpo para sí, hecho que puede ser comprobable.
- El cuerpo para el otro, cuya relación es de carácter subjetivo.
- Es cuerpo como objeto de la subjetividad del otro

El cuerpo está presente en la filosofía de Sartre, del mismo modo que la emoción, para este filósofo la emoción se le conoce como “brusca caída de la conciencia en lo mágico” (p.4), y se encuentra inducida por las relaciones de la vida humana, en donde el miedo, la huida y la tristeza, provocan que el cuerpo con sus tres dimensiones citadas anteriormente, se convierta en un “instrumento de conjuro” (Rasco, 2012).

Todo ello se encuentra ampliado en su libro “Bosquejo de una teoría de las emociones”, en el que se plasma la visión de las emociones desde su perspectiva. (Sartre, 1939)

La percepción de las emociones, ha fluctuado y cambiará con el transcurso del tiempo, primeramente, se ha de reconocer el ambiente en el que se desarrolla este arte, para comprender la su evolución a la hora de la escenificación, y la consecuente expresión emocional.

El teatro debe su origen a los griegos, los que comenzaron a realizar lo que desencadenaría en el teatro, los conocidos ritos de honor al dios Dionisio. Esto aconteció en Atenas aproximadamente en el siglo V o VI a.C. Por aquel entonces, los griegos emplearon las máscaras a la hora de recrear los personajes, y su empleo dependía de la temática escogida, la tragedia o la comedia.

En este período les dieron una connotación a las dos temáticas, definiendo la tragedia y el drama satírico como “civilizadas” y la comedia y el mimo como “primitivas”. Asimismo, cada una de ellas tenía un objetivo claro, mientras que la tragedia pretendía conmover y causar pena con desenlaces comúnmente funestos, la comedia pretendía realizar ataques satíricos a personalidades públicas. Algunos de los autores más reconocidos del teatro en Grecia fueron, Eurípides, Sófocles y Esquilo con la tragedia y Aristófanes en la comedia (Pavis y Melendres, 1998).

La tragedia tenía un objetivo y a la vez una consecuencia muy definida, la catarsis, a la que se llegaba mediante la purgación de las afecciones

según el psicoanálisis, es decir, mediante la empatía. En la catarsis el espectador debía experimentar emociones violentas de acuerdo al simbolismo teatral (Klein, 2017).

El siguiente teatro en la historia del que tenemos constancia es, el teatro romano. Se desarrolló en el siglo III a.C, asociado a los festivales religiosos. En esta civilización se le dio más importancia a la comedia que a la tragedia, entre ellas destacaron las comedias de Terencio y Plauto, que se basaron en la intriga de carácter local como motivo de divertimento. Sin embargo, el teatro romano acabaría entrando en decadencia tras la caída del Imperio Romano y la imposición de las falsas creencias cristianas, aunque se mantendría con la labor de los trovadores y los juglares.

Más tarde, surgiría el teatro medieval, amparado principalmente por el culto religioso, ya que fueron los clérigos quienes crearon los primeros diálogos teatrales medievales, los conocidos como tropos.

Aunque existió el teatro profano, el teatro religioso fue el más destacado en este período. Sin embargo, el puritanismo del que estaba inmiscuido fue fluctuando, dejándose influenciar por el mundo profano y cómico, llegando incluso a presentarse en sitios públicos. (Fernández et al., 2010).

Tras el fin del teatro religioso con la reforma protestante, realizada en el siglo XVI y el inicio de la época de auge del cómico y el grotesco, comienza el nombrado teatro renacentista. En este momento, se le dota al cuerpo de la capacidad de agitarse y jugar, con el propósito de provocar emoción y pasión, conseguido mediante la escenificación por actores profesionales (Fernández et al., 2010) (Vigarello, 2005).

Más tarde, tras el surgimiento de la *Commedia dell'arte*, el teatro se convirtió en popular, es decir, se enfocó para el divertimento del pueblo, además con el paso del tiempo se mantendría como un referente, al ser considerado vibrante, debido a su estructura marcadamente improvisada (Fernández et al., 2010).

Con la llegada del Siglo de Oro en España, en el siglo XVII, se comenzaron a crear las primeras salas teatrales, en cuyo país se denominaron corrales de comedias. Asimismo, su gestión estaba encabezada por diversas hermandades, que se encargaban de dirigir el proceso escénico.

En el Siglo de Oro español, destacaron diversos artistas, como son Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina (Fernández et al., 2010).

Más adelante, en el siglo XVIII, en Europa reinaba el Neoclasicismo, teatro, que se caracterizaba por adaptar las creaciones a las características y gustos de la etapa clásica. En este momento, destacaron autores de la talla de Goethe y Schiller (Fernández et al., 2010).

Tras el teatro romántico y la primigenia profundización en las relaciones humanas, con el paso del tiempo, el interés en las motivaciones psicológicas de los personajes y la reflexión ante problemas sociales aumenta, debido a la necesidad inherente del realismo psicológico de que el arte mejora la vida. En este momento, aparece la figura del director, como cohesionador de la actuación, los decorados y el vestuario en una obra teatral (Fernández et al., 2010).

De forma totalmente opuesta, Jacinto Benavente y Valle Inclán toman la posesión predominante en el teatro del siglo XX en España, siguiendo una reacción antirrealista, muy contraria al teatro precedente. Sin embargo, este arte continuó desentrañando las posibles trabas tecnológicas y escénicas propias del siglo XIX, sustituyéndolas desde el teatro simbolista por la espiritualidad y las características propias de los sueños (Battán, 2021).

El proceso evolutivo del arte escénico, desembocó en el teatro expresionista, momento en el que se priorizó la exploración de la mente humana a través de la recreación de un mundo de pesadilla, capturando los aspectos violentos y grotescos del inconsciente, para plasmarlos de una forma distorsionada y exagerada, a través, por ejemplo, de un empleo del claroscuro muy marcado (Fernández et al., 2010).

En la pintura, predecesora del teatro, en Francia se comienza el movimiento expresionista debido a la influencia que causó Gauguin a la hora de crear piezas con calma interior. En consecuencia, este autor comenzó a eliminar los detalles que podían dispersar el pensamiento (Micheli, 2002).

Como predecesor a los grupos que surgirían en el expresionismo alemán, Van Gogh como principal precursor, confería a los colores como música, y relacionó ambos artes a través de su obra. Más tarde, tomando las premisas de los precursores Van Gogh y Toulouse Lautrec, fue creado el grupo de “El puente” o Die Brücke por unos jóvenes alemanes, y con la incorporación de Nolde como miembro a esta agrupación, el expresionismo profundizó en los colores, dotándolos de vida propia, bajo las siguientes palabras “plañideros o reidores, cálidos y santos; como canciones de amor y de erotismo, como cantos y espléndidos corales” (Micheli, 2002, p.105).

Paralelamente, el grupo de expresionistas Der Blaue Reiter o “El jinete azul”, creado por Kandinsky y Franz Marc en 1911, acabó por incluir una serie de principios a la corriente expresionista, tales como que la base del arte era seguir “el principio de necesidad interior” y por lo tanto estuvo relacionado con el mundo emocional del artista.

Esto fue perfeccionado por Kandinsky, el que dividió el color en dos categorías (calor y frío), con el propósito de darle un simbolismo psicológico a los colores, y determinar según este artista, las resonancias en el alma.

A esto Kandinsky expone “verde absoluto [...] es en el mundo de los colores lo que en el mundo humano es la llamada burguesía; es decir, un elemento inmóvil, satisfecho de sí mismo y limitado en todos los sentidos” (Micheli, 2002, p.114).

E incluso realiza comparaciones en su libro “De lo espiritual en el arte”, como por ejemplo “este verde, es como un vaca gorda y muy sana que yace inmóvil y que, sirviendo sólo para rumiar, contempla el mundo con mirada estólida y obtusa” (Micheli, 2002 p.115), se puede observar que, en el caso de Kandinsky, los colores no sólo tienen una emoción relacionada, sino una realidad concreta asociada. Además, los colores preservan movimiento para este artista, y se clasifican en tres tipologías en dependencia del mismo, horizontales, centrífugos y centrípetos.

Con la llegada del cubismo, los artistas comenzaron a superar la realidad modificándola con un orden abstracto. Los artistas plásticos más

influyentes de esta vanguardia fueron Cezanne, Braque, Picasso y Léger. (Battán, 2021)

Retomando los ideales actuales, el teatro contemporáneo, regresa al realismo psicológico, acompañándolo por un fondo orquestado, que permite la exuberancia de las obras, que junto con una escenografía sugerente se mantienen influencias del teatro precedente. (Fernández et al., 2010).

Desde el punto de vista de Gordon Craig, pionero del teatro en el siglo XX, las emociones y la imaginación se encuentran supeditadas a la racionalidad, pero esta condición es muy difícil de mantener o controlar, puesto que, según él, “la emoción es la causa que antes crea y luego destruye” (Craig, 2011, p.118) Este artista abogaba por la transformación del actor en una *supermarioneta* que no está sometida a sus emociones (Klein, 2017).

De acuerdo al estudio de Boal (2002), existe una interrelación entre emoción y razón, de tal forma que no existe una sin la presencia de la otra. El autor las compara con el caos (emoción) y la matemática pura o razón. En la misma línea, Stanislavski, en su creación reprodujo el vínculo entre estos dos elementos, empleando el conflicto como la fuente principal de la teatralidad, que emplea el punto de vista dialéctico de la emoción.

Todo ello es posible, siempre y exista empatía entre el personaje y el espectador (Boal, 2002).

La interpretación de acuerdo a esta metodología se basa en la memoria afectiva o emocional y la propia experiencia del actor, para la recreación de una interpretación lo más natural posible.

- *Memoria afectiva o emocional*: de acuerdo a los principios de Stanislavski, la emoción no puede ser fingida ni manejada desde el lado consciente. Se trata de que el actor induzca un estado congruente con el personaje a través del recuerdo de algo relacionado o imaginado, desde la reconocida memoria emotiva, que es aquella que no varía según Strasberg.
- Stanislavski, todo esto lo resume en una frase, “el actor debe vivir los pensamientos y sentimientos del personaje”

(Stanislavski, 1976, p.175). De esta forma, según este teórico se consigue una expresión sentida y no meramente superficial (Klein, 2017).

- *Propia experiencia del actor*: trabajo del artista para dominar su parte emotiva, siguiendo dos dimensiones de control emocional, la inhibición de la expresión de las propias emociones y la imitación de expresiones características (Klein, 2017).

Por lo que es contrario a los ideales de Diderot, propios de finales del siglo XIII, que establece la paradoja emocional, más tarde denominada paradoja del actor, que apoyaban que la falta de sensibilidad lograba que los actores fueran brillantes (Klein, 2017) (Alonso, 2019).

En cambio, el teórico ruso, empleaba principalmente el “Método de las acciones físicas” que consistía en exteriorizar los sentimientos mediante la gimnasia, la danza, el sentido del ritmo y la modulación de la voz (Klein, 2017).

Este método fue utilizado por Raúl Serrano en Argentina, lo que le sirvió para crear un método propio denominado “El método de la conducta conflictiva” que consistía en que las emociones son consecuencia de los procesos físicos, de las que se debe ocupar el actor.

De acuerdo a la metodología teatral de Meyerhold, el objetivo principal del actor es atrapar en su telaraña mediante sus movimientos los sentidos del espectador. Desde su perspectiva, se prioriza la sensibilidad sensorial sobre la emotiva, tomando al actor como un “emanador” de energía según Meyerhold (Barba, 2009).

El reflejo emocional en este caso no debe pasar por el filtro intelectual, sino que se debe centrar en la sensibilidad tanto cinestésica como sensorial. Todo ello, debe ser conseguido según Meyerhold, a través del grotesco. Esto consiste en contrastes bruscos con el propósito de modificar la percepción del espectador, acompañados por contradicciones de carácter agudo entre el contenido y la forma, manteniendo la expresión a través de la danza, ya que es la única vía para expresar el grotesco.

La incorporación de la danza como una de los principales medios para llevar el grotesco al teatro, fue influencia principal tanto de Loie Fuller,

como de Chaplin. Sin embargo, esta metodología también estuvo influida por algunos teatros exóticos como el Kabuki, el Nô, la Ópera de Pekín, la Vuelta al Siglo de Oro Occidental y la Comedia dell' Arte (Barba, 2009).

Todo ello provocó en Meyerhold la necesidad de responder la siguiente pregunta “¿Cómo debe incidir aquel dibujo de movimientos que anudan la relación actor-espectador a nivel sensorial antes que el intelecto y la emotividad psicológica?” (Barba, 2009, p. 166).

Para ello, combinó una serie de elementos que le permitirían enfocarse en la potenciación del nivel sensorial. En consecuencia, rescató la técnica del movimiento escénico tanto de la danza, la música, el atletismo, la esgrima y el lanzamiento de disco, y lo llevó al teatro siguiendo los principios fundamentales de la *Comedia dell'arte* y los procedimientos tradicionales del teatro del siglo XVIII y XIX. También se basó en las convenciones del drama hindú y la dramática propia de Japón y China (Barba, 2009).

Lo mencionado anteriormente le sirvió para establecer las bases de su creación, la biomecánica, cuya invención data del 1922, momento caracterizado por acontecer tras la revolución y la guerra civil. Esta realidad, se hace patente en el momento en el que Meyerhold expone que “un obrero trabajando nos recordará invariablemente a un bailarín” (Barba, 2009, p.168).

De acuerdo a la ley fundamental de la biomecánica, el cuerpo en su totalidad participa en cada uno de los más insignificantes movimientos, que es fruto de la influencia del Estudio de Stanislavski en 1905. Para él, los principios del movimiento, parte de la danza, disciplina caracterizada por la ausencia de lo superfluo o improductivo y la presencia indudable del ritmo, junto con la correcta posición corporal para el mantenimiento del centro de gravedad, todo ello con el propósito de lograr la necesaria estabilidad del individuo (Barba, 2009).

Uno de los actores principales de los espectáculos de este director teatral, Ilinski, decía que Meyerhold buscaba una ejecución del movimiento de forma consciente puesto que según sus propias palabras “si

la forma es justa, también lo serán los tonos de los sentimientos, porque estos están determinados por las posturas físicas” (Barba, 2009).

Tras corroborar que la biomecánica era un buen método a la hora de conseguir todo lo comentado anteriormente, este teórico ruso acabó estableciendo para sus actores un entrenamiento tomando como base ejercicios biomecánicos. Según él existían dos líneas de acción disponibles, la *otkaz* o negación, a través de la que se crea una secuencia de acciones que se inician desde su opuesto, y, la reiteración, que consiste en realizar una secuencia dinámica de 3 fases.

Pero, primeramente, los representantes, deberán efectuar un calentamiento previo, denominado por el director teatral, *dáctilo*. Los ejercicios biomecánicos se encontraban acompañados por música de piano, que debía ser respetada por los asistentes. De acuerdo a lo expuesto cabe mencionar que esta técnica preserva gran número de similitudes con la danza, incluso comparten la oscilación del centro de gravedad, propio de la mencionada disciplina (Barba, 2009).

Según la biomecánica meyerholdiana, la dirección de la mirada y la posición de la columna vertebral se encuentra relacionada con las emociones, de acuerdo a los diagramas de Carlo Blasis, que fue un bailarín y teórico de danza italiano (Barba, 2009).

De acuerdo a la perspectiva de Bert Brecht, no se debían despertar emociones, sino que se encarga de desarrollar la razón crítica a través de la escenificación. Por lo tanto, si teatro consiste en reflejar los conceptos, más que las experiencias propiamente dichas. Por lo que, según la ideología brechtiana, el actor o debe transformarse en el personaje que presente (Berthold, 1974) (García, 2011).

Para finalizar, se hablará sobre las bases del método Chubbuck, metodología que consideraba que las emociones jugaban un papel trascendental al actuar, puesto que eran el medio para llegar a la meta. A través de las emociones, los actores buscan el dinamismo en la actuación según Chubbuck y Merajver (2018), concepto que fue heredado de Aristóteles, el que defendía que la lucha incansable de un sujeto por triunfar, era la esencia del drama, ya que “vencer a pesar de todos los obstáculos

es lo que dinamiza a las personas” para el filósofo, algunos ejemplos de ello, son, Nelson Mandela, Martin Luther King o Virginia Woolf.

Para la maestra, las emociones eran imprescindibles en el acto teatral, de tal forma que era la principal fuente de interés para los espectadores, a la hora de acudir al teatro. En consecuencia, Chubbuck pretendió llevar la realidad emotiva al acto teatral, mediante el empleo de traumas, deseos y sueños para lograrlo (Chubbuck y Merajver, 2018).

De acuerdo a metodología, es necesario conocerse a uno mismo, porque esto define la calidad del actor, para conseguirlo según Chubbuck, el actor debe comprender lo que le motiva, además de reconocer su lado oscuro (traumas, creencias, prioridades y temores).

A modo de resumen Chubbuck expresa “el actor debe aprender a usar sus emociones, no como fin, sino como una herramienta que le permita poner en juego la pasión necesaria para vencer el conflicto planteado en el libreto” (Chubbuck y Merajver, 2018, p.9) por lo que las emociones sirven para dar una respuesta a la acción.

5. DISCUSIÓN

Las personas cuentan con un cierto nivel de inteligencia emocional, que puede ser mejorado con el empleo de diferentes técnicas según los estudios de Escoda et al. (2009). Así sucede con el teatro, disciplina en la que interactúan las emociones de una forma clara, puesto que tras los estudios de Plutchik (1980), Izard (1989) y Depraz (2012) apuntan a que el acto emotivo desempeña funciones adaptativas, sociales y motivacionales, que se traducen en la escena en una estructura tridimensional compuesta por cuerpo natural-social, el cuerpo afectado por la situación de exposición y, finalmente, el cuerpo poético, para Dubatti (2017).

De todas formas, las emociones no siempre fueron concebidas en el hecho teatral de la misma forma, es notoria la evolución de este arte con respecto a este aspecto, puesto que a lo largo de la historia su posicionamiento fue fluctuando en dependencia del contexto.

Lo mismo sucedió con las metodologías teatrales, algunas de ellas consideraron que era más provechoso aislarse de las emociones y supeditar la escena a la razón, como acontece con el caso de Gordon Craig, tal y como definió Craig (2011), sin embargo, otros métodos observaron en la falta de sensibilidad de los actores el éxito de la escena, tal y como sucede en el caso de Diderot, que ha sido investigado por Klein (2017) y (Alonso, 2019).

Por el contrario, aquellos métodos que están más vinculados a la empatía, como acontece con la metodología de Stanislavski, Raúl Serrano, Meyerhold y Chubbuck, pretendieron conseguir que existiera una conexión entre el actor y los espectadores a través de las emociones y, en algunos casos involucrando la sensibilidad sensorial tal y como apuntan los estudios de Klein (2017), Barba (2009), Chubbuck y Merajver (2018) y, finalmente, Boal (2022).

6. CONCLUSIONES

Las metodologías innovadoras basadas en la disciplina teatral para educar emocionalmente en el contexto educativo, presentan mayor número de similitudes con aquellos modelos metodológicos interpretativos que vinculan la escenificación con la realidad emocional, centrándose de este modo en una comunicación empática entre emisor y receptor, o entre el actor y el espectador.

De los métodos incluidos, los que finalmente podrían ser utilizados para educar emocionalmente debido a su gran vinculación son la técnica de Stanislavski, Raúl Serrano, Meyerhold y finalmente Chubbuck.

Tras lo expuesto, y para concluir, cabe destacar el gran número de investigaciones de educación emocional a través del teatro. Sin embargo, aquellas que presentan una mayor relevancia investigativa se encuentran relacionadas únicamente con aquellas metodologías teatrales vinculadas a los procesos empáticos, por lo que en este caso los métodos de Gordon Craig o Diderot, no estarían seleccionados a la hora de educar sobre los procesos emocionales y su autorregulación (García-Fernández y Giménez, 2010).

El mundo emocional, presenta una gran dificultad a la hora de ser investigado, sin embargo, a lo largo del presente artículo se ha podido evidenciar a grandes rasgos la interrelación existente entre las emociones, la praxis artística y las metodologías teatrales. En futuras investigaciones, sería recomendable analizar los otros aspectos que pueden favorecer una mayor conexión en el proceso de enseñanza-aprendizaje, investigando sobre el significado semiótico de los elementos que interactúan.

8. REFERENCIAS

- Barba, E. (2009). *On Directing and Dramaturgy*. Routledge.
- Barton, A. (1980/2003). Introducción, en Shakespeare, W. *Hamlet*. Barcelona.
- Battán, A. (2021). “El cuerpo como teatro”. *Fenomenología y emociones*, (35), 207-235.
- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*.
- Brick, L. y Cornejo, S. (2003). *La representación de las emociones en Dramaterapia*. Buenos Aires.
- Boal, A. (2006). *Legislative Theatre*. London.
- Chubbuck, I. y Merajver, M. (2018). *El Poder de la Actuación. El Método de Ivana Chubbuck*. Jorge Pinto Books Inc.
- Craig, G. (2011). *Del arte del teatro*. Asoc. Directores de escena.
- Damasio, A. (2000). *A second chance for emotion*. Oxford Academic.
- Barros, C. y Hernández, A. (2016). “Función simbólica y representaciones mentales. Un enfoque desde el lenguaje.” *Revista internacional de apoyo a la inclusión, logopedia, sociedad y multiculturalidad*, 2(4).
- Denzin, N. (2009). *On Understanding Emotion*. Routledge.
- Depraz, N. (2012).” Delimitación de la emoción. Acercamiento a una fenomenología del corazón”. *Investigaciones fenomenológicas*, vol. (9), pp. 39-68.
- Dubatti, J. (2017). “Poéticas de liminalidad en el teatro I” y (2019). “Poéticas de liminalidad en el teatro II”. *Revista investigación teatral*, (44), 457-459.
- Escoda, N., Guiu, G. y Bisquerra, P. (2019). “Educación emocional para el desarrollo de competencias emocionales en niños y adolescentes”. *Praxis & Saber*, 10 (24), 23-44.
- Falletti, C., Mirabella, G., Pardiso., Pradier, J.M., Schranz, J., Czertok, H., Mariti, S. (2010). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao.

- Fernández, E. (2010). *Psicología de la emoción*. Editorial universitaria Ramon Areces.
- García, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*.
- García-Fernández, M. y Giménez, S. (2010). La inteligencia emocional y sus principales modelos. *Espiral. Cuadernos del profesorado*, 3 (6), 1-10.
- Han, B.C. (2015). *The burnout society*. Stanford University Press.
- Herrera, A. (2017). Teatro y performance: (Des) encuentros. *Investigación teatral*, 7, 10-11.
- Hobson, R. (1985). *Forms of feeling*. Routledge.
- Illouz, I. (2010). *La salvación del alma moderna: terapia, emociones y la cultura de autoayuda*. Katz editores.
- Izard, C. E. (1989). The structure and functions of emotions: Implications for cognition, motivation, and personality.
- Jiménez, M. I. y López-Zafra, E. (2009). Inteligencia emocional y rendimiento escolar: estado actual de la cuestión. *Revista Latinoamericana de psicología*, 41(1), 69-79.
- Jung, C.G. (1979). *World and Image*. Princeton University Press.
- Klein, J.P. (2017). *Teatro y dramaterapia*. Ediciones Octaedro.
- Mejía, D., Valdovinos, A., Menéndez-Díaz, M. y Mendoza-Fernández, V. (2009). El Sistema Límbico y las Emociones: Empatía en Humanos y Primates. *Psicología Iberoamericana*, 17 (2), 60-69.
- Michelli, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza editorial.
- Navas, M. (2014). La educación emocional y sus implicaciones en la salud. *REOP Revista Española De Orientación Y Psicopedagogía*, 21(2), 462-470.
<https://doi.org/10.5944/reop.vol.21.num.2.2010.11559>
- Palomera, R., Fernández-Berrocal, P. y Brackett, M. A. (2008). La inteligencia emocional como una competencia básica en la formación inicial de los docentes: algunas evidencias. *Electronic journal of research in educational psychology*, 6(2), 437-454.
- Pavis, P y Melendres, J. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Plutchik, R. (1980) Chapter 1 – A general psychoevolutionary theory of emotion. Academic Press.
- Rasco, J.I. (2012). *Acuerdos, Desacuerdos, y Recuerdos* (Colección Félix Varela). Ediciones Universal.
- Reeve, J. (1994). Motivación y emoción. *Persona*, 6, 227-229.
- Ribagorda, M. (2022). *Un encuentro feliz. Teatro y neurociencia*. Artezblai.

- Saavedra, J., Díaz, W., Zuñiga, L., Navia, C. y Zamora, T. (2015). Correlación funcional del sistema límbico con la emoción, el aprendizaje y la memoria. *Morfología*, 7(2), 29–44.
- Sartre, J. (1939). Bosquejo de una teoría de las emociones. Weblioteca.
- Sartre, J. (1942). El ser y la nada. Weblioteca.
- Stanislavski, C. (1976). Mi vida en el arte. SIGLO VEINTE.
- Tovar, Y. (2015). Relación entre la gestión emocional y el liderazgo en Instituciones Educativas Públicas.
- Vigarelo, G. (2005). Historia de la belleza: El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días. Nueva visión argentina.
- Žižek, S. (2017). Sobre la violencia. Paidós.

AUTORREPRESENTACIÓN. CARACTERÍSTICAS DEFINITORIAS: TIPOLOGÍAS FORMALES, ANÁLISIS PROCESUAL Y CONTENIDO CONCEPTUAL

OLGA MARUGAN OLIVA
Universitat Autònoma de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende hacer una reflexión sobre el autorretrato artístico, un subgénero que ha experimentado una revolución sin precedentes. El autorretrato representa, traduce y recrea las características fisiológicas del propio cuerpo o rostro, a través de la utilización de la imagen y el cuerpo, en combinación con narraciones autobiográficas que exploran la relación cambiante del individuo con la cultura de la imagen en la que vivimos. La autorrepresentación sugiere una forma activa de introspección, exaltación, deseo de permanencia y memoria, un diálogo interno adentrándose en los diferentes aspectos de la individualidad. Siguiendo paso a paso su viaje en el tiempo, la imagen es la herramienta simbólica que identifica al artista. A estas alturas, nuestra memoria individual y colectiva está plagada de retratos: en la historia del arte, en los álbumes familiares, en los documentos históricos, en los archivos policiales, en los selfis, en los espacios visuales, en las redes sociales, en las aplicaciones digitales que van asociadas a algoritmos de la inteligencia artificial. El desafío digital del siglo XXI nos adentra en contextos sociales de interacción, donde el espacio público de algoritmos parte como escenario teatral y imbricación de la performance de la identidad individual del artista.

1.2. ANTROPOLOGÍA Y META-CARTOGRAFÍAS DEL AUTORRETRATO: SECUENCIAS, EXPERIENCIAS Y PRESENCIAS

IncurSIONAR el espacio de las artes plásticas para hacer una revisión del autorretrato como forma de expresión, señala (Brea, 2003), el género que por excelencia permite reconocer "la eficacia productora de subjetividad de los actos visuales" es el autorretrato²⁶⁶.

En su viaje por el tiempo, el autorretrato inscrito dentro del espacio autobiográfico se ha expandido y renovado. En la antigüedad por ejemplo, no estaba permitido autorretratarse, sólo se podía representar la imagen de los dioses y poderosos. Plutarco, en su *Vida de Pericles*, cuenta la reveladora historia de Fidias, que nació en Atenas hacia el año 490 y fue el más grande escultor de su época. La estatua de Zeus que Fidias realizó en Olimpia despertó una gran admiración, por lo que fue considerada una de las siete maravillas del mundo. Sin embargo, Plutarco cuenta que a Fidias se le realizó un proceso por lo que fue llevado a la cárcel y, más tarde, obligado al exilio²⁶⁷.

En la Edad Media algunos arquitectos llegaron a esculpir su imagen en un lugar muy escondido, como una especie de firma secreta. Tanto en la catedral de Praga como en la catedral de Santiago de Compostela hay unas pequeñas imágenes disimuladas y, se dice, que son las de los arquitectos que las construyeron. Pero fue a partir del Renacimiento cuando el autorretrato se convirtió en un género artístico concebido como la imagen autorreflexiva que expresaba la conciencia de una singularidad.

El autorretrato en el Renacimiento expresa la autoafirmación del artista que se considera a sí mismo como un tema digno de su arte. Es un reconocimiento de la importancia del artista, puesto que puede ser protagonista de las obras que antes se reservaban exclusivamente a Dios y, más tarde, a la monarquía y a la aristocracia. Al autorretratarse el artista se elevaba a las más altas esferas, ostentaba y exhibía su prestigio social por medio de una autoexploración fisionómica e interior. En sus orígenes, el autorretrato tenía la función de reproducir la identidad física y

²⁶⁶ José Luis Brea, "Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)", p. 82

²⁶⁷ Plutarco, *Vida de Pericles*-Fabio Maximo

marcar el estatus social y la única alteración que acaso se aceptaba era el embellecimiento. Recordemos algunos artistas que han recurrido al autorretrato, como Sandro Botticelli (1445-1510), Pedro Berruguere (1450-1504), Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528), Tiziano (c. 1490-1576), Raffaello (1483-1520), Sofonista Anguissola (1528-1624), Caterina Van Hemesen (1528-1587), Lavinia Fontana (1552-1614), y Artemisa Gentileschi (1593-1656), por mencionar sólo algunos pintores del Renacimiento. Mención aparte merece la obra de Rembrandt (1606-1669) quien realizó un gran número de autorretratos a lo largo de su vida. Se conocen más de 40 pinturas, 30 estampas y varios dibujos. En su obra los autorretratos son muy importantes y se caracterizan por su deseo de fidelidad hacia la figura real. Para Rembrandt el autorretrato es una forma de documentación personal y una forma de conocerse, son un testimonio del devenir de su vida, de sus cambios fisionómicos y la evolución de su estatus social.

En el siglo XVIII se desarrolla el romanticismo que es visto como una reacción al intenso racionalismo, al que enfrenta exaltando los sentidos, las pasiones y las tensiones del individuo. En este periodo el cuerpo es considerado una extensión del alma y ya no sólo el recipiente del alma. Los artistas buscaban la liberación de las fuerzas creativas y es en este periodo cuando se hace hincapié en la subjetividad personal y en la angustia del individuo que vive en una sociedad que lo oprime. De este periodo podemos mencionar a Francisco de Goya (1746-1828), considerado el padre del arte moderno, quien pintó a lo largo de su vida alrededor de 12 autorretratos.

A finales del siglo XIX surgen en Francia los impresionistas que se propusieron representar al mundo de manera espontánea y directa. Sus cuadros eran pintados al aire libre y en la naturaleza y no en el taller; tomaron como tema principal el paisaje, y recurrieron a formatos más pequeños y ya no a los formatos monumentales que hacían en el taller²⁶⁸. El posimpresionismo o neoimpresionismo aglutina muchos estilos y técnicas diferentes. Podemos mencionar como gran figura del

²⁶⁸ Pierre Cabanne, *Hombre, creación y arte*. Enciclopedia de arte universal, vol. 3, p. 720

posimpresionismo a Vincent Van Gogh (1853-1890), quien emulando a Rembrandt, su compatriota, pintó alrededor de 43 autorretratos.

El autorretrato en el siglo XX se inscribe en un contexto de ruptura del paradigma de las artes. El autorretrato adquiere aquí un carácter subversivo. Esta crisis de la modernidad puede ser vista como el reconocimiento de la irreconciliable escisión entre significado y significante. El artista, más que reproducir su individualidad, ilustra su actitud ante el mundo, ante el arte y ante la sociedad en la que vive. En el autorretrato de esta época, el artista no sólo se pregunta por su identidad sino sobre la pintura, su significado, sus posibilidades y sus límites; se pregunta hasta dónde llega su libertad como pintor. En este presente, hay una preocupación por el proceso de creación, por la posibilidad de explorar, es la visión de una persona en permanente transformación, en constante metamorfosis. Hay una rigurosa autocontemplación de los artistas, el "despiadado narcicismo", como lo llama Rafael Argullol, donde hacen un ejercicio de sinceridad necesario para que la obra de arte sea, ante todo, un medio de autoconocimiento. La mirada se vuelve cada vez más intimista, se libera de las prescripciones de la academia y se libera, sobre todo, de ataduras morales. Hay tres artistas del siglo XX que destacan: Pablo Picasso (1881-1973), Egon Schiele (1890-1918) y Frida Kahlo (1907-1954). Los tres tienen en común su proceso de autoconocimiento mostrando la importancia del cuerpo, del objeto y la manera en que interviene en la obra. Sin embargo, es necesario ahora aclarar de qué cuerpo estamos hablando pues el cuerpo ha tenido diferentes significados a lo largo de la historia. (Alcázar, 2014: 107-117).

El autorretrato en la segunda década del siglo XX y del siglo XXI es entendido como una realidad independiente del sujeto, de la experimentación misma, de performance de la identidad personal, de descubrimiento físico, social, virtual, electrónico, digital y artificial. La pluralidad de realidades y formas es influenciado y representado por unos intereses y objetivos contemporáneos. En todo caso, esta práctica de autorretrato se vincula a la narrativa cotidiana personal y se destina a la interacción y presentación social como una expansión del yo y del propio cuerpo. La integración de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han influenciado y representado una relación de reestructuración de la propia visualidad y representación artística en cada

época. La performance, la realidad virtual, la inteligencia y vida artificial, telemática e hipermedia, entre sus múltiples modos de acontecer, nos plantean nuevas experiencias interactivas en un sentido amplio y indefinido de formas, materiales, procedimientos, hibridaciones, políticas, feminismos, acciones e interacciones.

Destacan: Claude Cahun (1894-1954), John Coplans (1920-2003), Ralph Eugene Meatyard (1925-1972), Jo Spence (1934-1992), Dieter Appelt (1935), Lucas Samaras (1936), Humberto Rivas (1937-2009), Esther Ferrer (1937), Carolee Scheemann (1939-2019), Valie Export (1940), Hannah Wilke (1940), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), Vito Acconci (1940-2017), Chuck Close (1940-2021), Lynda Benglis (1941), Mary Kelly (1941), Arno Rafael Minkinen (1945), Stelarc (1946), Paloma Navares (1947), Orlan (1947), Ana Mendieta (1948-1985), Diana Block (1950) & Marlo Broekmans (1953), Manel Esclusa (1952), Javier Vallhonrat (1953), Nan Golding (1953), Toto Frima (1953), Helen Chadwick (1953-1996), Cindy Sherman (1954), Francesca Woodman (1958-1981), Alice Odilon (1969), Nikki S. Lee (1970), Laura Aguilar (1959-2018), Marc Quinn (1964), Lindsay Seers (1966), Jenny Saville (1970), Mario Klingemann (1970), Gina Zacharias (1972), Matthew Leifheit (1988), Maria Mavropoulou (1989), Céline Bodin (1990), Cristina Otero (1995).

FIGURA 1. *On Algorithmic Gender Bias - Maria Mavropoulou*



Fuente: <https://autre.love/interviewsmain/2021/10/13/her-data-an-interview-of-maria-mavropoulou-on-algorithmic-gender-bias>

2. OBJETIVOS

2.1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

La práctica del autorretrato está entendida por la fenomenología de la conciencia que pretende aproximarnos a la expansión del yo como una reconfiguración de la subjetividad contemporánea. Esta conciencia fenomenológica en la práctica artística del autorretrato parte de la transformación de los espacios públicos y privados, ambos entreverados, lo individual y lo social se entrelazan. Desde esta perspectiva, en general, la realidad actual parte de la experimentación a través de la práctica como una manera de conocer el medio físico y social. La problemática general que planteo, es la hipótesis fundamental que identifica la autorrepresentación como una forma híbrida donde transita la experimentación, el espacio, lo testimonial, lo vivencial, la percepción, la representación, la mirada, la confesión, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, los microrrelatos que convergen con la propia subjetividad: vivencias, experimentaciones, realidades, cuerpos, objetos, sujetos, tecnologías, electrónicas, realidades virtuales y digitales que configuran la dimensión, la construcción, los intereses y objetivos de estas nuevas formas autobiográficas que han irrumpido en el mundo actual, y que se diferencian por la categorización de tradición, contemporaneidad, público y privado.

2.2. OBJETIVO GENERAL

La finalidad de este estudio parte del análisis y investigación del autorretrato como instrumento cultural antropológico, de conocimiento propio y forma de evidencia de intimidad propia e interacción social.

2.3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Explorar las interacciones etnográficas de relación entre el rostro, el cuerpo y el espacio público.
- Identificación y reflexión de la autorrepresentación entorno a la construcción de las nuevas corporalidades, subjetividades y entornos tecnológicos.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo empleará la metodología de la investigación documental cualitativa en paralelo al diseño biográfico o narrativo etnográfico, basados todos en la exploración documental pasada y presente, partiendo de la investigación bibliográfica, de fuentes electrónicas para el estudio de casos, y del análisis y comprensión de la producción y la práctica artística.

4. RESULTADOS

Los resultados obtenidos han tenido lugar en la impartición de la materia de formación básica obligatoria, Educación de las Artes Visuales en la Educación Infantil II, del tercer curso, para la obtención del Grado de Magisterio en Educación Infantil de la Facultad de Educación de la Universitat Autònoma de Barcelona. En este punto, partimos sobre la investigación de narrativas visuales pedagógicas de reconstrucción identitaria, llevado a cabo en la docencia de esta asignatura. Se propone para ello, el uso de modelos de análisis biográficos y de identidad de entornos educativos, planteando el concepto de autorrepresentación en la producción artística para fomentar una reflexión sobre el individuo y su papel en la sociedad y con los demás. Las conclusiones confirman que los participantes al final del estudio, son mucho más conscientes de su situación vital, con los demás y consigo mismo por disponer de muchas utilidades prácticas cuando se enfoca y utiliza en el ámbito educativo.

Este grupo de alumnos ha participado en un proyecto de aprendizaje y servicio en educación basado en imágenes (Moss y Pini, 2016) y ampliamente relacionado con el *Arts Based Research* (ABR), concretamente con la investigación basada en las artes, trabajos e investigaciones que apoyan que aprender a través del arte es perfectamente accesible a todos los campos del saber. El objetivo es generar una narrativa a partir del propio retrato, de la composición, la escena, la iluminación y demás elementos que configuran una imagen, introduciendo la creación de un relato autobiográfico, respondiendo a un proceso de análisis, interpretación y construcción de la realidad. La imagen que han presentado los alumnos pretende ser el concepto que tienen en su memoria. Estas evidencias configuran una reflexión sobre su imaginario simbólico: laboral,

personal, emocional y psicológico que condicionan o pueden reconducir su vida. Para ello, algunos alumnos, por ejemplo, decidieron crear la narrativa del profesor facilitador debido a su condición de futuros docentes, como representación a aquello en lo que no querían convertirse y, por otro lado, también se presentaron narrativas de mujeres trabajando en entornos considerados tradicionalmente como exclusivamente masculinos como representación de aquello que anhelan, con el objetivo de proyectar posibles y diferentes versiones de nosotros.

El proceso es la parte más importante. El papel del docente como docente-artista-investigador es clave y está integrado dentro del proceso de creación. Aporta una mirada artística y simbólica que trata de ajustarse lo máximo posible a la propuesta del alumno. Esta implicación de presencia del docente-alumno forma parte del resultado de una acción e relación interuniversitaria con otros agentes culturales, para la formación y acción pedagógica de creación y conocimiento crítico. En las evidencias del alumnado, la figura del profesor forma parte del relato de los alumnos al análisis y producción autorreferencial, dado que pertenecen al mismo ámbito de la educación. Es importante destacar que, se ha investigado, reflexionado y presentado entorno el uso del autorretrato artístico y de las diferentes herramientas, procedimientos y materiales de producción artística. A través de una metodología interdisciplinaria de innovación didáctica en un contexto de intersección digital, en conjunto con la ejecución de encuestas de evaluación final de la asignatura, se ha evaluado este proyecto de aprendizaje y servicio reflexionando sobre el individuo representado. Las conclusiones de estas evidencias y evaluaciones configuran que el estudiante de tercer curso de las materias de Educación Artística del Grado de Magisterio en Educación Infantil II, designan y utilizan la autoconcepción y el autoconocimiento como un hecho que resulta clave para consciencia de su propia identidad. Cabe destacar, que se han utilizado como materiales cámaras de fotografía y vídeo digital.

5. DISCUSIÓN

El acto contemplativo en la producción artística se ha caracterizado normalmente por su cuestionamiento de los regímenes hegemónicos de la temporalidad. La búsqueda o ejercicio de estabilización, registro o fijación del autorretrato como imagen y corporalidad se ha contemplado primero, a través de la práctica del dibujo, el grabado, la pintura, como contextos productores generalizados e identificados. Este enfoque tiene sus orígenes en la tradición pictórica occidental, desde Tiziano y Velázquez, pasando por Courbet, hasta llegar a los pintores matéricos, Freud y Richter.

Sin embargo, es de todos conocida la indudable capacidad de la fotografía analógica para imponer contextos generalizados, precisamente, en esa presupuesta vinculación directa con la realidad (entendida ésta como la "verdad"). Desde esta perspectiva, al referirnos a artificios modernos, a consecuencia de un proceso de aprendizaje y descubrimiento constante, la fotografía ha constituido una forma alterada y global de manifestación perceptiva y toma de conciencia de la representación y comunicación. La idea fundamental de la que parte Déotte y cómo él mismo los denomina en su tesis fundamental *¿Qué es un aparato estético?* (2012) se debe en parte que clasifica la manifestación-representación artística, en torno a cinco aparatos epocales determinantes: (1) el aparato proyectivo o perspectivo; (2) el museo; (3) la fotografía; (4) el cine; y (5) lo inmaterial-digital. No en vano, es importante considerar la técnica ligada a un determinado fin o uso, así como a sus múltiples modos de actuación a través de los medios, que configuran con ello, una época determinada. Esto conlleva a la automatización del arte, donde la representación de la temporalidad perdurable de la narración da paso a al instante como temporalidad latente o huella.

Debemos preguntarnos por su funcionamiento y no por su uso; es decir, estudiar la lógica de los aparatos culturales en tanto objetos técnicos. (Déotte, 2012, 82)

En cualquier caso, en la época de la fotografía y el vídeo digital y la llegada de internet dio lugar a la aparición de muchas iniciativas orientadas a la exploración de formas de autoría distribuida, siguiendo

modos de actuación de tipo colaborativo (aunque, en realidad, casi siempre meramente aditivo)²⁶⁹. Sin embargo, la fenomenología de la conciencia actual, promueve campos abiertos para la exploración en las experiencias y dinámicas subjetivas tecnosociales facilitadas por las emergentes tecnologías de la conectividad. Esta conciencia toma la forma de un "yo" encarnado (cuerpo) en un espacio dado (la realidad física) y ello conduce a contextos únicos y particulares.

El sistema-red mantiene aquella pretensión de una radical legibilidad a través de la imagen. Las imágenes identitarias se funden en el anonimato en unas redes infinitas. La relación de identidad física con la cultura digital es poder dejar huella, como presupone la fotografía analógica, y afirmar de esta manera, que estamos conectados, que tenemos vínculos y apariencias en un mundo que hay que decodificar intuitivamente. Recolectar millones de imágenes nos conforma a actuar y a democratizar el escenario público. La reflexión parte de la necesidad de la imagen, en tiempo real, en el estatuto de las tecnologías digitales, para revolucionar y cristalizar los límites formales. La relación entre rostro y cuerpo surge como debate de aproximación a la identidad.

Otro caso de especial interés en la autorreferencialidad en las prácticas de internet son las redes sociales como lugares y espacios sociales de comunicación, relación y exhibición. El espacio social está definido por distintos grados de copresencia, proximidad y reciprocidad: ver y ser visto, reconocerse o esconderse. Por otro lado, las cuestiones de publicidad y privacidad deben entenderse como distintas formas de modular las relaciones sociales y materializadas en distintos términos, espaciales o no. De modo que en este espacio está abierto a todos, visitantes y amigos. Si bien los autorretratos, buscan insertarse en redes de sentido determinadas (arte, expresión, moda, publicidad) y evitan otras (pornografía) por determinados convencionalismos sociales. La imagen y el cuerpo a través de internet, busca en todo caso, seducir, relacionar, intimidar, unos caminos que se distinguen y caracterizan entre lo público y

²⁶⁹En Jacques Derrida, *Artes de lo visible [1979-2004]*, cit., p. 325). Ciertamente, es fácil que en el uso de las nuevas tecnologías se reproduzcan formas "completamente clásicas y estereotipadas".

lo privado. Dada su importancia como elemento configurador de nuestra cultura, es indudable la creación de nuevas interfaces en los campos de investigación colaborativa entre artistas e ingenieros informáticos. Los intereses del arte y los de los nuevos medios han coincidido estrechamente en él. Ya durante los años ochenta del pasado siglo, se desarrollaban interfaces. Hoy la ciencia investiga con ahínco nuevas vías de enorme complejidad. Con los videojuegos la imagen electrónica complementa la intensificación estimuladora de la percepción, otro ejemplo son las cámaras de vigilancia, que han inundado nuestros espacios cotidianos de vida. Cámaras utilizadas como instrumentos de registro y que forman parte de inteligentes sistemas de análisis y rastreo. Si bien también, con la fotografía de entornos de juego, multijugadores, mundos virtuales 3D, fotogramas, interfaz, GIF (Graphics Interchange Format), memes (derivación griega de *mímena*, imitación), hastags (palabra-etiqueta), algoritmos y metaversos pueden ser también contenedoras de la autorreferencialidad a través de entornos de impresiones de avatares, de retratos personalizados que son en realidad, autorretratos imaginarios. La imagen abandona así la pantalla del ordenador, escritorio donde todo lo demás que forma parte de nuestra cultura también tiene lugar, para ubicarse en una superficie exclusiva, dotándose de especificidad como objeto, pudiendo con ello también funcionar ya en relación a las lógicas espaciales, institucionales y comerciales. Finalmente, la imagen se ha situado en el mismo lugar que ocupa el espectador.

La autorreferencialidad parte de una reconfiguración de la subjetividad contemporánea que va de la mano de la transformación de los espacios públicos y privados y de la historia y materiales que la conlleva. Por medio de una intensa reflexividad fusionan el proceso, el contexto social, la conciencia y la acción. El autorretrato permite la expresión de los sujetos marginados por la modernidad, donde las identidades excluidas y negadas encuentran una zona de libertad para pronunciarse; es un lugar habitado por la pluralidad.

José Luis Brea, en *Las tres eras de la imagen* (2010), desvela que la evolución de la materialidad para el arte se ha visto siempre ligada a un contexto económico-tecnológico-cultural concreto, y de acuerdo con él, debemos recapacitar cómo las distintas morfologías técnicas propician

modelos diferenciales de producción, distribución y recepción de imaginarios. Según el autor, una primera, la "imagen materia" (Brea, 2010: 7-34), es relacionada con los artefactos y las artes tradicionales. Un acontecimiento singular y único, una mirada subjetiva bajo un régimen escópico que implica la tradición, la cultura, la historia. Una imagen encarnada, substanciada en objeto, que hace posible hablar de conceptos como eternidad, fijación, inmutabilidad y fundamentalmente memoria, "escritura de retención contra el pasaje del tiempo" (Brea, 2010: 12). La imagen "film" (Brea, 2010: 35-63), estaría ligada a una economía y tecnología industrial-mecánicas, actualizando la mirada y el registro, las distancias del sujeto, pues este régimen escópico a través de la máquina asocia la imagen al tiempo en continuo devenir, al movimiento a través del cine y la fotografía. En otras palabras, si en la imagen-materia yacía el valor de la rememoración, bajo la memoria siempre rescatable, el film, para éste y otros teóricos, habla de una construcción simbólica propia de un "cuerpo sin órganos activado en máquina deseante" (Brea, 2010: 51). Finalmente, Brea reconoce que el acontecer de la "E-imagen" (Brea, 2010: 65-135) corresponde a un orden de lo múltiple, "leve y efímero, puramente transitorio" (Brea, 2010: 67), ligado a la tecnología de la información de la sociedad post-industrial, factor determinante en la evolución estética de las prácticas artísticas y visuales.

6. CONCLUSIONES

La consolidación del rostro y el cuerpo ha aportado el surgimiento de nuevos soportes creativos como aplicaciones digitales, manifestaciones expresivas y textos escritos que nos plantean la autorrepresentación como una práctica artística y doméstica cada vez más extendida. La cultura digital parte de la necesidad de reconocimiento, presencia y pertenencia a este mundo. El rostro y el cuerpo transforman escenarios digitales en una esfera pública y íntima que provocan proximidad, transparencia y apariencia.

El autorretrato ha desempeñado, sin saberlo, un papel fundamental y de libre acceso en la confirmación de la propia personalidad e individualidad contemporánea.

Es necesario entender que cada época tiene diversas formas de conocimiento, y en la actualidad, las de mayor pertinencia global son la performance y la imagen y vídeo digital concebidos para la red y la esfera social como confluencias del espacio representacional del flujo vivo a la presencia.

En este tiempo de despliegue de innumerables y sofisticadas innovaciones tecnológicas, sumado a los algoritmos del espacio virtual, el bioarte, la biopolítica, el activismo social, las pautas hegemónicas de identificación y autorrepresentación en internet, contribuirá a seguir haciendo uso mayoritariamente la expansión y formas de gestión de la identidad a través de las redes sociales y conectividades globales en el ciberespacio, entre otras, como formas entendidas de convencimiento de igualdad racial, social, cultural y sexual, sumado a la infinita multiplicación y producción de información multimedia, espacios que se construyen, cambian y renuevan constantemente por la acción del sujeto, así como la prevalencia del registro técnico y de la visualización de las cosas en la pantalla se ha ido asentando como la característica quizá más propia de las formas del mirar en nuestro tiempo. Los actos de registro se imponen en detrimento de la experiencia misma, con lo que registrar visualmente sería también, en cierta forma, un referente.

La reflexividad ha sido una forma muy útil en este proceso de creación de conciencia, y por reflexividad entendemos el proceso de reflexionar sobre algo, examinarlo críticamente y explorar analíticamente la naturaleza del mismo proceso de investigación. La problemática personal y los problemas de la vida cotidiana entran así en la política y en la estética. En la medida en que los artistas conscientemente incorporaron aspectos de su vida como materia prima para hacer su arte quedaron alteradas las dicotomías vida-arte, público-privado, individual-social. El artista aspira a crear conciencia a los espectadores, que se sienten reflejados en esa problemática, que la sintieran suya. Hoy en día, lo personal está en todas partes. Tomar conciencia de que los problemas no son individuales sino particulares, con un fondo de raíz social, y por tanto, las soluciones también deberían ser colectivas.

La inteligencia artificial y el espacio infinito está contribuyendo a la co-presencia y el libre acceso al público generando una interacción más

próxima e íntima. En base a los resultados, las imágenes corporales son creaciones para ser consumidos como fines culturales y de configuración de las identidades de género, valores sociales, simbólicos, etc. Hablar de identidad en el siglo XXI es vislumbrar un espacio de inmersión de la interactividad, ubicuidad y telepresencia (cuerpo virtual) donde las fronteras tradicionales se están desdibujando como consecuencia de la no observación, experimentación y actuación, así como, de la necesidad global de conectividad a internet, de los procesos migratorios y fronterizos, las identidades emergentes y las identidades híbridas como rasgos propios característicos del devenir actual.

FIGURA 2. *Imágen GIF de Romain Laurent-Burnout*



Fuente: <https://romain-laurent.com/Burnout>

7. REFERENCIAS

- Alcázar, J. (2014). Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad. Siglo XXI Editores
- Barone, T.; Eisner, E.; (2011). Arts Based Research. Sage Publications
- Belting, H. (2021). Faces. una historia del rostro. Akal Estudios Visuales
- Brea, J. (2003). Yo y los otros. Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato). Revista Exit: imagen y cultura, 10 (2), 81-82.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=741596>
- Cabanne, P. (1989). Hombre, creación y arte. Enciclopedia de arte universal, vol. 3, p. 720. Britannica
- Déotte, J. (2004). ¿Qué es un aparato estético?. Metales Pesados
- Derrida, J. (2010). Artes de lo visible 1974-2004. Ellago Ensayo
- Fontcuberta, J. (2024). Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo. Galaxia Gutenberg
- Hall, J. (2014). The Self-Portrait A Cultural History. Thames & Hudson
- Jullier, L. (2019). La imagen digital. La Marca Editora
- Lasch, C. (2023). La cultura del narcisismo. La vida en una era de expectativas decrecientes. Capitán Swing Editora
- Martín, J. (2020). Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales. Akal/Arte Contemporáneo
- Martínez-Artero, R. (2004). El retrato: del sujeto en el retrato. Editorial Montseinos
- Mos, J.; Pini, B. (2019). Visual Research Methods in Educational Research. Palgrave Macmillan.
- Prada, J. (2021). El ver y las imágenes en el tiempo de internet. Akal/Estudios Visuales
- Plutarco, L. (2010). Vida de Pericles-Fabio Maximo. Gredos
- Sadin, E. (2020). La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical. Caja Negra Editora
- Tranche, R. (2019). La máscara sobre la realidad. La información en la era digital. Alianza Editorial
- Van Dülmen, R. (2016). El descubrimiento del individuo. Siglo XXI Editores

