

**Memoria**  
Coordinación  
Norma Patiño



**Isla a la  
deriva,  
Coloquio del  
Cuerpo**



**Memoria**  
Coordinación  
Norma Patiño



**Isla a la  
deriva,  
Coloquio del  
Cuerpo**



**Memoria**

**Coordinación**

**Norma Patiño**



**Isla a la  
deriva,  
Coloquio del  
Cuerpo**



**AZCAPOTZALCO**  
COSEB BIBLIOTECA

2894858

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht  
Rector General

Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila  
Secretaria General

UNIDAD AZCAPOTZALCO

M.A.V. Gabriela Paloma Ibáñez Villalobos  
Rectora de la Unidad

Ing. Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi  
Secretario de la Unidad

M.D.I. Luis Carlos Herrera Gutiérrez de Velasco  
Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

D.C.G. Verónica Arroyo Pedroza  
Secretaria Académica de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

M.H.M. Luisa Martínez Leal  
Jefa del Departamento de Evaluación de Diseño en el Tiempo

D.G. Norma Patiño Navarro  
Coordinadora Editorial

D.C.G. Josué Lorenzo Gómez  
Diseño Editorial



© 2009, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

MEMORIA DE "ISLA A LA DERIVA,  
COLOQUIO DEL CUERPO"

ISBN 978-607-477-241-8

Es una publicación del departamento de Evaluación  
de la División de Ciencias y Artes para el Diseño.  
Hecho en México/Made in Mexico.

## Norma Patiño

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4 de 2008

El cuerpo es el vehículo y es la vestidura, es un tránsito, el inicio hacia el viaje interior; pero es también el final. “El cuerpo es múltiple y cambiante —dice Philip Sollers— por ello no lo podemos atrapar en su totalidad...”

Es un universo complejo que a su vez está íntimamente ligado a otros universos, el cuerpo es una isla a la que se accede por diferentes aguas, caudalosas, profundas o agitadas algunas, sin embargo en su complejidad no lo es todo, está presente, lo tenemos, pero lo olvidamos.

El cuerpo está relacionado con el individuo, la paradoja es que aquél no es el individuo. “Un desconocido, nuestro cuerpo”, como lo llamara José Emilio Pacheco, a él nos referimos ahora, a ese extraño que está ahí para hablar de él y a través de él.

El año 2000 marcó el inicio de un nuevo siglo, una época que obliga a la reflexión, a la revisión de los avances y del conocimiento sobre el tema desde la ciencia, desde la cultura. Las preguntas se agolpan y la necesidad de hablar sobre el cuerpo es inminente.

El Coloquio del Cuerpo se ha propuesto como un espacio de discusión desde diferentes ámbitos culturales, para hacer distintas lecturas. Para entender al individuo hay que conocer también su cuerpo y su entorno, ese diálogo que existe entre sus objetos de uso cotidiano y la relación con sus necesidades, para hablar de la capacidad de transformar ese diálogo a través del conocimiento y del diseño.



# Conferencias magistrales

- La invención de la mirada  
Mauricio Ortiz

- Cuerpo y estrategias de visibilidad:  
estéticas de la intimidad  
Raymundo Mier

- Cuerpo y arquitectura  
Felipe Leal





# Andrés Moctezuma Barragán: los muertos de otros, nuestros muertos

*Los antiguos dioses envejecen o mueren.  
y no han nacido otros...*

Émile Durkheim,

*Las formas elementales de la vida religiosa*

Todo parece indicar que, en nuestros tiempos, los muertos andan sueltos, errantes y erráticos; sus lecciones han dejado de instruir a los vivos. Hemos abandonado el culto a sus tumbas, el cuidado de su herencia, su sabiduría ya no inyecta vida. No sabemos más del sacrificio y poco menos podemos decir de la ofrenda. Liberados de su peso, viajamos ligeros de equipaje con la extraña convicción de trazar un camino siempre nuevo. Pero, al parecer, el abandono de nuestros muertos ha provocado que nadie oriente nuestros pasos; por ello, junto a los muertos, comenzamos a errar sin rumbo fijo, vagando con la espera de que una nueva luz ilumine los caminos, pero con la melancólica certeza de que dicha luz será, tan sólo, un nuevo espejismo.

El fin de un mundo, su desaparición, su aniquilamiento es y ha sido sin duda alguna la mayor amenaza a todo intento de producir o encontrar sentidos. El fin del mundo comienza cuando la memoria no puede conservar su continuidad, cuando tras la sucesión de generaciones olvidamos los mecanismos para transmitir y recibir el legado de los muertos. No siempre se trata de una falla generacional; la historia larga de la humanidad puede ilustrar tristemente formas más graves en donde la transmisión de sentido fue cortada por sucesos violentos: por represión, genocidio, aniquilación, por formas traumáticas de borramiento.

El mundo actual está desorientado. Menos por acciones violentas que destruyen nuestros vínculos con el pasado que por acciones complejas, mediáticas, masivas que producen una circulación enajenante de imágenes y de informaciones que difuminan y trastocan toda forma de vínculo entre los vivos, entre los muertos, entre los vivos y los muertos.

La obra de Andrés Moctezuma Barragán puede leerse como un intento desesperado por recobrar el lugar de la muerte en el mundo contemporáneo. Desesperado por enérgico, por pasional, por honesto.



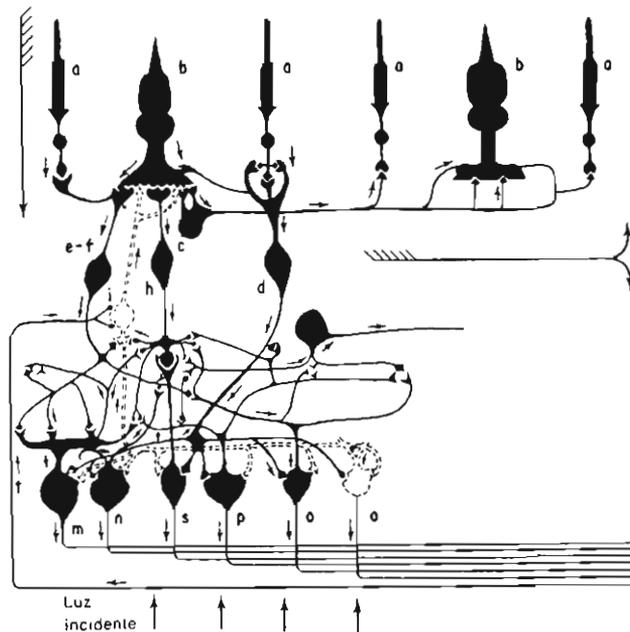
2.

Ver es, sencillamente, percibir por los ojos. Mirar es dirigir los ojos hacia alguien o algo con intención de verlo. La mirada, que nunca es pasiva, impone tanto la dirección que llevan los ojos para ver como aquello mismo que los ojos ven. En un entorno idéntico, una persona mira una cosa y en ella ve algo determinado, y otra escoge mirar otra cosa y en ella ve algo particular; mirando incluso la misma cosa, cada quien ve algo distinto.

3.

Ya desde el más elemental nivel de la fisiología visual, el cuerpo inventa la mirada. La óptica ocular —córnea y cristalino— coloca en la retina una imagen, y lo primero que ocurre es que ésta se pulveriza.

Al chocar con los fotorreceptores retinianos —conos y bastones— cada partícula de luz, cada fotón, genera una señal eléctrica.



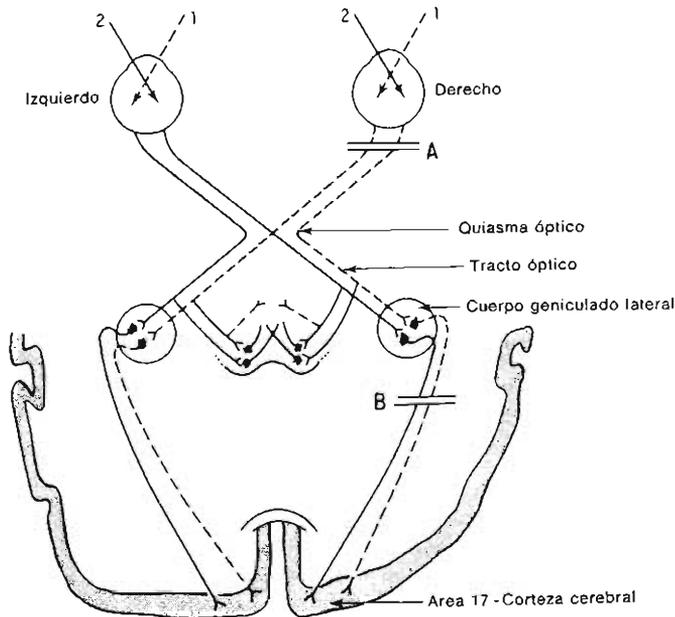
1. Red de células neurales.

## MAURICIO ORTIZ

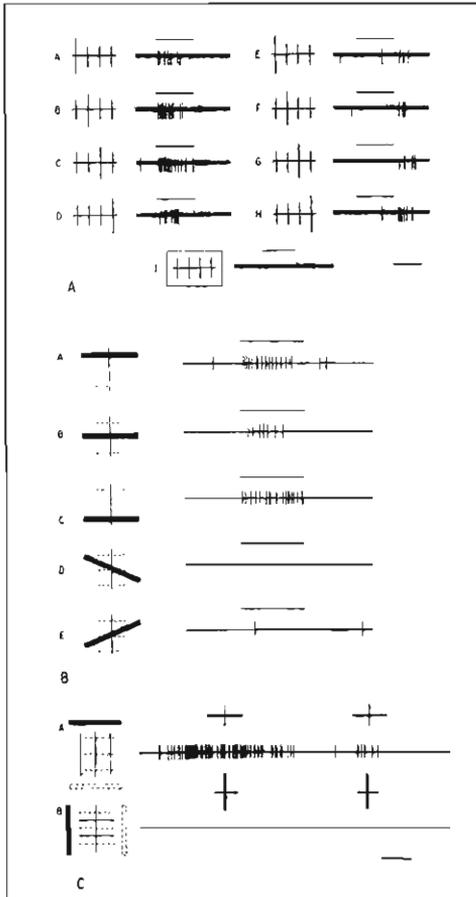
Ésta se transmite a una red de células neurales que conforman también la trama de la retina (figura 1), y finalmente viaja por el nervio óptico en dirección al cerebro. Así, al salir del ojo esa primera señal eléctrica, ya se encuentra notablemente procesada.

En el quiasma óptico los nervios se entrecruzan y la información visual se divide en dos: la que proviene de un hemisferio retiniano se va a la derecha y la del otro hemisferio a la izquierda (figura 2).

En el siguiente punto de relevo, el lóbulo occipital, la llamada corteza visual y las neuronas se organizan en columnas especializadas en tal o cual rasgo básico de la imagen: esta neurona responde a una línea horizontal y nada más a ella, aquella otra nada más a una vertical, o a un movimiento de izquierda a derecha, o viceversa, y aquella de más allá sólo responde cuando se enciende una luz, o nada más cuando se apaga (figura 3). Se trata de un finísimo filtro de los rasgos más salientes de la imagen percibida.



2. Quiasma óptico.



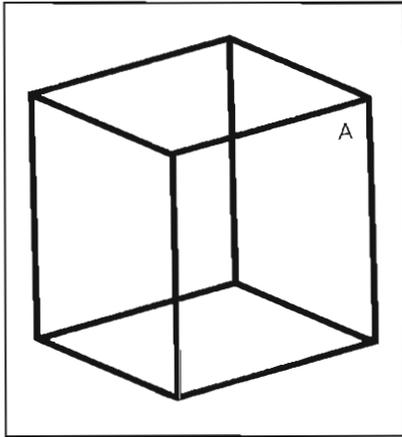
3. Lóbulo occipital.

De la parte posterior del cerebro la información visual viaja hacia adelante, en dirección al lóbulo frontal, donde reside lo más humano de lo humano. En el trayecto interacciona y se mezcla con información auditiva, con la memoria, con los sentimientos, con la cognición, con el lenguaje.

Cabe entonces la pregunta: toda esa energía fisicoquímica, toda esa codificación eléctrica, ¿dónde y cuándo se convierte nuevamente en luz? Una luz, además, que cada cual ve de manera distinta, de acuerdo, hay que insistir, con su edad y época, su oficio o profesión, su sensibilidad, su humor, su historia propia: los recursos, en suma, con que inventa su mirada día a día.

4.

Hay un famoso experimento en que se colocó a un gato cachorro dentro de un cilindro vertical con rayas blancas y negras a todo lo largo y ancho. El gato vivió en ese ambiente durante el determinado tiempo crítico en que su capacidad visual iba desarrollándose. Al crecer, el gato no podía ver más que todo lo que de vertical tenía el mundo circundante y nada de lo horizontal. Es decir, había perdido la capacidad de construir —de inventar— la línea horizontal en su mirada.



4. Cubo de Necker.

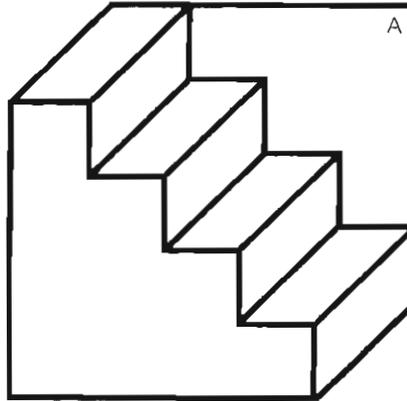
5.

El filósofo Norwood Russell Hanson hizo un experimento imaginario: colocó a Tycho Brahe y Johannes Kepler lado a lado mirando el amanecer desde una colina, y se preguntó:

- ¿ven lo mismo?
- ¿qué ven?
- ¿qué ve uno y qué ve el otro?

6.

Las pruebas llamadas de inversión de perspectiva ilustran en un plano elemental de percepción visual lo que Hanson pretendía al más alto nivel cognitivo. El cubo de Necker (figura 4) es, al mismo tiempo, la más sencilla y tal vez la más conocida de las pruebas mencionadas.



5. Escalera de Schröder.

El químico Louis Albert Necker, autor de este cubo, reportó en 1832 que los dibujos a línea de cristales parecían revertir espontáneamente su profundidad. En el caso del cubo, la cara marcada con la letra A alterna entre el frente y el fondo cuando se le mira fijamente por un rato.

La escalera de Schröder (figura 5) es otro de los ejemplos clásicos de inversión de perspectiva. La esquina marcada con la letra A es parte de la pared posterior cuando la escalera sube a la izquierda; cuando ocurre la inversión, esa esquina se vuelve parte de la pared de enfrente y lo que se ve es la cara inferior de la escalera, como estando en el piso de abajo.

7.

Tycho Brahe (1546-1601) desarrolló el sistema de medición de las órbitas planetarias más amplio y preciso de su época. Tuvo la desafortunada intuición de sostener un cosmos geocéntrico para explicar sus minuciosas observaciones astronómicas.

Kepler (1571-1630) llegó a trabajar con Tycho poco tiempo antes de que éste muriera, y sólo hasta el último momento pudo acceder a los preciados datos que el celoso mentor se había esmerado en ocultar.

El corpus de Tycho sería fundamental para la formulación de las tres célebres leyes con que Kepler describió el movimiento de los planetas alrededor del sol: piedra angular del heliocentrismo vigente desde entonces y hasta nuestros días.

Sentados al amanecer en una colina —tiene que ser en los alrededores de Praga— ¿qué ven el viejo Tycho y el joven Kepler?

Ambos ven, desde luego, lo mismo: los primeros rayos del sol aparecen en el horizonte, los tonos rosados y naranjas del cielo oriental, las copas de los árboles. Y ven, también, algo totalmente distinto: Tycho ve que el sol asciende sobre el horizonte y Kepler ve que el horizonte desciende con respecto a la posición del sol. El uno inventa el amanecer a partir de sus herramientas ptolomeicas; el otro lo hace con sus formulaciones copernicanas.

8.

Hanson, el filósofo que colocó a los ilustres astrónomos en esa colina a mirar el amanecer, alcanza reveladoras conclusiones:

- “El conocimiento está en la visión y no es algo adjunto a ella.”
- “La interpretación es la visión.”
- “La visión es, casi diría, una amalgama de imágenes y lenguaje.”
- “El concepto de visión abarca, por lo menos, los conceptos de sensación visual y conocimiento.”
- “El conocimiento del mundo no es un montaje de piedras, palos, manchas de color y ruidos, sino un sistema de proposiciones.”

9.

Se comprende así que haya personas que ven fantasmas, por ejemplo: una visión intensamente informada por una superstición. O personas que, a partir de una visión fincada en la fe, son capaces de ver, sí, ver, a la virgen María en una pared rocosa.

O personas que, con una visión sustentada en el delirio paranoico, ven con toda claridad a perseguidores que para nadie más existen.

10.

La mirada se inventa. Es una invención minuciosa que se va perfeccionando con la vida, en tanto se pierde la perfección original de la mirada infantil, intocada por el mundo.

## MAURICIO ORTIZ

### MAURICIO ORTIZ

En 1988, Mauricio Ortiz vivía en la ciudad de Burlington. Había obtenido un posdoctorado en Biofísica de canales iónicos. Fue investigador en una de las más destacadas universidades norteamericanas y miembro importante de un circuito de investigadores a la vanguardia mundial de neurofisiología. Dotado para la investigación y, sobre todo para la observación, sabía, además, hacer esas preguntas que nadie puede responder en ambientes controlados.

También sabía que el mundo era más ancho y más ajeno de lo que permitía atisbar aquel disciplinado afán del laboratorio. Decidió dejarlo todo.

Partió como explorador del continente más remoto: el propio cuerpo, tal cual, sin hacerlo pasar por los tamices de una taxonomía que lo doma y lo reduce a una serie de cotas calculables.



Isla a la Deriva, Coloquio del Cuerpo Humano (lona).



## Raymundo Mier

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

### **Cuerpo e identidades: la integración significativa del mundo**

La reflexión sobre el cuerpo implica una multiplicidad de puntos de vista, una incesante interrogación sobre un modo particular de asumir y comprender el lugar singular del cuerpo en las formas de vida. La interrogación sobre el cuerpo se ha transformado drásticamente, quizá en los últimos 50 años.

El lugar del cuerpo como objeto de reflexión ha estado siempre en relación con las transformaciones del proceso de civilización. Involucra también la referencia a las identidades y a la experiencia. Al hablar de los cuerpos se habla también de los sujetos y de los marcos en los cuales éste actúa, se desarrolla y se desempeña en su relación con los otros.

El cuerpo conlleva un modo particular de comprender la posición del sujeto en el diálogo con los otros y el entorno, así como la confrontación inherente a la exigencia de reconocimiento, de conformar los perfiles de su propia identidad y su lugar frente a los otros.

Pero el cuerpo, eje de toda comprensión, funda también el sentido de la distancia: proximidad o alejamiento, repliegue u ocultamiento; el cuerpo, origen y fuente de la mirada, se despliega también a la mirada o se sustrae a ella. Pero es el acto de mirar el que hace posible el sentido integral del entorno que emerge con todo su relieve con la integración de las percepciones.

## RAYMUNDO MIER

El cuerpo está, al mismo tiempo, plenamente en el mundo señalado como un sujeto, un actor, pero al mismo tiempo es aquel que se reconoce en y desde la contemplación del mundo. Merleau-Ponty ha señalado esta apertura del sentido del cuerpo en este juego simultáneo de afecciones recíprocas: la experiencia de sí se gesta en este despliegue incesante del adentro y afuera que ocurre en la inscripción del cuerpo en el mundo, y en el darse del mundo como sentido en la propia revelación de lo corporal.

Al mirar —al percibir el mundo en su profundidad, su distancia, sus formas— el mundo y el propio cuerpo cobran el sentido derivado de su propia participación mundana; es quien contempla al mundo desde este integrarse plena y constitutivamente a él.

El cuerpo es la condición de posibilidad para desplegar la fuerza de afectación de todo acontecer en el mundo. Se constituye en el punto a partir del cual el mundo se conjunta. El cuerpo propio, el cuerpo experimentado y vivido es, a un mismo tiempo, el lugar de la propia identidad, el punto de referencia y origen de la mirada, pero también un objeto singular del mundo, una presencia tangible y única, irremplazable, en el mundo de los otros.

Al mirar desde el propio cuerpo se es también objeto de la mirada: sujeto y objeto. El cuerpo asume su pleno sentido al surgir de esta modalidad de la inversión y afirmación simultánea del sentido del mundo, de los otros, la propia afirmación de sí.

Es desde el cuerpo propio como el mundo y el vínculo con los otros cobran su significado, es desde ese lugar como participa del proceso de reconocimiento, del germen de la reciprocidad. Reconocerse en el cuerpo de los otros es enfrentar esos otros cuerpos, simultáneamente equiparables e inconmensurables, como evidencia especular de la participación común en el mundo.

Pero el cuerpo asume así su singularidad irrenunciable y su papel en la conformación de una experiencia propia que preserve un *resto* irreductible, propio, incomunicable. El cuerpo aparece, en consecuencia, a su vez, como condición de identidad e irrecuperable en sí mismo: inabarcable en sus capacidades, sus potencias, sus vicisitudes, sus decaimientos y su proceso de destrucción.

Su destino es la desaparición: de sí mismo y del mundo en la conciencia. La conciencia es ese lugar de un incesante eclipse y devenir presencia del mundo. Eclipse de los objetos, del mundo, como condición del devenir presencia del mundo como integridad de sentido. Es esta condición temporal, esta aprehensión de la finitud lo que define las vías abiertas del reconocimiento, sustentadas en la simultánea proximidad y lejanía entre el sujeto y el otro.

Tiempo de finitud y espacio de proximidad o lejanía son también el fundamento de la semejanza, la comunidad, la reiteración, los impulsos irrefrenables, la compulsión y la extrañeza de sí.



Estas señales de la experiencia dejan huellas en la aprehensión temporal de sí: bosquejos de historia, hitos en la continuidad de la conciencia. La aprehensión temporal de sí finca en la finitud la conciencia reflexiva y la admite como sustento de la totalidad del mundo propio.

El cuerpo es también, en su extrañeza, imposible de asumir y aprehender íntegramente: su finitud señala los confines de su aprehensión siempre trunca, parcial; ésa es, asimismo, la condición del vínculo. La finitud de los cuerpos marca con la sombra de la desaparición intempestiva la duración de lo instituido y la fisonomía y los confines de la colectividad.

En esa medida, el cuerpo aparece como un eje a partir del cual se constituye el sentido del mundo y el sentido de la relación con los otros. Sentido, significación y afección cobran en el cuerpo una intimidad inextricable. El sentido del cuerpo propio es una forma de la afectación: el cuerpo propio responde a esta afección; más aún, la significación expresada en la disposición del cuerpo irrumpe en el mundo de los otros, los afecta, participa en la modelación de esos otros cuerpos.

La dialéctica de la mirada y el sentido que conlleva tienen su puntual resonancia en el dominio de las afecciones. La afección de nuestro cuerpo se experimenta como un dominio potencial de afectación del otro. El sentido de esas afecciones deriva de su posibilidad para afectar a los otros, para engendrar con ellos trayectos de sentido.

El juego de las afecciones y reconocimientos recíprocos, sin embargo, no queda circunscrito al dominio de la intersubjetividad, a la génesis de la experiencia de alianza ineludible con los otros.

La afección es también la evidencia paradójica de la propia finitud: la afección es en sí misma finita y señal de finitud; pero también la afección es esa conmoción corporal que supera la finitud, excede los límites de la identidad, se funde con lo exorbitante, con lo que supone un desbordamiento y un exceso. Es lo que reclama un destino y una alianza con los otros en la intensidad exacerbada de la efusión; ese exceso engendra un espacio indeterminado de sentido, abierto, potencialmente infinito.

Esta condición paradójica confiere su sentido a la experiencia del tiempo: la finitud se finca en los tiempos de la afección, en su permanencia, en su fragilidad, en sus metamorfosis y en su desaparición. Es ella la que confiere su relieve y su relevancia al emerger de todas las presencias.

“El objeto es aquello que desaparece”, escribió Merleau-Ponty. Pero esa desaparición suscita una señal afectiva: júbilo o pérdida, indiferencia o catástrofe. De esa señal de la extinción de la presencia surge esa otra inversión, la presencia como extinción.

El cuerpo afecta el mundo, interviene sobre él a partir de una aprehensión primordial de la contemporaneidad, de las dependencias y

esferas de la presencia, de la asunción de la expresión corporal de la duración y la extinción —las edades— y la orientación, origen y destino, que enmarcan la teleología de los actos.

**Cuerpo: proximidad y alejamiento.  
La experiencia de la desaparición**

Inscrito plenamente en el mundo, en la constelación de los cuerpos de los otros, el cuerpo propio aprehende en una esfera integral de sentido la concurrencia densa, abierta e inextricable de las afecciones. Esa esfera integral, sin embargo, como exigencia de totalización, persiste como la trama de esos impulsos siempre inacabados, irresueltos, señalados por la finitud.

La exigencia de totalización se dibuja entonces como la posibilidad de entender e integrar el significado de sí y de los otros en una dimensión primordial: más allá de los saberes instituidos, en una dimensión de la experiencia al margen del lenguaje y amparada en él.

Pero el cuerpo no es pura contemplación pasiva. La afección se expresa plenamente en el acto, no encuentra su plena relevancia sino en el movimiento. Con cada paso, cada gesto, el entorno se transforma, el paisaje de los objetos cambia, el horizonte y la disponibilidad del mundo, la memoria viva de las afecciones, se inscribe no sólo en la conciencia, sino en el cuerpo mismo. El espectro de las relaciones entre los objetos y los sujetos experimenta una

metamorfosis que supone, para su conjugación, de las calidades elípticas de la síntesis.

El cuerpo define en su relación con el otro el sentido de la proximidad aprehendida a partir de la comprensión reflexiva de las potencias del cuerpo en acto. El sentido de la proximidad ilumina por contraste el sentido constitutivo de la desaparición. La desaparición es una vicisitud del vínculo, pero es también su rasgo constitutivo: la desaparición no existe, sino como sentido.

La noción de proximidad surge de un saber reflexivo, tácito, de la potencia propia y su desempeño en la virtual preservación del vínculo entre los sujetos. Es un hecho simbólico, una aprehensión expresiva de los cuerpos a partir de la plena vigencia del vínculo.

No revela sólo una la transfiguración de la noción misma de distancia: la desaparición se confunde con el alejamiento, pero hace patente también la vacuidad, lo insustancial, el fracaso de toda invocación de la presencia y reclama su integración en el tiempo.

De ahí, también, la radical discordancia entre proximidad y desaparición: sentidos irreconciliables, diferencias intransigentes, que fincan su discordia en el perfil incompatible de una experiencia del cuerpo y un asumirse reflexivo del cuerpo desplegado como potencia, como afección y movimiento virtuales.

La desaparición no sólo disipa la proximidad: la inscribe en el tiempo y la despliega como



testimonio intransigente de la finitud. Abre el sentido a la posibilidad del retorno, a la reaparición, o bien a la extinción, a la destrucción y a la muerte; a las señales de la finitud revelada como absoluto. La desaparición se interroga por lo absoluto: ahí donde desaparecer se confunde con la aniquilación, con la muerte.

La experiencia de la proximidad está marcada por la extrañeza. En ella se confunden duración y distancia. En esa conjugación de tiempo y espacio se conjugan y contrastan con la desaparición: ambas derivan de su indiferencia a la medida.

No hay magnitud de la desaparición o de la proximidad, su sentido se expresa enteramente por la intensidad de la afección suscitada por la ausencia real o virtual. Ambas son modalidades distintas de la experiencia de espacio-tiempo, expresada corporalmente a través del vínculo con el otro: son la figura sintética de las significaciones y las memorias del vínculo.

Es en la síntesis disyuntiva entre proximidad y desaparición como sentidos constitutivos del vínculo con el otro donde se engendra las formas de mundo común, de horizonte compartido de la experiencia, como expectativa y evidencia de la mutua inteligibilidad.

Es en esa compleja síntesis de espacio-tiempo-cuerpo, expresada por los sentidos de proximidad y desaparición, desde la que se asume la muerte como determinante del vínculo.

Constituye una relación entre el lugar, el instante, la memoria, la anticipación y el destino de la relación entre sujetos, manifiesta en las situaciones y las acciones de los cuerpos. De esa trama de tensiones y síntesis emerge, en la expresión simbólica del cuerpo, toda pretensión de identidad de sí, de los otros, del mundo como espacio común de sentido, la identidad de los cuerpos, su reconocimiento y sus potencias en el vínculo recíproco.

La mirada ahonda y significa ese sentido de la separación, esa lejanía que ampara la sucesión, la serie y el ritmo de las desapariciones. Pero también acentúa el sentido de sucesiones y duraciones, la inteligibilidad del tiempo. La mirada sustenta el testimonio de la desaparición como absoluto o como posibilidad del retorno.

Revela un modo particular de atribuir sentido a la separación, a esta espacialidad que se inscribe, a través del cuerpo, en la esfera del tiempo, del ritmo, de la repetición. La proximidad es un espacio significado y temporalizado.

Tiempo, significación y espacio se enlazan en la intervención del cuerpo como constelación de tensiones y no como correspondencia de identidades. Eso revela una calidad particular del cuerpo.

El cuerpo es un punto a partir del cual el mundo significa en su totalidad, pero a partir de la conjugación de tensiones, el cuerpo también es el núcleo a partir del cual la esfera del mundo, el mundo como integridad se constituye.

## RAYMUNDO MIER

La mirada singulariza el cuerpo, lo hace único. Su acontecer incesante sólo encuentra una correspondencia: la modulación de la voz. En su referencia al sujeto y en la referencia a la situación, a la configuración y al paisaje del mundo en que se inscribe la mirada. Mirar no es solamente registrar, ni un modo particular de la percepción.

Mirar es establecer un vínculo en alerta permanente al acontecer inscrito plenamente en la encrucijada de proximidad y desaparición. Es establecer un lazo pasional con los otros, es establecer las condiciones de una intimidad, pero es también un modo particular de asumir y transmitir una historia, de forjar y desplegar un testimonio.

Confiere su sentido a la posibilidad como potencia corpórea. Pero la mirada engendra también relevancia: calidades diferenciales, pesos significativos diferenciados de los objetos. Crea focos y polos de atracción para la mirada, crea relieves, hace posible el surgimiento de los objetos de la marea de percepciones en fusión. Crea zonas de obsolescencia del sentido, hace posible también la corporeidad de las fantasmagorías del deseo.

### **El cuerpo como potencia y afección: la expresividad corporal y sus significaciones como devenir**

La extrañeza del cuerpo, su desempeño fisiológico enigmático, sus quebrantamientos intempestivos, no hacen patente sólo un objeto íntimo y opaco, extraño, tampoco es sim-

plemente un lugar donde se aloja una percepción mecánica del mundo, no participa del orden mecánico y dócil de los instrumentos. Es un permanente actuar en el mundo.

El cuerpo no es únicamente potencia, sino realización incalculable de esa potencia. Deleuze citaba la frase de Spinoza que ofrecía una síntesis de esta condición elusiva del cuerpo: "Nadie sabe lo que puede un cuerpo", escribió Spinoza.

Y esa breve síntesis señala lo inaccesible e exorbitante del cuerpo. Pero también su calidad de potencia en acto referida en su naturaleza velada a la identidad y la comprensión del propio sujeto, desbordándola.

Cuerpo como movimiento: incidiendo sobre el mundo, lo perturba, transforma el ordenamiento, las relaciones, las dependencias, el devenir de las fuerzas. Transforma los entornos, las situaciones y la respuesta de las miradas, transforma el sentido de las relaciones, estableciendo también un conjunto de posibilidades afectivas, transformando por lo tanto eso que podemos llamar el orden de la cultura.

El cuerpo interviene como una puesta en acto de la significación, pero también forja su modo de desplegarse como imagen. Pero si bien desde el cuerpo y con él significamos el mundo, por el cuerpo el sujeto es significado también. Sentido para los otros, significación que se revierte sobre el vínculo y lo dota de una tensión irreparable.



A través del cuerpo el sujeto asume el espectro de todas las posibilidades y acontecimientos de la identidad. En la interrogación sobre la identidad, la primera referencia es el cuerpo, que es al mismo tiempo revelación, eclipse y velo de la identidad. El cuerpo como despliegue simbólico no es una entidad plena, integral. No es algo simple.

El cuerpo también es una conjugación de espacios, de estrategias, de memorias, de impulsos; una composición de lógicas disyuntivas y una posibilidad de aprehensión de sí, como la síntesis que incorpora una visión integral, imaginaria, tanto del mundo como del propio cuerpo.

Esa imaginación integral del cuerpo coexiste con la experiencia de su fragmentación, con las fantasías de su desmembramiento, con la extinción de la potencia, con la certeza de una finitud plasmada en la correspondencia entre el cuerpo parcelado y el mundo como una mera concurrencia de ámbitos inconexos. Ambas visiones se conjugan, coexisten, dialogan, se funden, confirman su discordia.

El cuerpo se asume como una conjugación de tensiones: el cuerpo se da así como potencia pura, en una génesis perpetua de su significación siempre en devenir —el cuerpo, acontecimiento que emerge desde su propia opacidad, desde su impulso que desborda toda aprehensión consciente—; el cuerpo como despliegue simbólico y el cuerpo como anticipación de lo inerte, en los linderos de la desaparición, visible en su disgregación.

Así, en esta tensión entre una aprehensión de sí como entidad fragmentada, modelada, y una superficie en devenir, como composición de efusiones y afecciones, el cuerpo se ofrece también a juegos distintos de significación.

El cuerpo es acontecer incesante; todo cuerpo es cuerpo en devenir, cuerpo singularizado, no en sí mismo, sino en movimiento —experiencia de sí en el desenlace de la concurrencia de fuerzas, en la revelación de potencias, en la aprehensión de su propia inscripción en la esfera de tiempo-espacio—, pero también como olvido de ese acontecer en la sombra de los hábitos y como recreación sintética de su propia identidad, como aprehensión de esa integridad en el horizonte de la finitud: la edad no es sino la expresión patente del cuerpo en movimiento, del bosquejo de ese trayecto de tensiones, de sus huellas ilegibles, pero irreparables, de los residuos de acentos, catástrofes y persistencias.

No hay cuerpos sin edad: sin la síntesis de una decantación de esa experiencia surgida de facetas múltiples de sentido, y como una aprehensión atónita del devenir de sí, como proceso y como invariancia.

El cuerpo emerge y se asume como matriz de la expresión simbólica primordial de las identidades y sus metamorfosis. Como teatro de quebrantamientos súbitos de la fisonomía en la exigencia de continuidad del nombre y en la extinción de su significación.



## RAYMUNDO MIER

Por otra parte, el acontecer mismo, lo que acaece en el entorno, se expresa significativamente como una experiencia de la propia corporalidad, como un régimen de las modalidades de la afección.

El cuerpo se da, así, a la experiencia de su propia expresividad: revela el momento de la identidad, la súbita condensación de sus fuerzas en la constelación del entorno.

En ese instante adopta un sentido inapelable y, sin embargo, equívoco: la apropiación. Ser el propio cuerpo en el instante de la tensión suprema de la experiencia: experiencia de sí, del vínculo con el otro y del mundo como singularidad y como evidencia absoluta.

Es el momento de la experiencia del cuerpo propio como matriz expresiva y como síntesis comprensiva. Un fulgor. La experiencia del cuerpo como cuerpo propio encubre una operación compleja y desconcertante, pero constitutiva del propio sujeto.

No como el sometimiento de un objeto extraño a la esfera de la conciencia, sino como el extrañamiento en la conciencia de una instancia de vínculo con el mundo y condición de su propio existir.

Asume así una condición dual, oscura, que surge de la exigencia de un primer movimiento de exilio de sí más allá del cuerpo y en el cuerpo; su objetivación desde la experiencia de la intimidad entre cuerpo y conciencia.

### **Cuerpo propio y cuerpo objetivado: singularidad y universalidad**

La percepción del propio cuerpo asume una condición imposible: experimentarse y aprehenderse como totalidad, a partir de sensaciones y afecciones que lo ofrecen siempre como una composición fragmentaria.

A los propios ojos el cuerpo muestra sólo facetas, el tacto encuentra su límite en la epidermis y sus pliegues, el silencio del cuerpo encubre su tumulto funcional. Su totalidad es una síntesis imaginaria que erige un cuerpo fantasmal.

El cuerpo emerge como totalidad, de esta fuerza constructiva de la alucinación. Emerge como efigie y como objeto, como matriz unitaria de acción simbólica y como centro y referencia integradora del entorno. Pero su fisonomía se conjunta a partir de la congregación entre mirada y ficción, entre contemplación y aprehensión imaginaria de la propia corporalidad.

Y, no obstante, la experiencia del cuerpo exige esta totalización que define el cuerpo al mismo tiempo como universal y como singular, como integrante de la especie y como singularidad, como lo indiferente, mera realización de la fisonomía de la especie y el individuo que rechaza siempre toda analogía. El cuerpo propio es al mismo tiempo el de todos sin dejar de señalar la fisonomía irremplazable de sí mismo.

Pero esta singularidad del cuerpo anuncia también la de la conciencia de sí: la comprensión del propio cuerpo como margen y como presencia.

Pero esta aprehensión del propio cuerpo no es sólo contemplación y aprehensión categórica: cada parte del cuerpo, cada rasgo de la fisonomía, cada modo de aprehender las relaciones, la fisonomía y las potencias de las partes, las proporciones, las edades y los movimientos del cuerpo reclaman una carga afectiva, solicitan una significación, constituyen puntos de referencia para los deseos, los vínculos, los apegos; se les atribuye un valor, se comprende también un destino y una memoria modelada en los elementos del cuerpo.

El cuerpo anuncia ya un espectro del propio devenir, un desenlace y un orden de sus finalidades. Nadie puede soportar sin angustia la imagen del propio cuerpo mutilado; la mutilación da lugar a las fantasmagorías de la impotencia, a una dimensión irrecuperable de la vida, a la multiplicación de los límites, al ahondamiento de la finitud.

El tema del cuerpo fragmentado es el de la amenaza de un trastocamiento radical de las potencias de la acción, de una radical reinención de sí a partir del abandono de la propia historia: una coexistencia con la anticipación de las catástrofes de la experiencia

Surge así esa intimidad entre la reflexión sobre el cuerpo, el riesgo, la impureza y la muerte; se revela la fuerza simbólica del do-

lor como realización de la finitud y anticipación de la desaparición —la expresión absoluta de la finitud—, el riesgo; es el tema de una muerte potencial de sí mismo. Pero esta sombra del dolor reclama también su exclusión del dominio de la identidad.

El dolor inhibe toda integridad del cuerpo, revela sus desequilibrios y sus territorios dispares, ahonda su disgregación. La aprehensión del cuerpo como totalidad reclama así un cuerpo en los márgenes de toda vicisitud vital, al margen del dolor.

El tema del cuerpo remite una y otra vez a la necesidad de integridad. El cuerpo exige ser comprendido como una totalidad, debe reconocerse al mismo tiempo como una identidad plena, aunque siempre marcada o definida por la imaginación. No obstante, el dolor, la fatiga, devuelven el cuerpo una y otra vez a la fragmentación. Nuestro cuerpo no es, como unidad indisoluble, más que un objeto momentáneo construido en la imaginación.

Merleau-Ponty escribe sobre esta tentativa inútil de la mirada: aprehender plenamente el cuerpo propio como totalidad, vencer su ocultamiento y adentrarse en sus zonas de sombra.

En contraste, los cuerpos de los otros se despliegan como una totalidad potencial, abiertos al escrutinio, velados sólo por los hábitos, las reticencias, las prohibiciones. Esa asimetría da cabida a la identificación especular, a los juegos miméticos: concebir el propio cuer-

## RAYMUNDO MIER

po a imagen y semejanza del otro, recrear la integridad imaginada del propio cuerpo desde la integridad imaginada —surgida de la aprehensión potencial del cuerpo ajeno— del otro.

Diálogo de figuras imaginadas. Acaso en esa mimesis equívoca se funda la experiencia de totalidad del propio cuerpo, una proyección sobre sí de la totalidad percibida en el cuerpo del otro. Es ese otro cuerpo el que se ofrece, entonces, como objeto: se plasma como una entidad material del entorno y revela el carácter objetual del propio cuerpo: el cuerpo del otro se abre a la exploración, incluso detenida, minuciosa.

Es posible reconocer en él facetas que escapan a la mirada vuelta sobre sí mismo. Hay partes del cuerpo que eluden la mirada reflexiva, los esfuerzos de la percepción, partes del cuerpo que se ocultan, desempeños secretos de tejidos inaccesibles. Incluso, al velo perceptual se añaden otros regímenes de imposibilidades: los de los impulsos y los trayectos de la afección, los de la memoria, los del deseo, los de la negación inconsciente, los de la prohibición y el tabú.

La complejidad de los juegos de ocultación conforma también imágenes precarias aunque habituales del cuerpo. El cuerpo propio es al mismo tiempo un cuerpo ocultado, distorsionado; un objeto pleno y al mismo tiempo oscurecido, siempre marcado por estas sombras, por estos lugares en los cuales se extingue la mirada.

Asimetría irreductible: el cuerpo objetivado contrasta con la experiencia del cuerpo propio. El cuerpo objetivado inaccesible en su evidencia, pero abierto al escrutinio, a la nominación, al relato. El cuerpo propio vedado a la propia mirada integral, parcialmente visible, pero dado como evidencia de la plenitud de sí, plenamente receptivo a la disposición singular de las intensidades pulsionales.

Así, el cuerpo propio emerge, paradójicamente, como identidad de la cauda de las afecciones y las pulsiones que lo revelan en su disgregación, en sus tensiones equívocas. Ocurre, entonces, un movimiento inverso: el cuerpo objetivado del otro es no sólo percibido, sino comprendido, aprehendido también bajo la sombra de la propia constelación de afecciones y destinos pulsionales.

Objetivado y constituido como totalidad perceptible, sus afecciones y sus pulsiones dejan de ser inaccesibles: se aprehenden a imagen y semejanza de la propia singularidad afectiva y pulsional; se ofrecen también como un cuerpo puntuado por las intensidades, conformado por innumerables facetas, fragmentado, disgregado como cuerpo subjetivo bajo la mimesis de la propia experiencia, del propio tejido pulsional y afectivo.

El cuerpo propio conjuga esta doble experiencia: su propia objetivación en la estela de la objetivación de los otros cuerpos, y la subjetivación de los otros cuerpos a partir de una aprehensión proyectiva de su propia condición pulsional y afectiva.

La tensión de estos procesos conduce a experimentar el cuerpo (y a percibirlo) como una multiplicidad de tensiones, de afecciones, de modos de composición sensorial que transfiguran la aprehensión de sí, desintegran y desbordan una visión circunscrita e integral.

No obstante, es imposible rechazar la experiencia de la integridad del cuerpo, de su respuesta y su inscripción unitarias en el mundo. No podemos experimentar sino la respuesta del cuerpo como una sola entidad, aunque de manera ineludible aparezca marcado por la fragmentación. Esa integridad encuentra su expresión en su identidad simbólica, en la figuración imaginaria, en sus efigies y en su incorporación desigual en el dominio de la interacción.

La comprensión de esta calidad oscura, fragmentaria, enigmática del cuerpo, de sus representaciones fantasmáticas, de sus zonas inaccesibles tiene también una genealogía. Ésta revela puntos cardinales de inflexión que se hacen patentes en la apertura histórica a la modernidad.

En efecto, las concepciones contemporáneas de energía, surgidas de la física y la química, se ampliaron durante el siglo XIX a la fisiología del funcionamiento psíquico. Freud asume las investigaciones termodinámicas de Fechner y Helmholtz ampliadas a la caracterización de las afecciones del cuerpo. Para esta visión fisiológica del cuerpo, la propia disposición desigual de los centros sensoria-

les va trazando la barrera infranqueable para la libre y completa transmisión de las afecciones internas del cuerpo. Se delimitan territorios inaccesibles a la transmisión energética de los centros sensoriales; se cierra con ello el paso a la conciencia plena del desempeño corporal.

La distribución interna de los centros nerviosos edifica una barrera que segmenta la información del cuerpo, cierra la vía a la comprensión integral del orden corporal. Ni como totalidad orgánica ni como integridad psíquica: vastas zonas del cuerpo carecen de terminales nerviosas, se mantienen al margen de toda reflexividad de la conciencia.

El cuerpo emerge, en su fisiología, como este claroscuro de sensaciones, materia viva irrecuperable para la conciencia, ensombrecida. El cuerpo aparece como un enigma cuya fisonomía se revela sólo por las señales del dolor. El dolor exhibe el cuerpo, lo revela en su oscuridad; lo modela a partir de la evidencia de su opacidad. El cuerpo escapa a cualquier tentativa de aprehensión plena.

**El cuerpo como vértice del sentido:  
centro y marginalidad del cuerpo  
en la génesis de la identidad**

El conjunto de elementos simultáneos que constituye nuestra experiencia del cuerpo surge de una aprehensión dual del origen de las sensaciones y de su significado: el cuerpo objetivado, inscrito en el mundo, y el cuerpo propio, conformado por las experiencias

## RAYMUNDO MIER

y el dominio de la intimidad; es esa condición dual la que informa el régimen de todo intercambio simbólico.

Así, los giros del lenguaje incorporan esta huella del dualismo corporal pero objetivan el cuerpo al hacerlo la referencia de su significación y el tópico de su narración. Este movimiento, reflexivo y narrativo del lenguaje acentúa la calidad equívoca con el cuerpo. Incitan la imaginación de una distancia entre la conciencia y el cuerpo objetivado. Apuntalan la visión instrumental del cuerpo.

El cuerpo aparece como algo: un objeto que se mira, que se usa, que se pone en juego. El cuerpo se designa en el lenguaje como objeto de apropiación: incluso de posesión. Un giro habitual: hablar de "mi" cuerpo, para hablar del cuerpo propio, marcarlo por el régimen de posesión. El lenguaje señala con ello un cuerpo objetivado, a plena disposición de la conciencia, inscrito en la trama de los objetos del mundo.

No obstante, esa objetividad es desmentida en la experiencia. El cuerpo es condición de toda identidad. Se confunde así con el lenguaje mismo. Fundamento imaginario y origen del acto del lenguaje, es también, como forma y como sentido, el desenlace de los juegos de lenguaje: sujeto, cuerpo y lenguaje se confunden en el tiempo y en la genealogía, en su surgimiento mítico y en la fantasía de su extinción. Merleau-Ponty lo formula sintéticamente: "no tenemos un cuerpo, somos un cuerpo". Esa breve frase señala un giro radi-

cal en el modo de comprender los alcances, la dimensión significativa del cuerpo.

Recobra su raíz ontológica, en contraste con los perfiles distantes delineados por los usos del lenguaje en su referencia reiterada al cuerpo objetivado, distante, instrumental: la consagración de los "usos" del cuerpo, las afecciones "escenificadas" en el teatro del cuerpo, las catástrofes del cuerpo como episodio atestiguado.

A la luz del acto de nominación, de su constitución como referencia del lenguaje, el cuerpo propio se despliega ante la conciencia como un objeto señalado, dispuesto al análisis, ofrecido a una descripción minuciosa tanto en su modo de aparecer como en su respuesta afectiva y sensorial. No obstante, conciencia y cuerpo se suponen, se condicionan y se modelan necesariamente el uno al otro, uno en el otro, uno como modo de ser del otro; no hay lejanía ante el cuerpo. La distancia se extingue: lejanía y proximidad se disipan. La consonancia ontológica entre cuerpo y conciencia define toda posibilidad de sentido para el propio sujeto y para su entorno.

Merleau-Ponty pone el acento sobre el relieve ontológico del cuerpo y con ello ilumina el régimen de la percepción. El cuerpo que contempla y el cuerpo que es mirado no son sino el mismo y, sin embargo, esa escisión se inscribe en una forma del devenir sentido del mundo y de sí mismo; el cuerpo participa de aquél, al mismo tiempo que lo percibe; este



dualismo instaura una distancia imaginaria surgida como efecto de la aprehensión de su propia extrañeza.

Su separación irreparable frente a los otros y a su propio entorno se conjuga tácita e inadvertidamente, pero de manera determinante, sobre su integración en el mundo y en la esfera humana de los vínculos.

Es la escisión, pero también la intimidad entre el sentido del cuerpo mirado y el cuerpo que contempla, el cuerpo ajeno al mundo e interior a él lo que abre la aprehensión propia del cuerpo a una aprehensión multifacética de la propia identidad; da un sentido al espacio, pero abre el cuerpo también al tiempo: lo hace el lugar de la experiencia como disponibilidad, como duración, como testimonio de persistencia de sí, pero también como acontecimiento.

El cuerpo es el lugar donde acaece el yo, entidad constituida desde una imaginación reflexiva. Hace surgir la aprehensión de sí mismo, y funde en un solo impulso fuerzas e impulsos, experiencia y significación, afectaciones y pasiones.

El cuerpo adquiere su identidad de esta conjugación tanto de permanencia como de acaecer, de duración y de finitud, de transitoriedad, en este juego de distancias e instantes, de invariancia y permanencia del cuerpo que, en esta encrucijada toma su fisonomía de las capacidades de la imaginación.

La calidad imaginaria del cuerpo es la que le confiere unidad en la concurrencia de estas contradicciones y contrastes intransigentes e insuperables.

El cuerpo sólo puede conjuntarse en una entidad integral como el efecto de un movimiento reflexivo de la imaginación: así, su identidad no puede emerger sino como potencia, en devenir perpetuo, carente de todo perfil aprehensible que no derive de una síntesis y juego de tensiones heterogéneas. Síntesis de tensiones temporales y espaciales, de los impulsos afectivos concurrentes, del espectro de pasiones y de los diversos registros de la experiencia, la creación de conceptos y de hábitos y memorias corporales.

Es una composición en permanente apertura, en perpetua reconstitución de su propia identidad como figura del acontecer. No hay, por lo tanto, identidad atribuible al cuerpo: alternancia y conjugación de potencias y realizaciones, el cuerpo se constituye y se conforma a través de esta posibilidad de responder y actuar en el ámbito de las pasiones y las afectaciones.

Este cuerpo afectivo y pasional, lugar de la percepción y de la comprensión, condición y referencia de la interacción y del vínculo con los otros, es al mismo tiempo una totalidad imaginaria y un nudo de tensiones, síntesis y composiciones de pulsiones. Núcleo e intersticio, centro y límite, vértice y borde. Pero aparece también como una imagen integral, como referencia de significaciones colectivas.

Da lugar a una experiencia de integración y cohesión de la esfera del mundo y de la propia experiencia. Es, al mismo tiempo, una totalidad en sí misma que asume el mundo como totalidad: es en todo instante plena y en permanente disipación, ajena a toda referencia estática y, sin embargo, garante de una referencia inequívoca a la identidad del sujeto.

Fundido en su propio cuerpo el sujeto se experimenta a sí mismo como uno a través del tiempo y en la multiplicidad de espacios, se ofrece en esa unidad integrada a los otros.

Su imagen sin fracturas es una garantía de identidad, que parece perseverar más allá de toda transformación; no obstante, esa imagen es la evidencia misma de la precariedad, revela una congregación conjetural de potencias en juego y en devenir.

La síntesis de la unidad corporal como potencia en juego revela una condición propia del modo en el que el cuerpo asume, conforma e incorpora la regulación, las estrategias disciplinarias. Es incapaz de eludir su incidencia modeladora, pero no se somete plenamente a ellas: más aún, es al mismo tiempo invención y preservación de técnicas del cuerpo, invención y preservación de órdenes disciplinarios, pero también la expresión del devenir propio, del acontecer de los cuerpos más allá de toda prescripción y toda regulación.

El cuerpo realiza sus potencias enmarcado en las determinaciones de la institucionalidad objetivada de la norma, pero en una gravita-

ción excéntrica respecto de ella, plenamente en juego y, al mismo tiempo, eludiéndola de manera incesante; el cuerpo asume y confirma los confinamientos simbólicos de la identidad, pero traza asimismo líneas de fuga, habita también en las fracturas abiertas por la indeterminación de lo imaginario.

### **Cuerpo, tiempo de la potencia y ritmo como expresión de la singularidad**

Deleuze, al ahondar sobre Spinoza, asume su sentencia tajante: "nadie sabe lo que puede un cuerpo". Al hacerlo, pone el acento sobre esta condición del cuerpo, al mismo tiempo como enigma y como potencia en devenir: El cuerpo conjuga así enigma y potencia, pero al mismo tiempo se asume como evidencia y se muestra como imagen cristalizada, fraguada en el instante por la invención corporal del deseo.

El cuerpo se revela así como figuración realizada de la subjetividad deseante, como su objeto. El cuerpo como objeto y destino de la trama pulsional del deseo, sin embargo, no supone un objeto invariante. Es el juego pulsional mismo el que crea y recrea el cuerpo, lo inventa y lo ofrece al mismo tiempo como su objeto y como la referencia de su despliegue fantasmal.

Pero el deseo se ofrece entonces, a su vez, como una síntesis: deseo como modo de ser del cuerpo propio, pero también de una trama fantasmal, reiterativa, exorbitante: captura del cuerpo del otro como vórtice, como constelación de rasgos, como apego absoluto



e ineludible, intemporal pero mutable, como expresión del vínculo que da su calidad de experiencia a la convergencia de los cuerpos.

El deseo: asumir el vínculo con el otro a través de la invención alucinatoria de facetas de su cuerpo recobradas de una trama fantasmal; asumir con ello un vínculo indisoluble y, sin embargo, frágil, que se expresa en la disolución de las identidades, en el lazo erótico.

Hacer de la intensidad del vínculo un desbordamiento de todas las identidades, una primacía de la efusión pura, una precipitación en la muerte y en la génesis primordial de la vida.

El cuerpo propio a la luz del deseo revela los fulgores de la afección que emerge con la incidencia fantasmal del otro cuerpo; un cuerpo que es transitoriamente único e irremplazable, pero carente de unidad, fragmentado, disgregado, negado como unidad, invocado como foco de acciones y afectos potenciales, y capturado en las representaciones primordiales y la imaginación del sujeto.

El cuerpo propio es ese lugar de un deseo "incorpóreo", esa trama de impulsos como un afán de afección pura: reminiscencia e invención, impulso vital y negación de sí, vínculo que hace del otro destino y trayecto hacia la constelación de tensiones del mundo. Un deseo que no cesa porque se confunde con la vida misma: toma su impulso del juego de las afecciones, de la congregación y reciprocidad de éstas.

El cuerpo es también expresión de deseo. Su intensidad revela una experiencia singular del tiempo: decaimiento e intensificación, condensación y disipación, multiplicación y focalización; supone una invención de los ritmos inherente a las figuras del placer, una asimilación y recreación de las disposiciones y los hábitos, una recuperación de las disciplinas y su transfiguración en cristalización de la potencia.

Reclama las intensidades crecientes del tumulto como un acontecer, como un fulgor de la potencia; reclama asimismo la incorporación en la trama de intensidades multitudinarias en permanente ampliación y diferenciación, abierta a la fuerza de creación de las identidades y las significaciones. De ahí la expresión significativa de la repetición.

La multitud como repetición: el deseo es la multiplicidad de intensidades, su perseverancia y su mutación. La repetición cobra su fuerza expresiva como ritmo. Repetición que modela las identidades y las disloca, las realiza y las afirma como potencia de significación siempre abierta a la mutación.

El ritmo como creador de sentido, pero también como expresión de intensidades referida de manera inherente a las pulsaciones, las respuestas y los ciclos corporales.

El ritmo es el lugar de la efusión intempestiva del deseo y su expresión en las constelaciones abiertas de la afección. La insistencia de la composición de fuerzas en devenir es aje-

## RAYMUNDO MIER

na a la figuración monótona, a la reaparición mortífera de lo fantasmal, a las angustias de la alucinación y el delirio.

El ritmo escapa al vértigo de una repetición —pensada como insistencia de lo mismo— que confina los cuerpos a un agotamiento en su propia efigie, a una circularidad especular, al agotamiento de la potencia de su propia fuerza, a la singularidad como solipsismo o separación, como exclusión radical de los otros y lo otro.

La repetición, así, asume diversas modalidades que trastocan la experiencia del tiempo: la repetición como búsqueda de la invariancia, de la inafectabilidad, como nostalgia de lo inerte, la insistencia de la extinción, la desaparición del deseo, como expresión de la fatiga, la irrupción inequívoca de la indiferencia, la apatía; pero la repetición también asume también como recreación de horizontes a través de la fuerza de figuración que conduce a la exacerbación del ritmo, a la insistencia de la excitabilidad, a las afecciones del placer; pero, acaso, una modalidad exorbitante de la repetición es la restauración de las intensidades exorbitantes del vértigo, como la seña de lo inminente, la insistencia de las intensidades del deseo. Así, la repetición carece en sí misma de toda identidad.

La repetición como reaparición de lo mismo sería la disolución del tiempo, de la duración, del horizonte. La repetición como monotonía es, paradójicamente, una modalidad que acontece. Cada reaparición engendra un

pliegue imprevisible de sentido, un modo de surgir sin tiempo de las significaciones de la identidad. La reaparición de las efigies aparentemente intactas es reiterativa, monótona, la primacía de los hábitos rutinarios y la consolidación de la *doxa*, la imposibilidad de abrirse a otras significaciones, pero al mismo tiempo engendra una significación suplementaria, incalculable, fruto de la propia iteración.

El cuerpo en su despliegue vital involucra, no la restauración de las figuras, sino la reaparición de la potencia; no existe la repetición como insistencia de lo inerte: en cada ciclo de significación surge el germen de un ritual, la imaginación simbólica se abre, se transforma, de alguna manera revela esa incesante bifurcación ínfima o catastrófica del sentido, o bien para sí mismo, o bien para los otros y para sí; todo un conjunto abierto de potencias, todo un conjunto incalificable de sentidos y afecciones en devenir. El cuerpo asume así, plenamente el lugar de irrupción cardinal de lo neutro, la perturbación, el lugar de lo incalificable.

### **La identidad corporal como vicisitud de la afección: dolor y placer**

Una paradoja más: el cuerpo sólo existe, como presencia, en el dolor y el placer, es decir, cuando pierde su integridad, cuando vacila el sentido de sí y de su relación con el mundo. En el placer y el dolor el cuerpo se abisma en la intensidad de las sensaciones; se extingue como sentido para los otros.

2894858

No obstante, el dolor y el placer son los que revelan su condición única al cuerpo. Las huellas de su existencia y su singularidad. La vía privilegiada para la aprehensión de sí requiere la irrupción de la plena corporalidad que adviene con el dolor y el placer. Intensificación radical de la afección corporal y desaparición del cuerpo, avasallado en su disposición perceptiva.

El cuerpo emerge en la experiencia desde el dolor y el placer, pero éstos conllevan su propio eclipse: el cuerpo como condición de la implantación del sujeto en el mundo se extingue.

Dolor y placer hacen patente el cuerpo como vértice absoluto; el dolor y el placer hacen de la sensación extrema un centro absoluto, una totalidad en sí misma. Cancelan el cuerpo como lugar del vínculo, lo arrebatan.

Queda sólo una extraña conciencia de sí confundida con la experiencia de dolor-placer. Ambos surgen a partir del abatimiento o la exacerbación de las funciones biológicas del cuerpo. Pero también dolor y placer se despliegan como llamados, como reclamos, como figuras simbólicas o como señales.

Revelan una calidad de la experiencia al mismo tiempo radicalmente singularizada: nadie experimenta mi dolor, ni éste es equiparable a ningún otro y, sin embargo, es la evidencia de un vínculo entre los sujetos más allá del lenguaje mismo, de la percepción o la comunidad de los saberes.

Al someter el cuerpo a la indefensión, al inhibirlo en su vida, al exhibirlo en su desvalimiento, el placer y el dolor apelan a las formas afectivas primordiales en la génesis de sí y de la experiencia.

Al apelar al sustrato afectivo primordial —el desvalimiento, la ausencia—, revelan asimismo los resortes del vínculo con el otro, ponen a la luz aquello que Rousseau había reconocido como uno de los lazos humanos primordiales, pasionales: la piedad.

Ambos, placer y dolor, se inscriben en el sujeto, en su memoria, como inscripciones residuales: memoria sin representación, huella indeleble y sin otro significado que su fuerza de movilización afectiva y su arraigo en la experiencia como hito cardinal.

Apelan a lazos originarios, pasionales, la aprehensión del cuerpo como potencia y como dominio neutro, como un estremecimiento indeleble de la memoria que se proyecta en la experiencia como una mera composición de residuos no significativos, signos mutables, en metamorfosis perpetua. La afección como memoria del cuerpo.

Dolor y placer dan su concreción existencial al cuerpo, lo anclan en la existencia, lo revelan en su destino mortal, lo remiten a su origen y lo inscriben tajantemente en el aquí y ahora, pero, al mismo tiempo, lo exilian de la existencia, clausuran el entorno, disipan los perfiles del mundo, velan incluso la conmovición ante la inminencia de la muerte.

## RAYMUNDO MIER

Placer y dolor hacen tangible un sentido perturbador del tiempo: lo enlazan íntimamente con la experiencia de la pérdida; el dolor y el placer, en el exilio que imponen ante el mundo, prefiguran la muerte, anticipan su estremecimiento.

El cuerpo cobra con ellos —placer y dolor— un sentido tangible de la desaparición que se arraiga como una memoria sin significado de la finitud.

Las afecciones limítrofes del cuerpo son las que hacen de éste el punto en que se anudan la experiencia de lo inacabado, los tiempos abiertos del acaecer. Pero confieren un sentido múltiple y contradictorio a las experiencias primordiales de la solidaridad y la fusión con el otro: invocan otras presencias, consuelo o reparación, auxilio o promesa.

Esa paradoja es constitutiva del cuerpo: experiencia de finitud y de infinitud del tiempo y el espacio, de los vínculos, acontecer y persistir de la presencia, de su devenir, su desaparición y su persistencia, reconocimiento de lo circunscrito y lo abierto, del agotamiento y la potencia ilimitada.

El dolor y el placer son el sustrato de esta paradoja: no como afecciones antagónicas, pero tampoco como modalidades especulares de una misma intensidad afectiva, sino como modos de la experiencia de sí inconmensurables.

### **Cuerpo, cultura e historicidad. Figuración temporal de los cuerpos y régimen de la memoria**

La incidencia paradójica del cuerpo en la conformación de la experiencia, sin embargo, conjuga una emanación de su propio acontecer, pero también un modo de ocurrir de la cultura. El cuerpo no puede abolir ni disipar sus cronologías y sus genealogías, que van más allá de la memoria evocable.

El cuerpo es al mismo tiempo inmemorial y actual, intemporal y cristalización de múltiples cronologías; tiene su historia y sus genealogías propias, pero revela su plena integración con ese modo de la temporalidad no cronométrica que es la trama de regulaciones y acontecimientos, de huellas y de intensidades sin residuo de la historia. Es ese dualismo, esa tensión la que concurre cuando el cuerpo engendra y exhibe sus propios ritmos, cuando hace reconocibles sus edades, sus etapas, cuando hace patente la oscuridad y la evidencia de su principio y su fin.

El cuerpo es en sí una resonancia de memorias, relatos, técnicas, efigies y apegos en los que se integra la multiplicidad de los tiempos colectivos. El cuerpo está enteramente incorporado a las tramas densas y equívocas de la historia: en su fisonomía exhibe las marcas de esa historicidad, pero también sus velos; en sus hábitos, en sus perfiles disciplinarios llevan la dinámica de las fuerzas heterogéneas, de la composición de racionalidades, de la vitalidad declinante o persistente de ejerci-

cios colectivos de ordenamientos y de sometimientos. Los cuerpos son históricos no sólo en lo que dejan ver, en las huellas patentes de los órdenes y los acontecimientos, sino en lo que han confinado en zonas del olvido, irrecuperables.

El cuerpo es la huella tajante y vacía de lo que ha desaparecido, reconocible e irreconocible, o de lo que permanece velado por la propia evidencia de la acción de los cuerpos. Es el testimonio impenetrable de lo que constituye el horizonte de su acción y el universo de sus inhibiciones.

Y, no obstante, la plena historicidad del cuerpo finca y desborda en su acontecer cotidiano, en su modo de respuesta afectiva, toda posibilidad de temporalización. Profundamente temporal, y profundamente histórico, lo intemporal y la abrupta fragilidad del cuerpo se hacen patentes en su conformación biológica, en las dependencias de su afección, en sus equilibrios precarios, en su abatimiento súbito.

Esta calidad compleja de su tiempo propio y su inscripción temporal en la intemperie histórica está más allá de una aprehensión lineal de las edades, las facetas, las respuestas o las disciplinas corporales.

El cuerpo es el lugar del acontecer, pero también el lugar en que este acontecer se afirma, paradójicamente, como apofático (Barthes) —irreductible a toda aprehensión categórica o conceptual—: el cuerpo como “negación di-

ferencial”, en su expresividad inasible, en su conjugación de interioridad y exterioridad, sus dependencias y su autonomía, su condición biológica y simbólica, su sustrato afectivo y disciplinario, hace patente la expresión positiva de su identidad incalificable.

El cuerpo integra en el ámbito de lo propiamente incalificable, la imposible aprehensión conceptual de todos los registros de lo neutro: las formas extremas de la sensación y su extinción, las formas limítrofes del sentido y su afirmación incontrovertible, las fisuras y las vacilaciones de la identidad, los vértigos y los umbrales de la vida.

Así, junto a la exaltación estética, asume los márgenes inherentes al dolor y al placer —que sólo pueden ser descritos y comprendidos a través de composiciones retóricas, de juegos metafóricos, de desplazamientos y metonimias—, el cuerpo admite la exaltación de la sensualidad y los abismos de la enfermedad; acontecimientos significados por el derrumbe de la identidad simbólica de sí y del mundo; el asombro, el arrobó, el arrebato y la fatiga como atisbos de lo incalificable.

Quizá, a partir de Descartes, la alianza entre el cuerpo y la pasión puso en evidencia la intimidad del cuerpo con lo perturbador; lo que interroga las taxonomías del espíritu y reclama el escándalo de la clasificación de las modalidades mismas de la perturbación; la pasión señala aquello que desplaza las fronteras entre cuerpo y alma, que borra los linderos entre los mecanismos mundanos, bio-



## RAYMUNDO MIER

lógicos, animales del cuerpo —sus tiempos acotados, la fragilidad de la vida, la excitabilidad ante los estímulos del mundo— y la capacidad de trastocamiento de la plenitud anímica.

La pasión señala la vocación extraña de la materia corporal, pero también la vocación errática del alma, que se conjugan en márgenes que se entrelazan en el extravío. Cuerpo y alma trazan esta intimidad difusa, un intersticio, pero también una afección mutua, incalificable.

En el régimen de las pasiones existe algo que permanentemente disloca y cancela la anticipación, somete la armonía a la turbulencia de lo exuberante, pero, al mismo tiempo, revela un orden enigmático, una zona de indeterminación, de juego. Sin embargo, las pasiones no advienen al cuerpo; le son constitutivas; no se puede arrancar al cuerpo de sus pasiones, éste reclama siempre para su reconocimiento la paradójica identidad que emerge de esa perturbación de los alcances discordantes de la pasión.

### Cuerpo y figuración de la corporeidad

La figuración corporal no es algo más allá del cuerpo, contingente; el cuerpo es la gama, las capacidades y su potencial devenir perceptible. Es su disponibilidad a someterse a la violencia de los emblemas y las máscaras, a la estereotipia, al catálogo de las efigies consagradas; de modelarse bajo la fuerza de las fantasmagorías propias o colectivas, pero

también el cuerpo es el lugar para dar lugar a la visibilidad de su perturbación y su juego enigmático, a la memoria sin representación, al flujo de intensidades, a los resplandores de la afección.

El cuerpo se ofrece así a la pose o a la imaginación especular, a la expresividad pasional o la incidencia de la anomalía o el aturdimiento, al desasosiego y las catástrofes del reconocimiento.

La modernidad ha hecho de esa figuración un modo singular de la representación: estampa o espectáculo, requerimiento de la identidad y suplemento del nombre, materia de expresividad y pauta de identificación, síntesis narrativa y convención rutinaria, mascarada y celebración mítica.

Cuerpo fotografiado o entregado a la narración cinematográfica, confinado a la retórica y a los estereotipos simbólicos de las industrias del espectáculo, cuerpo ofrecido como fantasmagoría del deseo o como rectitud disciplinaria de los ideales de bienestar.

No obstante, la figuración del cuerpo: fotográfica, huella plástica, afectación estética, incorpora huellas de impulsos que fisuran toda representación. Que la conjuran. Roland Barthes en *La cámara lúcida* habla de este cuerpo fotografiado, capturado en la imagen, que aun sometido a las convenciones del comercio, el control y la gestión de las identidades, señalado por nombre y apellido, exhibe pliegues, trazos, puntos de fuga.



Barthes insiste: la fotografía hace patente siempre la irreductibilidad entre la imagen y su referencia viva; la incommensurabilidad entre la percepción de uno y otro, lo irreconciliable entre la experiencia de la imagen y el acontecer íntimo del contacto corporal. Ante una foto, advierte, no podemos dejar de enfatizar esa distancia: "es casi él". Ese resto que interfiere en la concreción de las identidades cancela la tentación de atribuir a la imagen corporal el peso de la representación.

El "casi" es un resto en el lenguaje que marca la separación entre la imagen como signo y el cuerpo vivido como matriz de creación simbólica, como potencia en acto. Esta fractura se propaga en las distintas materias expresivas en las que el cuerpo incide, da forma, se despliega como memoria. Una fractura se tiende entre el cuerpo fotografiado y el cuerpo pintado, el cuerpo cinematográfico y la experiencia del cuerpo vivido.

Esta permanente fractura, este deslizamiento, muestra la imposible compenetración entre la imagen y "su" objeto. Esta distancia se convierte en un tajo abismal cuando la representación apunta a la fisonomía momentánea, sintética, de los cuerpos: vida, experiencia, y régimen íntimo de significación en el cuerpo fotografiado se impregnan como huellas de una alegoría renuente a toda escenificación y a toda captura.

No hay cuerpo fotografiado como régimen de identidad: los cuerpos no son figuras, emblemas, efigies, son trayectos de figuración,

trazos de intensidad expresiva que quedan como memoria muda, como discontinuidad radical en la experiencia de quienes asumen la inteligibilidad oscura de los cuerpos.

### **Cuerpo como *tekné* y creación; la modernidad y la opacidad tecnológica del cuerpo**

No obstante, mirar el cuerpo, mirar desde el cuerpo, con el cuerpo, en el cuerpo, hacer del cuerpo el foco y el impulso de la mirada ha sufrido una mutación drástica en los últimos cincuenta años: se ha transformado en la cauda de las otras mutaciones, concomitantes, de la modernidad, particularmente, de las operaciones tecnológicas y de los saberes que intervienen sobre las potencias del cuerpo.

La condición de historicidad del propio cuerpo, de la percepción, de las afecciones, ha sido todavía más patente en los patrones, exigencias de su presentación simbólica, y en los destinos de su expresividad. La paradoja de los cuerpos se ahonda a la luz de las transfiguraciones de su expresividad. La tensión que define el modo problemático y enigmático en el que los cuerpos cobran sentido en el proceso de civilización, se amplía y se intensifica con las vicisitudes de la transformación de las tecnologías.

Las técnicas del cuerpo se trocan en tecnologías de su efigie, de su "representación", de su escenificación y de su modelación retórica. El cuerpo en esta etapa contemporánea de la modernidad ha sido exaltado y consagrado en su condición instrumental.

## RAYMUNDO MIER

Esta faceta crucial del cuerpo, como *tekné*, como lugar de revelación de las potencias con las que el cuerpo interviene en el existir, es otra de las condiciones propias del cuerpo. Es objetivado como técnica, pero su participación en la esencia misma de la subjetividad le confiere siempre esta calidad intersticial: cuerpo e instrumento, corporalidad instrumental en consonancia con su instrumentalidad corpórea.

No hay cuerpo inerte. Todo cuerpo es una potencia y todo cuerpo está en acto y movimiento permanentemente. Interviene en el mundo y trastoca el sentido y la naturaleza de las cosas. El cuerpo recrea intrínsecamente el sentido del mundo. Interviene, perturba y se inscribe en ese mundo en el que él mismo interviene: es objeto de su propia intervención.

El cuerpo interviene sobre sí y sobre su entorno; le impone su impulso, su fuerza y propaga a toda su esfera la sombra de una identidad inacabada. En ese inacabamiento revela el inacabamiento del mundo; la finitud de uno ilumina la del otro. Esta participación del cuerpo como técnica y la calidad corpórea de la técnica revelan otra faceta de la historicidad del cuerpo.

Sólo los cuerpos pueden crear, sólo se puede crear desde el cuerpo y con el cuerpo, no hay creación que pueda escapar a esta impronta permanente de la corporeidad. El cuerpo es matriz y condición de sentido, incide sobre el mundo y en su propia acción engendra un

sentido que lo hace inteligible y lo transfigura. Al perturbarlo produce las condiciones de una nueva posibilidad de sentido, de una creación y recreación del nombre, la calidad, el sentido de las cosas, es decir el actuar del sujeto en el mundo produce una verdadera develación y una revelación. El cuerpo se revela a sí mismo como capacidad creadora y el mundo como creado a partir de la intervención significativa del cuerpo.

El cuerpo en sí propio y elemental actuar en el mundo construye, altera, trastoca el régimen que le da sentido. Este trastocar el régimen del mundo se despliega siempre como revelación, señala las vías para aprehender, capturar, un orden singular de la verdad, revela asimismo la verdad como singularidad al inscribirse en el dominio íntimo del sujeto, en la esfera de su experiencia.

El acto de creación, sin embargo, desmiente la relevancia del saber como condición ineludible para la acción. La creación que toma con sentido el cuerpo emerge de un saber que es inherente a la corporeidad misma, ajeno a todo saber instituido, a la *doxa*, a la institucionalidad de las disciplinas. La creación corporal surge de un no saber modelado por las prescripciones instituidas, al margen de todas las identidades prefiguradas.

De ahí este lugar extraño del cuerpo en el régimen de los saberes y en sus secuelas tecnológicas. El cuerpo como creador, como lugar de la creación, como agente de la creación, pero al mismo tiempo en este crear el mundo,

en este crear las posibilidades se crea así mismo, la creación del mundo es creación y recreación del propio cuerpo, es creación y recreación de las propias capacidades de la percepción, es creación y recreación de un mundo y una posibilidad de sentido. Esta capacidad de creación de sentido no se circunscribe a la percepción, la aprehensión y la figuración: el cuerpo es, asimismo, creador de historias.

El cuerpo no solamente participa de la historia, se somete a ella, interviene en su inteligibilidad y en su génesis; también el cuerpo participa en la integración y la trama de las historias, en el tejido de los relatos, en las pautas para la comprensión mítica de las identidades y el trayecto temporal de las congregaciones. Engendra historias. Lo hace en un doble sentido. Como tiempo objetivado, es el producto de la decantación de la memoria, es el lugar donde la memoria se realiza y se destruye, se trastoca.

No es sólo que el propio cuerpo está enteramente modelado por nuestra propia historia, la propia experiencia, y por la experiencia colectiva. El cuerpo está modelado por las técnicas consagradas por la cultura para reafirmar y dar permanencia y plasticidad a los hábitos y la experiencia comunitaria.

El cuerpo es al mismo tiempo el lugar de la tradición, donde se fragua y donde toma su fisonomía duradera la esfera del sentido de la que surge la comprensión colectiva de la propia integridad de los vínculos. Es en los cuerpos donde se expresa física y material-

mente la tradición, pero es al mismo tiempo también donde se recrean las capacidades de la tradición para constituirse en una matriz abierta de sentido.

El cuerpo es, entonces, frente a la historia y frente a la memoria, que concurren en la tradición como facetas de ésta y como ámbitos propios de sentido, el agente fundamental de preservación de la tradición como advenimiento y como porvenir. Revela la calidad particular de la tradición como acontecer permanente.

El cuerpo surge del troquel múltiple y discordante de la concurrencia de dominios normativos: contemporáneos, vigentes y olvidados.

El cuerpo propio emerge de los patrones familiares, las identificaciones filiales y su violencia, de los troqueles educativos y las disciplinas escolares, de las formas monologantes del dogma y las diversas figuras de la creencia y las religiones; la norma institucional, en sí misma, conlleva adherencias disciplinarias que modelan los cuerpos, los marcan, los nombran y definen, los ciñen mediante exigencias disciplinarias.

Pero el cuerpo también es el lugar de la concurrencia abierta del juego pulsional y de todo género de impulsos: no es un cuerpo simplemente doblegado al troquel de las instituciones y a las formas normativas, sino esa instancia de creación de sentido, de respuesta, que permanece siempre excéntrico, en los confines de la fuerza disciplinaria, aquello

## RAYMUNDO MIER

que escapa permanentemente, aquello que puede dibujar y actuar incesantes líneas de fuga sobre mecanismos disciplinarios.

El cuerpo, por lo tanto, es plenamente memoria: huella de la fuerza de modelación de las instituciones, memoria de sus exigencias y representaciones, de la tradición, del pasado, memoria también de la propia historia, pero es también memoria como invención narrativa de sí y del mundo, ese lugar donde la identidad del pasado se vacía a la luz del acontecer y de la anticipación del porvenir en el instante. Es el lugar donde la memoria y la historia se dan como vacuidad, como disolución.

El cuerpo propio es así, paradójicamente, memoria inmemorial, tradición como acontecimiento, historia como invención puntual del relato que nombra por primera vez el pasado y lo dota de sentido en el futuro.

### **El cuerpo: encrucijadas de poder**

Es quizá por su papel de creación y de preservación de sí, exorbitante a toda política y doblegado a sus prescripciones y prohibiciones, que el cuerpo aparece como encrucijada fundamental para el ejercicio de las políticas y la creación de esferas de poder. El cuerpo es el destino privilegiado de políticas de extrañamiento. Matriz de significación, depositario y creador del sustrato simbólico de la cultura, el cuerpo en la modernidad tardía se convierte en objeto privilegiado de estrategias de control simbólico.

El cuerpo modelado por el cine, por los cánones y la *doxa* de la figura corporal que alienta la fotografía como consolidación de efigies y estereotipos, el cuerpo modelado por patrones disciplinarios que instauran fantasmagorías sociales de los objetos de deseo, el cuerpo como referencia de identidad, de prestigio, de supremacía, de mercancía de consumo en los hábitos de consumo, el cuerpo como el residuo de las identificaciones especulares de la celebración narcisista.

El cuerpo en el mundo, en la modernidad contemporánea, se despliega como un repertorio de efigies, estrategias de captura y confinamiento de las identidades, modos de instaurar hábitos de mimetismo como regímenes de control.

La genealogía de esta fascinación por la estereotipia y la mimesis es larga, pero toma un impulso y un desempeño relevante a partir del siglo XVIII. Sennett sugiere que el cuerpo se muta en efigie, en mascarada y en escenificación de sí mismo a partir de las propias condiciones civilizadoras de la modernidad, por la intervención del mercado en el universo completo de la acción colectiva, por las transformaciones de la lógica y la metamorfosis del paisaje urbano y sus dimensiones, por las erosiones de la tradición y la confrontación entre racionalidades eficientes y marcos productivos de gestión.

Los cuerpos son desplegados como personajes adecuados a una escena destinada a la espectacularidad, que modelan en su efigie



la lógica cambiante de los mercados, las estratificaciones del poder y las potencias diferenciadas de control. Modos particulares de construcción cultural de la identidad.

El cuerpo se exhibe como efigie. Actores de nosotros mismos, en una escenificación ubicua, la condición para la extinción de la angustia y la ansiedad de la extinción de las creaciones simbólicas del cuerpo es la edificación de la identidad y el control sobre el mecanismo de la estereotipia y la mimesis. Surge un lugar inédito del cuerpo, la actuación, la mascarada en el desempeño de la acción política y sus expectativas de institucionalización y de control.

La proyección de todos los cuerpos en juegos miméticos en el campo estereotipado y cifrado de las efigies. Es el destino de lo que hoy se suele llamar "industrias culturales", es decir el cine, la publicidad, la fotografía comercial, las publicaciones masivas, las retóricas narrativas, la gestión de memorias, archivos y monumentos que modelan la omnipresencia de lo escénico, reclaman la inserción de los sujetos en vastos juegos de espejos que engendran reconocimientos de clausura, esferas de fisonomías miméticas que participan en una teatralidad etérea como esfera cerrada.

Quizá el desafío de la estética contemporánea, el desafío de la fotografía contemporánea, el desafío de toda posibilidad de referencia esté-

tica del cuerpo, radique en la recuperación de éste como potencia, de la figuración del cuerpo como apertura, de la figuración del cuerpo pasional, de la figuración de este cuerpo permanentemente en devenir. La fotografía y la pintura enfrentan ese desafío, reconocer el cuerpo en devenir, no en efigie, no en figura, no en régimen de figuración y de identidad, sino desempeñándose en un régimen permanente de creación y recreación del orden de la mirada, del régimen del mundo.

Dar lugar al cuerpo para intervenir en la invención de su propia identidad y en la transformación de la historia y de la memoria. Es la génesis de condiciones particulares de la expresión y la realización simbólica que exige también la exploración de nuevas formas de lenguaje, de nuevas capacidades metafóricas de la imagen, de nuevas formas de hacer patentes las tensiones de la alegoría en la imagen y también las formas particulares de intensificar las calidades afectivas de la materia pictórica, fotográfica.

Es el cuerpo abierto a los trazos pasionales de la figuración. Es en esta recreación de la potencia creadora de los cuerpos donde la fotografía y la pintura intervienen para conjurar la estereotipia de los cuerpos, el confinamiento de éstos en el orden abismal de la representación, y ahondar en la figura pasional del cuerpo como una condición de relevancia estética.

## RAYMUNDO MIER

RAYMUNDO MIER

Es lingüista por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y doctor en Filosofía por la Universidad de Londres. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1996 hasta la fecha.

Profesor-investigador, desde 1977 hasta la fecha, en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, donde imparte las asignaturas de Comunicación y Política y Psicología de Grupos e Instituciones en el Doctorado en Ciencias Sociales.

Profesor titular de las asignaturas de Teoría antropológica y Filosofía del lenguaje en las Licenciaturas de Etnología y Lingüística, respectivamente, en el Doctorado de Antropología y en el Doctorado de Ciencias del Lenguaje, en las mismas asignaturas en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Entre sus libros publicados se encuentran: *Introducción al análisis de los textos*; *Radiofonías: hacia una semiótica itinerante*; *Ramón López Velarde*; *El desierto de espejos*. *Televisión y juventud en México*; *Malinalco. La congregación de los tiempos*.



Foto: Taller Body Painting.



## Felipe Leal

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

La idea del cuerpo en la arquitectura es algo que viene ligado desde los orígenes de la propia arquitectura. Siempre se ha concebido como un corpus que iremos viendo a lo largo de la conferencia y de las imágenes. Es casi imposible pensar en un objeto arquitectónico, como un edificio, una recepción, una ciudad, sin asociarlo inmediatamente con el cuerpo humano.

El cuerpo humano ha sido el gran tema, presente en muchísimas culturas y civilizaciones a lo largo de la historia del arte. Pero, además, en la arquitectura forma parte de ello, todo lo que llamamos el eje rector, la espina dorsal, la columna vertebral, los brazos de un edificio, los pies, la cabeza, el corazón del edificio.

Constantemente entre los arquitectos, cuando se describe un edificio, se habla de esas partes: la parte central, se puede decir que es el corazón del edificio; en una de las alas, se refiere a los brazos del edificio; es la pierna del edificio, la base, la cabeza, o está rematado o tiene su cresta, entonces, por lo general, hay una asociación formal y estructural con el cuerpo humano, y a lo largo de la historia hay muchísimos edificios y tendencias arquitectónicas que así lo han expresado.

El cuerpo humano es el gran tema de inspiración en muchísimas ocasiones para articular, armar y estructurar un edificio a lo largo del tiempo. Se empieza desde la famosa manzana de Adán y Eva, ambos expulsados del paraíso por pecar, desde el punto de vista de la Iglesia católica, pero es el anhelo siempre del

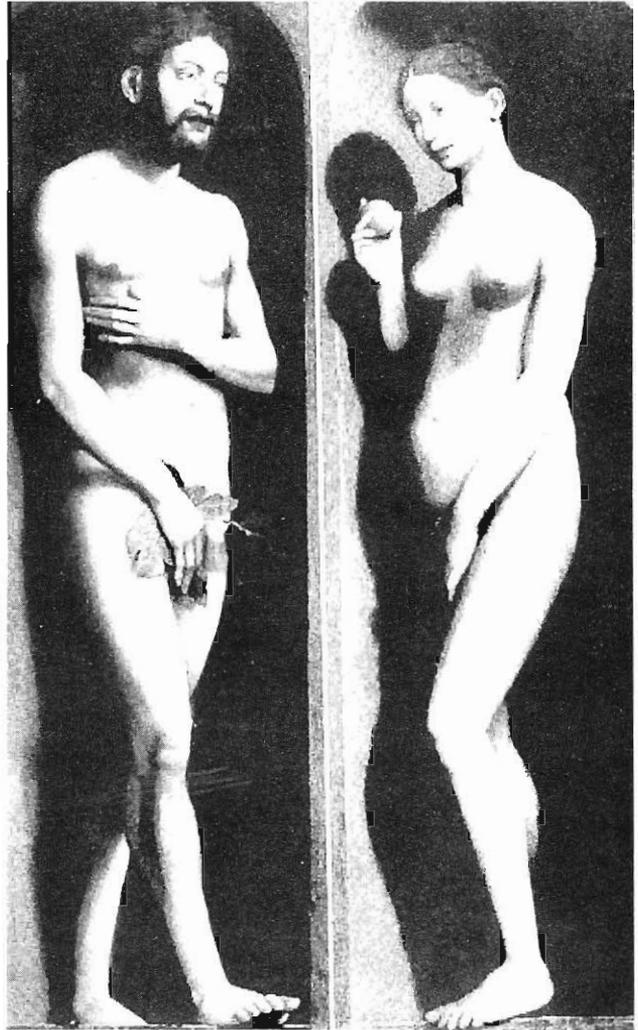
cuerpo humano lo que genera naturalmente, y esto es un deseo y un anhelo por el otro, y lo mismo sucede en la arquitectura (figura 1).

La arquitectura trata de imitar, de incorporar, de invitar a los transeúntes, a los usuarios, a recorrerla como se recorre un cuerpo: observándolo, acariciándolo, tocándolo. La arquitectura se recorre en su interior, la mejor manera de conocerla es caminándola, viviéndola; cuando estamos en cualquier lugar que desconocemos, se genera una inquietud por introducirnos, por penetrar el edificio, por recorrerlo.

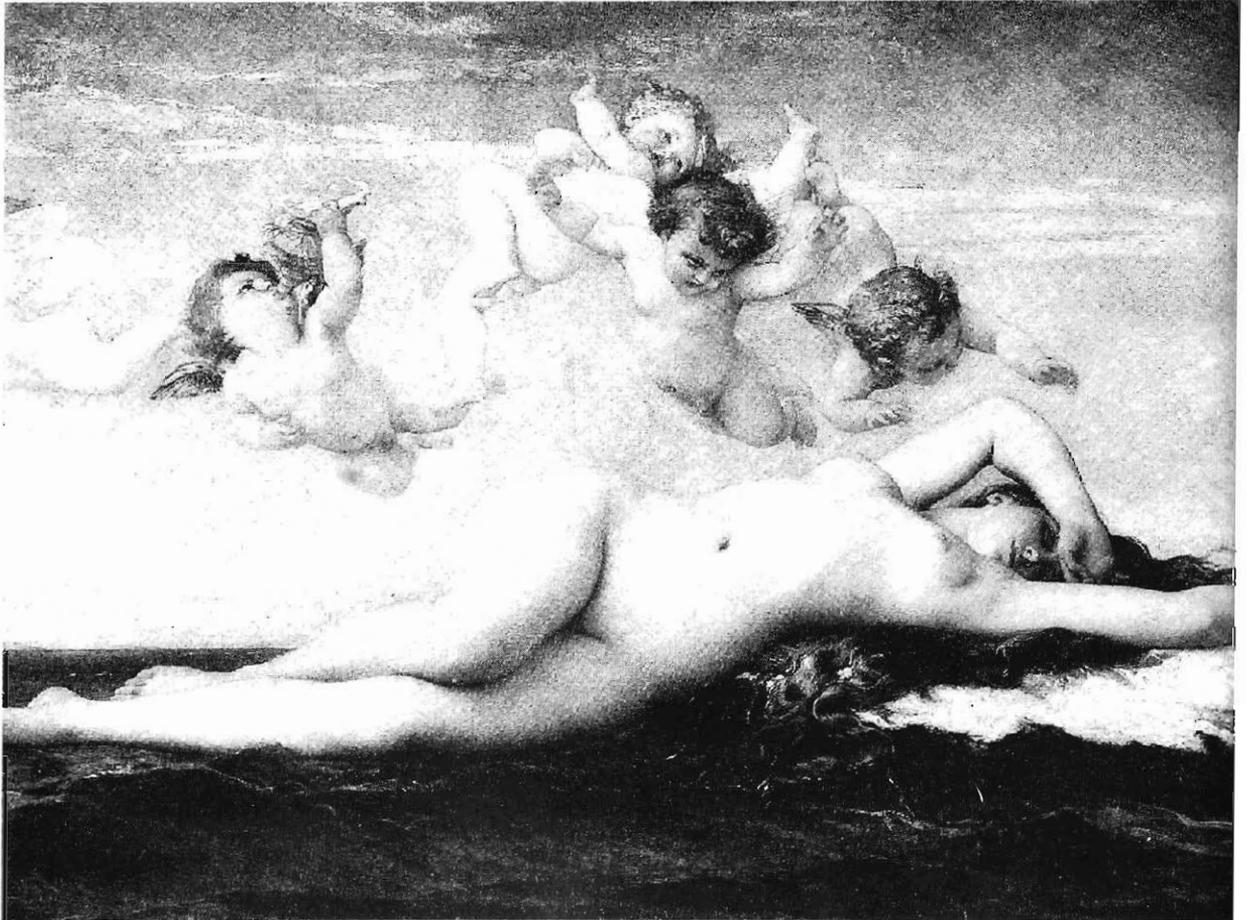
Lo más típico es cuando entramos a una catedral, un templo o un espacio donde haya actos rituales, siempre existe ese anhelo por transitarlo. Entramos, lo recorremos de un lado al otro, observamos hacia arriba, hacia abajo, ponemos nuestros sentidos y nuestro punto de ubicación en apropiarnos y reconocer. Esto pasa en la arquitectura y, desde luego, en el cuerpo humano, es la forma más natural de aproximarnos.

El cuerpo humano es uno de los grandes temas en la historia del arte, no ha habido civilización, cultura, en diferentes momentos, en diferentes épocas, desde los inicios del conocimiento de la expresión humana hasta nuestros días, en la que el cuerpo humano no esté presente, enfocado en cualquier forma que quieran, transformado o desdibujado.

Se puede ver en una imagen renacentista una mujer tendida a merced de las olas del



1. *Adán y Eva.*



2. El cuerpo humano en la historia del arte.

## FELIPE LEAL

mar con vistas de la naturaleza, quizá hasta protegida por los ángeles; también está una mujer del siglo xx tendida sobre la grava o el pasto, plácidamente fumando un cigarrillo, en un acto más contemporáneo, protegiéndose del sol. Pero son los mismos temas que en el pasado, quinientos o seiscientos años atrás (figura 2).

Es como estar metido en un lecho siempre sugerente y atractivo, es uno de los grandes temas de la historia del arte, un tema no concluido por fortuna. Esto siempre será tratado, aunque las maneras de representarlo cambien.

Después, existe la idea de la génesis. Cuando se habla del cuerpo como tal, en el pensamiento arquitectónico siempre se piensa cómo se creó el edificio, qué analogía hubo en su estructura y, también, qué analogía tiene ésta respecto a la propia arquitectura.

Se puede ver el tórax, el esqueleto humano, que para los arquitectos puede ser la estructura, de acero o de concreto, que en ocasiones es revestida por lo que llamamos "la piel", que puede ser de cantera, vidrio, piedra o madera.

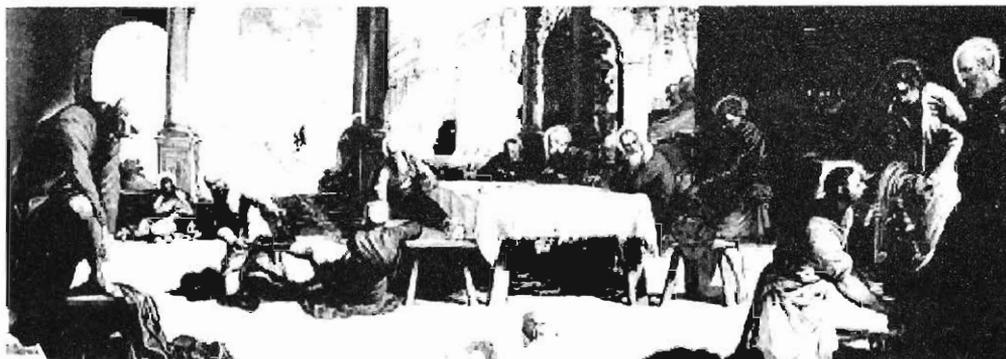
Si hiciéramos una analogía con el palacio de Bellas Artes y lo desnudáramos y le hiciéramos una radiografía, lo que veríamos es el tórax, que sería su esqueleto, la estructura de este palacio de acero, lo mismo en el caso del monumento a la Revolución.

Seguramente son imágenes que todos han visto, así que se ve como el esqueleto. Nosotros lo llamamos el esqueleto de la arquitectura. Todo el tiempo hay una analogía entre el cuerpo y la arquitectura, muy fuerte desde la parte embrionaria, desde la gestión y desde los anhelos iniciales. Una de las necesidades de la arquitectura fue buscar cobijo, volver al útero materno, estar protegido.

Uno llega a su hogar y cada vez que se traspasa el umbral de la casa, del tamaño o la forma que sea, grandiosa, modesta, bellísima o no tanto, existe una interpretación psicológica de que, después de un día difícil o de una situación desagradable, uno siente esa protección, como entrar al útero materno, regresar y sentirse protegido. Cruzar cada puerta es como regresar al útero materno.

Lo tenemos en diferentes aspectos, cuando entramos a nuestra casa, a nuestra universidad, a nuestro centro de trabajo; cuando sentimos afinidad por algo por lo cual ya hemos cultivado una relación de identidad. En ese momento percibimos esta sensación de protección, y siempre hay la idea de protegerse, desde la sombra de un árbol, que genera evidentemente una habitabilidad, o la que puede producir una sombrilla. Esto es lo que la arquitectura trata de hacer: proteger a un cuerpo de diferentes maneras.

Llevado a los extremos del vestido, con un vestuario sugerente, que es una interpretación de los trajes árabes tradicionales, como



Tintoretto, *El lavatorio*.



3. José Manuel Ballester.

## FELIPE LEAL

el manto protector que puede irse transformando, para ajustarse a las necesidades del cuerpo, así como el cuerpo puede irlo transformando.

Si está de pie o si muestra solamente los ojos, abrigada o hincada o en otra posición, todo va encajando en relación con el cuerpo, en este manto que cubre al cuerpo, hay una arquitectura de la tela, una arquitectura del vestuario.

La arquitectura no es únicamente la que vemos o lo que entendemos por un edificio construido como en el que usualmente estamos o reconocemos, en la estructura hay un orden, la arquitectura es cierto orden, es disponer, organizar, y cuando algo se organiza y se dispone para una actividad, se habla de una arquitectura; hay una arquitectura del vestuario, de los objetos; es una forma de jerarquizar, de organizar, de darle prioridad. Todo esto hasta llegar al esquema más tradicional que desde pequeños dibujamos cuando estamos en el jardín de niños; esto viene asociado a la idea de la casa, con el techito de dos aguas, de influencia nórdica, y con chimenea.

La imagen que hacemos desde pequeños es la casa de dos aguas, la chimenea, el gato sobre el tejado, el caminito de acceso y las ventanas. Esa casa tiene un cuerpo, hay una descripción de ese cuerpo y siempre hablamos de la corporeidad de la arquitectura.

Lo podemos ver en la siguiente imagen de un pintor contemporáneo que recientemente ex-

puso en Madrid, donde, precisamente, lanzó una provocación al espectador. Al retirar los cuerpos de la pintura clásica que aparece, lo que hace es depurar; quita los personajes y desnuda estos ambientes que reconocemos por los personajes, y se puede ver la diferencia con la presencia humana y sin ella. Puede ser totalmente distinta, una con un carácter totalmente simbólico y otra, más bien costumbrista (figura 3).

Todos hemos experimentado la entrada a una plaza de toros llena o vacía, a un estadio, o a un auditorio que lleno cobra una dimensión distinta, se construye lo que se llama una "atmósfera" y es lo que realmente genera el corpus humano y las personas sobre los espacios.

La Bauhaus, esta emblemática escuela de diseño, arquitectura y artes visuales, lo tiene; en la historia del diseño y de la pintura, esta integración entre estas disciplinas y la arquitectura siempre tiene al cuerpo humano como punto de referencia para generar las perspectivas, los planos, la profundidad, escalas, luces y sombras.

En el cuerpo humano siempre está ahí a profundidad. Siempre se necesita una escala humana para tener una referencia de las dimensiones de un edificio.

### Las escalas



2894858

La escala en el cuerpo humano, como en la arquitectura, es fundamental. No es lo mismo



la Torre Latinoamericana que un edificio bajo; el niño en el salón que el hombre más alto del mundo. El cuerpo y la escala tienen una importancia enorme. En la arquitectura todo el tiempo se dice: "está fuera de escala" o siempre hay una descripción, la cual tiene que ver con la escala. Sin ella no se podría considerar, jerarquizar, ordenar, afinar o equivocarse en la propuesta.

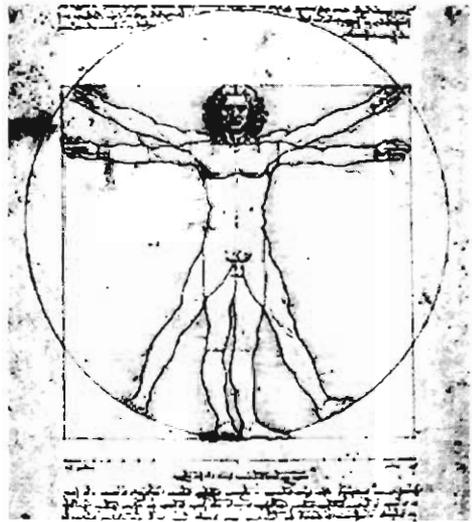
Y viene de esta visión del Renacimiento, cuando se llega a la centralidad de esta idea cuatrocentista y universalista, incuestionable desde una actitud contemporánea del arte, pero pálida en la concepción de las artes del Renacimiento, que es el hombre como medida de todas las cosas. El ser humano en su materialización física. Ahí aparecen todas las proporciones armónicas, iniciadas con las ideas de Leonardo, pero explotadas por muchos autores (figura 4).

Aparecen las proporciones armónicas en muchos templos. La base de un templo en la etapa preclásica o en la renacentista, son los pies. Después vienen las piernas, las capas o el fuste, que es el tronco, y luego las proporciones de las siete cabezas, cómo está rematado el edificio, con el friso o el frontón.

En estas proporciones encontramos todas las épocas del Renacimiento, que hacen gran énfasis en el cuerpo humano, con las proporciones armónicas planteadas por Leonardo y por Fibonacci.

Se habla de las famosas siete cabezas que debe tener una columna clásica, donde el cuerpo humano es la referencia armónica. Esto sigue hasta llegar a autores del siglo xx, lo cual indica que esto sigue vigente durante cinco siglos.

Le Corbusier, este famoso e importantísimo arquitecto suizo del siglo xx, establece otras proporciones. Él aparece con la estatura del hombre sajón, un hombre de un metro con ochenta centímetros, con la que establece una serie de proporciones y organiza sus edificios en módulos de uno ochenta y dos o de noventa y un centímetros.



4. Hombre de Vitruvio, Leonardo da Vinci

## FELIPE LEAL

Él continúa y establece una nueva modulación, una nueva armonía del siglo xx, lo cual, incluso, influye en la altura de los techos, los cuales se hacen más bajos que en otras épocas.

Aquí aparece Le Corbusier, con sus proporciones, que no son tan ideales; siempre estuvo un poco gordito, y no son como generalmente se han idealizado desde la cultura clásica. Siempre ha habido ideales, se ha tenido esta idea del Adonis, era un anhelo, un ideal de belleza que se ha construido y que las sociedades siempre han marcado (figura 5).

Después se tiene la relación con los cuerpos, la antropometría, el cuerpo como una extensión, como una relación estrecha con la arquitectura para buscar la comodidad. O estas analogías de articulaciones; es una arquitectura, es el diseño de un objeto. La famosa lámpara plegadiza que casi todos hemos tenido en un restirador; esto habla de cómo funcionan las articulaciones, la rodilla, la rótula, los hombros, siempre hablamos de la arquitectura de los nodos o de las articulaciones, entonces todas las articulaciones cumplen esta función que se muestra en el esfuerzo que hace el brazo (figura 6).

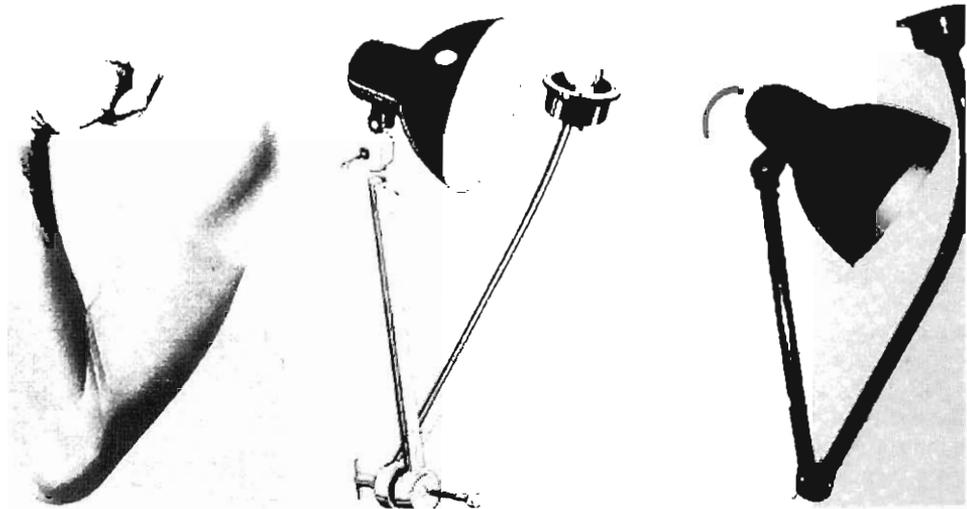
Otro punto de vista es el cuerpo como elemento de carga, de sustento, de prueba; estas comprobaciones son las que hacían los ingenieros italianos a mediados del siglo xx para ver la resistencia que tenía una mesa. Entonces comenzaron a producir elementos industriales con patas muy esbeltas para saber cómo podría resistir con la suma de cuerpos.

En la versión de Helmut Newton, fotógrafo alemán, en una fotografía publicitaria, él traduce las cosas por medio de desnudos. Ahí se tiene la provocación del cuerpo humano desnudo en relación con el marco histórico.

Distinto, pero podría armarse en cuatro columnas, como en un edificio; hay una arquitectura ahí, hay una serie de sombras, de



5. Le Corbusier.



6. La arquitectura y su relación con el cuerpo humano.

profundidades, de estructura; es una barrera como la que podría verse en una construcción, o la escenografía de un templo griego.

La idea en los monumentos también incluye el cuerpo humano, cómo éste domina o contiene al mundo, como en el caso de los Atlantes que están cargando una esfera que representa el globo terráqueo o los que tienen su cuerpo como columna que soporta y manifiesta ese esfuerzo. O las Cariátides en la Acrópolis griega, que soportan una gran carga y hacen visible el cuerpo como elemento de soporte; incluso se ve cómo sonríen cuando cargan un

gran peso, mientras que las figuras masculinas muestran un gran esfuerzo al levantar la misma carga (figura 7).

Los analistas se sorprenden y comentan los gestos de estas columnas con formas humanas. En el África negra vemos una estructura de cómo hacer un pabellón para una ceremonia; ocupa cuatro cuerpos como columnas, deja fuera los brazos, así que la cabeza funciona como la articulación para sostener esta cubierta. A pesar de ser diferentes tiempos y diferentes circunstancias el cuerpo humano siempre aparece como estructura (figura 8).



7. Pórtico de las Cariátides o Erecteión.

La entrecalle es una serie de cuerpos ascendentes, entrelazados, que van formando un tejido o una escultura, que podría ser una foto de Tunick, por la manera en que muchos cuerpos van armando una columna cónica irregular, creando un corporeidad y una continuidad.

Es casi imposible no remitirse a las religiones, ya que siempre han explotado el cuerpo como un atractivo, como un magneto, como un elemento para relacionarse con el cuerpo y la arquitectura, sobre todo en la religión católica, en la que se habla del cuerpo de Cris-

to, incluso del cuerpo de los propios templos. Pero la catedral dominante tiene la planta latina, siempre vista desde el cielo o en vista aérea.

La cruz griega es equidistante, es como el emblema de la cruz roja, pero en la catedral medieval la dominante es la cruz latina, más alargada. Esta disposición evoca al Cristo crucificado, y ése es el orden de todos los templos, desde el románico están compuestos así; el templo gótico usa la cruz latina y esto continuó hasta principios del siglo xx. Todo esto permite establecer que se considera al cuerpo



8. La arquitectura y su relación con el cuerpo humano.

humano como un templo, no es la forma del cuerpo humano, sino el cuerpo humano como un templo.

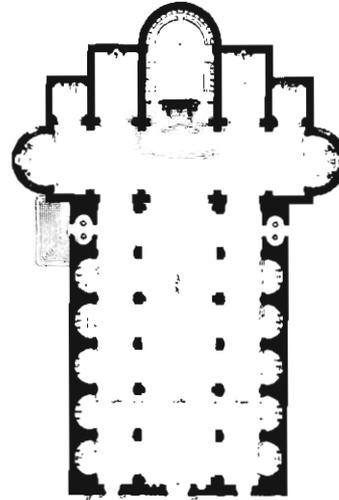
En esta referencia se toma al cuerpo humano como un templo y se le relaciona directamente con la arquitectura. El cuerpo humano es digno de venerar, de cultivar. Este misticismo ha estado en la creación de muchos edificios, y no precisa ni necesariamente cristianos. En esta planta de cruz griega, donde aparece ya homogénea y juega en el templo gótico con las volutas o las capillas laterales que siempre aparecen en cualquier templo, en el ábside; con la nave principal, que es el tronco, el

fuste, nuestro tórax, nuestra columna, y todos los movimientos que se van haciendo son los brazos articulándose.

Estamos, entonces, con su cabeza que es el ábside, que es donde remata el templo, y que es donde termina, como si el cuerpo estuviera tendido sobre el piso. Y, es ahí, donde se quiere llegar al corazón del templo, que es el crucero, y la cabeza, la testa, la concavidad interior, donde está generalmente un altar importante, una tumba, donde hay un acto simbólico, de acuerdo con cada una de las ciudades o vertientes religiosas que pueda tener.



9. La cruz latina.



Aquí lo vemos en estos apuntes de nuevo, vean cómo hay un cuerpo tendido con la cruz latina, con sus elementos: sus pies, su cabeza. La arquitectura estará siempre como una de las grandes artes para hacerle sus mantos, sus accesos, estas dos figuras humanas como columnas recibiendo, haciendo el umbral, el acceso de la arquitectura a las grandes artes (figura 9).

O como en la galería de los Uffizzi, donde aparecen todos los cuerpos escultóricos renacentistas; el cuerpo humano es el gran tema. Esto nos llevaría a toda una plástica únicamente del Renacimiento, sobre todo como uno de

los grandes momentos de cultivo del cuerpo, sin que esto haya desaparecido. Como en la fuente de Trevi, en Roma, donde prácticamente sería imposible pensar en este lugar sin todos los cuerpos escultóricos humanos ahí colocados; se ha trazado la relación entre piedra, agua; naturaleza, pero el cuerpo es el que domina más allá del sonido del agua; sin este grupo escultórico sería muy difícil lograr el efecto.

Y muchísimos edificios renacentistas fueron rematados por estas esculturas de pie; no fueron copas, balaustras o espadañas, como en el mundo maya, o como en el mundo colonial

en México, contrafuertes, almenas, sino con cuerpo escultóricos, y esto continúa. Por ejemplo, en el Conservatorio Nacional de Música de México, en Polanco, del arquitecto Mario Pani, quien estudió en la Academia de las Artes de París. Él tenía formación clásica y, cuando le piden ese edificio, aunque es un edificio moderno del siglo xx, pone en toda la entrada, arriba, diferentes figuras de remembranza griega, todas ellas con instrumentos musicales; unas tocan los alientos, otras las cuerdas, otras los metales. En esa educación renacentista, que ha sido ineludible en las instituciones de enseñanza de las artes, esas son marcas que van quedando, y de los que, en el siglo xx, encontramos muchos ejemplos, como el realizado por Pani.

Como analogía general, cuando se ve un edificio vertical o cuando hay una escalera, elevador o ducto, la asociación inmediata es con la columna vertebral, cómo se vertebró el edificio, cómo se articula, cómo se jerarquiza. La jerarquía está en el tronco, y lo demás es la nave principal (figura 10).

El arquitecto ordena, empaca. Se puede ver esto en la asociación de la escalera helicoidal, en relación directa con la columna vertebral del cuerpo humano, como en el Museo Nacional de Arte, donde hay una escalera que sale del propio edificio, se vuelve un elemento que lo vertebró, que lo articula. Entonces es casi imposible pensar en una construcción arquitectónica sin la presencia del cuerpo humano.

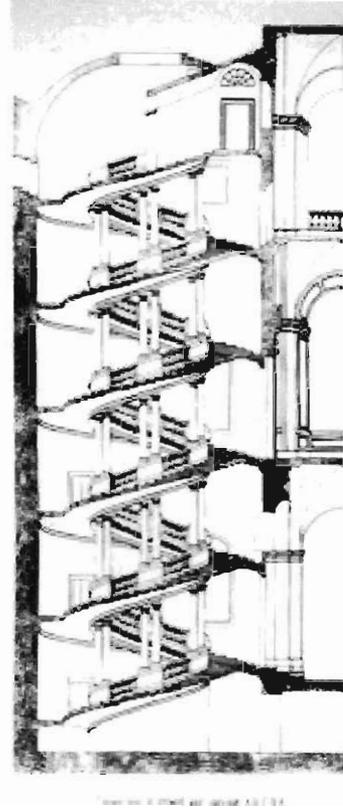
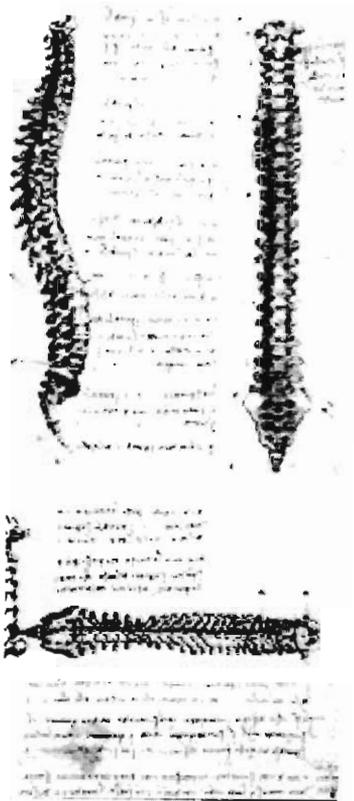
Y después lo veremos en la clásica lección de anatomía de Rembrandt, de la que tiempo después Arnold Belkin, en el siglo xx, hiciera un conjunto de paráfrasis; donde están los médicos, no sólo es por el culto al cuerpo, es la anatomía humana que se aprecia y se estudia para entender cómo funciona el organismo.

Existe una propuesta arquitectónica de aula para este fin, donde aparece el cuerpo en el centro, como en esas aulas que tienen perspectiva, como de toreo, muy empinadas para que el estudiante en la parte superior pueda ver, apreciar las disecciones que se hacían en esas lecciones anatómicas. Esto es en el mundo occidental, en cuanto a la ciencia médica y el conocimiento humano.

En el mundo árabe, en esta especie de termas que se convierten en el punto central, aparece otro conocimiento: el goce estético, el sentir del agua, los placeres. El hammán, el baño, el lugar del patio interior privado donde el cuerpo se expresa y donde siente la suavidad del agua, donde el cuerpo se expone al sol y donde el cuerpo se comparte en estos espacios.

Son arquitecturas que homenajean al cuerpo, que están hechas para los sentidos de lo que el cuerpo percibe. En estos hammán, un poco como termas árabes, se dan los masajes, que tienen su templo al cuerpo, al placer del cuerpo; un templo con la entrada de la luz, que se ve en las quedades de la cúpula;

FELIPE LEAL



10. La arquitectura y su relación con el cuerpo humano.

cómo está perforada para la entrada de la luz, la presencia de la humedad en las tinas, o en los grifos de agua que se ven en las capillas o en los nichos perimetrales; cómo emana en esas fuentes el agua, entonces permite sentir la frescura, la propia piel de los mármoles producen ese fresco, la luz para equilibrar esas temperaturas que invitan, precisamente, al culto del cuerpo, a los placeres, al masaje, a la salud y a la recreación de todo lo que es la corporeidad.

Hay algunos elementos que siempre tienen que aparecer, como la idea del cuerpo, pero acompañándose. Como en la Plaza de San Marcos, la pieza escultórica de pórfito *Los tetrarcas*, gobernantes que se acompañan en la esquina, donde están parapetados; lo mismo el gran tema ornamental, en parques como el Vigeland en Oslo, Noruega; donde hay una invitación a gozar del sitio; las rejas que nos invitan a recorrerlo a compartirlo a través de la desnudez de las figuras de la entrada. Todo esto es como un homenaje al cuerpo.

En la terminal de ferrocarril que se encuentra en Helsinki, Finlandia, aparecen estas figuras monumentales, estos atlantes que dan la luz, son unas figuras robustas que detienen las lámparas.

Este elemento es importantísimo: la lámpara, por esta voluntad que tienen los escandinavos debido a la falta de luz en muchas horas del día, en largas épocas del año, se le destaca por medio de esos gigantes de piedra. Se usa el cuerpo como columna con estas figuras

masculinas que son como la luz de las comunicaciones, la luz de la terminal ferroviaria.

Hay casos extremos, como en Holanda, en un edificio reciente, donde con un espíritu más lúdico, un cuerpo de lámina se intersecta con un cubo de cristal que constituye el edificio. El juego consiste en presentar un cuerpo fuera de escala, en este caso, un hombre sentado sobre una parte de la construcción.

Oscar Niemeyer, este gran arquitecto brasileño, llamado el gran arquitecto del siglo, no tanto por su importancia, que es mucha, sino porque en la actualidad tiene 101 años y se acaba de casar, hace cuatro años, con una mujer de 64. A lo mejor, eso le ha prolongado la vida. Ahora bien, en este monumento a *La sangre derramada de América Latina*, aparece el mapa de Latinoamérica con una mano a la que recorre un líquido vital a través de su palma, y es una obra que se inserta en un espacio creado por el propio Niemeyer en Brasil (figura 11). O en las proporciones de Le Corbusier, su famoso *Modulor*, que aparece en una barda de concreto. Ya no se trata de esculpir el cuerpo sobre mármol a la manera renacentista, sino por medio de técnicas contemporáneas, exponer en bajorrelieve al hombre de hoy en piedra.

Hay juegos más mecanizados de edificios donde el cuerpo se muestra como robot o geometrización para generar elementos arquitectónicos. O la irremediable asociación con los disfraces, el cuerpo como edificio, cada uno de nosotros como edificio. Cada uno es-

FELIPE LEAL



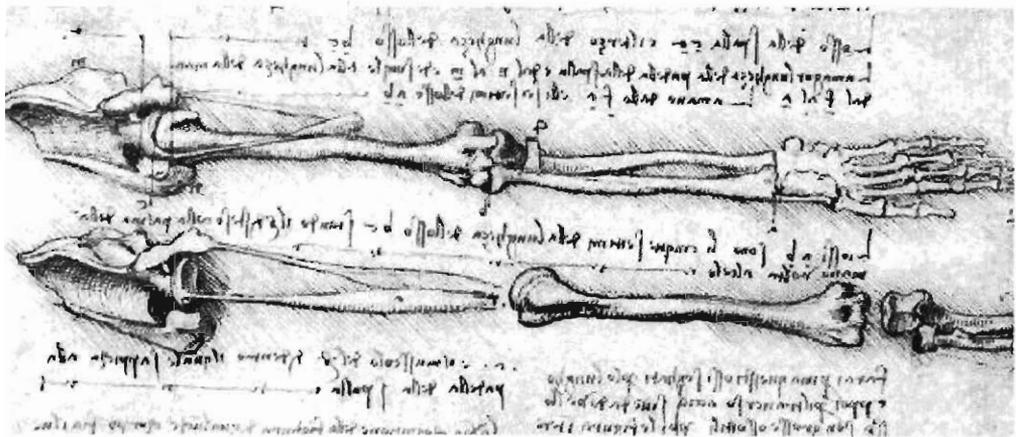
11. *La sangre derramada de América Latina*, Oscar Niemeyer.

coge su edificio como tal. El edificio cuerpo, el cuerpo edificio. Como ponerse una cofia, o un sombrero. O lo que han hecho algunos arquitectos contemporáneos que, al estilo del francés Philippe Stark, o del inglés Norman Foster, uno de los arquitectos más prestigiados de la actualidad, todos ellos están envueltos en sus propios edificios en las fotografías que les tomaron.

También están las figuras antropomórficas o zoomórficas en que se han basado muchos arquitectos, entre ellos las han explotado personajes como Antonio Gaudí, Félix Candela y Santiago Calatrava, que se han basado en la anatomía humana y animal para establecer algunas estructuras de sus obras (figura 12).

Lo que en el gótico se conoce como las nervaduras, en una imagen vemos un brazo con su músculo y la estructura ósea. Esto se conoce en el gótico como nervadura, esto viene de nervios y de los esfuerzos humanos. Al ver como trabaja la estructura de un edificio gótico con estas nervaduras y con esta tensión, se da la analogía, inmediatamente, de los esfuerzos musculares; como un brazo o una pierna en tensión, son formas completamente antropomórficas, son articulaciones llevadas al punto de equilibrio (figura 13).

O también está el caso de Oscar Niemeyer. Cuando celebraba sus 100 años, le pusieron un pizarrón. Entonces dibujó el cuerpo humano y dijo que el único tema de inspiración



12. Estudio anatómico del brazo, Leonardo da Vinci.



13. La arquitectura y su relación con el cuerpo humano.

de su obra ha sido ése, más bien el cuerpo femenino. Él gusta de estar en la playa, siempre en el horizonte de Río de Janeiro, donde vive; le encanta eso que pintó en el pizarrón: esta idea de despojarse del traje de baño de la chica de su dibujo.

Esas curvas de lo femenino pueden verse en algunos de sus techos que conservan las oscilaciones, que también son las de la vida (figura 14). Deben mencionarse los apuntes metafísicos del italiano Giorgio de Chirico, quien trabajó la idea de esta síntesis que viene desde

la imagen de la montaña, del mar, de la arena, así como del rostro, el cuerpo humano y la cara; todo lo cual forma las proporciones hasta un eje compositivo, él pone todo en el croquis. Finalmente, tenemos el ojo como uno de los grandes temas del cuerpo, desde donde vemos, desde donde nos ven y desde donde apreciamos en gran parte con nuestros sentidos.

Hay un autor finlandés Bujani Palashi, quien habla de “los ojos de la piel”, que miramos a través de la piel, del tacto, de la textura; toma esta percepción en un sentido holístico;



14. Teatro Popular, Niterói, Río de Janeiro, diseñado por Oscar Niemeyer.

sí, es a través de la mirada, pero ésta retoma el ámbito de la percepción; sí, es a través de la mirada, pero esta mirada nos lleva a otras percepciones que son el olfato, las texturas; Niemeyer hace un homenaje al ojo, a la visión.

Y hace una evolución en el Palacio de Gobierno de Brasilia. Esto lo justifica al plantearse por qué las columnas, en la historia, están a escala humana: ¿porqué no puede ser como un ave?, ¿por qué no como un cuerpo humano con los brazos abiertos, más orgánicos, como unas bailarinas con las piernas abiertas?

En una serie de apuntes de Santiago Calatrava se describe una idea de danza o de comunión de cuerpos, donde se tejen unos cuerpos, al abrir los brazos y al abrir las piernas se arma todo el apoyo. Esto fue parte de los inicios de Calatrava según sus apuntes antropomórficos.

En la estación de ferrocarril de Lisboa, en Portugal, él hace su análisis. Es como si la estructura te recibiera con los brazos abiertos, la imagen recuerda unas bailarinas danzantes en esta idea alegórica y fresca que se quiere dar al mundo. Por último, diría con Shakepeare que las ciudades son la gente. Si no las convertimos en lo que describía el escritor Italo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles*. Muchas gracias.

#### FELIPE LEAL

Arquitecto y profesor universitario. En su trabajo ha realizado, sobre todo, obra arquitectónica de carácter habitacional: destacan las casas-estudio de Alfonso Arau y Laura Esquivel, Pedro Meyer, Gerardo Sutter, Magali Lara, Carmen Boullosa y Alejandro Aura, Guadalupe Rivera, César de la Reguera, José María Pérez Gay y Lili Rossbach, Ricardo Calderón y Ana Lara, entre otros que sería algo largo ennumerar.

También tuvo a su cargo el proyecto de la Biblioteca del Instituto de Física de la UNAM, el Instituto-Escuela del Sur y diversos proyectos de rehabilitación de edificios para comercios y servicios. Es director de obras de la UNAM.



# Mesa 1 Cuerpo y mente en la urbe

●  
**Desnudo público masivo**  
César Martínez

●  
**Cuerpo como nave**  
Ana Clavel

●  
**Hermes y el cuerpo:  
arquetipo o a qué tipo**  
Iván Garmendia Ramírez





## César Martínez

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4 de 2008

LOS ENCUERADOS, EL DESNUDO COMO  
FUERZA POLÍTICA. LA MEJOR ARMA  
ES NUESTRO PROPIO CUERPO

El arte es lo que hace que la  
vida sea más importante que el arte.

Robert Filliou (1926-1987)

El desnudo social en la vía pública:  
Spencer Tunick

El desnudo de masas es el rito multitudinario al que el fotógrafo y artista norteamericano Spencer Tunick (Nueva York, 1967) recurre constantemente.

Cientos de seres humanos, por no decir sólo cuerpos, son los encargados de construir una escultura social en ambientes públicos cuyo contexto ofrece múltiples lecturas. Su proyecto a escala mundial ha incluido como escenario "desnudar" ciudades como Glasgow, Roma, Montreal, Caracas, Sao Paulo, Santiago de Chile, Helsinki, Buenos Aires, Melbourne, Barcelona, Roma...

Los voluntarios del desapego del vestido son localizados y convocados por internet o mediante folletos por la calle, por lo que cualquier persona anónima puede prestarse a colaborar en esta creación artística monumental.

La multitud logra la hazaña de confirmar un "signo de liberación social y política": anular la distinción de raza, credo o condición social, estableciendo con ello una **unidad multiplicada**.

CÉSAR MARTÍNEZ

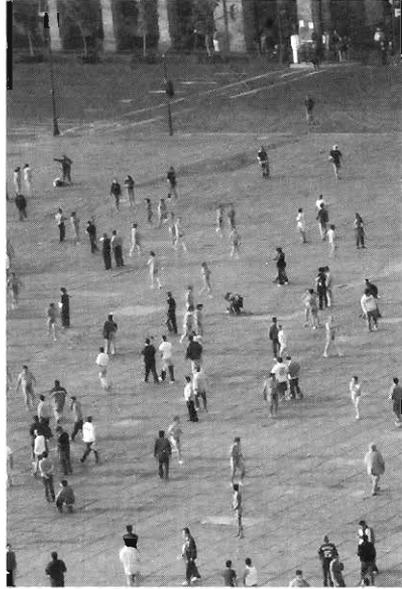
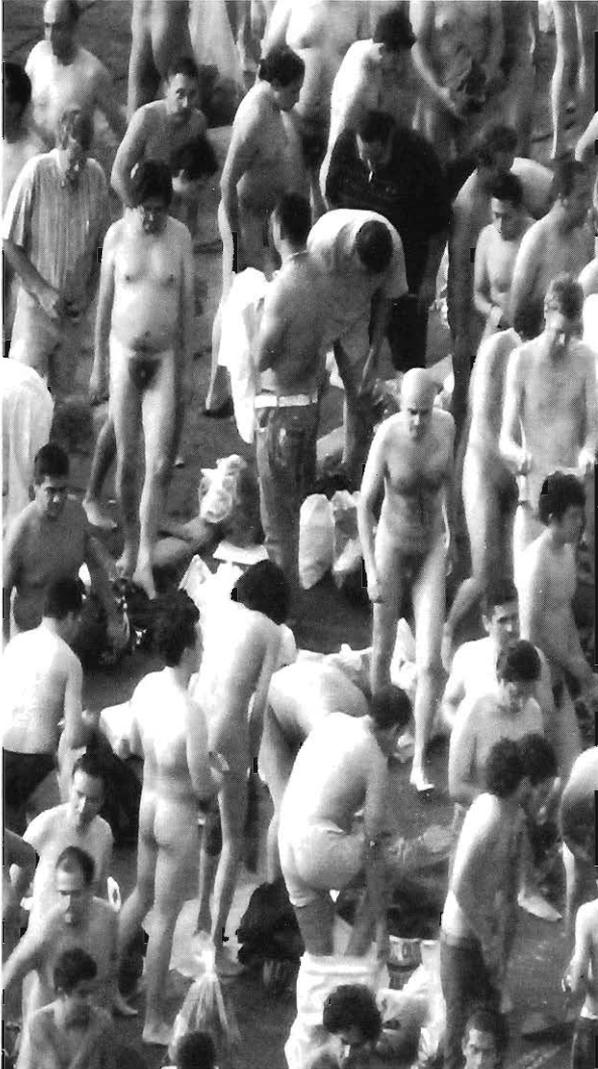


Foto: Norma Patiño.

A pesar de que el suceso es impactante, el objetivo de Tunick no es en sí el acto mismo, el *performance* social como tal o su demostración performativa.

Su interés es documental, y la obra final será la fotografía misma, resultado de todas sus convocatorias. El documento fotográfico será el objeto final de su propuesta, de la que se realiza una edición limitada.

Puesto que el objetivo final de Spencer Tunick es una fotografía que luego será comercializada, el aspecto *performático* o *performador*<sup>1</sup> se desvanece como principio y objetivo final.

El cuerpo de las personas fotografiadas “dejará de pertenecer a su propietario para quedar reducido a un objeto capaz de responder a las exigencias del sistema imperante: transformado en fuerza productiva, obediente, rentable al máximo e instrumento de consumo (expuesto, vestido y consumido como una mercancía)”.

Tunick ha sido arrestado por la policía de Nueva York por haber hecho posar a modelos enteramente desnudos por las calles de la Gran Manzana, aunque finalmente la Corte Suprema prohibió al consistorio neoyorquino arrestar al fotógrafo, en aplicación de una *excepción constitucional* para las actividades artísticas.

---

<sup>1</sup> Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. de Mónica Mansour y Laura Manríquez, México, Paidós/UNAM, 1999, p. 166.

Así que, de acuerdo con la intención, uno es libre de ejecutar un acto así. Con ese argumento uno puede “actuar libremente”.

“Los anónimos famosos” de sus *esculturas sociales* adquieren un protagonismo selecto y dejan una huella efímera que contrasta con el vulnerable cuerpo desnudo del ser humano en un espacio del dominio público.

La huella *performadora* finalmente es “atrapada” por la lente fotográfica, donde confluyen el sentido escultórico del cuerpo, su plasticidad para la configuración de un paisaje de desnudos urbanos en un contexto *histórico-social-político* y con ello se establece una frontera dialéctica entre lo público y lo privado: “lo políticamente incorrecto”.

Asumir una identidad *tal y cual* somos sin la necesidad de una *identidad construida* por la moda y el vestido, es otro de los retos que se asumen y cuestionan al capitalismo del consumo de masas: *el consumismo salvaje*...

### ¿Inofensivos y ofensivos?, el cuerpo humano considerado como delito

En una entrevista publicada el 8 de junio de 2003 en el diario español *El Mundo*, Spencer Tunick le comenta a Martín Mucha que “si el ser humano aún teme su desnudez, cómo va a cambiar la sociedad, es hora de aceptar y enfrentarse a nuestra propia belleza y miseria; evitar huir”.<sup>2</sup> También narra la denun-

---

<sup>2</sup>Nota de Martín Mucha, “Spencer Tunick consigue en

cia por alterar el orden público y la conducta moral:

era parte de su proyecto Naked States (Estados Desnudos), quitar la ropa a los 50 estados que conforman la patria de George W. Bush. Llegó a la Corte Suprema y venció. A pesar de todo, en su país no trabaja tranquilo. Sigue perseguido por los conservadores: “esos que no entienden la belleza del cuerpo desprovisto de prendas”.<sup>3</sup>

O lo ven como simple pornografía. “En Estados Unidos crea menos controversia transmitir cuerpos mutilados por un tanque que el más puro cuerpo bello desnudo”, dice Tunick y al mismo tiempo declara en la misma entrevista que “no se considera ni un artista político ni un artista subversivo a pesar de trabajar una abstracción con condiciones sociales y políticas”.<sup>4</sup>

#### La multitud reunida en un solo cuerpo: el Zócalo de la ciudad de México

Spencer Tunick logró desvestir a gran parte de la población en ciudad de México —esta ciudad— el domingo 7 de mayo de 2007, y con ello consiguió una serie de sesiones fotográficas insólitas.

---

Barcelona la instantánea con cuerpos desnudos del mundo”, *El Mundo*, España, 8 de junio de 2003. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2003/06/08/cultura/1055057438.html>>.

<sup>3</sup>Martín Mucha, *ibid.*

<sup>4</sup>*Ibid.*



Foto: Norma Patiño.



Isla a la  
deriva  
Coloquio del  
Cuerpo

## CUERPO Y MENTE EN LA URBE

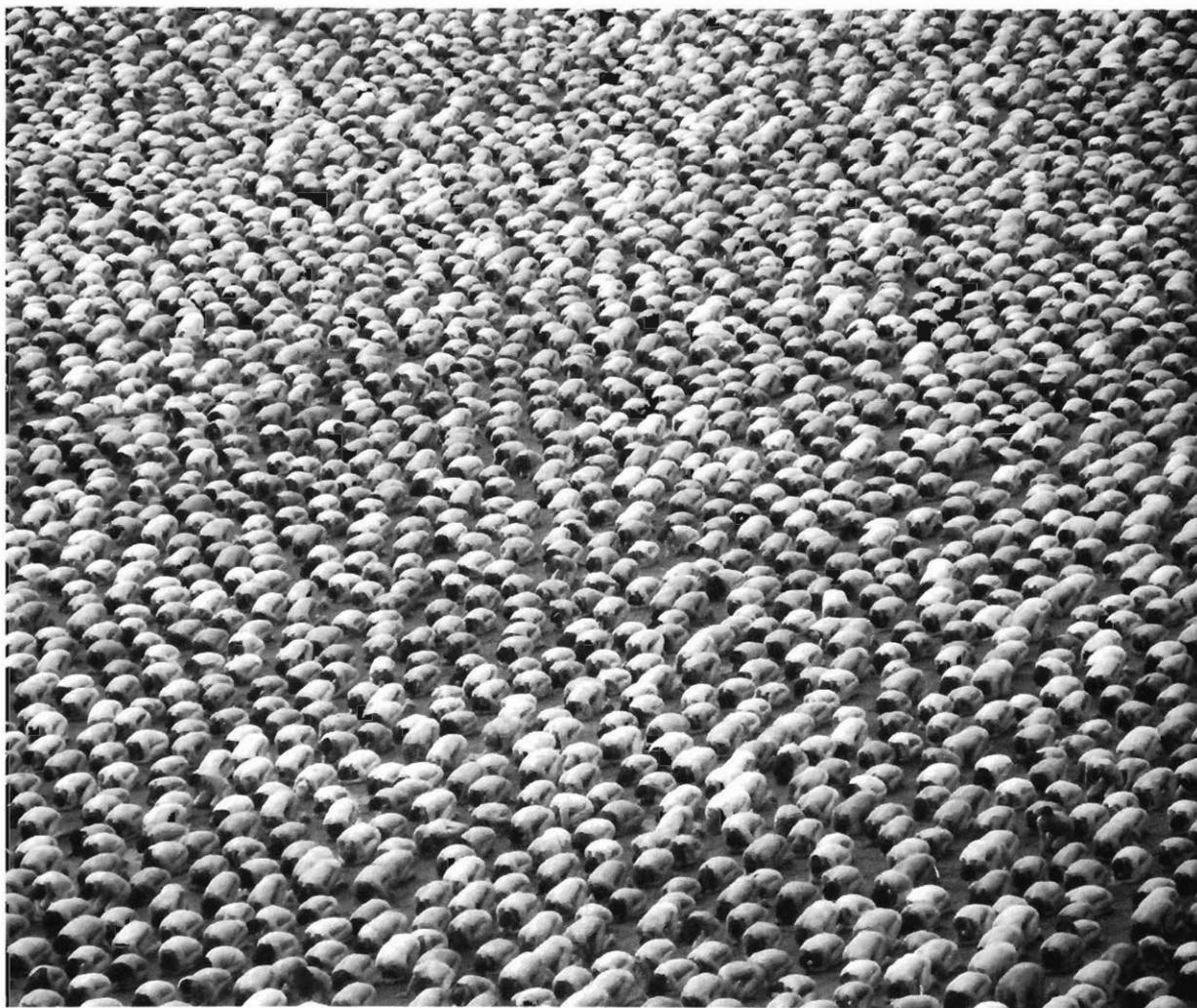


Foto: Norma Patiño.

## CÉSAR MARTÍNEZ

Se logró un nuevo récord, cerca de 20 000 personas se desnudaron en el Zócalo de la ciudad de México para formar parte de su instalación efímera, rebasando los 7 000 participantes involucrados en Barcelona.

La trascendencia de este hecho no sólo radica en la cantidad de gente que participó y en la llamada “solidaridad mexicana”, sino en que el Zócalo está considerado el corazón simbólico no sólo del Distrito Federal, sino de toda la república mexicana.

Está rodeado por algunos de los más emblemáticos hitos urbanos de la ciudad, que en conjunto constituyen una de las plazas públicas más importantes y grandes del mundo.

Esta plaza, más allá de ser la sede del poder político, económico y religioso de México, así como un espacio donde se mezclan el pasado indígena y virreinal, con más de cuatro siglos de historia, es también el lugar donde el pueblo de México se reúne para celebrar fiestas o manifestaciones. Es el lugar donde los mexicanos forman parte de la historia.

La multitud y el entusiasmo de miles de personas interesadas en participar incluyó a gente que fue al Distrito Federal exclusivamente para ser parte de la obra, entre ellas, a una persona en silla de ruedas que viajó desde un pueblito del estado de Veracruz para ser parte de la pieza, y que tuvo que esperar varias horas a la intemperie y de madrugada hasta que el acto comenzara a ser organizado, a las cuatro de la mañana; afortunadamente, contó

con la ayuda de varias personas que lo asistieron desde su llegada.

### La utilidad política del cuerpo desnudo

¿Hubo utilidad política en apoyo a la obra de Tunick? El acto multitudinario fue políticamente discutido y bien aprovechado, según esta declaración: “Al gobierno de Marcelo Ebrard le benefició políticamente apoyar el desnudo masivo que tuvo lugar en el Zócalo durante la instalación de Spencer Tunick, porque con ello reafirma la idea de que su administración es tolerante y abierta a la pluralidad”, consideran analistas políticos.

La multitud reunida por Tunick logró la atención de todos los medios como una experiencia estética y artística. Acaparó las primeras planas y secciones culturales de los diarios mexicanos más importantes, como *La Jornada*, *El Gráfico*, *El Universal*, *Reforma*, *Milenio Diario*, *Excelsior*, y la mayoría de ellos enfatizó un acto fraternal de colaboración no sólo con el artista, sino con el hecho de despojarse de las ropas y ser uno mismo sin la mirada atónita de la moralidad conservadora.

También se dio el tono amarillista de periódicos como *La Prensa* y el *Sol de México*, que cuestionaron el acto e hicieron alguna que otra entrevista en la que calificaron el acto de “inmoral”.

Muchos de los colaboradores, o miembros conceptuales de la instalación, y esta vez no los políticos, involucrados o no, aprovecharon



para politizar el suceso y recordar que ahí se han suscitado miles de inconformidades sociales:

Estar desnudo es un acto de libertad, una forma de aceptarse a sí mismo y estamos en contra del conservadurismo que emplea el PAN y todo su grupo de gente neófita [...] además de presentar a México como un país liberal,

dijeron algunos entrevistados por el periódico *La Jornada*.

Las ideas recogidas, y los actos desenvueltos manifiestan una gran necesidad por "hacer algo distinto" dentro de los parámetros artísticos que involucra a gran parte de la gente que incluso no es ni puede ser lo que se considera "un espectador habitual" de las obras de arte, sino una parte interactiva del concepto de la misma.

Puede ser que el desconocimiento de algunos códigos de interpretación del arte contemporáneo exija, de parte de los públicos de distintas clases sociales, algún esfuerzo extra para su comprensión y aceptación, esto mismo explicitado por la complejidad de algunas obras de arte, así como porque el "capitalismo salvaje" ha reconsiderado algunas obras sin "importancia conceptual" bajo el "código de interpretación" con una sobrevaloración económica.

Sobre la dificultad de algunos públicos para entender lo que García Canclini considera *la estética dominante*, recurre a Pierre Bourdieu:

El arte moderno propone "una lectura paradójica", pues, "supone el dominio de un código, de una comunicación que tiende a cuestionar el código de la comunicación", y la "competencia" artística exigida por el arte moderno y contemporáneo supone el conocimiento de los principios de división internos del campo artístico".<sup>5</sup>

García Canclini llama "una estética incestuosa: el arte por el arte es un arte para los artistas", y recomienda:

a fin de participar en su saber y en su goce, el público debe alcanzar la misma aptitud que los artistas para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas, debe cultivar un interés puro por la forma, esa capacidad de apreciar las obras independientemente de su contenido y su función.<sup>6</sup>

Este acercamiento a los diferentes públicos es un campo difícil en la práctica real, y para ello hay varios colectivos de artistas y artistas individuales que han dirigido su producción simbólica a establecer este acercamiento en un espacio social diverso y amplio, fuera de los parámetros económicos y conceptualmente elitistas. Podríamos decir que el desnudo social reunió y estableció una relación cordial que articuló varias clases sociales que conviven

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, "Disposition esthétique et compétence artistique", *Les Temps Modernes*, núm. 295, febrero. Citado por Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 63.

<sup>6</sup> N. García Canclini, *op. cit.*

CÉSAR MARTÍNEZ



Foto: Norma Patiño.

y *compiten* o suelen ser *indiferentes entre sí* en México. Las nuevas “relaciones sociales y simbólicas establecidas” por este hecho permitió una gran utilidad del cuerpo tal cual es, tal y como somos: **Cuerpo a cuerpo.**

La instalación de Spencer Tunick en el Zócalo rescató fugazmente la desnudez humana de la banalidad mediática en que se halla inmersa, y le devolvió parte de su antiguo potencial subversivo.

Por sus circunstancias, por sus efectos, el hecho adquirió significados múltiples, diversos e incluso contradictorios. Y fue, en más de un sentido, un retrato sin retoques de lo que es esta sociedad.

La muchedumbre traía a flor de piel —la imagen es precisa como pocas veces— una serie de reclamos, inconformidades de índole variada, y aprovechó la ocasión para hacerse escuchar.

A lo que Tunick planteó como un hecho artístico, la muchedumbre —irreverente e ingeniosa— le otorgó una clara dimensión política: dirigió consignas contra la pederastia y contra el excelentísimo cardenal Norberto Rivera; mostró su apoyo a la despenalización del aborto en el Distrito Federal; exigió la liberación de los presos políticos de Atenco; renovó el reclamo contra el “fraude electoral” en las pasadas elecciones.<sup>7</sup>

<sup>7</sup>Nota de Arturo García Hernández, “La desnudez reivindicó su potencial subversivo en la instalación del Zócalo”, *La Jornada*, 7 de mayo de 2007.

Encabezados en los periódicos mexicanos como “Amanece la capital encuerada”, “Firmes”,<sup>8</sup> “¡Fuera ropa!” y “Fijan récord!”<sup>9</sup> “Cubren de piel el Zócalo”,<sup>10</sup> etc., fueron gritos de euforia informativa que marcaron el matiz de cómo fue cubierto este suceso público en un espacio de gran relevancia simbólica.

Cotidianas se han vuelto las manifestaciones en el Zócalo, al que los mexicanos consideramos como el *Gran Monumento Cívico de la Protesta Diaria*, donde se celebra desde la protesta política social hasta las celebraciones más insólitas, como lo que ahora podemos llamar: *el desnudo contra la desvergüenza*, y *el desnudo contra la “sinvergüenza”* de los políticos que nos han gobernado.

La respetabilidad se asfixia en lo cotidiano de muchos mexicanos, “un sector muy amplio de la sociedad que descuelga emociones contra la impunidad extrema: el fastidio”.<sup>11</sup>

Así es, en esta obra social de Tunick se reunieron varios aspectos relacionados al arte contemporáneo que, por su complejidad —o aparente sencillez—, son difíciles de *encuadrar* por la confluencia de varios factores y el entrecruce de disciplinas.

La intención principal del *performance* es provocar la participación del público, pero nadie

<sup>8</sup>*Gráfico de El Universal*, México, 7 de mayo de 2007.

<sup>9</sup>*Reforma*, México, 7 de mayo de 2007.

<sup>10</sup>*Reforma*, Cultura, México, 7 de mayo de 2007.

<sup>11</sup>Monsiváis, p. 20.

## CÉSAR MARTÍNEZ

había involucrado multitudes. Hecho positivo que trasciende de varias maneras y que más adelante comentaré respecto a acciones públicas que han realizado grupos indígenas en la ciudad de México, sin la dirección de un “artista” sino de un activista.

De todas las notas revisadas, sólo una de ellas, publicada en el periódico *Reforma*, recogía la siguiente opinión:

“¿Dónde están nuestros prietitos?”, pregunta realizada por la maestra Rosa Aurora Sánchez, quien miraba desde el cruce de la calle 20 de Noviembre y Uruguay los miles de cuerpo reunidos la madrugada previa a la instalación. “No se ve ni un moreno, hay muchos claritos. ¿Por qué no toman fotos a nuestros campesinos que estuvieron mucho tiempo desnudos en el Paseo de la Reforma? No hallaban modo de que se les viera y por eso se desnudaron. Pero a ellos les costó más trabajo quitarse la ropa, por cuestiones ideológicas, que a éstos”, remató la profesora, aunque no dejó de reconocer que se trataba de una intervención artística.<sup>12</sup>

### **Con el cuerpo por delante, el desnudo como estrategia puede ser la mejor arma al mostrar la vulnerabilidad del cuerpo como una fuerza: Ema Villanueva y el Colaboratorio de Arte Público**

El uso del *performance* como estrategia es deliberado, ya que presenta ciertas características

<sup>12</sup> “Algo pasa en esta ciudad”, *Reforma*, México, lunes 7 de mayo de 2007.

que permiten al artista articular su discurso de una forma más crítica y libre que en el teatro convencional.

La calle como escenario implica otras connotaciones a si el *performance* es ejecutado en algún centro cultural o espacio destinado a ello. Se articula con el entorno. Al recontextualizar y resignificar los elementos de los que se vale, el *performance* desmantela el hecho escénico y subvierte las fronteras disciplinarias.<sup>13</sup>

La artista y estudiante de letras hispánicas en la UNAM, Ema Villanueva (México, 1976) realiza una serie de acciones en la vía pública que renueva la experiencia del dibujo.

En su *performance La clase de dibujo libre*, se desnuda y posa para un grupo de espectadores casuales que toman una clase de dibujo dirigida por Eduardo Flores.

Se trata de una nueva apreciación del acto de dibujar *al aire libre* con una modelo que inesperadamente posa desnuda en la vía pública. Lo ha hecho también ante policías.

“El *performance* busca transgredir a través del uso de *símbolos* cercanos al imaginario colectivo y su relación con los mismos, diseminando polisémicamente el afán de provocar

<sup>13</sup> Antonio Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad*, tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-Colegio de Estudios Latinoamericanos, México, 1998.

debates.<sup>14</sup> Los debates se han suscitado continuamente en torno a la obra de Ema Villanueva.

**Edema/Colaboratorio de Arte Público** basó su propuesta en desarrollar proyectos de arte a partir del sentido de pertenencia a una colectividad. Su obra trató temas como la represión militar y los desaparecidos políticos de México; la “guerra contra el terrorismo”, y el abuso sexual.

Su actividad se realizó en constante colaboración con artistas, activistas y organizaciones no gubernamentales de diferentes países. Como medio, utilizaron fundamentalmente el *performance*.

**El desnudo público masivo, pero utilizando como canal de transmisión la tecnología mediática de un canal público de televisión**

La transmisión del noticiero nacional de televisión *CNI Noticias* comienza con un *striptease* realizado sorpresivamente sobre la mesa del coordinador editorial por una bailarina de *table-dance* [Ema], mientras colaboradores reparten panfletos acerca de derechos humanos en el comercio sexual. Éste es el momento de mayor audiencia de dicho noticiero en ese año, y la imagen es repetida esporádicamente por el canal durante casi dos años.<sup>15</sup>

El público masivo presenció en vivo y en directo una acción considerada “privada”, como lo es un desnudo femenino, y posiblemente llegó a espacios todavía mas privados, como lo pueden ser millones de hogares mexicanos.

**De lo público a lo impúdico:  
¿lo impúblico? “La tierra es de quien  
la trabaja”: ¡pero nadie nos dijo dónde!**

El precepto revolucionario y principio de vida de movimientos sociales, acuñado por Emiliano Zapata y por el que se luchó du-



Ema Villanueva realizando un *striptease* sobre la mesa del director de *CNI noticias*.  
Foto: Cortesía de Eduardo Flores.

Arte Público, *Ritos de sanación social, e-misférica*, Performance and politics in the Americas, <[http://hemi.nyu.edu/journal/2\\_2/castillo.html](http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/castillo.html)>, [consultado en julio de 2006].

<sup>14</sup> Véase Prieto Stambaugh, *op. cit.*

<sup>15</sup> Eduardo Flores Castillo, Edema/Colaboratorio de

## CÉSAR MARTÍNEZ

rante la Revolución Mexicana de 1910, es una condición que ha sido traicionada por los diferentes gobiernos mexicanos a lo largo de todo el siglo xx.

La lucha por “la tierra y libertad” permanece sin ser solucionada en los “albores”<sup>16</sup> del siglo xxi.

La falta de tierras por cultivar también genera que los campesinos busquen otras, aunque eso implique que estén en otra instancia geográfica o política.

El cultivo de tierras en el extranjero es mal pagado, pero aun así mejor pagado y redituado que el campo propio cultivado. Es una paradoja.

A continuación me referiero a otro grupo de indígenas llamado “Los 400 Pueblos”, cuyos desnudos públicos, realizados en la ciudad de México, nos muestran la magnitud de esta severa crisis mundial que se refleja a otra escala en México.

El movimiento de Los 400 Pueblos ha estado solicitando desde el año 2002, con el *cuerpo por delante*, que se cumpla con el compromiso de la entrega de tierras que el presidente del “cambio”, Vicente Fox, adquirió durante sus campañas políticas para calmar la promesa

incumplida del ex presidente Carlos Salinas de Gortari, que hizo durante su sexenio (1988-1994).

### **Del cuerpo poético, al cuerpo político: Los 400 Pueblos desnudos**

De acuerdo con varias notas extraídas de *La Jornada*:

Centenares de campesinos integrantes del Movimiento de los 400 Pueblos se han manifestado prácticamente desnudos a las puertas de la Secretaría de Gobernación, en demanda de que les sean entregadas 5000 hectáreas y se cumpla —dijeron— el compromiso presidencial de poner fin al rezago agrario en el estado de Veracruz.

Sin embargo, para la Secretaría de Gobernación no existe tal acuerdo con el presidente Vicente Fox, pues el reclamo sobre la dotación de tierras proviene de un acuerdo signado en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, cuya viabilidad jurídica es nula, según informó el director de Gobierno de la dependencia, Humberto Aguilar.<sup>17</sup>

Durante varios días de plantón —casi un mes— se realizaron marchas, se simularon crucifixiones, se intentaron cierres y se despojaron de casi toda su vestimenta. En muchas de las ocasiones utilizaron incluso la máscara del despreciado presidente Salinas

---

<sup>16</sup> En realidad debería decir albores, pero utilizo la palabra “albur” como un concepto travieso que tiene que ver con el doble sentido que se deduce de los hechos.

---

<sup>17</sup> Nota de Alonso Urrutia, *La Jornada*, México, jueves 8 de enero, 2002.

de Gortari. La imagen es contundente, provocadora y, a la vez, goza de un sentido del humor inusual.

Los ataques hacia este grupo los han catalogado como pornográficos, pero tal como Linda Kauffman señala: "Una cosa que descubriremos es que los políticos y los expertos buscan siempre la pornografía en los lugares equivocados".<sup>18</sup>

El grupo se encuentra organizado y representado: "la vocero de los inconformes, Alfonsina Sandoval, explicó que prácticamente la única demanda es la restitución de 5000 hectáreas de tierra en Veracruz, con lo cual se concluiría el rezago agrario".<sup>19</sup>

También durante casi todo el mes de octubre de 2002, los integrantes del movimiento de Los 400 Pueblos volvieron a realizar manifestaciones en distintos sitios de la ciudad de México; liderados por César del Ángel han recurrido al desnudo total masivo como "nota de protesta".

"Explicaron que su plantón obedece a que desde 1992 los campesinos de Veracruz han sufrido una represión sistemática, como es el caso del despojo de tierras, violación de garantías al privarnos ilegalmente de la libertad e impedirnos manifestarnos", entre otras.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Kauffman, *Malas y perversos*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 30.

<sup>19</sup> Nota de Alonso Urrutia, "Campesinos protestan desnudos", *La Jornada*, México, 8 de enero de 2002.

<sup>20</sup> *El Universal*, México, 22 de octubre de 2002.

Innumerables veces entre 200 y 300 integrantes del movimiento marcharon por las calles de la ciudad de México, semidesnudos y desnudos, a sitios de convergencia política: a la Secretaría de Gobernación, a la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, a la sede del Senado de la República, a la sede de la representación del Partido Convergencia Democrática, a las oficinas del Tribunal Agrario, a la residencia oficial de Los Pinos.

En las rutas de acceso a estos sitios, con conciencia plena, detenían el paso en monumentos históricos clave para posar ante las cámaras, tal es el caso del *Ángel de la Independencia*, a *Cuauhtémoc*, a *la Madre y El Caballito* del escultor geométrico Sebastián.

Ante la identidad simbólica oficial construida, la presentación del cuerpo adquirió una significación expansiva.

Los 400 Pueblos han recurrido al desnudo como acción y recurso estratégico para ser considerados y tomados en cuenta.

García Canclini sostiene que la "interculturalidad debe ser un patrimonio", es decir, no una desventaja social y política que condicione a la indiferencia, misma situación que ha orillado a estas personas y los mantiene al borde del abismo financiero por una mala costumbre que podría llamarse "indiferencia política", o "lógica del cansancio", a la que los anteriores gobiernos mexicanos han recurrido para convertir la esperanza en mito.

## CÉSAR MARTÍNEZ

Una conexión insólita se suscita con las artes visuales durante el mes de noviembre de 2002, a las afueras del Museo Nacional de Arte: un “performance involuntario” impidió el acceso al recinto. El desnudo funcionó aquí como muralla visual que bloqueó la mirada y el acceso, un escudo humano simbólico que impidió la celebración de un acto oficial.

Los campesinos de Los 400 Pueblos, al desnudarse, han convertido su cuerpo en un **campo de batalla** donde se cosechan las semillas de las desigualdades de los cultivos comerciales, la indiferencia, el desconsuelo, la opresión y la adversidad; tal como lo señala Barbara Kruger en una de sus obras: *Your body is a battleground* [Tu cuerpo es un campo de batalla], aunque esta obra remite originalmente al cuerpo de la mujer.

Con esta obra se creó una especie de himno representativo de los derechos humanos de las mujeres, incluso se convirtió en valla publicitaria y en uno de los eslóganes más socorridos de la crítica posmoderna de feministas y activistas.

La actividad laboral de los campesinos en la rutina les invita a cosechar irregularidades y a encontrar que en su cuerpo hay un campo de sacrificios, localizado ahora en un “campo de asfalto” que suponen extraño a su tradición; buscando la semilla del desengaño, el campesino está agotado de tanta traición, por ello, García Canclini recomienda: “el criterio fundamental para adjudicar la tierra era

dársela a quien la trabaja, no a quien la haga producir con mayor ganancia económica”.<sup>21</sup>

Los límites de la tolerancia han sido cruzados de varias maneras. Los campesinos no son los “cruzados” buscando un “santo grial” o un “ideal idealizado”, ni tampoco son personas medievales en permanente retroceso o viviendo en civilización estancada.

Los campesinos son las manos y cuerpos que cosechan y trabajan la tierra para que la mayoría tenga en sus mesas un buen plato de comida todos los días. Y de ahí la estructura de toda la modernidad. Su cuerpo le ha dado cuerpo a la historia y ella misma se ha nutrido de esas cosechas.

Por ello no entiendo el descalificativo con el que la cotidianidad política trata a estas personas tan fundamentales en el desarrollo y progreso de una civilización.

Pareciera que la política reordena la ignorancia masivamente y desajusta las desigualdades a conveniencia de unos cuantos. “Las lonjas de los 400: obesas como la impunidad”, “mala conducta de integrantes del Movimiento de los 400 Pueblos”, “infracciones contra el orden y la seguridad”, “faltas a la moralidad pública y buenas costumbres, faltas administrativas” han sido comentarios y notas en prensa, radio y televisión que han matizado las notas dirigidas a la opinión pública.

---

<sup>21</sup> García Canclini, *op. cit.*



Se critica el hecho, pero no se habla de la causa en los medios electrónicos como la tv, la radio o, en algunas ocasiones, la prensa misma. Sobre lo que podemos llamar *mediotización* de la forma de informar, me permito apuntar que Guy Debord señala, en la *Sociedad del espectáculo*, que

el espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un instrumento de unificación.

En cuanto parte de la sociedad, se trata explícitamente de aquel sector que concentra toda mirada y toda conciencia.

Por el hecho mismo de estar separado, este sector es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que realiza no es más que el lenguaje oficial de la separación generalizada.<sup>22</sup>

El intenso debate y la forma en que los medios han abordado este tipo de manifestaciones repercute en que los *“desnudos públicos impúblicos”* sean vistos constantemente bajo adjetivos morales y no bajo opiniones más concretas que permitan un análisis más profundo.

La pobreza es amplia en varios sentidos, no sólo de quienes ejecutan estas acciones en el escenario de la vía pública, sino de quienes

juzgan y de quienes, como “autoridades”, ignoran la dignidad de estas personas.

Hay una gran diferencia cultural entre quien la vive como forma de vida y entre quien la mira desde afuera.

Para ello está el cuerpo que siente y transmite, y que a su vez acongoja el ánimo; las vísceras nos recrudescen las sensaciones.

Las protestas del movimiento de Los 400 Pueblos se llevaron a cabo aisladamente durante casi todo el sexenio de Vicente Fox, entre 2000 y 2006, pero en mayo de este último año, y luego de mantenerse en plantón afuera del Senado y sus alrededores, los integrantes radicalizaron sus acciones, y tanto hombres como mujeres se desnudaron esta vez, e impidieron por un buen rato el paso de legisladores y periodistas al recinto de Xicoténcatl.

Los campesinos, que en su mayoría son veracruzanos y exigen la entrega de predios en aquella entidad, tienen copada la Plaza Tolsá con casas de campaña e incluso obligaron a cerrar de nuevo las puertas del Museo Nacional de Arte.<sup>23</sup>

La notas en la mayoría de los diarios, y sobre todo en la radio y la televisión, hacen gala de un gran desprecio hacia el acto de desnudarse en la vía pública, comentarios saturados de tintes machistas y racistas. Sin embargo, no

<sup>22</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999, p. 38.

<sup>23</sup> *Cambio de Sonora*, 13 de mayo, 2006.

## CÉSAR MARTÍNEZ

fue así en la experiencia “artística” de Spencer Tunick.

En una de esas notas aseguran:

En cifras encueradas como las grasientas rucas teiboldanceras<sup>24</sup> de los 400 pueblos, increíble que entre 400 pueblos ¡y en Veracruz! el pen-dejo de César del Ángel no haya logrado encontrar ni un cuero... a no ser que los encuentre y se los reserve para su uso personal. Y ni eso, porque dicen que le gusta la coca cola hervida y el arroz con popote...<sup>25</sup>

A lo que cabe señalar que así somos casi la mayoría: gorditos o no atléticos y seguramente quien suscribe tendrá un cuerpo de Apolo mexica o será un gran “Aztecapolo fisiculturista”. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes.”<sup>26</sup>

En un desnudo no se puede ocultar la vergüenza. Los dictámenes publicitarios y propagandísticos sobre lo que “debe ser la belleza” obedecen a una *dictadura de mercado*<sup>27</sup> y de consumo que, en ocasiones, no sólo lleva a la ruina económica, sino a la ruina psicológica.

La publicidad demanda una actitud que produce dolor y vergüenza: “la belleza duele y cuesta mucho dinero”, tal como lo han demostrado en innumerables *performances* artistas mexicanas.

La identificación entre desnudo y belleza ha perdurado hasta nuestros días desde el establecimiento de los cánones de representación; a pesar de que el arte durante este siglo ha disociado esta relación, permanece latente en la memoria colectiva de la población occidental.

Cualquiera que sea el modo de expresión o el tiempo y lugar en que se manifiesta, el arte ha recurrido siempre al cuerpo humano para traducir de la manera más completa su concepción de lo Bello.<sup>28</sup>

El acto *massmediático* de estos actos es sobresaliente: desde todos los puntos de vista el suceso es captado, un simple cuerpo desnudo, “mal alimentado” tiene una resonancia política de la poca salud que el gobierno mismo genera. El desnudo se vuelve un debate urgente, y en ese debate, ellos mismos viven el suyo propio. Ver la superficie puede resultar intolerable, pero en el cuerpo interno de cada uno está la resonancia de que nuestros cuerpos sean un “campo de batalla”.

La imagen anterior es contundente por todo lo que nos señala en diferentes aspectos sobre

---

<sup>24</sup> *Table dance*, en México, es un sitio de *striptease*, de desnudos femeninos de alterne.

<sup>25</sup> *Cambio de Sonora*, 13 de mayo, 2006.

<sup>26</sup> Guy Debord, *op. cit.*, p. 38.

<sup>27</sup> Término utilizado por José Luis Pardo en el prólogo de *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord, *op. cit.*, p. 35.

---

<sup>28</sup> Juan Carlos Pérez Gaudi, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra (Cuadernos de Arte), 2000, p. 59.

los patrones de bellezas o cánones y sobre los que habrá que establecer diferentes criterios entre lo real y lo ideal; el cuerpo real está en primer plano, en el segundo, como telón de fondo, hay una representación de una mujer idealizada; también hay mucho que discutir y discernir, no sólo en lo que se refiere al cuerpo de las mujeres, sino al de los hombres también.

El cuerpo femenino se ha fetichizado sobre un patrón limitado de belleza física. La gordura no es un problema de salud, sino de estética compulsiva.

Me pregunto: ¿el arte permite y consagra lo que en la realidad no es bien visto o aceptado? ¿La publicidad es una promesa de cambio o una imposición que lleva al desgaste del deseo? ¿El arte concede una diferente apreciación y aceptación de la realidad?



Mujeres desnudas protestan por sus tierras.  
 Fuente: AP, 16 de mayo de 2005,  
 <www.terra.com>.

Ante esta imposición de belleza difundida hasta la médula, Linda Kauffman nos permite reflexionar y nos proporciona un suspiro al considerar que "la cultura contemporánea no está saturada con pornografía, sino con fantasía"... Y a esa fantasía apelan muchos de los anhelos creados por mensajes publicitarios...

El cuerpo es la base materialista, un campo metodológico para investigaciones sobre política, historia e identidad.

El cuerpo es simultáneamente evidencia y testimonio material del proceso de metamorfosis de muchos artistas.<sup>29</sup>

Valerse de una acción *performática* permite a los 400 Pueblos ser más inmediatos, y como otros artistas del cuerpo, utilizando las palabras de Kauffman, "en vez de promocionar la estética de la belleza, critican la ideología de la estética".

Sobre esta idea, Kauffman recurre a Peggy Pelan para reforzar la idea de que el *performance* tiene lugar en el presente.

Es directo, espontáneo, efímero. Es imposible de reproducir, no hay dos *performances* iguales.

Es también interactivo e invita a los espectadores a una conceptualización de los lindes entre el yo y la otredad, el arte y la vida, la vida y la muerte.

<sup>29</sup>Kauffman, *op. cit.*, p. 13.

## CÉSAR MARTÍNEZ

El eje está en el cuerpo del *performer*, en el dolor o en el placer. Lo corpóreo es literalmente la personificación de la psique real.<sup>30</sup>

En este espesor, en esta grieta del momento, en este durable suceso, en esta apertura del instante, los sentidos se despliegan.

Cada acción realizada por los 400 Pueblos en la vía pública goza de una excelente improvisación que desorienta a quien por ahí transita y mira de "rejo" o "de frente" cierto placer o peligro, aunque su intención no sea la de hacer un *performance* tal cual lo entendemos, como intención previa.

La provocación es mutua: la situación por la que los 400 Pueblos se manifiestan así, puede ser generada por el desánimo y llevada a estos extremos que desordenan la "moralidad pública".

Provocan confusión, desorden, inquietud, sorpresa e indignación, pero de igual manera mucha revelación.

La incapacidad política es todavía más provocadora e incita a la imaginación social. Los niveles de corrupción llevan a conjugar que la indignación se muestre como tal: "indignando". Y el grado es tal, que se vuelve un monumento efímero a la "indignación mutua".

Las premisas pueden parecer simples, pero su impacto cultural y político es poderoso gracias al uso estratégico del cuerpo como signo contestatario dentro/fuera de un contexto políticamente sensible. Sin ser artistas de *performance*, llegan con su *performance* mismo a establecer nuevos parámetros para manifestarse y hacerse visibles en una sociedad que no les reconoce y que políticamente les hostiga.

Y es precisamente ese olvido donde los 400 Pueblos manifiestan su discrepancia utilizando su presencia física sin ropas como un desafío, un aquí y ahora, para conmemorar la memoria colectiva.

La interacción pública que los 400 Pueblos generan en la ciudad de México permite varias lecturas, cantidad de puntos de vista que lleva a innumerables reflexiones, en muchos casos contradicciones obvias dadas generosamente por los signos ya establecidos en los espacios públicos.

Ser conscientes de dónde se manifiestan y, sobre todo, saber escoger ciertos espacios públicos, significados histórica, cultural y políticamente, me lleva a considerar que se trata de un "*performance* recurrido" como una acción intuita por los 400 Pueblos y realizado como un acto de sobrevivencia de gran potencia.

No hacen un *performance* como tal, no son conscientes de los aspectos teóricos del arte del *performance*, hacen una manifestación pública con matices políticos, pero que recurre a

---

<sup>30</sup> Peggy Pelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 167. (Citado por Kauffman, *op. cit.*, p. 27).



Los 400 Pueblos usan como taparrabo la imagen de Dante Delgado, afuera de Bellas Artes.  
Fotografía de Domingo Díaz.

## CÉSAR MARTÍNEZ

la performatividad por todos los fundamentos involucrados que hay en la vida cotidiana.

El artista de *performance* Guillermo Gómez Peña se refiere "al *performance* como un acto vital, un rito de existencialismo puro para dislocar la realidad oculta de la política nebulosa" el *performance* es más bien una necesidad...

### Los políticos conservadores están plenamente conscientes del poder único del arte del *performance*<sup>29</sup>

Tal y como lo dice: niñas, niños y mujeres de todas las edades merecen respeto y, por ello mismo, el manifiesto mismo de encuerarse de quienes no son respetados también incluye a mujeres y a niños, pero esta vez indígenas.

La indiferencia es tal, que los 400 Pueblos han llegado a desnudar a mujeres y a niños en la vía pública como recurso performativo de atención. David Álvarez equivoca el sentido y lo contradice.

Y ante esta lectura me surge la gran pregunta: ¿y son la imágenes de niños y mujeres bombardeados en las guerras, transmitidos en la tv u otros medios masivos, imágenes de respeto, no sin antes considerar la muerte un espectáculo?

Las llamadas "partes nobles" no tienen que ver con el acto noble de denunciar una serie de actos inmorales en contra. Es cierto que se necesitan partes nobles para establecer

y decir las cosas, y los huevos (cojones) son necesarios para decir y mostrar una realidad mediante acciones de este tipo.

La pobreza es la desnudez impúdica de un sistema corrupto. Aquí a quien se ha encueñado es al propio sistema, y este reino de las sombras ha sido descubierto de nueva cuenta en México por la voz de un grupo de indígenas.

Con su cuerpo han develado los excesos de la clase política, mostrando la obscenidad de la indiferencia y cuestionando la escasa legitimidad de los discursos con la que ganaron votos para "gobernarlos". *El Gobierno Federal es el gran engaño*, sus mentiras son "impúdicas e impropias"; son los actos verdaderos que generan el gran martirio de sobrevivir todos los días sin el abrigo de cultivar los derechos propios.

Para el escritor William Vollmann:

la pornografía definitiva no es el sexo, sino la guerra. Las imágenes obscenas de guerra de todo el mundo dominan los noticieros de la noche...

La pornografía no necesita ser sexual en su contenido. La viciosa maldad del presidente Bush y sus agentes en el asunto de la Guerra del Golfo es un buen ejemplo de pornografía

---

<sup>29</sup>Guillermo Gómez Peña, En defensa del arte del *performance*, Artículo enviado por Internet, 2004.



Los 400 Pueblos usan como taparrabo la imagen de Dante Delgado, afuera de Bellas Artes.  
Fotografía de Domingo Díaz.

## CÉSAR MARTÍNEZ

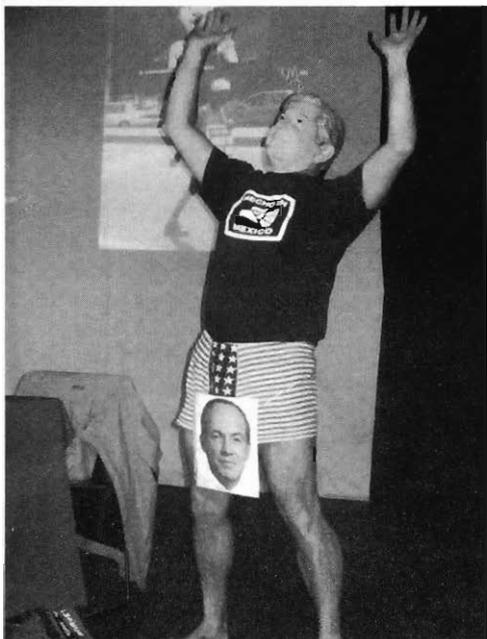
política. Sus declaraciones complacieron a muchos estadounidenses, pero a mí me repugnaron. Para mis normas eran obscenas.<sup>32</sup>

Los políticos tienen poco que decir hoy en día sobre la obscenidad de la vida cotidiana, simplemente no quieren que el arte lo exponga.<sup>33</sup>

Las protestas y denuncias de “los encuerados” contrastaban con los *billboards* comerciales que normalmente saturan el paisaje urbano de la ciudad de México, y era este efecto de sobresalto ante el uso inesperado de los espacios lo que hacía tan efectivas ese tipo de manifestaciones, transformándose incluso en un banquete semiótico para los fotógrafos documentalistas, donde lo externo enmarca y contempla al cuerpo potenciando el significado de la estrategia performancera.

CÉSAR MARTÍNEZ

Artista visual, profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.



Fin de la plática realizada con una acción plástica: el ponente se desnuda, utiliza una máscara de López Obrador y se coloca como taparrabos una imagen de Felipito Calderón.

<sup>32</sup>William T. Vollman, “Forum on Pornography and Censorship”, *Fiction International*, núm 22, 1992, p. 46. Citado por Linda Kauffman, *op. cit.*, p. 247.

<sup>33</sup>Kauffman, *op. cit.*, p. 289.



## Ana Clavel

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4 de 2008

### De deseos, sombras y otros naufragios

“¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?”, se pregunta Judith Butler en *El género en disputa*.<sup>1</sup> Cuando decidí iniciar la exploración narrativa que me llevaría a escribir la novela *Cuerpo naufrago*, intuí que esa frase de Butler sería una suerte de faro entre las sombras del desconocimiento que entonces me cercaban.

La novela trataba sobre la metamorfosis de una mujer que en el primer capítulo se despierta habitando el cuerpo de un hombre. Un Orlando en sentido inverso que, en un principio, intentaba explorar el mundo masculino desde una mirada femenina imantada de deseo por su nuevo cuerpo y sus relaciones de identidad y búsqueda genérica.

Pero por más que lo intentaba, el personaje central no podía deshacerse de su carga genérica anterior y, a pesar de vestir el disfraz corpóreo de un hombre, seguía teniendo una mirada femenina.

Cómo no recordar, entonces, al hermafrodita del siglo XIX, autor de las memorias exhumadas por Foucault en 1978, cuando a pesar del devenir biológico que inclina la balanza hacia el sexo masculino y de un juicio civil de restitución de la identidad que le confiere un

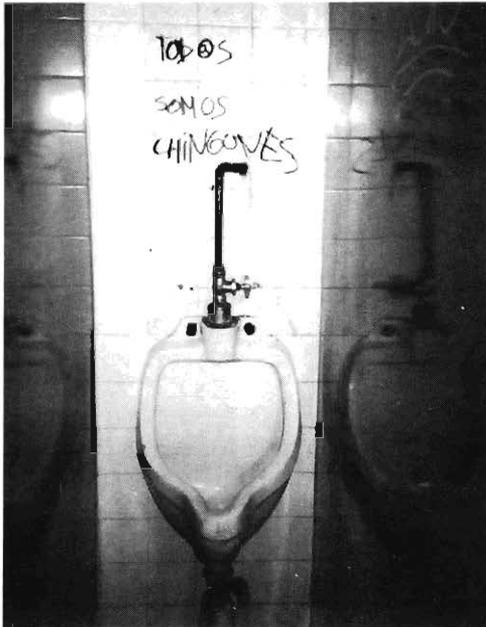
---

<sup>1</sup> Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. de Mónica Mansour y Laura Manríquez, México, Paidós/UNAM, 1999, p. 166.

## ANA CLAVEL

*status* de hombre, sigue percibiendo el mundo con una mentalidad y una sensibilidad femeninas.

Pero esta imposibilidad de cambiar la visión del mundo por un cambio radical de sexo, me situó en el motor de la exploración a la que, en una suerte de educación sentimental, se ve expuesto el personaje de Antonia Rojas Velarde —o Antón como lo conocen los nuevos amigos que lo introducen en la socialización masculina.



"Tod@s somos chingones", mingitorio del Museo del Chopo, foto de Ana Clavel.

Este motor no podía ser otro que el deseo por *la falta, el falum*, la carencia, aquello que no tenemos y que nos convierte en entidades acechantes. Fue así como Antonia descubre el inusitado mundo de los mingitorios, tan común a la mirada masculina, uno de los pocos reductos de su intimidad.

Sólo ella en su calidad de él es capaz de transgredir los espacios públicos-privados reservados a los varones, y encontrar en esos peculiares objetos un aliento de erotismo inmanente en su función receptora.

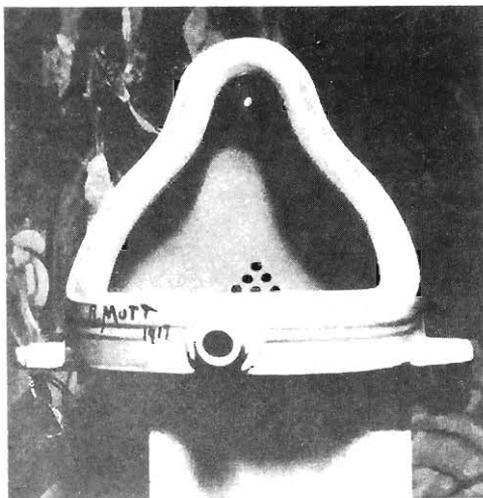
Y entonces, con Duchamp, reconoce su género de valencia femenina, olvidada y puesta de lado por la necesidad urinaria.<sup>2</sup>

Es en los mingitorios de formas más tradicionales donde Antonia vislumbra la sombra de una mujer como la proyección de un oculto deseo masculino.

Gracias a la críptica frase del poeta clásico Píndaro (*Umbræ somnium homo*: "el hombre es el sueño de una sombra"), que le es transmitida por un personaje fotógrafo que desarrolla una teoría sobre las sombras y un lugar ficticio llamado Penumbria donde ellas habitan, Antonia descubre una filiación entre los deseos y las sombras: éstas son entidades deseantes, no seres acechantes con una sed irrevocable de encarnar.

---

<sup>2</sup> Declara Duchamp en sus apuntes de *La caja verde*: "No se tiene más que por hembra al urinario y de eso vivimos".



Fountain de M. Duchamp. Foto de A. Stieglitz.

Por supuesto, la idea tiene reminiscencias platónicas, pero también sitúa el mundo de las sombras con una voluntad de ser y de emerger que mucho recuerda la teoría junguiana del inconsciente individual y colectivo.

En su exploración de la encarnación de la sombra de una mujer que desea ser hombre, Antonia se percibirá constantemente en el interior de un laberinto, adonde sus inclinaciones y apetitos la reclaman con la voz del enigma: “¿Quién eres y por qué deseas lo que deseas?”, le preguntará el emblema del Mingitauro —un mingitorio cubierto en un baño de mujeres que tiene forma de cabeza de toro—, suerte de Esfinge que la confronta y la interroga.

Entonces Antonia vacila, pero no retrocede, se aventura a indagar sobre su deseo y los límites de su identidad. Enarbolando la divisa del fotógrafo amigo que le habla de las sombras y de Penumbria, suplica como el manipulador del teatro de sombras javanés: “Déjame ser una sombra entre tus manos”.

Es decir, que sin proponérselo, el personaje central de *Cuerpo naufrago* va dejando que obre en ella el misterio.<sup>3</sup>

Si bien el término “naufragio” designa la catástrofe, el hundimiento de una nave, no existe concepto para distinguir a los tripulantes que se salvan de los que perecen. En principio, “náufragos” serían los que se hunden en el naufragio, pero, contradictoriamente, son aquellos que logran salvar la vida.

Hans Blumenberg, en su erudito *Naufragio con espectador*,<sup>4</sup> rastrea los usos de la metáfora náutica como símbolo de la existencia humana desde los poetas clásicos, como Horacio y Vitruvio, hasta filósofos como Kant y Nietzsche.

De los llamamientos iniciales a no perder la tierra firme, el puerto seguro, hasta la necesidad de aventurarse como única posibilidad

<sup>3</sup> El concepto proviene de La Rochelle: “Hay que dejar que el misterio obre en nosotros”, y aparece citado en Octavio Paz, “Ética del artista”, *Obras completas*, vol. 13, Miscelánea I. Primeros escritos, p. 185.

<sup>4</sup> H. Blumenberg, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, trad. de Jorge Vigil, Madrid, Visor, 1995.

## ANA CLAVEL

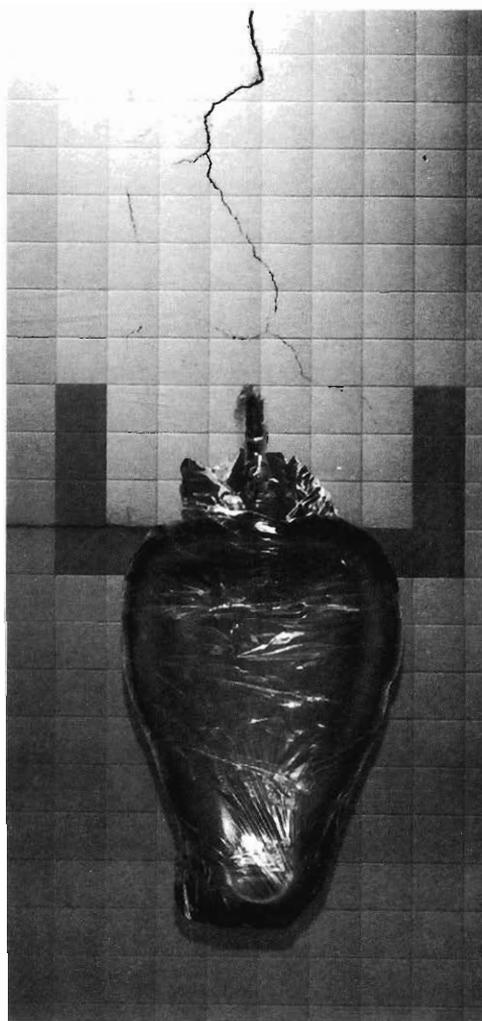
de crecimiento, de verdadero aprendizaje, la metafórica de la nave y sus avatares se transforma en devenir que mucho tiene de movimiento a la deriva.

Y quizá no sea otra la divisa que finalmente orienta al personaje de Antonia en su búsqueda. Y así, un poco a contramano del título de la novela, más que un “cuerpo náufrago” se trata de una conciencia que se hunde y emerge y boga, náufraga, a la deriva, según los dictados de su corazón. Ese lugar secreto, donde Hélène Cixous, otra teórica de los estudios de género, pero desde una perspectiva poética y más humanística, sitúa el verdadero sexo humano.

Cuando hablo de lo humano es quizá también mi forma de estar siempre atravesada por el misterio de las diferencias sexuales [...] y luego, en cierto lugar, la diferencia deja lugar a aquello que nos espera a todos: lo humano, es así que me ha ocurrido distinguir “el sexo” y “el corazón”; diciendo que lo que hay en común entre los sexos es el corazón.

Hay una palabra común, un discurso común, un universo de emociones totalmente intercambiable que pasa por el órgano del corazón. El corazón, el órgano más misterioso que existe, justamente porque es el mismo para ambos sexos. Como si el corazón fuera el sexo común a los dos sexos. El sexo humano.<sup>5</sup>

<sup>5</sup>H. Cixous, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, trad. de Silvana Ravinovich, México, Taurus, 2001, pp. 79-80.



*Mingitauro.*



*Tres veces fuente*, fotomontaje de Ana Clavel y Paul Alarcón, basado en *La Source* de Ingres y *Fountain* de Duchamp.

No es fortuito, entonces, que al final de su travesía, el personaje de Antonia, en un viaje por las islas Eólicas no exento de simbolismo, se descubra como una voluntad emergente que, así sea por lo menos en los terrenos de la ficción —tan lejanos al mundo de representaciones que le tocó vivir al hermafrodita suicida exhumado por Foucault—, encuentre en la metáfora del naufragio su salvación.

Pero su corazón se resistía. Cada latido era una pregunta, un deseo de seguir: vehemente, irrefrenable. A pesar de los laberintos, las dudas, la incertidumbre. Cuando Antonia salió de aquellas aguas de transparencia infinita y bruceó de nuevo hacia la isla, se supo minotauro superviviente. Tan pronto tocó la orilla y pudo reponerse, se miró las manos y la piel translúcidas como si hubiera emergido de una pileta de químicos reveladores. Un cuerpo náufrago, una sombra iluminada al fin.<sup>6</sup>

La novela *Cuerpo náufrago* (Alfaguara, 2005) es el origen del proyecto de Ana Clavel: *Cuerpo náufrago/Ready made-Multimedia* para bucear en la identidad y el deseo, disponible en <[www.anaclavel.com](http://www.anaclavel.com)>.

---

<sup>6</sup> Fragmento final de *Cuerpo náufrago*, México, Alfaguara, 2005, p. 185.

## ANA CLAVEL

ANA CLAVEL

Ana Clavel nació en México en 1961. Licenciada en Letras Hispánicas por la UNAM, es autora de dos libros de cuentos: *Fuera de escena* (1984) y *Amorosos de atar* (1992).

Becaria de narrativa del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1982, del programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1990 y creador artístico del Sistema Nacional de Creadores del Fonca (2001). Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen, 1991.

Ha publicado cuentos en los suplementos de *El Nacional*, *Unomásuno* y *La Jornada*, y en las revistas *Dosfilos*, *El Cuento* y *Tierra Adentro*.

Sus libros: *Fuera de escena*, 1984; *Amorosos de atar*, 1991; *Los deseos y su sombra*, 1999; *Cuerpo Náufrago*, Alfaguara, 2005; *Las violetas son flores del deseo*, Alfaguara, 2007.



Ana Clavel, *Isla a la deriva*. Coloquio del cuerpo.



## Iván Garmendia Ramírez

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4 de 2008

Pensemos por un momento en la aparición de imágenes en los medios de comunicación cuyo contenido parece reiterativo tanto en el terreno de la forma como en el concepto que representa de manera simbólica.

Esta ponencia surge de la práctica profesional que ha generado un acercamiento cotidiano a los medios de comunicación y permitido sospechar la existencia de elementos comunes en imágenes que aparecen en artefactos de diseño y, por lo tanto, se torna inquietante indagar su origen.

Aquí se aborda el tema de las imágenes utilizadas en artefactos de diseño generados por el diseñador de Comunicación Gráfica y su relación con el inconsciente colectivo, los arquetipos y su representación simbólica, con el objetivo de mostrar de manera empírica que en estos artefactos es recurrente el uso de imágenes simbólicas y que, en algunos casos, estas imágenes llegan a representar arquetipos.

Para ello es necesario determinar, en un primer momento, en qué consiste la disciplina del Diseño de Comunicación Gráfica y, en un segundo momento, adentrarnos en la fascinante temática que planteó Carl Gustav Jung (1875-1963) en torno al inconsciente colectivo, los arquetipos y su representación simbólica.

En primer lugar, es necesario precisar que los artefactos de diseño tienen la finalidad de facilitar la comunicación entre los sujetos, en este sentido la investigadora catalana Pelta (2004) coincide con Acha (2003) respecto

## IVÁN GARMENDIA RAMÍREZ

a que los artefactos de diseño adquieren la dimensión de mediador entre los sujetos, ya que permiten poner en común información establecida con antelación.

Para que el artefacto de diseño actúe como mediador de comunicación entre los sujetos, el diseñador de Comunicación Gráfica llega a crear o recrear las imágenes que utiliza en el mensaje. De este modo, la labor del diseñador de Comunicación Gráfica comienza por conocer y analizar la información de tipo lingüístico que se quiere transmitir a un grupo receptor concreto con el propósito de determinar los signos con los que *diseñará* propiamente el mensaje.

En segundo lugar, es imprescindible conocer, en el concepto de *inconsciente personal*, al que Jung (2002b) define como el lugar donde se aglutinan todos los contenidos reprimidos y olvidados por la conciencia, adjudicándole por eso una función práctica y, de cierto modo, selectiva.

Pero ese lugar está contenido dentro de otro más profundo que ya no procede de la conciencia personal y, consecuentemente, no constituye una adquisición propia del sujeto, sino que es innata.

Ese lugar más profundo es lo que Jung (2002b) llama *inconsciente colectivo*, un espacio idéntico a sí mismo en todos los sujetos y, por eso, constituye una base general cuya naturaleza va más allá de la propia experiencia individual.

El inconsciente colectivo está constituido por formas concretamente acuñadas, estructuradas y transmitidas a través de largos periodos. Jung (2002b) denominó a estas formas contenidas en el inconsciente colectivo *arquetipos*, también las llamó imágenes dominantes, imagos, imágenes primordiales o mitológicas, pero el término *arquetipo* es el más conocido.

El arquetipo carece de forma en sí mismo, más que una imagen es un proceso inconsciente que organiza, a nivel de su significación, las percepciones, y determina en gran medida nuestras decisiones y acciones, es una tendencia innata a experimentar la vida de determinada manera. Es un proceso que se propone denominar como la organización semiótica de la inconsciencia.

Para nuestro propósito, esta definición es precisa y útil, porque de ella se desprende que los contenidos del inconsciente colectivo son de tipo arcaico o —mejor aún— primigenio, imágenes generales que existen desde tiempos remotos.

Cassirer (1997) sigue a Jung en tanto que propone que en el sujeto se complementan dos sistemas que le llevan a humanizarse, el primero es el sistema fisiológico que recibe estímulos, sensaciones y percepciones, y el segundo es el de acciones, que le permite actuar en el mundo. Entre ambos sistemas, el sujeto coloca los símbolos culturales. Cassirer escribe que el sujeto ha dejado de vivir en un mundo material y vive en un mundo simbólico (1997).

Los lenguajes son variaciones de la misma conciencia simbólica, de la capacidad del espíritu humano de constituir símbolos cuya relación con las cosas sensibles es esencialmente constitutiva de sentido.

Jaffé (2002) sigue a Cassirer al comentar que en el devenir histórico de la humanidad la representación de los objetos de la naturaleza, así como la representación de las cosas hechas por el hombre, e incluso los conceptos abstractos, pueden asumir categorías de símbolo y los expresa ya en su religión, en el mito y en su arte visual.

Precisando el concepto de *símbolo* y su relación con el arquetipo, Jung (2002b) comenta que es una de las formas como puede ser representado.

El símbolo es la expresión de un contenido inconsciente que sólo se sospecha que existe, pero aún no se reconoce. Si bien la representación simbólica de los arquetipos cambia de acuerdo con factores del contexto, con lenguajes como la moda, la tecnología y los deseos, es imprescindible destacar que el contenedor, el arquetipo, permanece inmutable.

Estas nociones nos llevan a plantear los conceptos jungianos que se toman como premisas para esta ponencia:

- 1) El arquetipo es en sí un modelo hipotético, no evidente.
- 2) El arquetipo se hace evidente cuando es representado a través de símbolos.

3) El arquetipo es una imagen arcaica que existe desde tiempos inmemoriales.

4) El arquetipo es representado por símbolos culturalmente acuñados.

Para Jung, el arquetipo puede ser representado tanto por el mito como por el símbolo (2002a) es en este tenor que se presenta en este trabajo el mito del dios Hermes de la Grecia clásica.

Para Guthrie (1968, citado en López-Pedraza 2006), aun cuando Hermes llegó a ser uno de los dioses protagónicos del panteón de la Grecia clásica, se especula si su origen se encuentra en la Arcadia, ya que su nombre, etimológicamente, no tiene nada de griego: *Hermes, el del montón de piedras*.

Cabe señalar que el origen del dios griego Hermes tiene antecedentes que distan de la Acrópolis, pero se encuentran cerca del Nilo. La presencia de Hermes en la historia de la humanidad ha permitido el desarrollo de una tradición hermética de la que se ha encontrado su origen egipcio como *Dyehuty* (Thot en griego), dios de la sabiduría y patrón de los magos.

En este contexto, el dios Hermes o Dyehuty es revestido con la representación simbólica de las ciencias herméticas. Como su nombre lo indica, las ciencias herméticas señalan el camino de la unicidad, de lo que puede ser comprendido y no interpretado, por ello se muestra sólo a algunos la tradición secreta y esotérica de la humanidad. Es común encon-

## IVÁN GARMENDIA RAMÍREZ

trar que la palabra hermético se utiliza para nombrar todo aquello que está “cerrado para todos los que no tienen la palabra, la fórmula para abrirlo” (S. Raynaud, 1974, citado por Jiménez, 2006).

A manera de opuestos, Hermes también representa la diversidad, la interpretación, los diferentes sentidos y, desde luego, la continuidad. Es, pues, Hermes un guía y un intérprete que cruza las fronteras con extraños, es un *hermeneus*.

A continuación se muestran algunas representaciones simbólicas del mito de Hermes, comentado desde su muy particular contexto.

### Hermes trismegisto

“Hermes, tres veces grande” (del latín *Mercurius ter Maximus*), sincretismo del dios egipcio Dyhuey (Thot en griego) y el Hermes de la Grecia clásica, siendo trismegisto una palabra griega que significa “tres veces grande”. Para Jung (2002), los alquimistas tomaron conciencia de la índole mística de la labor de Hermes.

La obra fundamental atribuida al mítico Hermes Trismegisto es la *Tabla esmeralda*, en la que devela el secreto de la Gran obra de la alquimia, encontrar o hacer la piedra filosofal o *lapis philosophorum*, buscando, principalmente, la manera de llegar a una medicina universal, panacea que remedia todos los males de esta tierra. Tarea que siguieron Nicolas Flamel y Eireneo Filaleteo, además de iniciarse en la magia y la astrología.

La *lapis* se identifica, por un lado, con la transmutación espiritual del propio alquimista y, por el otro, con Cristo, ya que su misión era no sólo ayudar a Dios a redimir al hombre, sino redimir a Dios mismo de su material corporeidad (Jung, 2006c).

### Hermes homérico

En este apartado se toma como base el *Himno homérico a Hermes*, en el que se plantean sus características esenciales como un dios evasivo desde el mismo día de su nacimiento.

El *Himno homérico a Hermes* lo invoca como el de multiforme ingenio (*polytropos*), de astutos pensamientos, ladrón, cuatrero de bueyes, jefe de los sueños, espía nocturno, guardián de las puertas, y quien muy pronto habría de hacer alarde de sus gloriosas hazañas ante los inmortales dioses.

Según el texto homérico, Hermes nace en una cueva de Arcadia, en la que encuentra una tortuga a la que da muerte y, con cuyo caparazón hace una lira e improvisa canciones que le canta a su padre Zeus y a su madre Maya para conectarse con ellos. Hermes sabía que Maya no era la esposa de su padre, pero no le incomodó ser hijo de una relación ilícita.

Así, López-Pedraza (2006) observa que Hermes representa la capacidad del sujeto de adaptarse al cambio con la finalidad de subsistir, haciendo, en este caso, su propia conexión con la realidad familiar e histórica.

### Hermes hermafrodito

Hermafrodito fue un hijo inmortal de Hermes con Afrodita. La náyade Salmacis, al verle bañarse en el lago que ella custodiaba, sintió una gran atracción hacia él, tanta, que suplicó a los dioses le concedieran su deseo de no separarse jamás de él. Cosa que los dioses cumplieron literalmente.

La idea de un sujeto *hermafrodita* parece apuntar a una propuesta para la unión de contrarios, misma que representa Hermes.

La naturaleza hombre/mujer nos inicia en la complejidad de lo masculino y de lo femenino desde una imagen de simetría única.

Así se puede leer en las *Metamorfosis*, de Ovidio, autor situado en la transición de los siglos I: "Al niño tenido por la divina Citereide lo criaron las Náyades en las cuevas del Ida; en su semblante se podía reconocer a su madre y a su padre; también el nombre lo tomó de ellos".

Reflexionar en torno a la representación de Hermes como *hermafrodito* constituye un reto permanente debido a su duplicidad.

López-Pedraza (2006) considera que esta debilidad es el camino del sujeto en su andar por la vida, en cómo se vive y que, en algún momento de su existencia, la lleva a preguntas como: ahora pienso y actúo de esta forma, pero ¿cómo lo haré en el futuro?, ¿tendré la misma energía que antes?

Estas preguntas plantean de manera existencial los contrarios, los opuestos, como el anhelo y el rechazo, penumbra y debilidad recrean constantemente la conciencia del sujeto, permitiéndole ajustarse para vivir en el mundo exterior.

Se ha podido observar que el desarrollo del arquetipo *Hermes* plantea básicamente una relación de opuestos desde su surgimiento en la Grecia clásica, como protector de caminos y de ladrones, ladrón y redentor, asimismo como un ser que reúne lo masculino y lo femenino.

Se ha comentado en relación con la investigación del psicoanalista postjungiano López-Pedraza, ya que ha realizado una gran aportación al estudiar las representaciones simbólicas de Hermes a través del mito, la religión y el arte, desde la experiencia y métodos de la propia actividad psicoanalítica.

Veamos, finalmente, algunas imágenes del mito Hermes pletóricas de simbolismo arquetípico del *hermafrodita*.

Las ciudades etruscas de Pompeya y Herculano, sitas en el actual sur de Roma, florecieron hace cerca de 2500 años, en ellas Hermes era venerado por todos los habitantes.

Como representante de las conexiones y de los caminos, Hermes estaba presente en el intercambio cultural, y en este fresco se observa la presencia femenina y masculina de manera simultánea.



Fuente: *Museo secreto del arte erótico de Pompeya y Herculano*, M. L. Barré, F. Arias de la Canal, prólogo (1995).

Hermafrodita, una paradoja hermenéutica; en la presencia simultánea del sexo masculino y femenino se intuye la resolución del conflicto de los opuestos, un sincretismo que nos conduce por el camino de una nueva comprensión.

Puede decirse que los atributos que constituyen de manera opuesta a Hermes están presentes en la representación del hermafrodita.

Si se concibe la representación del hermafrodita como una conciencia particular del sujeto, se puede entender que percibe la realidad desde su propia conciencia esencial masculina y femenina.

Esta representación alquímica del hermafrodita, tomada de *El nuevo renacimiento. Rosarium philosophorum*, conlleva para Jung la consumación de la unión de opuestos vista desde su faceta simbólica.



Simbólica que reúne a los opuestos, la parte masculina y femenina del sujeto, que era considerada un conocimiento hermético. Lo hermafroditico de la naturaleza humana es, para López-Pedraza, arquetipal, una imagen conflictiva, sincrética que, a su vez, toma lo necesario para la adaptación del sujeto al mundo exterior.



Fuente: R. López-Pedraza, *Hermes y sus hijos*.

Magdalena Ventura de los Abruzos llegó a Nápoles con 52 años de edad, procedente de Acumulo, región de los Abruzos. A los 37 años empezó a crecerle la barba, como se nos indica en una inscripción en la pilastra pintada en el ángulo inferior izquierdo del cuadro.



José de Ribera, *La mujer barbuda* (1630).

Fuente: R. López-Pedraza, *Hermes y sus hijos*.

## IVÁN GARMENDIA RAMÍREZ

La noticia llegó rápidamente al duque de Alcalá, virrey de Nápoles, quien encargó a José de Ribera, a modo de cronista, pintara a esta mujer, que aparece aquí junto a su marido y con un niño en brazos, licencia que se permitió el pintor ya que no tuvieron hijos.

Ribera sacude la visión y el sentido de la realidad de los referentes del cuerpo con los que contamos. Esta representación sorprendente y hermafrodítica del retrato de dos Magdalena Ventura y su esposo mueve la imaginaria a partir de los valores creativos del Siglo de Oro español.

Para ejemplificar las imágenes reiterativas del arquetipo *Hermes hermafrodita*, finalmente se presenta este artefacto de diseño, conformado por una imagen que reúne, por un lado, la parte masculina identificable a través de la metáfora de unos guantes de box, actividad comúnmente asociada a los varones.

Asimismo, se presenta el producto, los *boxers* también enfocados a varones, pero portados por una chica. Esta representación une, a manera de contrarios, de antítesis, las características esenciales de la simbólica del hermafrodita.

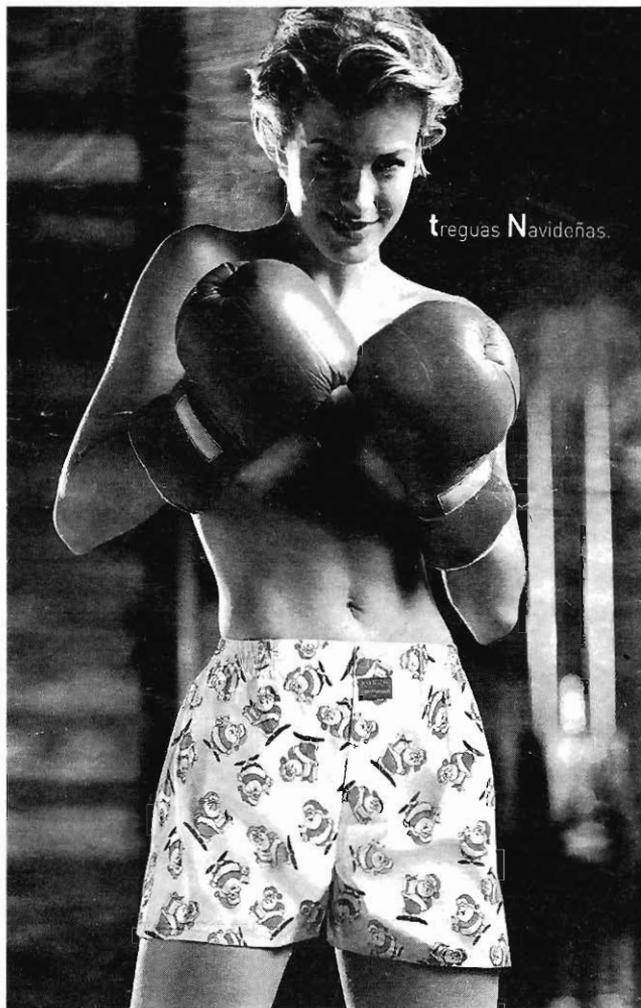


Figura humana proyectada en la ponencia de Iván Garmendia.



GUSTAVO IVÁN GARMENDIA RAMÍREZ

Es diseñador de Comunicación Gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, en la que fue distinguido con la Medalla al Mérito Universitario. Tiene el grado de maestro en Docencia Universitaria por la Universidad La Salle y es candidato a doctor en Investigación Pedagógica por la Universidad Ramón Llull de Barcelona.

Su actividad profesional la ha desarrollado en el ámbito del diseño editorial y del diseño museográfico. Participó como tesorero del Codigram (Consejo de Diseñadores Industriales y Gráficos de México, A. C.) en el periodo 2001-2002.

Ha dictado conferencias en diferentes espacios educativos, entre los que se cuenta la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad del Tepeyac, la Universidad Simón Bolívar, la Universidad La Salle y la UAM Azcapotzalco.

Ha publicado artículos, entre los que destaca la ponencia "Epistemología y diseño gráfico", en las *Memorias de ASINLA* en el año 2001.

Desde 2005 participa como profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, en la licenciatura en Diseño de Comunicación Gráfica.

## Ana Meléndez Crespo

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4 de 2008

Tres ideas que pueden sintetizarse en el cuerpo desnudo como acto público masivo, el cuerpo como nave en el sentido simbólico del término y el cuerpo como arquetipo, son los tópicos alrededor de los cuales giraron las conferencias de esta Mesa I.

Tres personajes de una trayectoria destacada en el arte contemporáneo, la literatura y el diseño fueron los animadores, presentadores y expositores de la polémica visual, sensorial y conceptual del fenómeno público que es el cuerpo desnudo en la calle, como transgresión de la moral conservadora.

Cuando el cuerpo desnudo se convierte en protesta política, suele motivar la curiosidad, el repudio, pero pocas veces la indiferencia, como es el caso de los campesinos, mujeres y hombres del campo en demanda eterna por los derechos de tierras usurpadas por gobiernos del abuso.

Estética de lo mexicano, chaparro, gordo y panzón. Estética de la piel morena, pero lisa y fuerte.

César Martínez se dio gusto en el muestrario de esos cuerpos con o sin taparrabos, vía la fotografía, el registro de prensa, la sátira del cartel improvisado.

La burla al gobierno, el llamado al transeúnte, al automovilista que se detiene para aplaudirles y recordarles a su ancestro materno. Porque el cuerpo desnudo, si no es de Madonna, no gusta sino disgusta.

Los miles de cuerpos formando extrañas texturas en mosaicos que Spencer Tunik organiza en los sitios más *sui generis* como la plancha del Zócalo capitalino del DF, lo que provoca la mirada de cerca, de lejos.

Al ojo de las cámaras de los reporteros trepados en las azoteas de los edificios de gobierno aledaños. Mujeres, hombres y hasta discapacitados llegados de provincia, en cueros. Gordas, flacas, descaderadas, flácidas y colgados, esculturales cuerpos femeninos y masculinos *versus* maltrechas o malhechos. Cuerpos, cuerpos y más cuerpos en fila, en diagonal, en línea recta, formando figuras con las cuales César bromea y juega, creando y recreando simbolismos significativos.

César también atiende a otras acciones performanceras de artistas solitarias que hacen su desnudito, pero que igual tienen algo que decir con el cuerpo, acerca de los problemas que la sociedad quiere ignorar.

Y luego, al final de una buena dosis de cuerpo, el maestro de los inflables de goma ejecuta el desnudo a su manera, jugando al supermán: ante la expectación del auditorio pletórico de diseñadores en formación, se va quitando el pantalón.

Y ¡oh, sorpresa!, el artista visual no deja volar nuestra imaginación con la visión directa de sus posiblemente velludas piernas ni sus calzoncillos, sino que nos exhibe socarronamen-

te sus muslos revestidos de tela color rosita, como el de las muñequitas de trapo, precursoras muy remotas de las *barbies* Mattel.

Y cubriendo la sección *non sancta* del artista, un lindo taparrabo con las barras y estrellas de la insignia del tío Sam, nos presenta dos imágenes de moda política: al bizco George W. Bush y a su cuate del alma nacional, de acá de este lado, Fe... Cal.

El primero, estrella o estrellado luego de la nefasta guerra de Irak, y el otro, héroe exterminador de narcos, justo adornándole a Martínez el triángulo las Bermudas, ante el pasmo de unos y las risitas temerosas de otros, allá abajo en la butaquería del Incalli Huizahuicopa, de la UAM Azcapotzalco.

Por su parte, Ana Clavel, escritora de la vanguardia de los noventa, nos muestra sus registros visuales y literarios y nos relata las vicisitudes editoriales que tuvo que enfrentar al dibujar y formar la tapa de unas de sus novelas.

### Que si desnudo o no desnudo

La industria editorial le pone trabas moraliñas. Que si se venderá en el Sanborns de Slim, habría que guardar las formas y la decencia, cuidar de no ofender al público clasemediero de las tiendas del magnate que venden discos, periódicos, juguetes, dulces, perfumes, electrónicos, medicinas y chucherías para regalar.

Querían la editorial y los distribuidores que cuidara la blanca conciencia de las familias que pasan por los anaqueles en dirección al restaurante.

Digamos que el conservadurismo hipocritón del mercado mexicano se impone en los dominios slímicos, porque en Tepito o en puestos callejeros y esquineros de periódico no hay fijón. Las voluptuosas chicas playboy pueden mostrar sus prominencias globalizadas superiores y traseras sin rubor. Total, se trata de impresiones en *couché* a todo color.

Empero, en el Sanborns, hay que tener cautela, porque también de cuando en cuando entran ahí los nenes y las nenas con sus papis. En la calle, pues total, la calle es.

Por último, Iván Garmandía juega y desbroza un conjunto de conceptos para la reflexión sobre los arquetipos en el arte.

Remite a las esculturas de los desnudos clásicos de aquellos tiempos de mitología, cuando los musculosos y portentosos cuerpos masculinos todo y mucho tienen que decir al espectador.

“Hermes” le llama a su conferencia que apelea a pensar sobre la escultura, la cultura, lo cultural.

El cuerpo bello, el cuerpo proporcionado, el cuerpo limpio, la mente cercana o lejana al

pensamiento sin intención o con intención erótica y purista.

En esta mesa de cuerpos desnudos, perfectos o imperfectos, puros o impuros, blancos o prietos, barrigones o flacos, altos o chaparros, viejos o chavales, individuales o colectivos, naturales o plásticos, los cuerpos son lo que la mente tiene bien adentro, una maraña de deseos eróticos o una desenredada madeja de abiertas pasiones.

En suma, el cuerpo bajo una regadera de baño es acción cotidiana que no habla más que de la necesidad de higiene refrescante y necesaria; pero un cuerpo o 400 cuerpos sin más que un pañal o en cueros puros en plena avenida Reforma e Insurgentes, entre el tráfigo citadino, bocinazos y mentadas, dicen más que mil palabras.

ANA MELÉNDEZ

Profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.



# Mesa 2 La fotografía y los diferentes cuerpos

El cuerpo erótico  
Rogelio Cuéllar

Entre ángeles y demonios  
Maritza López

El otro cuerpo-Todos Santos-Xantolo  
Oweena Fogarty

Presentación del portal AVE  
Laura Rojo y Alejandro Zenker



Isla a la  
deriva,  
Coloquio del  
Cuerpo



## Rogelio Cuéllar

---

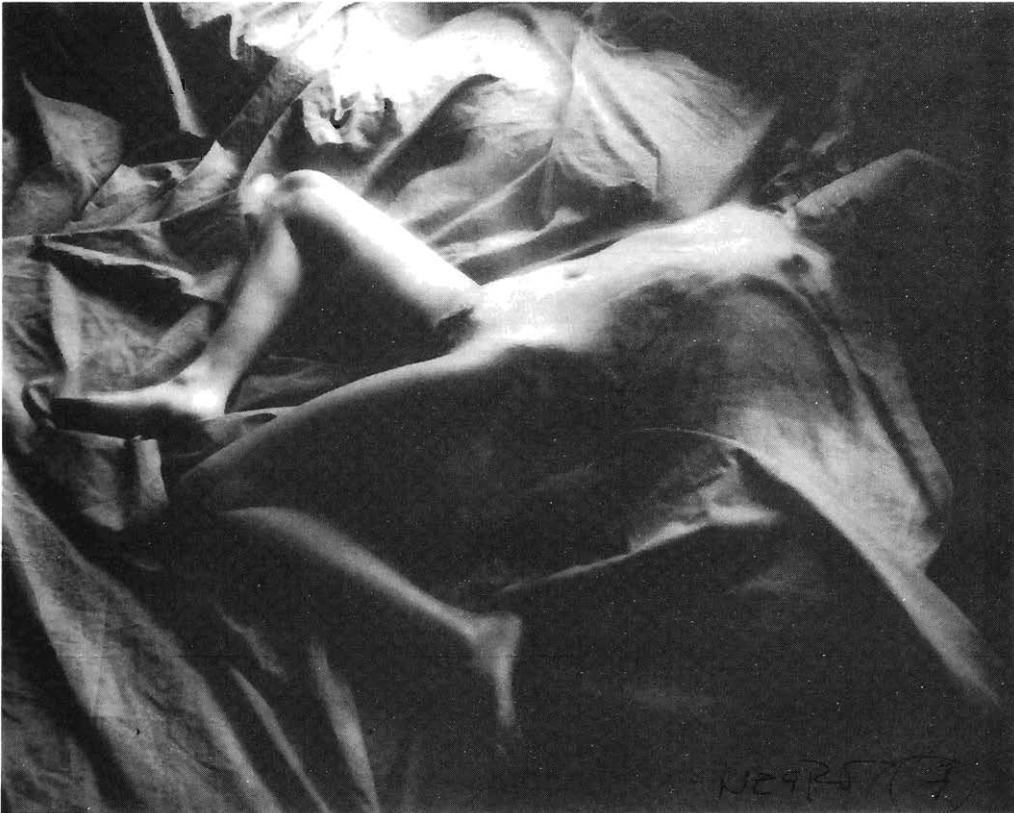
UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

El cuerpo erótico



Foto: Rogelio Cuéllar.

ROGELIO CUÉLLAR



En esta mesa de creadores, los fotógrafos hablaron de su experiencia como artistas de la lente y mostraron su trabajo con el cuerpo. Foto: Rogelio Cuéllar.

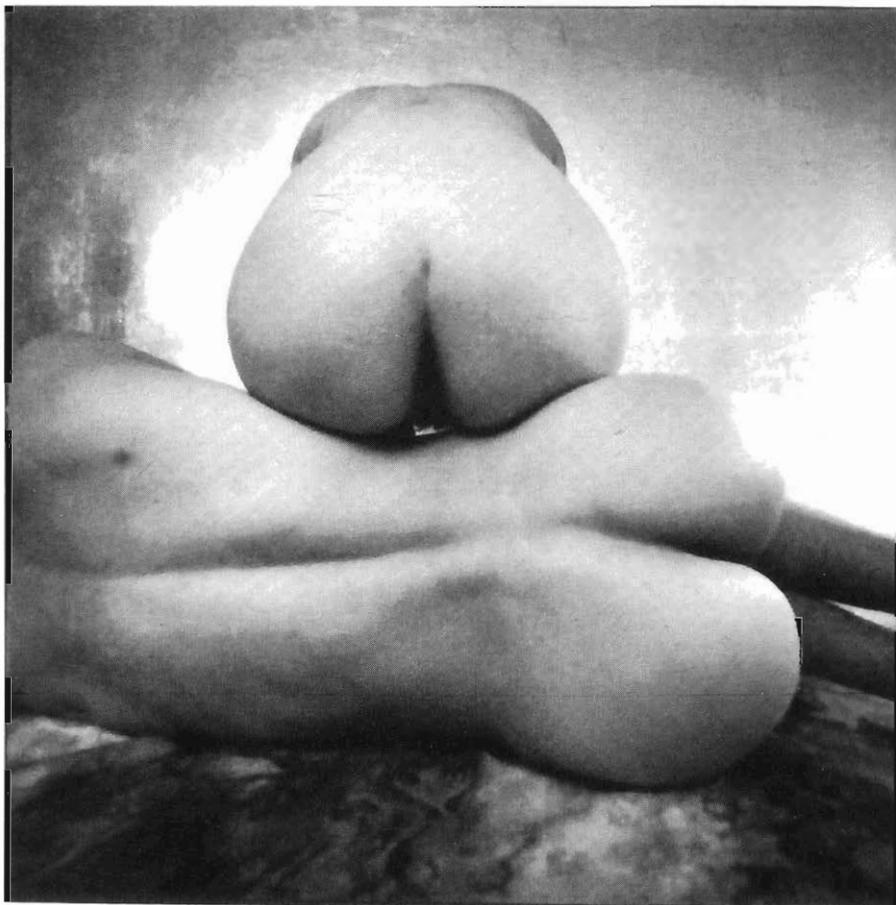


Foto: Rogelio Cuéllar.

## ROGELIO CUÉLLAR



Foto: Rogelio Cuéllar.

### ROGELIO CUÉLLAR

Nació en 1950 en la ciudad de México. En 1967 trabajó como fotógrafo en la Dirección Cultural de la UNAM. Se integra como fotógrafo oficial del Festival Internacional Cervantino (1974-1988) y de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (1978-1982).

Trabajó para la Dirección General de Culturas Populares de la SEP, realizando fotografía etnográfica a lo largo de la república mexicana de 1978 a 1989. Dentro del periodismo ha desarrollado su trabajo junto con el equipo de periodistas que fundaron la revista *Proceso* (1976-1981).

Es fundador y fotógrafo del periódico *La Jornada* (1984-1994). En 1973 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo, en la categoría de Reportaje Gráfico. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fonca.



Isla a la  
deriva  
Coloquio del  
Cuerpo

## LA FOTOGRAFÍA Y LOS DIFERENTES CUERPOS

Entre ángeles y demonios

Maritza López

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

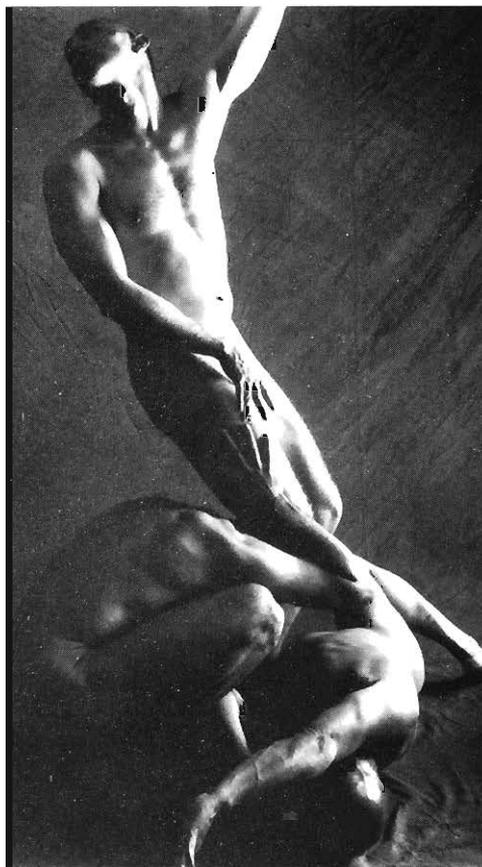


Foto: Maritza López.

MARITZA LÓPEZ

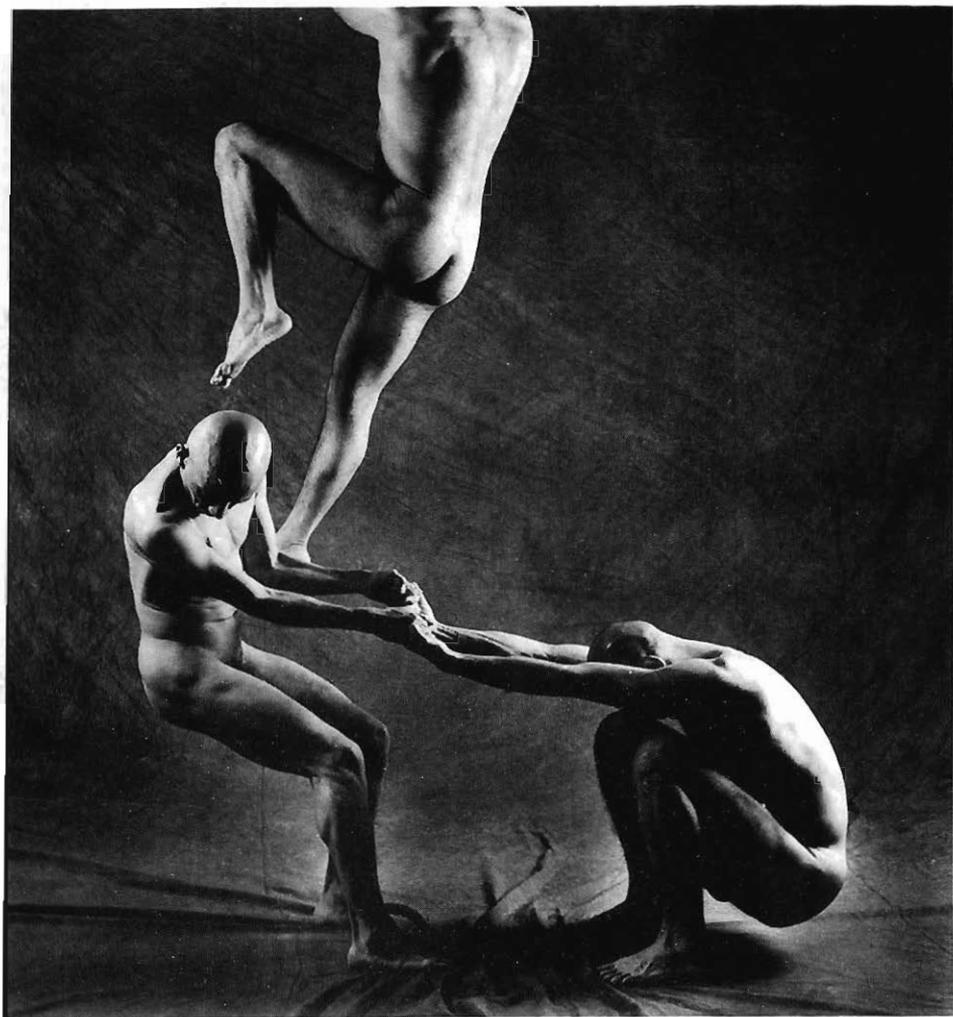


Foto: Maritza López.



Foto: Maritza López.

## MARITZA LÓPEZ

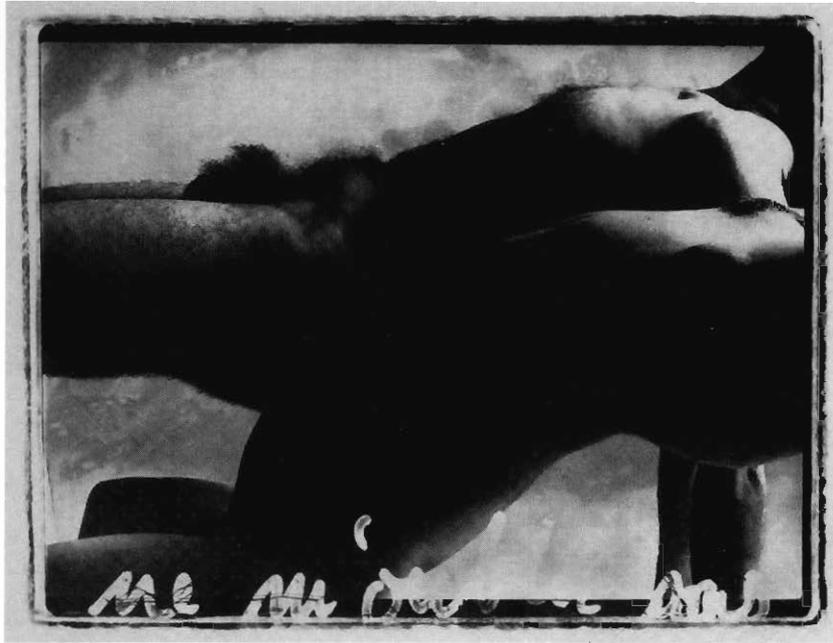


Foto: Maritza López.

### MARITZA LÓPEZ

Es fotógrafa, discípula de Enrique Bostelmann. Entre sus clientes están FCB World Wide, La Tienda de la Imagen, Bimbo, 3M México, Novartis, Quaker de México, Johnson & Johnson, Sony Music, Fonovisa, Warner Records, IM Discos, Synapsis S.A., Coty, Tintes Herbal, Editorial Medios, *La Jornada* y revistas de gran prestigio, como *Líderes* y *Casas y Gente*.

Su trabajo fotográfico ha sido tema de reflexión en varios artículos periodísticos, programas de radio y tv, y ha sido compilado en más de 20 libros, además de publicaciones internacionales, como el *New York Times*, la revista *Fortune*, *Wall Street Journal*, *Buenos Aires Herald* y las revistas *People*, ediciones en inglés y en español.

## Oweena Fogarty

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

### Confluencias y Constelaciones: discursos fotográficos sobre Xantolo/ Todos Santos, en Tantoyuca, Ver. 2001-2006

Todas las apariencias están continuamente intercambiándose: visualmente, todo es interdependiente. Mirar es someter el sentido de la vista a esta interdependencia. Mirar "buscando" algo (un alfiler que se ha caído) es lo opuesto a mirar. La visibilidad es una cualidad de la luz. Los colores son los rostros de la luz. Por eso mirar es reconocer, entrar en un conjunto. La identidad de un objeto o el color o la forma es lo que "revela" la visibilidad: es una conclusión de la visibilidad; pero no tiene nada que ver con el "proceso" de la visibilidad, que es incontenible, que es tanto una forma de energía como la propia luz. La luz es fuente de vida. Lo visible es una característica de esa vida; no puede existir nada sin ella. En un universo muerto nada es visible.

*Sobre la visibilidad, 1977  
John Berger y los modos de mirar*

### Las primeras circunstancias

Hemos seleccionado un enfoque que descansa en el estudio de los íconos, un tipo de indagación decisiva para la teoría artística. Nos hemos apoyado en la fotografía. Por la naturaleza de los asuntos investigados, hemos recurrido a la antropología y a las teorías sobre los signos.

OWEENA FOGARTY



Foto: Oweena Fogarty.

Nuestro estudio de Xantolo/Todos Santos se desarrolló en las cuadrillas de danzantes de las colonias que fueron seleccionadas en la ciudad de Tantoyuca, Veracruz.

La motivación que nos abrió las puertas del tema fue la profunda transfiguración y la contigua trasgresión al corpus social que observamos durante esta fiesta.

Por un lado se abrió un espacio para la reproducción de las antiguas herencias que remitieron a las necesidades y pulsiones más arraigadas, esto es, la supervivencia colectiva regulada por los ciclos naturales y la reproducción bajo los dos rostros antagonistas de la sexualidad y la muerte; por otro lado, los danzantes con esas pulsiones ejecutaban procesos de curación de sus dolores existenciales ante la muerte, la enfermedad, el accidente, conflictos familiares y sociales, y crisis personales.

Para los efectos de un análisis científico, nos preocupaba el modo de apropiarse de la imagen relacionada con los personajes principales de la cuadrilla: el Diablo, la Muerte, la Mujer Embarazada/Señorita/Viuda y el Caporal y con los espíritus de los antepasados que se asocian a las "limpias" y otras ceremonias de purificación.

Nos interesó, para una reflexión iconológica, captar visualmente la reconstrucción de una memoria colectiva en ese acto de contacto místico con los antepasados de una resistencia cultural que se inició con la Conquista.

Las creencias están fundamentadas en una concepción de lo sagrado, cifrado éste en el poder de los antepasados para actuar sobre la vida de los hombres.

Por medio de la iconografía, esa trascendencia permite un enlace con distintos puntos en la geografía sagrada de los danzantes, que propicia a los personajes principales y a los adeptos un viaje imaginario por distintas coordenadas asociadas a la cosmogonía de Xantolo.

Ese viaje es concebido para la contigüidad y la confluencia con las fuerzas ancestrales; fuerzas que permiten recordar simbólicamente la noción cíclica del tiempo y que creen en un retorno a ese estado original. Todo durante Xantolo está remitiendo a ese viaje imaginario, que ha de llegar a su clímax traslaticio en el momento del "destape", cuando el danzante regresa a ser "sí mismo" otra vez.

El drama de los danzantes está lleno de posibilidades de indagación científica para efectos del saber estético. Para ese fin, la fotografía facilita una exploración del *ethnos* con los recursos de la antropología visual.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hemos creído conveniente auxiliarnos de los recursos plásticos de la fotografía, por las posibilidades que aportan a nuestra investigación, lo cual concuerda, en alguna medida con lo planteado en Magali Espinosa Delgado, "El espacio de lo cotidiano y el sabor del etnos: estudios culturales latinoamericanos en la producción simbólica de lo 'diferente'", *Arte Cubano*, núm. 3, 2000, pp. 8 ss.

OWEENA FOGARTY



Foto: Oweena Fogarty.

Es la posibilidad de mirar y visualizar dentro de las cuadrillas. Ahí descubrimos la densidad ambiental de la evocación, el gesto que propicia la convocatoria del ancestro, la acción protagónica de los personajes principales, y la colaboración coral (de roles) que se organiza alrededor suyo por parte de otros participantes en Xantolo.

En un tercer plano, tal como la cámara va enfocando, nos encontramos con el fondo de la escenografía litúrgica, con la construcción de efigies que representan a los antepasados y con los signos no visibles que pueden ser encarnados en la imagen fotográfica. Esta escenificación está puesta sobre un eje, el *axis mundi*, que reúne el Cielo y la Tierra, el Hombre y el Cosmos.

La realización de Xantolo se puede explicar a través de la fenomenología de lo sagrado, lo trascendente, cuyos perfiles nos abren las puertas de la percepción estética. Hay una estetización de la pulsión, porque la naturaleza del propio proceso ritual lo facilita con sus metáforas e imágenes de transfiguración, transmutación y metamorfosis del oficiante en oficiante/muerto.

Por eso, en nuestra indagación, hemos creído conveniente tomar en cuenta un punto de vista epistemológico que define el enfoque particular del hecho religioso:

el fenómeno religioso, y por tanto la experiencia religiosa, de la mayor parte de los temas de estudio para cuyo conocimiento se pretende

igualmente un carácter objetivo o científico, es que su referencia principal o central debidamente entendida no puede ser objetivada en el sentido material o sensible del término. Esta referencia central del fenómeno religioso puede ser —y de hecho ha sido— designada por medio de diversos nombres: sagrado, numinoso, divino, etc., o también mana, ofrenda, pero no por el término ‘trascendente’. Nosotros nos centraremos, sin embargo, en lo trascendente; no porque esta expresión sea menos utilizada que las otras, sino simplemente porque, respetando la opacidad —algunos dirían el misterio— de la referencia central de la experiencia religiosa, esta designación pone el acento sobre su carácter primero, y por ello mismo fundamental, que es estar siempre en un cierto más allá.<sup>2</sup>

La posibilidad de visualización de lo intangible en la vivencia mágico-religiosa de los danzantes creemos que puede ser explicada a partir del concepto de faneroscopia. Este concepto proviene de la semiótica de Charles S. Peirce: “es la descripción del *fáneron* (*phaneron*), que entiendo como el total colectivo de todo lo que de algún modo o en algún sentido está presente en la mente, sin importar si corresponde a alguna cosa real o no”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Issiaka-Prospér Lalèyé, “Mito y rito en la experiencia religiosa africana”, en Julien Ries (ed.), *Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus*, trad. por María Tabuyo y Agustín López, 5 vols., Península, Madrid, 1995, vol. I, pp. 317-318.

<sup>3</sup> Charles S. Peirce, *Escritos filosóficos*, trad. por Fernando Carlos Vevia Romero, El Colegio de Michoacán, México, 1997, p. 161.

## OWEENA FOGARTY

Se diferencia de fenómeno de la siguiente manera: (1) no necesita ser verificado. El fáneron puede incluir situaciones fantásticas, ficción, sueño, alucinaciones, apariciones y posesiones de espíritus por medio del cuerpo humano u otros medios; (2) la unidad más pequeña del fáneron es la totalidad de lo que aparece a la mente durante un encuentro. Esto ocurre durante el ciclo de la producción textual (del significado) desde el encuentro hasta su interpretación.

Sujeto y objeto desvinculados por el análisis cartesiano se revinculan en el fáneron. Aparte de la psicología junguiana, la faneroscopia es el único concepto filosófico contemporáneo que nos da acceso a explicaciones de discursos hilvanados por lo paranormal y por lo espiritual, de dimensiones de creencias y 'realidades' excluidas por el énfasis tangible de las ciencias sociales del primer mundo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Phanerons are distinct from phenomena in the following ways: (1) they need not be verifiable. The phaneron can include fantastical situations, fictions, dreams, hallucinations, misapprehensions, apparitions and spirit possessions of the human body and other mediums; (2) the smallest unit of a phaneron is the totality of what appears to the mind in any one encounter. This occurs through the cycle of textual (i.e. significant) production from the conceived to the public.

Subject and object, delinked by cartesian analysis, are rejoined in the phaneron. Other than Jungian psychology, phaneroscopy is the only philosophical concept currently available to help explain discourses threaded with the spiritual and para-normal, dimensions of belief and 'reality' excluded by the concrete emphases of First World social science. Keyan G. Tomaselli, *Appropriating Images. The Semiotics of Visual Representation*, Intervention Press, Dinamarca, 1999, p. 56.

La faneroscopia, entendible a partir de un complejo de experiencias nouméricas que viven los danzantes durante Xantolo, explica cómo las cuadrillas reconstruyen sus ancestros.

Quiere decir cómo apela a ellos en su creencia religiosa. Son parte de la memoria colectiva que sostiene la creencia mágico-religiosa. Muchos de estos ancestros provienen de la época de la Conquista, del inicio de los contactos culturales entre el Viejo y Nuevo Mundo. Al revelarse en la dramaturgia ritual de los personajes, ellos expresan una pulsión que se puede percibir a través del gesto y la sonoridad de la actuación.

La máscara devuelve el cuerpo al universo de lo indiferenciado, de lo anónimo. Desde un punto de vista ritual la máscara es la manifestación de lo divino en sus aspectos irreales y animales.

La máscara actúa metonímicamente: su contacto modifica sustancialmente al sujeto. La máscara es en este sentido la que permite la elevación de lo inferior y lo bajo, como en los carnavales. En sus manifestaciones más elevadas, la máscara tiene una función catártica: sublima, libera, desata identidades ocultas. Su acción es la del éxtasis, ya que el portador sale de sí mismo.

La máscara es también manifestación del doble maligno, del ser secreto que al aparecer nos oculta, el otro que nos habita. Un cuerpo enmascarado puede alcanzar la potencia mágica del fetiche.



Isla a la  
deriva.  
Coloquio del  
Cuerpo

## LA FOTOGRAFÍA Y LOS DIFERENTES CUERPOS



Foto: Oweena Fogarty.



## OWEENA FOGARTY

Su signo es básicamente el de la metamorfosis, en sus manifestaciones animales está asociada a los ritos de caza y al universo anímico de las fuerzas espirituales dispersas por el mundo.

Finalmente, la máscara nos permite acceder al otro mundo, al de las fuerzas mágicas que rigen los actos de los hombres.

En ese teatro, los antepasados concurren en busca de la liberación de sus penas. Ellos, según la mentalidad animista, ayudan a que los vivos sanen de sus males y a que auxilien en el alivio de los pesares del prójimo. Para esta concepción, los ancestros contribuyen a que los vivos superen y se defiendan de dolencias, infortunios y conflictos.

La indagación propuesta por Joan Costa fue útil para demostrar que coexiste una gran variedad de iconicidad que opera sobre la base de dos retóricas que remiten al significado y sentido de los íconos.

En este tipo de indagación se acoplan una retórica de la analogía y otra de la tecnología, ambas fundidas con dos actitudes o motivaciones síquicas: una de adaptación y otra de transgresión. De ese espectro de combinaciones icónicas emergen cuatro preguntas que son fundamentales ante cualquier imagen. ¿Qué representa? ¿Qué expresa? ¿Cómo se expresa? ¿Cómo está hecha? Constituyen preguntas cuyas posibles respuestas nos pueden conducir por el valor indicial del complejo de objetos, espacios y ambientes que se presentan

ante el investigador. Costa nos da las posibles respuestas a esas preguntas con base en el amplio espectro del valor indicial de la imagen.

Llegado a este punto de nuestra exposición, afirmamos que todo lo visual no es lo visible. Con ello, es necesario descartar un preconcepto que han compartido tanto una buena parte de las reflexiones sobre la sensibilidad como el sentido común.

Tal refutación es esencial para el trabajo iconográfico y para la fotografía cuando se aprestan a una indagación como la nuestra. Para orientarnos al respecto, partimos de la comprensión del punto de vista de Gilbert Durand sobre la visualización y la imaginación, propio de su teoría reflexiológica.

Esta teoría se puede traducir en un método de análisis que refuerza nuestro estudio iconográfico. Nos permite indagar en las leyendas míticas y las creencias de la memoria colectiva.

Elas son representadas en la práctica de los personajes principales como sistemas dinámicos de símbolos, arquetipos y esquemas.

Comparecen ante nosotros como sistemas dinámicos que sobre la motivación de un esquema reflexiológico corporal de la actuación del personaje, su entorno escénico y la colaboración de otros participantes en Xantolo, tienden a componer un discurso en donde los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas.



La idea del cuerpo (con sus componentes, sus secreciones y sus sustancias) es elaborada por la cultura y la sociedad de cada época (en una especie de alfabeto que se estructura formando, de modo casi infinito, figuras reconocibles del mismo modo que ciertos sintagmas del lenguaje). Así, los condicionamientos sociales y las experiencias personales constituyen un entramado de significados que van a sujetar el cuerpo a múltiples limitaciones y tensiones, sobre todo en el campo de la conducta sexual y simbólico.

En esa indagación es muy importante tener claridad acerca de que no todo lo visual es lo visible. La propia presencia de los ancestros no es tan espectral como una representación simbólica surgida de un ensueño faneroscópico. El símbolo tiene, en éste como en otros hechos, la dualidad de su visibilidad y de su invisibilidad o misterio (para la situación que estudiamos se trataría del misterio sagrado propio de todo acto mágico-religioso).

Gilbert Durand nos dice que la mitad visible del símbolo estará siempre cargada del máximo de concreción. Siguiendo a Paul Ricoeur, Durand argumenta que todo símbolo que es auténtico (creativo) posee tres dimensiones concretas: cósmica, onírica y poética.

Es cósmico, su configuración corresponde al mundo visible que nos rodea. Onírico, enraizado en las remembranzas, los recuerdos y los gestos que emergen de nuestros sueños y que constituyen —como ha dicho Freud— la parte más concreta de nuestra biografía íntima.

Y finalmente poético, llama al lenguaje por sí mismo para que a la vez sea conmovedor y concreto. Pero, igualmente, la otra mitad del símbolo, esa parte invisible que ha hecho un mundo de representaciones indirectas, de signos alegóricos, integra una tipología lógica bien diferenciada.<sup>5</sup>

Para efecto de nuestro objeto de investigación, se puede decir de una lógica aparte, nacida de una reflexiología corporal, que desde la memoria colectiva hasta los cuerpos se ha ensayado durante los siglos de la resistencia cultural, para la reunión simbólica con los antepasados.

Para comprender el discurso mítico de las cuadrillas de danzantes, apelamos a la concepción de la literatura intercultural de Adolfo Colombes.

La locación donde se ubica el contenido del relato puede ser la del espacio cotidiano o socializado; y frente a ese espacio se extiende la vasta anchura de lo desconocido, en la que todo puede ocurrir.

Ese espacio es sustancial, y su calidad ignota, distinta de la del espacio mítico. Este puede ser una especie de geografía imaginaria y puede vincularse con el espacio socializado.

Cabe la posibilidad de cuatro tiempos: actual, más contemporáneo o menos; antiguo, remi-

---

<sup>5</sup>Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, op. cit., p. 13.

## OWEENA FOGARTY

tido a los antepasados, para asumirlos en la esfera del mito; atemporal, que no hay referencia al tiempo en que ocurrió ni detalles que permitan inferirlo; y por último, mítico, el *illo tempore*, el tiempo de la eternidad, el tiempo de los dioses y que vuelve del eterno retorno.<sup>6</sup>

Colombres establece el orden de valores, que es el fundamento axiológico del relato, a través de la medición de la gravedad de las acciones y las reacciones sociales correspondientes. Esto nos permite entender cuándo estamos en un orden cultural normal o natural y cuando el relato se sale de ese rumbo hacia lo extraordinario o lo maravilloso.<sup>7</sup>

Esto nos remite al punto de vista del interpretante, pero para descubrir esa posición se hace necesario comprender el marco de referencia de la construcción del sentido de ese interpretante, ubicar la existencia simbólica de toda su vida.

Ese ejercicio hermenéutico lo hacemos por la vía iconológica para entender el lugar que la construcción de la leyenda del ancestro tiene para las cuadrillas estudiadas y sus danzantes, con sus representaciones de los personajes principales y de los ancestros inmersas, faneroscópicamente, en la memoria colectiva de los mitos huastecos.

Para orientar ese ejercicio, tomamos el enfoque hermenéutico de la socióloga Agnes Heller sobre el conocimiento verdadero, al argumentarnos que:

Si un tipo concreto de conocimiento que nos da la ciencia social hace impacto sobre la auténtica existencia de una persona o grupo; si esta persona o grupo reconoce algo en este 'conocimiento verdadero', el cual tiene una fuerza esencial en sus vidas, proyectos, esperanzas, temores, prácticas cotidianas, gustos, etc.; si el trabajo de la ciencia social abre nuevos horizontes, nuevas expectativas; si ilumina profundidades hasta el momento desconocidas, inexploradas y oscuras; si hace que las personas perciban algo que no habían percibido hasta entonces; si las ensalza o las humilla; si cambia sus vidas, entonces y sólo entonces revelará Verdad para ellas (y seguirá siendo conocimiento verdadero, no verdad para otras).<sup>8</sup>

Nuestro procedimiento metodológico incluyó los recursos de la antropología visual, pero no desde una línea tradicional, para la cual la producción del material visual ha sido un simple apoyo en forma de data para el texto científico de exposición escrita.

Nosotros preferimos combinar ciencia y arte, aprovechando las posibilidades de indagación cognitiva de cada una, fincando un pro-

---

<sup>6</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. por Luis Gil, 9ª ed., Labor, Barcelona, 1994.

<sup>7</sup> Adolfo Colombres, *op. cit.*, p. 227.

---

<sup>8</sup> Agnes Heller y Ferenc Fehér, *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, trad. por Montserrat Gurguí, Península, Barcelona, 1998, pp. 85-86.



ducto artístico en la obra visual obtenida y un producto científico en esta investigación.

- Se trataba de una estrategia para generar imágenes de fotografía y video para la indagación en el objeto de estudio en tres niveles: documental, narrativo y artístico.

- Ese registro visual se coordinó con el resto de los registros generados con los otros métodos. Así se compusieron distintas clases de textos que entraron en un juego de interacción intertextual en la fotografía y el video.

- Este material visual no se limitó a la simple verificación factual. Se dirigió a la formación de una experiencia sensible e intelectual de la vivencia formada entre lo sensible, lo emotivo-imaginativo y la racionalización.<sup>9</sup> Con ese cuadro integral de una experiencia estética vinculamos la utilidad cognitiva del resto de los materiales. Es decir, otros textos, de naturaleza no visual, contribuyeron a formar el referido cuadro.

- Lo estético se convirtió en un principio fundamental para la ordenación del material icónico. El investigador asumiéndose a la vez como trabajador de la lente se figuró a sí mismo (imaginación) trazando una línea visual que le abría el ojo (percepción), hacia la mente (racionalización) y el corazón (emoción). Para consolidar su trabajo científico a partir

---

<sup>9</sup>De acuerdo con la proposición de una antropología de la experiencia planteada por Renato Rosaldo, *Cultura y verdad*, México, Grijalbo/Conaculta, 1993.

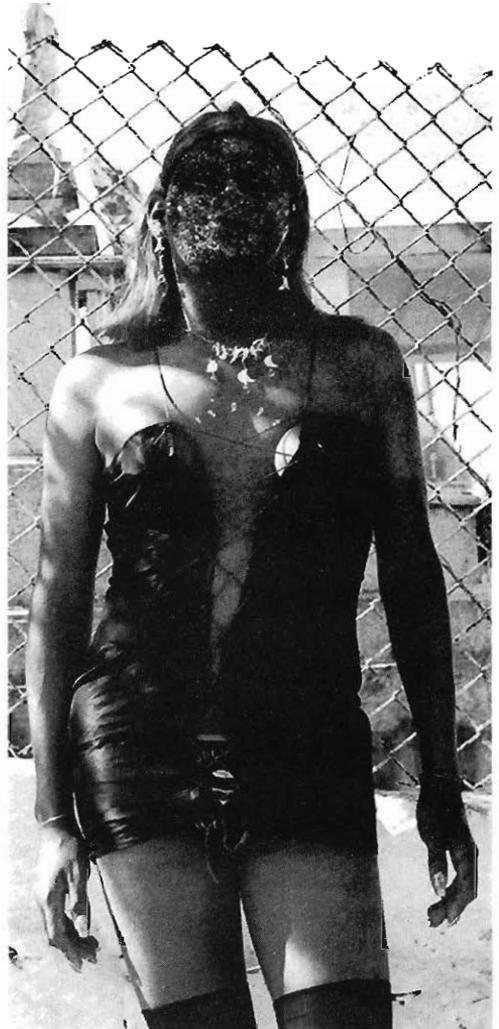


Foto: Oweena Fogarty.

## OWEENA FOGARTY

de esa metáfora, recurrió a la concepción de “la trayectoria antropológica”.<sup>10</sup> Ésta plantea que hay un intercambio incesante, en el nivel de la imaginación, entre el gesto pulsador del productor del texto visual y el ambiente social que tiene frente a sí —en nuestro caso, lleno de un misterio sagrado y una forma de representación faneroscópica.

- Con esa brújula artística de la visión, el investigador compartió a la vez ciencia y autenticidad creativa. Esa orientación nos condujo a la descripción y el análisis del *ethos* y el *ethos* asociados al fenómeno visual estudiado, complementado con su *aisthêsis*, para arribar a una síntesis de conocimiento erudito y de implicaciones para el arte.

- La autenticidad creativa de nuestra intencionalidad nos ayudó a recurrir a la experimentación o experimento estético. Así nos liberamos de la tentación de la “autoridad etnográfica”,<sup>11</sup> para compartir con los propios sujetos investigados la construcción misma del conocimiento, para hacerlos participar en la síntesis de las imágenes, que arrojan

una obra visual y una reflexión en ciencias del arte.

### OWEENA FOGARTY

Nace en Estados Unidos en 1952. Realiza estudios sobre América Latina y cultura hispánica, historia del arte y fotografía en Estados Unidos, México y España, donde participa en el Primer Taller Internacional de Fotografía, en Cadaqués (1975).

Ha sido profesora de fotografía en la UAM y ha impartido diversos talleres de fotografía. En 1980 trabajó como asistente de impresión de Manuel Álvarez Bravo. En 1981 fue curadora de la obra de Romualdo García (fotógrafo de principio de siglo).

Ha dictado conferencias, participado en numerosas publicaciones y realizado cinco exposiciones individuales y más de quince colectivas en Cuba, Francia y México.

Entre los premios obtenidos están: Artists in Residence California Arts Council (1977) y el premio de la Bienal de Fotografía del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1988.

---

<sup>10</sup> Esta teoría es plantada por Gilbert Durand. Véase *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, pp. 38 ss. También se encuentran importantes reflexiones al respecto en *L'Imagination symbolique*, *op. cit.*

<sup>11</sup> Término usado por la antropología posmoderna para distanciarse de la antropología clásica que creyó apropiarse de la totalidad de la cultura con la sola observación del etnógrafo, sin hacer intervenir a los sujetos estudiados. James Clifford, “Sobre la autoridad etnográfica”, en Carlos Reynoso (ed.), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, trad. por Carlos Reynoso, Gedisa, México, 1991, pp. 141 ss.



Isla a la  
deriva  
Colección del  
Cuerno

## LA FOTOGRAFÍA Y LOS DIFERENTES CUERPOS

### Laura Rojo y Alejandro Zenker

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

Presentación del portal AVE

En 2004, participamos, junto con un grupo de artistas visuales, en una exposición de arte erótico que tuvo lugar en Acapulco, cuya organización corrió a cargo del curador norteamericano Luis de la Cruz. La presencia de varios de los artistas en ese espacio durante los días que duró la exposición nos sirvió para compartir ideas y experiencias.

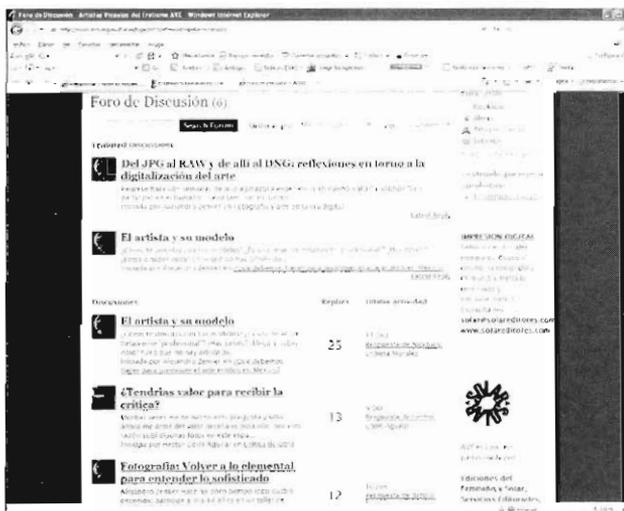
Un común denominador fue el desasosiego por los pocos lugares y las pocas oportunidades para exhibir arte erótico. Paradójicamente, mientras el país se abría de piernas a la industria de la pornografía, vivíamos una cerrazón al arte erótico en galerías, museos y centros culturales.

Ante ese panorama, sugerí formar una asociación de artistas con obra erótica con objeto de trabajar en mancuerna para abrir espacios a nuestras propuestas visuales. Así fue como organizamos varias reuniones en mi estudio, donde, copa de vino en mano, fuimos dando forma a la agrupación.

Buscamos un nombre original, pero ante el rechazo generalizado a los lugares comunes tipo DesnudArte, ExtasiArte y demás palabras con el sufijo arte, nos quedamos con las siglas que nos agruparon, es decir, Artistas Visuales del Erotismo, AVE.

En 2005 organizamos, ya como AVE, el primer Festival de Arte Erótico (o Art Walk) en Puerto Vallarta, en el que participaron alrededor de 60 artistas con obra expuesta en ocho galerías y con el apoyo del gobierno de la ciudad.

# LAURA ROJO Y ALEJANDRO ZENKER



Portal AVE: [www.ave.org.mx](http://www.ave.org.mx)



A los galeristas les gustó la propuesta innovadora, de tal suerte que decidimos organizar el segundo festival en 2006, con la participación de más galerías y la disposición de nuevos espacios proporcionados por la Secretaría de Cultura de Puerto Vallarta. Paralelamente, montamos varias exposiciones en la ciudad de México y comenzamos a realizar talleres de dibujo y fotografía en mi estudio.

Las exposiciones estuvieron acompañadas de mesas redondas y actividades culturales diversas. Cada integrante de AVE se convertía en promotor, lo que enriquecía el universo de posibilidades.

A lo largo de esos años, el curador Luis de la Cruz y yo sostuvimos varias conversaciones. ¿Cómo promover la visión latina del arte erótico? ¿Cuál era la peculiaridad del arte que emerge en países como México *vs.* el que prevalece en Estados Unidos y Europa en particular? Le propuse trabajar para crear una fundación para fomentar el arte erótico.

La idea le gustó y comenzamos a trabajar cada uno en su país. Como era de esperarse, en México no encontré espíritus dadivosos. Luis, en cambio, encontró una especie de paraíso fiscal en Estados Unidos, lo que le costó no sólo sudor y lágrimas, sino incluso la salud. Surgió la Fundación XART, que encabeza el mismo Luis y su esposa Theresa. Una de sus primeras acciones consistió en establecer el premio Blocksberg, que debía otorgarse a un destacado artista latino.

Así fue como aquella primera emisión del premio, dotado de más de 100000 pesos, le fue otorgado a nuestro buen amigo Rogelio Cuéllar. AVE festejó en las instalaciones de Ediciones del Ermitaño.

En una concurrida reunión los artistas visuales le rindieron tributo a su maestro. Festejamos al galardonado en un entorno erotizado. La fiesta terminó en bacanal. Como debe ser. Como es propio de quien hace del erotismo su objeto de arte.

Sin embargo, no todo era miel sobre hojuelas. Un problema lo constituyó la falta de recursos. "Los artistas visuales son ricos en imaginación, pero pobres económicamente", era una y otra vez la queja. Cuando organizamos el festival de arte en Puerto Vallarta en 2006, solicitamos a los artistas una modesta participación para sufragar los costos de transportación de la obra. Pocos podían pagar, por mínima que la aportación fuera. Teníamos problemas financieros.

Pero había otro problema, quizás aún más complejo: la dispersión de los artistas a lo largo y ancho de la república.

En las exposiciones que organizamos en Puerto Vallarta participaron artistas radicados en diversos estados, y llevar toda esa obra y regresarla fue un problema económico y logístico difícil de resolver. Por otro lado, no todos podían estar presentes en las exposiciones, y considerábamos importante fomentar el diálogo.

## LAURA ROJO Y ALEJANDRO ZENKER

¿Qué hacer ante semejante situación?

Internet vino en nuestro auxilio. Decidimos crear una red virtual independiente de artistas visuales del erotismo dotada de todas las herramientas necesarias para propiciar la interacción, es decir, foto de obra, videos, foros de discusión, chat, anuncios de actividades, página individual para cada artista con un blog personal, etcétera.

La lanzamos en la primera mitad de este año: [www.ave.org.mx](http://www.ave.org.mx). Hoy cuenta con 98 miembros activos.

El portal se ha convertido, así, en una de las muestras más representativas del arte visual erótico que se produce en México, es decir, fotografía, pintura, escultura, grabado, *performance*, etcétera.

Establecimos como criterio que los integrantes tengan obra erótica y hayan participado al menos en una exposición colectiva sujeta a curaduría. Por supuesto, la variedad de propuestas es notable, y pretender curar la totalidad de la obra expuesta en el sitio es poco más que imposible.

Así pues, una vez aceptados, los artistas tienen mucha libertad para exponer lo que juzguen conveniente, si bien en la página principal sólo se destacan las 100 mejores obras de los miembros. Este portal se ha convertido en una valiosa herramienta de difusión.

Quizás una de las características más notables es que no se trata de una simple red social como las muchas que hay, tipo hi5, Facebook, etc., donde los integrantes no se conocen. Por el contrario, AVE es una agrupación viva que realiza actividades en las que los miembros se conocen personalmente.

Por ejemplo, este sábado, AVE monta una exposición colectiva en la galería Faro de Oriente, con la participación de casi 30 artistas visuales que expondrán alrededor de 90 obras de fotografía y pintura.

Pero a diferencia de otras entidades, con una dirección centralizada, los miembros de AVE impulsan con independencia exposiciones a las que invitan a los integrantes cuya obra encaja en sus proyectos.

A AVE se han integrado galerías, como XART de Los Ángeles, California, o Sol y Luna de Puerto Vallarta. Pero también gestores culturales, como es el caso de Filias, que ha realizado diversas exposiciones a lo largo del año en las que han participado los miembros de AVE.

Hay muchos proyectos en puerta para el futuro. A lo largo de estos cuatro años de existencia AVE ha acumulado experiencias, ha logrado darse a conocer como agrupación y ha ayudado a difundir la obra de muchos artistas valiosos cuya obra permanecía prácticamente en el anonimato.



Portal AVE: [www.ave.org.mx](http://www.ave.org.mx)



Muchos usan hoy el portal de AVE no sólo para darse a conocer, sino también para explorar lo que otros hacen.

El portal lo visitan gestores culturales, galerías de arte y museos interesados en encontrar propuestas novedosas. En AVE están naciendo proyectos de colaboración y creación sumamente interesantes entre los artistas.

Nosotros creemos que hay que profesionalizar la labor gestora del artista, que debe dominar el arte de vivir del arte.

Por eso estamos vinculando AVE con otra red que creamos, la Red Independiente de Proyectos Artísticos y Culturales (RIPAC), [www.ripac.com.mx](http://www.ripac.com.mx), que aglutina a los gestores culturales que buscan no sólo profesionalizar, sino también internacionalizar su labor.

Creemos que de esta manera, vinculando, ofreciendo información y cada vez más herramientas de gestión, AVE contribuirá a que los artistas encuentren los recursos para abrirse camino y dar a conocer su obra.

LAURA ROJO

Ciudad de México (1969). He vivido en Cancún, Monterrey y Mazatlán. Estudié Mercadotecnia y profesionalmente me he desempeñado dentro de mi carrera en el mundo de las agencias de publicidad, investigación de mercados y medios masivos. Actualmente trabajo en el medio editorial y cultural al lado de mi esposo, Alejandro Zenker, y estudio fotografía en el Centro de Arte Fotográfico, con el prestigiado fotógrafo Saúl Serrano.

## LAURA ROJO Y ALEJANDRO ZENKER

### ALEJANDRO ZENKER

Alejandro Zenker (México, 1955). Se ha especializado en fotografía de desnudo y retrato. Ha sido pionero en México en el uso profesional de la fotografía digital y en la experimentación de la impresión de fotografías en medios análogo y digital.

Es coordinador de la agrupación Artistas Visuales del Erotismo (AVE) desde 2005 y del portal [www.ave.org.mx](http://www.ave.org.mx).

Editor, traductor y fotógrafo. Director general de Solar, Servicios Editoriales, y Ediciones del Ermitaño, y del Instituto del Libro y la Lectura.

Fue miembro fundador y secretario general de la Asociación de Editores Mexicanos Independientes (AEMI). Es director de la colección de literatura Minimalia y de la revista *Quehacer Editorial*. Promotor y director del Pabellón Tecnológico de la Feria Internacional del Libro (FIL) en Guadalajara, en 2001; entusiasta difusor del uso de las nuevas tecnologías en el medio editorial.



Foto: Laura Rojo.



## Norma Patiño

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

En un foro propuesto para discutir en torno a un tema de enorme riqueza conceptual como es el del cuerpo, se hace obligada la participación de los artistas de la lente, los fotógrafos de desnudo y aquellos que trabajan las diferentes manifestaciones del lenguaje corporal, visto a través de la cámara fija y de la cámara en movimiento.

La diversidad se mostró en los trabajos de Maritza López, Rogelio Cuéllar, Laura Rojo, Alejandro Zenker y Oweena Fogarty, quienes han desarrollado múltiples proyectos relacionados con este tema a lo largo de su carrera.

Cada uno de los fotógrafos explicó su trabajo artístico y señaló la forma en que ve el cuerpo. La cámara, como esa doble mirada, pone de manifiesto la intención particular al representar el cuerpo y lo que los hace tan diferentes como artistas.

Maritza López, con más de 20 años de experiencia en el medio fotográfico, recrea imágenes de gran versatilidad que abarcan desde lo periodístico al desnudo artístico, entre otros, con una destreza poco usual.

Maritza mostró algunas de sus imágenes de la serie "Ángeles", desnudos masculinos cuya belleza y armonía corporal los coloca en una danza imaginaria de lo sublime, mientras que en su revisión fotográfica del cuerpo en lo cotidiano las imágenes se ubican en la poética de una reflexión personal lejos de querer mostrar preciosismos estéticos.

En las fotos de Rogelio Cuéllar, la fascinación por el cuerpo femenino y la sensibilidad hacia él son innegables. ¿Qué decir acerca de los saberes del deseo en sus desnudos? Sólo en el espacio íntimo de las telas blancas de Cuéllar está la respuesta, su lente está a la caza del eros fotográfico en un blanco y negro magistral.

Alejandro Zenker y Laura Rojo presentaron el portal AVE, Artistas Visuales del Erotismo, el cual dirigen, espacio virtual que aloja a una gran cantidad de artistas, entre los que se encuentran pintores, videoastas y fotógrafos.

Hicieron una invitación abierta a los interesados en participar en este espacio e indicaron las instrucciones para entrar como miembros. Ambos se dedican al arte fotográfico del cuerpo, su herramienta es la fotografía digital.

Alejandro Zenker presentó, además, una exposición de su trabajo personal en las vitrinas del edificio L de la UAM Azcapotzalco. En sus imágenes recrea el desnudo en un claroscuro contundente, las fotografías de gran formato muestran cuerpos de mujeres en circunstan-

cias de un erotismo manifiesto. Lauro Rojo, discípula de Zenker, mostró algunas de sus obras en color, sin duda plenas de una carga similar, pero desde su particular mirada femenina; ella prefiere el color en sus fotografías.

Oweena Fogarty, por su lado, presentó un registro en imágenes de un proyecto de antropología visual, un estudio sobre los danzantes y las máscaras de algunas colonias en la ciudad de Tantoyuca, Veracruz.

En estos rituales, los actores representan procesos de curación de sus padecimientos existenciales ante la muerte, la enfermedad, los accidentes, los conflictos familiares, sociales y de crisis.

Oweena hace uso de la fotografía por las facilidades que aporta este medio a su investigación, la posibilidad de mirar y visualizar objetivamente, valga la asociación con la lente, dentro de esos mundos rituales a través de los cuerpos en tránsito.

De esta forma concluye la mesa de fotógrafos, con una riqueza de imágenes que ilustraron las diversas formas de ver el cuerpo.



NORMA PATIÑO NAVARRO

México, D. F., es fotógrafa. Estudió la licenciatura en Diseño Gráfico en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Realizó estudios de fotografía y de fotorreportaje, iluminación para foto fija, cine y video en la UNAM, en la Universidad del Claustro de Sor Juana, la UAM Azcapotzalco y otros centros. Actualmente es profesora e investigadora en la UAM-A. Estudió la maestría en historiografía de México en la misma institución. Sus fotografías han sido publicadas en diarios, revistas y libros de arte y literatura; así como sus textos, entrevistas y artículos de periodismo cultural y de investigación en diversos medios. Ha sido editora. Es autora del libro de retratos de creadores *Las costumbres del rostro* (UAM-A, 2001). Su trabajo gira alrededor de una relectura de los géneros: el cuerpo, el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje. Ha participado en más de 50 exposiciones individuales y colectivas, tanto en México como en otros países.

# Mesa 3 Transformaciones del cuerpo

●  
El cuerpo en la pintura  
y el cuerpo de la pintura  
Luis Argudín

●  
Cuerpo escrito-cuerpo visible  
Andrés de Luna

●  
Transformaciones del cuerpo desde  
una perspectiva médica  
Andrés Catzin

●  
Cuerpo e imagen,  
relación paradójica  
Hans Saettele



Isla a la  
deriva,  
Coloquio del  
Cuerpo



## Luis Argudín

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

La "pintura", como una forma de arte, se pinta con pintura, se manifiesta a través de la pintura y, sin embargo, pura pintura no es suficiente para construirla. Una tela pintada al azar no es una pintura viva, las manchas no se levantan y andan; muertas sólo ensucian la superficie. El arte de la pintura va aparejado con la historia de la tecnología.

Desde Altamira se conocen los pigmentos naturales, el negro carbón, el ocre y rojo óxido mineral, las tierras erguidas como marcas sobre las paredes de las cuevas. Colores como el azul eran más escasos.

El lapislázuli utilizado durante el medioevo, por ejemplo, es una piedra semipreciosa que se debe moler para hacer una pintura de un azul profundo. Con la revolución industrial se introducen nuevos pigmentos y nuevos medios para aglutinarlos.

En el siglo xx se inventa una mezcla plástica de polímeros como medio que se extiende como fuego en territorio árido. Casas, objetos, vehículos adquieren colores cada vez más vivos y duraderos. La "pintura" como arte, el campo de la producción y experimentación con imágenes puras también toma de estos inventos.

El impresionismo sería impensable sin estos nuevos colores: el azul cobalto, el rojo, el verde y los amarillos de cromo. La pintura moderna, al romper con la figuración del siglo xix, explora nuevas formas en nueva pintura, la acrílica.

## LUIS ARGUDÍN

Sin embargo, el cuerpo del arte de la "pintura", sigue siendo la naturaleza física de la pintura como material colorante, y éste ha ido cambiando con los tiempos y las tecnologías. Pero al cuerpo corresponde también un espíritu, y si la "pintura" es mental, como decía Leonardo, hoy el espíritu de lo pictórico parece querer separarse de su cuerpo.

El espíritu conceptual de la "pintura" buscó primero la exploración de lo físico de la pintura para después desligarse de él. A la pintura al óleo le siguió su sustitución por materiales cuya presencia física se pegaba ("collage") directamente sobre la superficie.

Desde el cubismo, la "pintura" puede ser de papel, de madera, de metal cortado, de arenas, tierras o cualquier otro material mundano. Una mesa del banquete del pintor Povera Spoerri queda idéntica al momento de su abandono, los platos, los vasos, la comida y las huellas de la presencia de los comensales se queda cuidadosamente pegado a la mesa, que ahora se presenta colgada de una pared para su observación.

La "pintura" es ya un territorio de observación de los objetos que quedaron después de un evento X, como la escena del crimen que la policía acordona para delimitar el lugar de los hechos significantes a la investigación; todo lo incluido dentro de un cierto perímetro nos interesa y contiene información. De igual forma, todo lo que hay en la mesa de Spoerri está abierto a la contemplación estética.

La "pintura" es física, tiene cuerpo, pero su cuerpo ya no es de pintura; la materialidad es indistinta, la observación es lo que la hace "pintura", o experiencia visual estética. La "pintura" ya no está hecha de pintura, está hecha de realidad, cualquiera, la que sea, un territorio de lo cotidiano arrancado y pegado en el espacio de lo pictórico.

Hay aquí una ruptura insalvable. La pintura, al querer representar al mundo, se funde con él, y al hacerlo, se desvanece. La pintura ya es mundo, pero ha dejado de ser pintura.

La arquitectura puede ser de piedra, madera, barro o hielo. La escultura también tiene la libertad de una infinita gama de materiales, pero la "pintura" estaba hecha de pura pintura. Después del modernismo, la "pintura", como la escultura, puede también acceder al Olimpo de los materiales múltiples.

El cuerpo de la "pintura", que durante el modernismo se volvió tan físico y real como trozos de realidad pegados sobre la superficie pictórica, ahora se vuelve abstracto, sutil, el eco de un fenómeno que sucedió en algún lugar y que alguien vio, pero que ahora sólo existe en el registro fotográfico. De física y material, la pintura se ha tornado tenue y conceptual.

De tener cuerpo, ha pasado a ser espíritu, sombra registrada por la química de la cámara oscura que la pintura misma había inventado. Por un lado el registro fotográfico



Ortón de el tamaño

Luis Argudín, *Cortina II*.

sustituye ahora la presencia física, corporal de lo pictórico, por el otro, el objeto mismo suplanta la representación simbólica de lo pictórico. Registro documental y presencia real (*ready made*) compiten con el cuerpo de la pintura, con su viscosidad colorante y textura material, pero también con su capacidad de comunicación simbólica y conceptual.

¿Pero y el cuerpo? ¿Qué se hizo? Nuestro cuerpo, su presencia física y las huellas de su movimiento; las pulsiones psíquicas que lo dominan y lo animan. Sus sueños, sus fantasías, ¿dónde están? Conforme a las divisiones disciplinarias de nuestros tiempos, ha surgido una corriente en el arte llamada arte del cuerpo, o Body art en inglés (pues el arte de ahora parece desplazarse exclusivamente sobre terminología y espíritu anglosajón).

El body art ha hecho del cuerpo una zona de manipulación, transformación e intervención artística. Éste es ahora el territorio acordonado de la escena del crimen, el espacio abierto al escudriñamiento epistemológico de lo estético.

Desde la prehistoria, el cuerpo ha sido territorio de la atención simbólica, decorativa, ritual y estética, y sólo una cultura culpable de su centro físico pudo olvidarlo.

El body art es, por lo mismo, un regreso a los orígenes, a un primitivismo recuperador de rituales y raíces; un regreso a la tierra, a la madre, al cuerpo como símbolo y metáfora del universo físico.

Comparada con estas manifestaciones directas del arte sobre el cuerpo humano, la pintura, en tanto representación, es distante y racional, su visualidad lejana y reflexiva. Y, sin embargo, la "pintura" en tanto arte, al asumir en el renacimiento la fuerza de su autonomía y de su poder evocador, se centró inmediatamente en la representación del cuerpo como modelo, no sólo del mundo, sino de la pintura misma.

El cuerpo humano se convirtió en el camino real de la manifestación pictórica. El hombre universal de Leonardo, con sus brazos y piernas extendidas, contiene en sus proporciones la cuadratura del círculo pitagórico. El cuerpo y su geometría contienen, representan, simbolizan los vasos comunicantes de la estructura mental del mundo, a la vez que retratan su composición física, tangible, carnal.

El cuerpo es el universo encarnado y, en su perfección y belleza, resuena la música de las esferas. En la pintura nos vemos como cuerpo y como espíritu, como seres humanos totales. Si bien desde la vertiente griega cuerpo y cosmos se espejean, desde la tradición cristiana es el cuerpo de Cristo, tema favorito de la pintura renacentista y barroca, el cuerpo arquetípico que simboliza al cuerpo individual de cada persona, y que en su sacrificio nos libera.

Al desligarse de los moldes eclesiásticos, el corpus de la pintura y la pintura del cuerpo exploran más allá del arquetipo del hombre total; el Dios con cuerpo que lo sacrifica por



nosotros es sustituido por los cuerpos particulares de ninfas y sátiros, dioses y diosas que no son más que máscaras para la entrada de la imagen de nuestro cuerpo reflejado por la pintura.

Al principio tímidamente, y ya para el siglo XIX abiertamente, el retrato de personas específicas desnudas, dueñas de su cuerpo, se convierte en todo un "corpus". Conocemos a las mujeres que tentaron e inspiraron a los prerrafaelitas, a las modelos y amantes de Courbet, de Modigliani y de Picasso; a la mujer de Manet, de Bonnard, de Dalí, y a las isleñas de Gauguin, como a las prostitutas de Toulouse Lautrec. Mujeres con cuerpo y mente, con historia y personalidad propia.

El cuerpo nos distingue y diferencia de los demás, su apariencia devela a los ojos la naturaleza espiritual e individual única de cada uno de nosotros. El cuerpo en la pintura es por eso la aparición del individuo en el espejo público del arte de una sociedad.

El individuo se construye como ser físico y espiritual en el género del retrato: su ser es capturado por la pintura y ésta le da una vida paralela a los príncipes, burgueses, soldados, hombres de letras, curas y monjas, cortesanas y emperatrices que pueblan las galerías de los museos y palacios.

El retrato occidental, como su antecesor, los retratos en encáustica del Fayum que se hacían los nobles helénicos para decorar su féretro al momento de morir, es siempre un

*memento mori* y a la vez una apuesta por la trascendencia del individuo más allá de su ser físico, aunque esto se hace, paradójicamente, mediante la permanencia de la imagen física captada por la representación del pintor.

Perdurar en la memoria mediante la imagen es una apuesta que Platón claramente hubiera desdeñado, pero pareciera que en la historia hay una clara preferencia por este camino. Nuestra imagen está siempre cargada de magia, especialmente para nuestros seres queridos.

Una cosa es recordar a alguien y otra es poderlo ver; la representación permite la visualización y esto es un viaje mágico en el tiempo-espacio. Guardar la silueta de la amada al trazar su sombra sobre la pared es un mito que intenta explicar el origen de la pintura, pero hace más que esto, nos presenta frente a frente con nuestra frágil temporalidad; capturar con la magia representativa lo que la vida nos quita es nuestra única contestación ante la pérdida inevitable.

Al transformarse la pintura en arte aparecen también a la vista personajes de la época que saltan de la palestra de la historia, de la anécdota y la referencia oscura a la intimidad del espejo y del enfrentamiento *tête a tête*.

Federico de Montefeltro y su mujer se vuelven nuestros íntimos, enfrentamos directamente la mirada de convicción total del monje Savonarola, y conocemos en persona a Julio II y a Inocencio X.

## LUIS ARGUDÍN

Los pintores tienen un lugar especial en el panteón de la historia porque casi siempre los conocemos por sus autorretratos, nunca son un nombre sin una cara, son cuerpo e identidad. A finales del siglo XIX, la cámara Everyman de George Eastman se propone darle esta identidad total de la pintura al hombre común.

La fotografía captura a cualquiera y es este hombre común el que, como los príncipes de antes, adquiere un dossier propio de imágenes para mostrar a su descendencia; el álbum familiar. Ya nadie es un nombre anónimo sin una imagen que le corresponda; a veces, al contrario, sucede que hay tantas imágenes que hay personas de las que, teniendo su imagen, desconocemos quiénes son: queda la forma, pero se ha perdido la identidad.

La pintura, sin embargo, no sólo nos muestra las caras y los cuerpos de arquetipos e individuos, la pintura es, además, un territorio corpóreo por excelencia. La pintura al óleo es una metáfora real de la piel. Sus capas, sus transparencias y veladuras van plasmando real y metafóricamente las varias capas que se adivinan desde la superficie de la piel hasta su interior de sangre, tendones, huesos y músculos.

El cuerpo que aparece gracias a la acumulación de óleo tiene la realidad corpórea de la pintura y la metafórica de la representación. A veces, como en Rubens y Rembrandt, el óleo tiene la consistencia de las carnes que retrata.

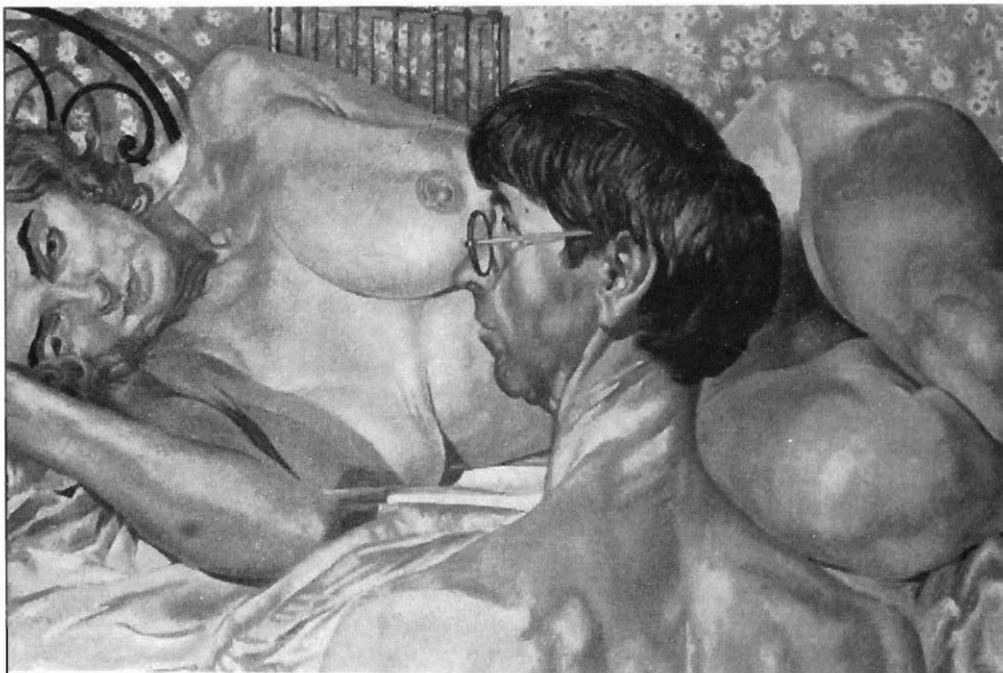
El antecedente directo de Lucien Freud es el gran pintor inglés Stanley Spencer, quien en los años cincuenta se retrató desnudo con su amante, Patricia Preece.

En estos pocos cuadros, Spencer logra presentar sus aspiraciones carnales por Patricia de una manera absolutamente honesta y directa, pero sobre todo, la grandeza de estos cuadros que figuran como un interludio en su larga vida como pintor, radica en que la naturaleza carnal de sus intenciones por Patricia es plasmada con una materialidad pictórica única en su obra y en su tiempo.

La pintura y lo que representa son una misma metáfora viva, un símbolo carnal, unos cuerpos unidos en la pintura si no en la vida, y lo mismo pasa ahora con los retratos de Lucien Freud. La pintura con Freud es claramente óleo, pero aquí la pastosidad, la carga material va dejando su huella.

El trabajo del pintor va apilando materia hasta construir el cuerpo, que más que representación parece evocación táctil. Por eso en los *pentimentos*, las secciones donde el pintor se equivoca o cambia de opinión, se puede adivinar la posición anterior por la presencia material de la textura ahora abandonada por la representación.

Esta manera de trabajar es claramente un camino paralelo al de otro pintor amigo de Freud y también de la ahora llamada escuela de Londres, Frank Auerbach. Exiliado alemán desde la infancia, igual que Freud, Auerbach



Stanley Spencer.

tiene un acercamiento a la pintura de una persistencia y tenacidad que va dejando estrato tras estrato de capas de pintura, en su intento por acercarse a su modelo.

Para Auerbach la pintura es difícil, no por el problema de la representación, sino por el de la evocación, el de la transmisión de una realidad a las sensaciones que es casi milagroso. Su obra, por lo tanto, se va cargando de una

capa portentosa de pintura que denota el esfuerzo y la voluntad del pintor.

Por eso, creo yo, Freud, como Bacon, enmarcan sus cuadros tras un cristal que le permite al espectador tomar distancia ante tan impúdica presencia pintada.

Francis Bacon, quien también pintó la carne, el hueso y la sangre, y lo hizo con pintura

## LUIS ARGUDÍN

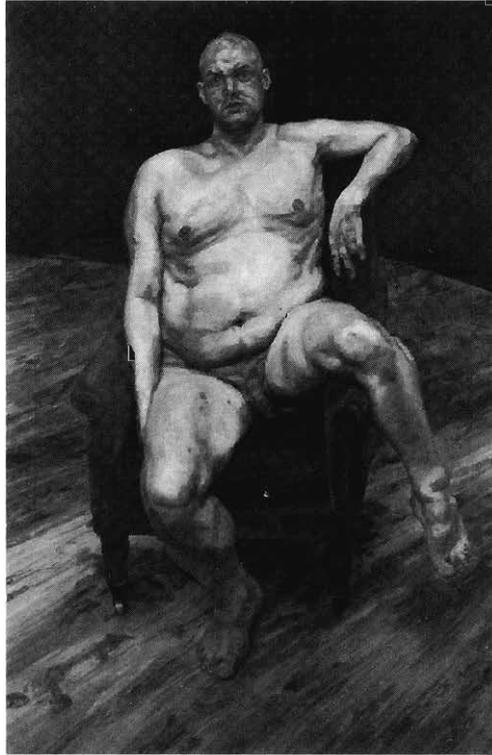
cuya realidad de óleo embarrado con el gesto de un trapazo se sostenía sobre una superficie claramente pintada. Su intención no era convencernos de la realidad del espacio pictórico, sino del grito de dolor existencial que la materia pictórica carnal podía comunicar.

En estos tres pintores, Bacon, Freud y Auerbach, el intento no es tanto de representación sino de evocación a través de una magia alquímica donde la pintura se transforma de materia en espíritu. Un arte que no sólo se abre a los ojos de la reflexión, sino a la empatía de las sensaciones. Como cuando chirría un gis al escribir en el pizarrón y se nos tensa el cuerpo, se aprieta la mandíbula y se nos pone la piel de gallina.

Tápies, un pintor que a mí me influyó mucho, a veces hace de la superficie total del cuadro una piel pictórica que se abre ante el esgrafiado punzante del artista, revelando una materia interna, roja u oscura, pero siempre viva.

El cuadro donde se despliega la pintura es todo cuerpo, piel, presencia sensorial suscitando una respuesta igualmente sensorial. En mi pintura el cuerpo llega tarde.

Primero aparecen los objetos y su variada presencia. Sus superficies reflejan una riqueza cósmica, formas imaginativas y colores de fantasía. Pero cuando aparece el cuerpo éste le da otra dimensión a los objetos.



Lucien Freud.



Su estar es diferente al de los objetos, sus colores y reflejos más variados y, sin embargo, utilizo al cuerpo como otro objeto, pues mi intención no es narrativa sino pictórica.

Cuerpo y objetos armando una constelación de relaciones entre ellos, cuyos simbolismos son conocidos, acaso por ellos mismos, y que nosotros sólo podemos tratar de adivinar.

En el cuadro, *Cortina II*, de 2008, dos cuerpos anónimos, como columnas, enmarcan un paisaje debajo del cual hay un conjunto de objetos refiriendo al género de la naturaleza muerta.

Paisaje, desnudos y objetos conviviendo ante la fugacidad del instante que, como el humo del cigarrillo, traza su camino para después desaparecer. Pues así comienza el libro del Eclesiastés que los latinos tradujeron como "Vanitas vanitates, et omnia vanitas", y que en el original hebreo se leía como "Hebel hebelim, we kol hebelim".

El original hebreo se traduce como "Brisa de brisas, todo es brisa". Brisa, aire, humo; cuerpo, piel, óleo. El espíritu y la materia, el tiempo y su encarnación. La pintura es materia luchando contra el tiempo, como nuestro cuerpo enfrentando la vida.

LUIS ARGUDÍN

Pintor mexicano. Nace en la ciudad de México en 1955. Estudia en Inglaterra artes visuales desde 1974 a 1979, y una maestría en Estética y Teoría del Arte de 1979 a 1980 en la Universidad de Essex. Como pintor, sus reconocimientos incluyen un premio de adquisición en el Salón Nacional de Pintura de 1987 y en la Cuarta Bienal Rufino Tamayo de 1988, y menciones honoríficas en la Primera (1982) y la Sexta (1992) Bienales Rufino Tamayo.

Ha sido acreedor a becas como la de Creadores Intelectuales del Fonca en 1992; la Fulbright-García Robles como artista visitante en la Universidad de Rochester, Nueva York, en 1993; la Pollock-Krassner de pintura en 1997; la de residencia artística en Colombia, otorgada por el Fonca y el Ministerio Colombiano de Cultura, de septiembre a noviembre de 2001.

Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores desde 2001. Ha tenido más de veinte exposiciones individuales, entre las que destacan: *El Taller y sus Construcciones* (1988), en el Museo Carrillo Gil; *Retratos* (1996) en el Museo José Luis Cuevas; *El teatro de la memoria* (1996), en el Palacio de Bellas Artes; e *Historia Natural* en el Museo Universitario del Chopo (2003). Desde 2002, una retrospectiva de su obra de "naturaleza muerta", titulada *Comprendí con los ojos, 1990-2004*, se ha exhibido en la Casa de Cultura de Puebla, Casa Principal, Veracruz, Veracruz, y Galería La Libertad, Querétaro, Querétaro.

## Andrés de Luna

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

El eros transcurre en un pliegue temporal distinto al de la linealidad cronológica. Goethe escribió: "Quisiera detener el instante por su belleza". Fugaz y repentino establece sus vínculos con aquello que sin más forma parte de lo trascendente.

De esa forma, unos ojos, una piel, la sensación que deja un beso profundo, la huella de la lengua, la mano que descubre el paso de la tela a la textura tibia de la epidermis, o el contacto de los sexos en el momento que antecede a la cópula, forman parte de ese vaciamiento.

Pascal Quignard, en *Vida secreta*, establece: "Nadie se libra para siempre del océano de su propia pasión". Todo eso hilvana un instante que admite los destellos de la memoria, sin olvidar que ese destello temporal está ligado a los sentidos y a las circunstancias.

La lucha es constante porque las rutinas impiden la percepción de lo instantáneo, que de pronto acontece sin que tenga el menor diálogo con el ensimismado en su tedio. A veces será el cruce de una pierna, el arreglo de la falda que ha perdido su acomodo original, será una mirada o el simple brillo de los ojos, todo forma parte de la sonata sensorial, con sus movimientos lentos o con sus espacios prolongados.

Karl Jaspers, en *Psicología de la visión del mundo*, anota:

el instante vivido es un hecho supremo, calor de sangre, inmediatez, vida, presente corpó-

reo, totalidad de lo real, única cosa verdadera y concreta.

En vez de partir desde el presente para perderse en el pasado o en el futuro, el hombre encuentra la existencia y lo absoluto en el instante, que sólo puede dársele.

Habría que pensar en la embriaguez de lo erótico, la euforia que suscita el hallazgo de la intimidad propia compartida con otro cuerpo, abierta a la experiencia de algo que construye sus propias alabanzas y que se entrega a la búsqueda del placer.

Es célebre la escena concebida por Luis Buñuel en *Él* (1952), cuando el personaje de Francisco (Arturo de Córdoba), miembro de los ultracatólicos Caballeros de Colón, auxilia a un sacerdote durante la celebración del Jueves Santo. Los pies de los seminaristas son lava-



*Él*, de Luis Buñuel.

dos en un acto de humildad por el cura. El momento tiene mucho de trascendente, de tal modo que roza lo místico.

De pronto, algo cambia y llega el instante, Francisco observa los pies de una dama que está cercana. Esa imagen le provoca un vuelco, el deseo llega, y lo que era simple ritual de Semana Santa se convierte en el inicio del éxtasis. El mismo Quignard aclara la etimología de deseo:

La palabra romana *desiderium* es un misterioso nombre negativo. Desear desidera (des-sidera). *Sidus* es la constelación que preside el final del invierno. (Presidir: el 'prae-sidus' es la estrella que guía al rebaño de estrellas). Que determina la figura de estrellas. *Sidus* se opone a *stella*, al igual que la constelación de estrellas que forman una figura se opone a la estrella aislada... El *desiderium* tiene que ver exactamente con esto: astros que brillan por su ausencia. Constatar la ausencia de las *sidera*, añorarlas, verlas en espera de verlas (alucinar), desear.

Desear es un verbo incomprensible. No es ver. Es buscar. Es lamentar la ausencia, confiar, soñar, esperar.

Dicho de manera burda, el que desea concentra su mirada en el objeto de aquello que anhela. En lugar de observar los astros, prefiere deslizar su mirada por el cuerpo del otro. Si rompe con ese nexo, entonces quiebra su cadena de deseo, como si perdiera comunicación en ese diálogo intermitente.

## ANDRÉS DE LUNA

Desear es estar en un campo desolado al que pretendemos habitar de alguna forma. El deseo es una exigencia, reclama su lugar. Por ello evita las distracciones en "lo otro", en lo inaprensible, en lo que semeja lo infinito. Esto es porque desear es ubicar una frontera sin que por ello se tenga acceso a esos límites. El deseo es una búsqueda que a veces se revela en el instante.

Otro momento destacable dentro del cinematógrafo es el que ocurre en *La provocación* (*Match Point*, Inglaterra, 2005) de Woody Allen. En la historia se cuenta el ascenso de un joven tenista retirado (Jonathan Rhys Meyer) que sobrevive con las clases del deporte que ha ejercido a lo largo de los años.

Su vida tiene un tufo provinciano y sus ansias de triunfo y de poder son evidentes. Todo en él está trazado de forma sistemática: su novia es una millonaria británica que le ha interesado por sus relaciones y su fortuna. A pesar de todas sus contenciones y simulacros, un día, en medio de una tormenta, sigue a la amante (Scarlett Johansson) de su mejor amigo.

El preámbulo sobra y sin más están en el suelo en pleno abrazo carnal. La lluvia es parte del extravío. La cámara los ubica en ese instante mágico que queda sellado cuando el tenista pasa su mano por en medio del trasero de la joven. La tensión dramática admite los vapores de lo que condensa el deseo.

En la novela *Pacto de sangre* de James M. Cain está descrito un momento de deseo, el vende-

dor de seguros Walter Huff narra su encuentro con Phillys, la esposa de un posible comprador de una póliza automovilística:

Bajo aquel pijama azul se adivinaban formas capaces de enloquecer a un hombre; y me pareció difícil hacer creer, en un solo instante, mis explicaciones sobre la elevada ética del negocio de seguros.

De pronto me miró, y sentí que un escalofrío me recorría el espinazo y las raíces del cabello.

Apenas unas cuantas miradas, el hallazgo de un cuerpo y la desazón ante lo que percibe Walter. Lo que sigue es el principio del fin.

Si a veces es la mirada, en ocasiones será el oído el que intervenga como mediador del instante. Algunos autores, entre ellos el novelista húngaro Laszlo Passuth, en *Madrigal*, imagina el encuentro en Florencia entre el príncipe y compositor Gesualdo da Venosa (1560-1614) y la cantante y compositora Francesca Caccini, entonces todavía adolescente.

Ella tiene que enfrentarse a un hombre que ha asesinado a su esposa, a la que encontró en pleno lance adúltero, en tanto que la muchacha toma las cosas con naturalidad y admiración por el músico.

Gesualdo era un tipo frío, extrovertido y dueño de un temperamento nebuloso cuya actitud cambiará al escuchar uno de sus madrigales con los versos de Torcuato Tasso: "Bello ángel mío, regálame alas ligeras/líbrame de



Isla a la  
deriva.  
Coloquio del  
Cuerpo

## TRANSFORMACIONES DEL CUERPO



*Match point*, de Woody Allen.

## ANDRÉS DE LUNA

mis cargas terrenales,/y podré huir de mis angostos males/para volar y cantar entre las ramas:/¡Te amo, soy tuyo si me amas!”

El compositor sintió ese fluido del deseo que crea una vibración especial, una suerte de latido que la compostura reprime y que debe volver a su lugar de origen. Gesualdo, lo más que hizo, según lo describe la imaginación literaria de Passuth, fue tomar la mano de Francesca y colocarle un anillo. Ese gesto lo identificaba y tendía un puente entre los convencionalismos de finales del siglo XVI y lo que anhelaba el cuerpo agobiado del príncipe asesino: una suerte de penetración invertida.

En este tipo de sublimaciones estaría contemplada la que se ve en *La muchacha del arete de perla* (2004), de Webber, cuando el pintor Jan Vermeer (Colin Firth), en una escena de enorme tensión sexual, le pone los aretes del título a su sirvienta (Scarlett Johansson), sólo que ella carece de las perforaciones en los lóbulos de los oídos. El realizador Webber transforma un acto elemental en un desvirgamiento simbólico, un acercamiento íntimo, que se concentra en un eros maravilloso. El resultado fue uno de los momentos eróticos de mayor belleza.

Dostoievsky transita por el instante al narrar cómo uno de sus personajes de *El eterno marido* canta una romanza de Glinka:

Era imposible expresar una pasión tan ardiente sin provocar mala impresión, a menos

de introducir sinceridad, simplicidad y cierto candor en las expresiones. Veltchaninov recordaba que en otras ocasiones la había interpretado fielmente. A cada palabra, el sentimiento se expresaba con más fuerza, se traslucía con más audacia.

Los últimos versos resonaron como gritos de pasión y, mientras los cantaba, sus brillantes ojos permanecieron fijos en Nadia.

Sin lugar a dudas el instante se convierte en la realidad del deseo.

Joseph Brodsky, en *Marca de agua*, recuerda sus días de vacaciones en la Venecia invernal, en uno de los párrafos del libro se lee sobre un paseo en la laguna rumbo a San Michele:

En realidad, había algo claramente erótico en el paso silencioso y sin rastro de su leve cuerpo [el escritor se refiere a la barcaza] sobre el agua, muy parecido a la forma en que la palma de tu mano desciende por la piel de la amada.

Erótico, porque no tenía consecuencias, porque la piel era infinita y se mantenía casi inmóvil, porque la caricia era abstracta. Con nuestra carga, la góndola resultaba quizá algo pesada, y el agua cedía momentáneamente, sólo para cerrar el hueco abierto un instante después. Además, impulsada por un hombre y una mujer, la góndola ni siquiera era masculina.

En realidad, no era un erotismo de géneros, sino de elementos, una perfecta conjunción de superficies igualmente laqueadas. La sensación



*Crash*, de Cronenberg.

era neutral, casi incestuosa, como si asistieras a las caricias que un hermano prodigaba a su hermana, o viceversa.

Por último, habría que recordar una plática con la actriz Isela Vega, eran los inicios de los años ochenta del siglo anterior, la mujer estaba en su camerino y llevaba los pechos descubiertos sin que nada la inmutara.

Procuraba desmaquillar su rostro luego de su participación estelar en la obra teatral *La sexicenta* (1981), entonces dijo sin más: "el erotismo hace que el tiempo deje de existir. Es una sensación extraña, pero así es y eso lo tengo muy claro". De esa manera el instante surgió en una tarde repleta de sorpresas.

ANDRÉS DE LUNA

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México de 1977 a 1993 y coordinador de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en 1992, en la misma universidad. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM. Realizó estudios de guión y realización de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica de los Estudios Churubusco (1975-1977). Desde 1983 es profesor e investigador de tiempo completo en la licenciatura y en la maestría en Diseño en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Autor de libros como: *Erotica, la otra orilla del deseo, El invierno apenas comienza, El rumor del fuego, El bosque de la serpiente y Ensayos sobre erotismo, Proust y el cine, el proyecto imposible*, entre otros.

## Andrés Catzín

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

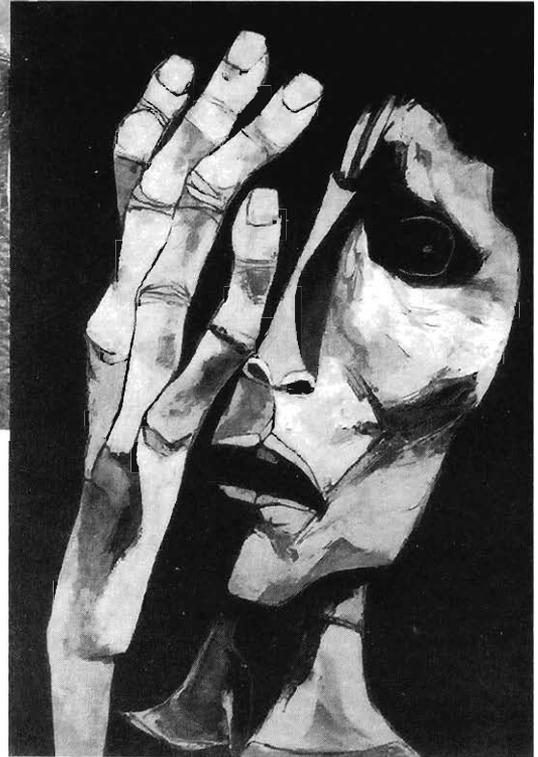
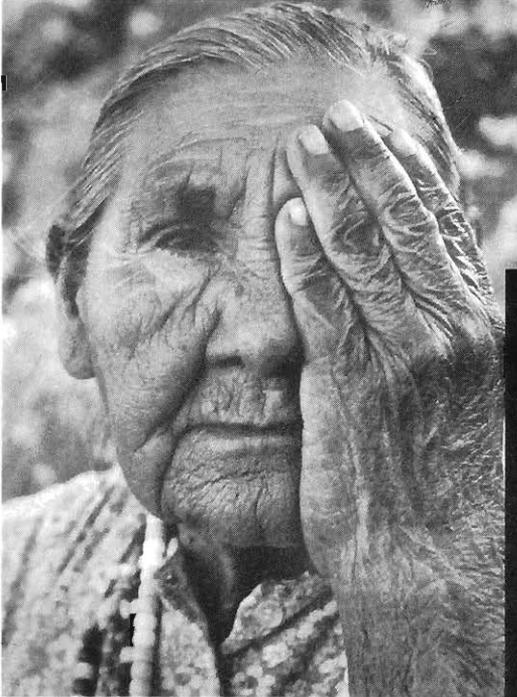
La práctica médica —tanto la clínica de consultorio u hospital como la investigación, incluyendo la más básica— implica, por lo menos, la contemplación de la metamorfosis corporal, empezando por las variaciones que son tan comunes que se consideran normales (como el embarazo y el envejecimiento).

Generalmente el médico se enfoca en las —suaves y no tanto— variaciones físicas que, por alejarse de la norma, merecen el nombre de enfermedades. Se espera de él la manipulación corpórea a todos los niveles, desde la ingeniería genética hasta la cirugía cosmética.

Más allá de lo individual, en el terreno de la salud pública se puede hablar de la transformación del cuerpo como un fenómeno colectivo (tal es el caso de la epidemia mundial de obesidad).



Cuerpo humano desde una perspectiva médica.



## ANDRÉS CATZÍN



ANDRÉS CATZÍN

Médico cirujano (UNAM), especialidad en Medicina Interna (Instituto Nacional de Ciencias Médicas y Nutrición Salvador Zubirán, INCMNSZ), maestría en Ciencias Médicas (UNAM) y maestría en Salud Pública (Harvard University). Actualmente es especialista adscrito a la Dirección de Medicina del INCMNSZ, profesor adjunto del Programa de Especialización en Medicina Interna del INCMNSZ (afiliado a la UNAM) y profesor de Medicina Clínica de Pregrado del ITESM.



## Hans Saettele

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

### 1. La imagen desnuda

Este coloquio nos invita a adentrarnos a un campo circunscrito por dos afirmaciones paradójicas. La primera paradoja está planteada con la idea de una "trascendencia visible". El concepto de trascendencia, ¿no remite necesariamente a un más allá de lo visible? Para disolver (¡pero con qué dificultades!) esta primera paradoja, es necesario tomar en cuenta que la imagen, lo visible, es habitado por una "virtud singular", en palabras de Maurice Merleau-Ponty, gracias a que la imagen es siempre mucho más que un correlato de la visión:

Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas, y no es el que está viendo, vacío primero, que por lo tanto se abriría a ellas, sino algo de lo cual no podríamos estar más cerca que palpándolo con la mirada, cosas que no sabríamos soñar con verlas "todas desnudas", porque la mirada misma las envuelve, las viste de su carne.<sup>1</sup>

Merleau-Ponty recurre a la palabra "talismán" para designar lo que se ha llamado en este coloquio "trascendencia visible", y lo ejemplifica con la función del color:

¿Cuál es este talismán del color, esta virtud singular de lo visible que hace que, mantenido mediante la mirada, lo visible es no obstante mucho más que un correlato de mi visión?

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 173.

## HANS SAETTELE

Y ¿es ésta que me la impone como una consecuencia de su existencia soberana? ¿De dónde viene que, envolviéndolas, mi mirada no las esconde e, incluso, velándolas, las devela?<sup>2</sup>

Añadió después, en una nota al pie de página, la respuesta:

Es que la mirada es ella misma incorporación del que ve lo visible; lo visible del mundo no es envoltura del *quale* [las cosas que están en el mundo], sino lo que está entre los *quale*, tejido conjuntivo de los horizontes exteriores e interiores: el mundo, la carne, no como suma de hechos, sino como lugar de una inscripción de verdad.<sup>3</sup>

La segunda paradoja está contenida en la idea del cuerpo como isla a la deriva, afirmación poética, y extrañamente llena de inquietudes acerca de la función de la imagen del cuerpo en la economía psíquica, debida a la ambigüedad que la caracteriza.

La isla puede ser un descanso, un oasis, incluso una salvación, pero no por esto un paraíso: no hay que creer que Robinson haya sido un ser feliz. Una isla a la deriva, además, implica la presencia del océano, es decir de otra cosa que un lugar fijo.

A propósito de esto, quiero recordar que Jean-Luc Nancy puso como epígrafe de su li-

bro *En el fondo de las imágenes*,<sup>4</sup> una frase de Fénelon, poeta francés de la segunda mitad del siglo xvii: "Conforme avanzaba hacia esta imagen engañosa de la isla, cada vez más la imagen retrocedía; huía constantemente de él, y él no sabía qué pensar de esta huida". El proceso descrito por Fénelon toca sin duda lo esencial de esta segunda paradoja: no sólo la isla es una imagen engañosa e inalcanzable, sino que, entre más pretendemos avanzar hacia ella, más se sustrae.

Con esto ya tocamos la pregunta que nos va a ocupar, la pregunta por la relación del cuerpo con la imagen. ¿Es el cuerpo capaz de detener la deriva, la huida que la imagen introduce? ¿O estamos necesariamente, respecto al cuerpo, a la deriva, arrastrados por las aguas que corren y los vientos que soplan? La respuesta, en todo caso, tendrá que ser, recordando y variando a Mallarmé: "Jamás un golpe de imagen abolirá el cuerpo"; y también al revés: "Jamás un golpe de cuerpo abolirá la imagen".

En efecto, hay una inconmensurabilidad entre cuerpo e imagen del cuerpo, a pesar de la evidencia de su cercanía. La imagen no "cubre" el cuerpo, más bien lo descubre. La imagen no es una representación del cuerpo, más bien el cuerpo es representante de la imagen.

El cuerpo no está en la imagen, más bien la imagen está en el cuerpo. Paradojas, y para-

---

<sup>2</sup>Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 173.

<sup>3</sup>*Id.*

---

<sup>4</sup>Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, París, Galilée, 2003.



dojas que subsisten, a pesar del enfoque fenomenológico sobre la mirada, a pesar de las teorías psicoanalíticas sobre el narcisismo y la imagen especular.

En palabras de Nancy, podríamos decir:

Ver los cuerpos no es develar un misterio, es ver lo que se da a ver, la imagen, el montón de imágenes que es el cuerpo, la imagen desnuda, que pone al desnudo la a-realidad.

Esta imagen es ajena a todo imaginario, a toda apariencia —y, asimismo, a toda interpretación, a todo desciframiento. No hay nada, de un cuerpo, a descifrar, lo que hay es que la cifra de un cuerpo es este cuerpo mismo, no cifrado, extenso.<sup>5</sup>

## 2. El cuerpo significativo

¿Cómo entonces pensar el cuerpo en el campo de la significancia, si el “montón de imágenes que ponen al desnudo la arealidad”, es ajeno a lo “imaginario”, ajeno a la “apariciencia”, ajeno a toda “interpretación”, a todo “desciframiento”?

Consideremos por un momento el síntoma corporal de la histeria de conversión. Para el psicoanálisis, el cuerpo que apareció primero en la teoría es el cuerpo que bloquea la significancia. En efecto, se pregunta Nancy, ¿de qué se trata? “¿De un cuerpo saturado de significa-

ción o, al contrario, de un parasitaje completo de lo incorporal del sentido por el cuerpo?”<sup>6</sup>

Es claro que se trata de lo segundo, y que este proceso de “parasitaje” llega “hasta a volver mudo lo incorporal del sentido”. En su lugar, mediante el cuerpo se exhibe un pedazo, pedazo que se revela, en el análisis, ser una “zona de a-significancia”.

El síntoma histérico no es discurso encarnado, sino la insistencia del cuerpo que bloquea justo ahí donde está la a-significancia, expresión que remite a un fuera de la significación.

Todo lo que podemos pensar, concebir, conocer, imaginar acerca del cuerpo, es siempre el cuerpo significativo en este sentido: significativo en la medida en que exhibe pedazos de a-significancia. El cuerpo así concebido es una “instancia de contradicción”:<sup>7</sup> “La encarnación está estructurada como una des-corporización.”<sup>8</sup>

El cuerpo significativo es la encarnación de una contradicción fundamental, de una paradoja constitutiva: no soy, no “tengo” cuerpo sin un “espíritu” que lo des-incorpore:

Lo que quiere decir, simplemente —concluye Nancy—, que el discurso del cuerpo no puede producir un sentido del cuerpo, no puede dar

<sup>5</sup> Nancy, *op. cit.*, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, París, Métailié, 2000, p. 42.

## HANS SAETTELE

sentido al cuerpo. Debe más bien tocar lo que, del cuerpo, interrumpe el sentido del discurso.<sup>9</sup>

### 3. La "zona de a-signifiante"

Preguntemos ahora por esta "zona de a-significancia", de donde nace el objeto en el deseo, el objeto causa del deseo sexual y que nos permite tocar esta verdad de la encarnación como des-incorporación.

En una sesión de su seminario, el 22 de enero de 1969, Jacques Lacan dijo:

La forma más característica, la más sutil que hemos dado [léase: los psicoanalistas, el psicoanálisis, Freud, Lacan, HS] de la función causa del deseo, es lo que se llama el goce masoquista; es un goce analógico, es decir, que en el nivel del "plus de jouir", el sujeto toma, de manera calificada, esta posición de pérdida...

En el campo del goce, del más allá del principio del placer, el sujeto es marcado por las categorías del "más" (un plus) y del "no" ("plus" en el sentido de un "ya no") que marcan su constitución efectiva, es decir, como objeto a, causa del deseo, el cual regirá la a-significancia y sus "zonas". Esta puesta en relación del cuerpo significativo con la categoría de la pérdida es lo que interesa en el abordaje del problema "económico" del masoquismo.

El análisis de los términos permite precisar algunos aspectos. En primer lugar, Lacan em-

plea el término "perte", no el de "manque", lo cual permite hacer una distinción entre este "nivel" del goce y el nivel de "das Ding" que Lacan introduce en la teoría psicoanalítica en el seminario sobre la ética del psicoanálisis.

El término alemán correspondiente sería "Verlust": Ver-, como prefijo indica lo mismo que en Ver-drängung (represión), Ver-neinung (negación), Ver-leugnung (desmentida), Ver-werfung (forclusión), es decir, un movimiento lejos del "je" (yo) manifiesto, aunque disimulándose.

Pero el Ver-, en este proceso, es también lo que marca la "Lust" (la *jouissance*, el goce) y la marca precisamente del "ya no" y del "más", de la ley y del "valor".

Lacan continúa su reflexión sobre la posición masoquista con los siguientes términos:

el sujeto toma ahí esta posición de pérdida, de desecho que es representada por (a) [el objeto causa del deseo] y en cuanto al Otro, todo su esfuerzo [del sujeto] consiste en constituirlo como campo exclusivamente articulado bajo el modo de esta ley, de este contrato [volveremos sobre este término], en el cual nuestro amigo Deleuze ha tan felizmente puesto el acento, para suplir la vibrante imbecilidad<sup>10</sup> que reina en el campo del psicoanálisis.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> "Imbécillité frémissante": imbecilidad vibrante de emoción.

<sup>11</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVI (1968-1969), D'un Autre à l'autre*, Seuil, París, 2006, p. 134.

<sup>9</sup> Nancy, *op. cit.*, p. 111.



Lo que Lacan tiene en mente, lo que se critica en este párrafo, es la idea de las "zonas" digamos anatómicas, las zonas llamadas erógenas, tomadas como el punto de partida para pensar la pulsión sexual.

En cambio, lo que la dilucidación de la posición masoquista hace aparecer, es el fundamento de la constitución paradójica del sujeto del goce: es justamente en tanto queda abolida toda referencia a una zona del cuerpo, es decir, en tanto el cuerpo mismo se sustraiga a la imagen, el sujeto se podrá constituir como sujeto del goce, a saber: en la a-significancia.

El concepto de "zona de a-significancia" no cancela la idea de las zonas eróticas, en tanto implican la ubicación de la sensibilidad en el interior del cuerpo;<sup>12</sup> lo que sí pone en duda es la hipótesis de que la pulsión se origina en el funcionamiento orgánico de los orificios. Lo importante en la constitución del cuerpo de la pulsión sexual no es lo orgánico, sino la respuesta al otro. Esto es, sin duda, particularmente evidente en la posición masoquista.

En el masoquismo el sujeto abandona la posición interrogativa (¿qué soy yo para ti?) y responde anticipadamente con su ser-objeto, incluso desecho, a la pregunta del otro sujeto:

El deseo masoquista consiste en ser esclavizado por el otro sujeto, provisto con los atributos del poder [Lacan, en el párrafo arriba citado, se refería al "contrato", HS].

Como lo demuestran los contratos de Sacher-Masoch, el sujeto masoquista quiere absolutamente convertirse en objeto del cual el *partenaire* puede disponer según su capricho. Mientras que el sujeto escindido se caracteriza por el hecho de que nunca puede hacer completamente unívoco cualquier enunciado de otros, el masoquista abandona esta posición interrogativa para responder con su ser-objeto a la pregunta del otro.<sup>13</sup>

Pero ¿qué es esto de "responder con su ser-objeto"? Lacan responde que "[en el esfuerzo de constituir al Otro exclusivamente con base en este contrato] el sujeto goza con base en la proporción que se sustrae, acercándose al goce por la vía del plus-de-gozar".<sup>14</sup>

#### 4. El cuerpo sin órgano

La posición masoquista se ha convertido no sólo en el paradigma para pensar el goce sexual en la clínica, sino también en el lugar

<sup>12</sup> De hecho, las zonas más sensibles del cuerpo se sitúan cerca de los orificios, pero a uno o dos centímetros de la superficie (según P. Schilder, *Limage du corps. Étude des forces constructives de la psyché* (or. inglés 1950), Gallimard, París, 1968, p. 108).

<sup>13</sup> Peter Deutschmann, "Die Wahrheit der Gewissheit des Masochisten. Sacher-Masoch mit Hegel und Lacan", en Leopold von Sacher-Masoch, Ingrid Spörk y Alexandra Strohmaier (eds.), Wien & Graz (Literaturverlag Droschl), 2002, p. 137 ('La verdad de la certeza del masoquista. Sacher-Masoch con Hegel y Lacan').

<sup>14</sup> Lacan, *Sém. XVI, op. cit.*, p. 134.

## HANS SAETTELE

de una re-partición de lo sensible,<sup>15</sup> y de ahí en el punto de una subversión estética en curso.

Volviendo a la segunda paradoja arriba mencionada, diríamos que, a partir del momento en que la posición masoquista está en la base de la constitución del cuerpo del goce, el sujeto, aunque persiga la imagen de la isla, estará a la deriva en este océano donde la imagen como representación del cuerpo sexuado se disuelve, llegando hasta el punto de lo desechado. La pregunta es, desde luego: ¿por qué lo hace?

Es Gilles Deleuze, a quién se refiere Lacan en su seminario del año 1969, quién ha formulado por primera vez de manera contundente este proceso, lanzando a la discusión el concepto de “cuerpo sin órgano”.<sup>16</sup>

En su centro está el siguiente discurso de un hombre que se dirige a su amante:

Maîtresse (ama, dueña), 1) puedes atarme a la mesa, firmemente apretado, entre 10 y 15 minutos, el tiempo para preparar los instrumentos; 2) cien golpes de fusta al menos, algunos

minutos de detenimiento; 3) comienzas la costura, coses el agujero del glande, de manera que la piel alrededor de este impida que salga, coses la bolsa de los huevos con la piel de los muslos; coses los senos, con un botón de cuatro agujeros, sólidamente aplicado sobre cada pezón. Puedes reunirlos con un elástico provisto de botones.<sup>17</sup>

La fuerza subversiva de este discurso no está en su atrocidad o en la voluntad, de quién es habitado por él, de hacerse objeto absoluto, sino en la subversión de la posición de la mujer que plantea: no se trata de una mujer sádica, y el contrato que está implicado no es el de complementariedad.<sup>18</sup>

En cambio, de qué “con-trato” se trata, será posible concluir cuando se considere el siguiente texto de Deleuze: “La mujer-verdugo escapa a su propio masoquismo, haciéndose ‘masoquisante’ en esta situación”.

El error es creer que ella es sádica, o incluso que juega a ser sádica. El error es creer que el personaje masoquista encuentra, como por coincidencia feliz, un personaje sádico. Cada persona de una perversión sólo necesita del “elemento” de la misma perversión, y no de una persona de la otra perversión.

---

<sup>15</sup> El concepto es de Jacques Rancière. Damos aquí una definición abreviada: “Llamo partición de lo sensible a este sistema de evidencias sensibles que da a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen en él los lugares y las partes respectivas. Una partición de lo sensible fija, por lo tanto, al mismo tiempo, un común partido y partes exclusivas” (en *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, París, 2000, p. 12).

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, París, 1980.

---

<sup>17</sup> Deleuze, Guattari, *op. cit.*, p. 190.

<sup>18</sup> Para la clínica, esto implica la abolición de la categoría “sadomasoquismo”, ampliamente demostrada por Deleuze en “Présentation de Sacher-Masoch”, texto que es anterior al párrafo citado de Lacan con la referencia al “contrato”.



Cada vez que una observación se refiere al tipo de una mujer-verdugo en el marco del masoquismo, uno percibe que ella no es realmente ni una verdadera sádica, ni falsa sádica, sino algo muy distinto, que pertenece esencialmente al masoquismo sin realizar la subjetividad de éste, que encarna el elemento del "hacer sufrir" en una perspectiva exclusivamente masoquista.

De ahí los héroes de Masoch, y Masoch mismo, en la búsqueda de una cierta "naturaleza" de mujer, difícil de encontrar: el masoquista-sujeto necesita una cierta "esencia" del masoquismo, realizada en una naturaleza de mujer que renuncia a su propio masoquismo subjetivo: "para nada necesita otro sujeto sádico".

En la perspectiva de la crítica, la propuesta del "cuerpo sin órgano" debe concebirse como una intervención en un determinado discurso sobre la corporeidad (según Lacan, el que reina o reinaba en el campo del psicoanálisis), y también en la concepción de lo que es la percepción del sujeto acerca de su cuerpo:

Si no queremos rechazar el cuerpo sin órganos como una mera ficción, sólo lo podemos entender como intervención en un determinado discurso acerca de la corporeidad. También un masoquista sin órganos seguirá comiendo, defecando, respirando y transpirando.

El tema del cuerpo sin órgano ha sido retomado en una investigación reciente. El autor,

Torben Lohmüller, que acabamos de citar, señala que el término sobre este tema probablemente fue tomado de Antonin Artaud: "Cuando le habrán hecho un cuerpo sin órgano, entonces lo habrán liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadero lugar".

La fuerza subversiva del concepto "cuerpo sin órgano" consiste en la subversión del contrato con el otro que vehicula.

### 5. La imagen más allá de la forma

Volviendo ahora al tema de la imagen: la reivindicación de la posición masoquista para el pensamiento de la pulsión sexual, así como para la teoría estética, nos obliga a reformular la pregunta por la función de la imagen en la economía psíquica y en el arte, justamente en la medida en que nos obliga a pensar que no sólo la función de la imagen no es la representación, sino que además, la imagen puede ser portadora de la fuerza subversiva del "elemento" que está en la base del contrato masoquista.

HANS SAETTELÉ

De origen suizo, doctorado por la Universidad de Zürich en Filosofía y Letras, psicoanalista y profesor e investigador de la UAM-X, fundador de la institución psicoanalítica Dimensión psicoanalítica, A. C.; autor del libro *Palabra y silencio en psicoanálisis* (UAM-X, 2005).

## Manuel de la Cera Alonso y Parada

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 5 de 2008

Cuando mi apreciada amiga y colega, la fotógrafa Norma Patiño, me invitó a moderar una mesa dentro del programa de actividades que ella organizó para el coloquio titulado Las Transformaciones del Cuerpo, celebrado en noviembre del año pasado en el auditorio de la unidad Azcapotzalco de nuestra casa de estudios, no dudé en aceptar su ofrecimiento.

Desde luego, me motivó mucho ver el panel de distinguidos invitados con los que tendría la oportunidad de participar.

Durante mi breve intervención, en la que presenté las semblanzas de los conferencistas al público, aludí a un par de citas referidas al cuerpo.

Una de ellas la pronunció el escritor español Ramón José Sender y dice así: "El hombre es esencialmente un paquete de ganglios".

La otra es una cita atribuida al escritor chino Lin Yutang: "La mayor parte de las dichas humanas sólo reside en dos cosas: estar libre de enfermedades del cuerpo y libre de las preocupaciones del espíritu".

La conferencia la inició el experimentado pintor Luis Argudín. Su disertación estuvo apoyada en una amplia serie de imágenes de pinturas de grandes maestros de su especial agrado y, de igual forma, ejemplificó con algunas estupendas obras suyas que nos mostró y presentó mediante fotografías.



El maestro Argudín señaló la importancia que el cuerpo ha tenido como uno de los temas principales en la historia de la pintura y en su propia trayectoria personal, y fue más allá, al resaltar el valor que en su caso particular ha adquirido no sólo abordar este añejo género de la plástica mundial, sino sobre todo, hizo hincapié y enfatizó la trascendencia que para él tiene “el cuerpo mismo de la pintura”.

Es decir, no sólo el tema representado otorga sensualidad a la imagen del cuerpo sobre el lienzo, también la técnica y la untuosa materialidad de los espesos óleos con los que se trabaja dotan de una especial sensualidad a sus cuadros y le brindan un enorme goce al momento de crearlos. La experiencia estética se ve así reforzada por las cualidades corpóreas de la pintura.

Debido a la premura del tiempo, tuve que solicitar, por desgracia para el embelesado discurso del maestro Argudín, que cediera la palabra al siguiente participante de la mesa.

Fue así como pasé el micrófono al maestro Andrés de Luna, experto literario en estudios eróticos y creador de magníficos ensayos y libros sobre erotismo, entre otras muchas obras. Es obvio decirlo, el erotismo es un asunto esencial que involucra claramente al cuerpo humano.

Andrés de Luna desarrolló su ponencia en torno a algunos fragmentos de la película *Crash* del director David Cronenberg.

El maestro De Luna nos hizo notar que aun en las terribles desfiguraciones y mutilaciones que los accidentes automovilísticos les ocasionan a algunas de sus víctimas, subyace un soterrado sentido de sensualidad que despierta nuestros impulsos eróticos, tal como ocurre en una de la escenas que eligió mostrarnos de la referida película.

En esa secuencia aparece una sensual rubia, que, después de un desafortunado accidente automovilístico, necesita para caminar el uso de muletas y aparatos ortopédicos. La espectacular figura de esta mujer despierta en un vendedor de autos una especial atracción sexual y cautiva a la audiencia a pesar de sus discapacidades.

El cuerpo es una entidad frágil y vulnerable, pese a lo cual tiene la potencialidad de superar las adversidades que, en un momento dado, la fatalidad del destino le puede ocasionar, y nunca cesa de procurar saciar los instintos del placer. Esto nos lo hizo notar Andrés de Luna.

Llegó el turno del doctor en medicina Andrés Catzín, quien preparó una presentación en la que entrecruzó aspectos netamente científicos con algunas de sus apreciaciones estéticas en torno al cuerpo humano.

Es necesario destacar que el doctor Catzín reflexionó sobre la preocupante epidemia mundial de obesidad que afecta al mundo, pero, en especial, repercute en la sanidad nacional.

México es uno de los países con mayores índices de personas obesas del planeta.

Algunas estadísticas que nos comentó el doctor Catzín apuntan a que el problema empieza desde la infancia y sigue hasta las personas adultas, por lo que la sugerencia que nos hizo fue buscar la prevención de dicho mal, mediante una nutrición balanceada que evite el consumo excesivo de grasas, harinas y azúcares. De esa manera tendremos mayores probabilidades de desarrollar una vida sana para nuestro cuerpo.

Aunque el joven doctor confesó sentirse fuera de los terrenos de su especialidad, su conferencia demostró que las interdisciplinarias entre ámbitos tan diversos como la medicina, el diseño o el arte, encuentran, a pesar de todo, referentes comunes en el espacio de las transformaciones del cuerpo.

La última intervención la hizo el doctor en psicología Hans Saettele.

Si recordamos la cita que mencioné al principio, de Lin Yutang, notaremos que el doctor Saettele se abocó a examinar la parte del alma del cuerpo, expresada a través de la psicología humana.

La elevada disertación del doctor Saettele superó con mucho mi capacidad de comprensión de los intrincados temas que tocó, a la luz de las teorías psicoanalíticas que ese día refirió en su ponencia.

Me queda claro, sin embargo, que el cuerpo humano, más allá de ser un conjunto de ganglios como lo expresa la cita de Ramón José Sender, es también una entidad donde los repliegues intangibles psíquicos desempeñan un papel de primordial relevancia en el desarrollo de sus potencialidades

Termino esta breve crónica agradeciendo nuevamente a la maestra Patiño su gentil invitación y hago una última reflexión. El cuerpo es el primer y el último reducto de nuestra existencia, al ser una entidad dinámica sujeta a los vaivenes del azar, es vulnerable a todo tipo de contingencias. Sus constantes transformaciones, determinadas por el paso de los años, son inexorables.

Nos queda, pese a ello, la posibilidad de cuidarlo y desarrollarlo, nutriéndolo, no sólo con las indispensables tres comidas diarias, sino también con los insumos que nos proporcionan la literatura, el arte, el cine, la psicología, el diseño, la pintura, y todo aquello que se comentó a lo largo de esta mesa de trabajo.

MANUEL DE LA CERA ALONSO Y PARADA

Artista visual y diseñador gráfico. Profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.



# Mesa 4 El cuerpo y sus estigmas

**Autorretrato, realidad y representación**  
Víctor Ortega

●  
**La copresencia en la cosmovisión  
mesoamericana**  
Nelly Cejas

●  
**El cuerpo y sus dobleces**  
Mauricio Molina



**Isla a la  
deriva,  
Coloquio del  
Cuerpo**



## Víctor Ortega

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

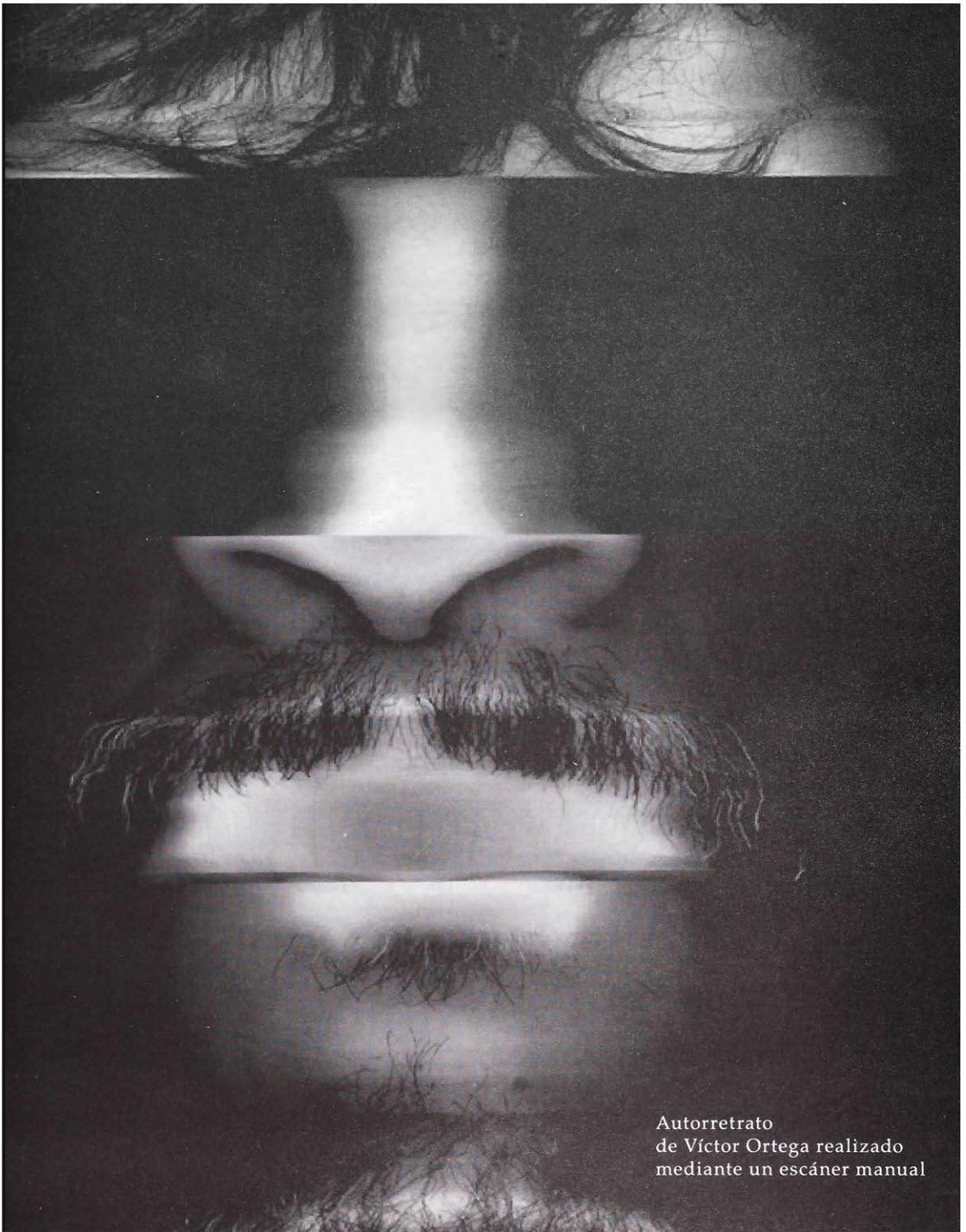
En esta ponencia presentaré un autorretrato realizado mediante un modesto escáner manual, cuyo modelo, y otros de su mismo estilo, fue discontinuado a mediados de la década de 1990.

Como es de suponerse, este proyecto no se apoyaba en la actualidad, el poder o la sofisticación técnica del medio, a la manera de lo que Rafael Lozano Hemmer (1997: 11-17) llama las posiciones "tecnológicamente correctas", las cuales se caracterizan por ponderar excesivamente esas características de las llamadas "nuevas tecnologías".

Por ello, un modesto aparato como éste fue suficiente para mover mi curiosidad y formularme preguntas sobre, por ejemplo, sus posibilidades para explorar nuevos lenguajes, o sobre aquellos aspectos de nuestra percepción que me permitirá explorar, o sobre las posibles nuevas visiones de mí mismo y de la realidad que podría revelarme.

Preguntas como éstas fueron las que motivaron el proyecto Autorretrato, el cual sirve de fondo en esta ocasión para hacer una reflexión sobre este género, la tecnología y su relación con la realidad y su representación.

Este escáner manual, que aún sigue funcionando instalado en una vieja PC, me permitió hacer un recorrido por mi cuerpo que sería imposible con un escáner cilíndrico o uno de cama plana.



Autorretrato  
de Víctor Ortega realizado  
mediante un escáner manual

Como si fuera un pelapapas, con él puedo registrar segmentos de mi piel siguiendo las protuberancias e irregularidades de la superficie del cuerpo. Tras el trayecto del aparato, se registran en el monitor de la computadora las secciones de piel que son digitalizadas por el instrumento; no hay distancia focal ni profundidad de campo, el ojo de la máquina explora la superficie del cuerpo mucho más cerca de lo que el ojo humano es capaz de enfocar para ver con un mínimo de definición.

Las imágenes que resultan de esta operación son un poco perturbadoras. No parecen ser fotografías tradicionales, mucho menos dibujos; tienen cierto parecido con fotocopias, pero su alta definición las hace ver muy diferentes a una simple xerografía.

La máquina y la acción humana nos muestran la versión fotodigital de una caricia; una nueva visión de nosotros mismos y, con ella, quizá, la posibilidad futura de articular un lenguaje con fines artísticos. Al ver las primeras imágenes que se produjeron con esta acción, tuve la sensación de enfrentarme a algo inédito: "el hombre no ve a la realidad como si fuera la fotografía, propiamente la lleva ya fotografiada en su memoria y la identifica de manera espontánea cuando la ve" (Acha, 1988: 126).

Antes del espejo de agua, como en el que pudo mirarse Narciso a sí mismo, el primer medio para vernos, es decir, de percibir la imagen de uno mismo, es el rostro de los otros.

Aprendemos a leer, primero, en la cara de nuestra madre, y luego en la de los demás, los efectos de nuestros gestos, de nuestro cuerpo, de nuestra presencia, de nuestros actos.

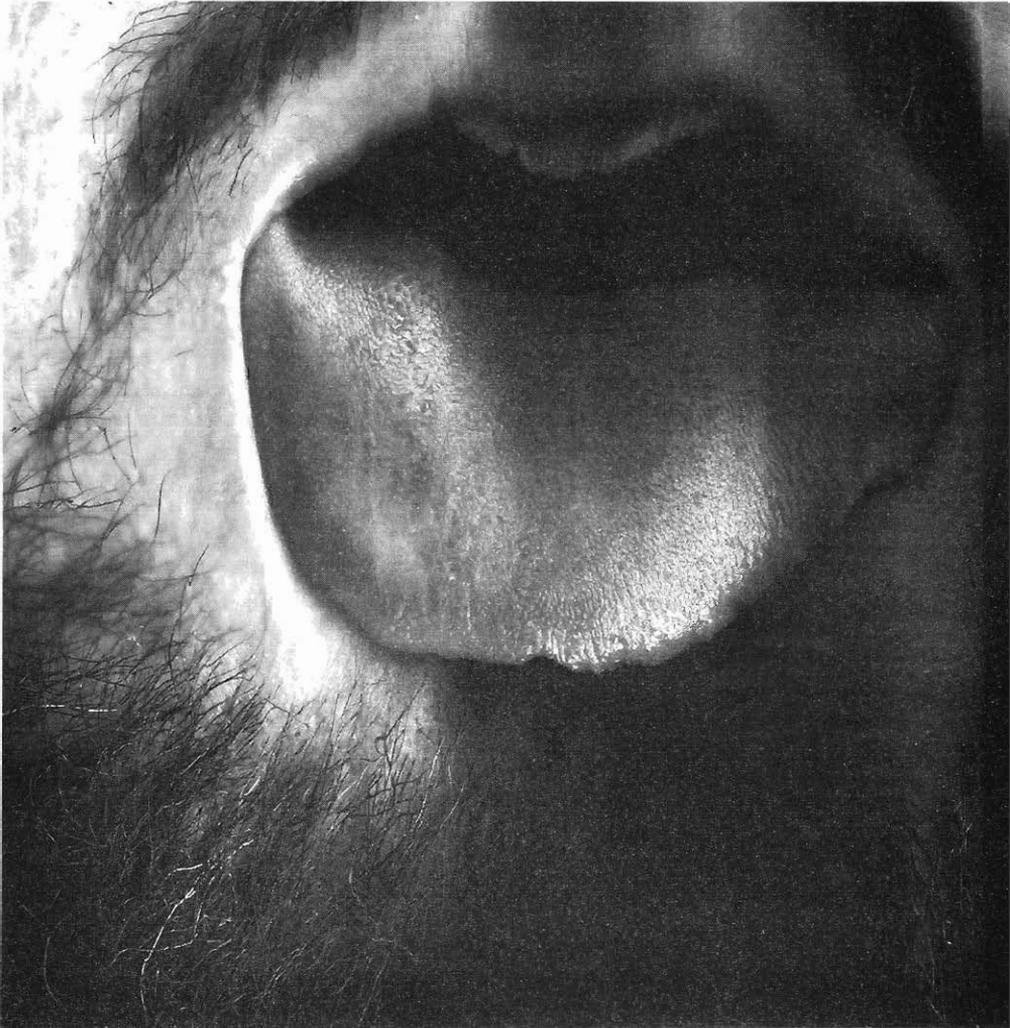
De la interacción con los otros no sólo aprendemos a vernos a nosotros mismos: también a conocer el mundo. La construcción de nuevas nociones de realidad se llevan a cabo en un espacio intersubjetivo. Es decir, dentro del ámbito de las relaciones que establecemos los sujetos entre nosotros mismos.

En primer lugar, los primates vivimos en un mundo intersubjetivo, entendiéndolo éste como un mundo en el cual el conocimiento de mí mismo es siempre dependiente del conocimiento de los otros, y en donde todo lo que yo conozco de mí mismo y del mundo es dependiente de cómo conozco a los otros y de cómo me siento visto por los otros (Balbi, 1994: 56).

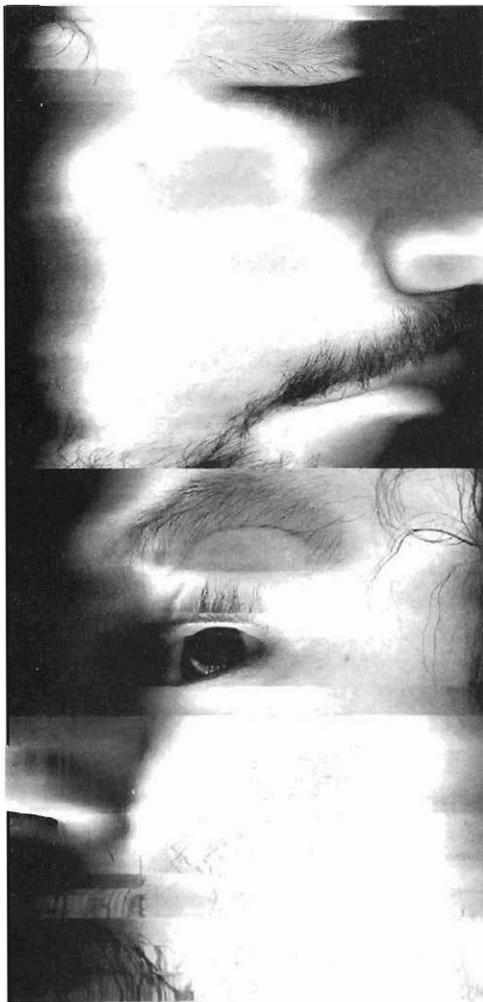
Desde esta perspectiva, la manera en que construimos nuestra propia imagen requiere de la mediación de los demás. Pero tantas caras actuando como espejos nos suelen mostrar retratos variados, diferentes y, a veces, hasta contradictorios. Por ello muchas veces la autoimagen que hemos construido es distinta a la imagen especular, o a la que vemos reproducida en una fotografía o un video.

Para el sujeto que se ve en estas imágenes, existe la impresión de que estas visiones no coinciden del todo con la idea que de sí mismo ha creado.

VÍCTOR ORTEGA



Autorretrato de Víctor Ortega realizado mediante un escáner manual.



Autorretrato de Víctor Ortega realizado mediante un escáner manual.

Algunos reaccionan evitando los espejos o huyendo de las cámaras de los amigos y familiares. Otros, en cambio, disfrutaban narcisísticamente al ver la imagen de su cuerpo y su rostro. Los más, tratan de llegar a un arreglo con el espejo e integran esta imagen como una más de todas las versiones de sí mismo con las que conforma la suya propia. Todo ayuda para llevar a cabo esta construcción de nuestra propia imagen: "No nacemos sabiendo ver la realidad. Tenemos que aprehenderla pacientemente" (Acha, 1988: 124).

En contra de la tradición empirista que considera que la realidad existe objetivamente, que contiene un orden externo al sujeto y que existe independientemente de quien la observa, hoy sabemos que la observación de aquello que llamamos real es un fenómeno de autorreferencialidad (Guidano, 1994; Balbi, 1994). Es decir, que quien observa es siempre parte integrante de lo observado. El conocimiento del mundo es un reflejo, más que de la realidad del objeto, de la estructura del sujeto que observa. Estructura basada en principios de orden que le permiten autoorganizar su propia existencia a partir de ciertos estímulos externos.

Conocer la realidad es conocernos a nosotros mismos. Por ello, la realidad —o al menos su percepción ordenada— no es una representación, sino una construcción.

Es también una reconstrucción continua que nos permite dar coherencia a nuestra experiencia vital. Para Vittorio Guidano

al observador ya no se le puede asignar la posición privilegiada de alguien que mira desde fuera: es más, toda observación introduce en la red de procesos entrelazados una distinción ordenadora, a través de la cual las posibles ambigüedades causadas por las interacciones múltiples y simultáneas adquieren, a los ojos del observador, un carácter inequívoco y necesario.

Cualquier observación —lejos de ser “externa” y, por lo tanto, “objetiva”— es autorreferencial. Siempre se refleja a sí misma, es decir, al orden perceptivo en que se basa, más que a las cualidades intrínsecas del objeto percibido. (Guidano, 1994: 16)

Lo que vemos es, entonces, más que una representación, una versión de la realidad, construida a partir de un orden mental preexistente, pero también adecuada y modificada por la experiencia intersubjetiva, es decir, aprendida no sólo por el sujeto aislado, sino por la interacción con otros sujetos.

la realidad tiene existencia concreta, sólo que no es cognoscible en su totalidad. Además, lo que se llama conocimiento ya no es una representación del supuesto orden preexistente en la realidad y previo a la observación. El conocimiento no es ilusión, pero tampoco es representación de la realidad (Balbi, 1994: 25).

Conocer y, más aún, interpretar visualmente lo que vemos, significa dejar constancia de nuestro punto de vista de la realidad. La creación de una representación visual es una



Autorretrato de Víctor Ortega realizado mediante un escáner manual.



forma de apropiarnos del objeto observado, de fijar no sólo un significado sino mi significado. Desde este punto de vista, toda obra de arte es, en cierta medida, un autorretrato.

Si la realidad no es un orden que existe con independencia del observador, y conocerla no es hacer una réplica mental de ese orden, sino más bien una construcción, tendremos que cuestionarnos entonces el concepto de representación.

La primigenia aspiración de la pintura de representar el mundo, "la realidad", hace tiempo que quedó, al menos, bajo sospecha. Hoy sabemos que ni la fotografía ni ningún otro medio conocido cumple a cabalidad este deseo (Fontcuberta, 1998).

Desde las primeras pinturas renacentistas, las obras de arte nos han hablado más de los artistas que de sus modelos. El rinoceronte de Dürero dice más de la fantasía del dibujante que del animal que quiere representar con cierto afán documental. Por ello, más que de representación, sería mejor hablar de interpretación: "En verdad, el artista no pinta lo que ve ni ve la realidad fiel o correctamente; más bien, inventa configuraciones que la representan" (Acha, 1988: 132).

Si esto ocurre con los objetos externos, ¿qué sucede cuando intentamos autoobservarnos y hacer una interpretación visual de nosotros mismos?

Sin duda, esta actividad —la mirada introspectiva del sujeto hacia sí mismo— es mucho más compleja e inquietante. Si toda obra de arte es una especie de autorretrato de su autor, ¿qué es, entonces, eso que llamamos autorretrato?

A primera vista podría parecer que el tema arte-tecnología y el género del autorretrato no tienen ninguna relación entre sí. Quizá habría dado lo mismo que, para llevar a cabo este proyecto, hubiese elegido un paisaje, el retrato de otra persona o de un animal o tal vez un bodegón, pues finalmente sólo se trataba de producir una obra gráfica con herramientas digitales.

Mas esto no es así, a partir de la reflexión de mi propio trabajo, descubrí que no existe un género en las artes visuales más vinculado al uso de recursos tecnológicos que el autorretrato:

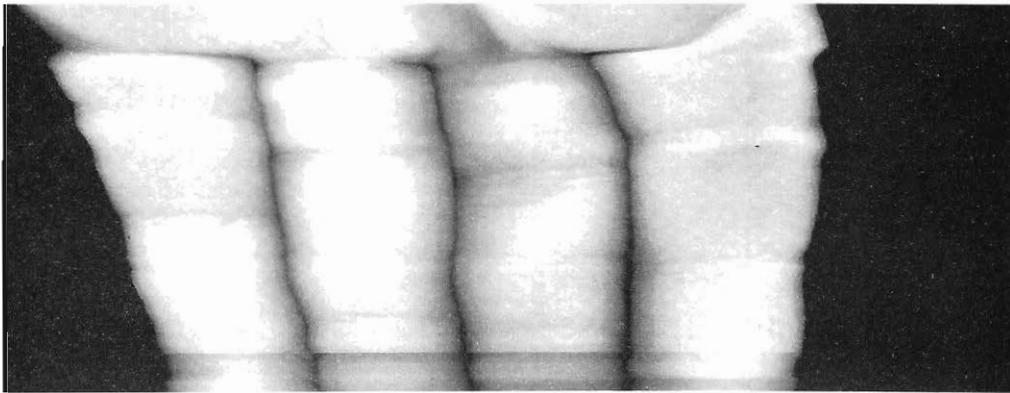
La historia del arte es, sustancialmente, historia de los *media*, de sus conflictos, de sus interacciones e hibridaciones, de todas sus luchas a muerte [...] la visión del artista se sitúa siempre en el interior de la tecno/lógica del medio, y es muy ampliamente inducida por el estado de los materiales, de las técnicas y de los procedimientos (Costa, 1997: 11).

Y es que, mientras que conocemos a los otros y al mundo sólo mediados por nuestro órgano de la vista y nuestra memoria, para objetivar

VÍCTOR ORTEGA



Escáner manual.



Autorretrato de Víctor Ortega realizado mediante un escáner manual.



Auto-retrato de Víctor Ortega realizado mediante un escáner manual.

una versión visual de nosotros mismos necesitamos de otros medios, de instrumentos, de tecnologías, no sólo para plasmar la imagen sobre algún soporte físico o virtual, sino para realizar el simple acto de mirarnos.

El medio para hacerlo determina el tipo de imagen que podemos ver de nosotros mismos. Cada medio capta aspectos parciales de nuestro rostro y de nuestro cuerpo.

No podemos observarnos de la misma manera que lo hacemos cuando vemos a los demás. Para mirarnos siempre requerimos de artefactos y artificios.

El espejo es el instrumento más a la mano para lograr este cometido; puede ser lo suficientemente grande para vernos de cuerpo entero, podemos usar más de uno para vernos por detrás, pero siempre está presente la duda: ¿somos lo que nos dice esa imagen? Sabemos o intuimos que, al menos, muy parecidos, aunque la imagen sea invertida, disminuida o algo deformada.

Trátese de la imagen de un espejo, una fotografía, una película o un video, requerimos necesariamente de un instrumento para mirarnos y, al hacerlo, intuimos que algo nos oculta, pero que, al mismo tiempo, otro tanto nos descubre.

Ingenuamente pensamos que nos veremos "tal cual somos", mas no hay instrumento que nos revele el misterio de cómo somos, cómo nos vemos, pues lo que buscamos en realidad

## VÍCTOR ORTEGA

es saber cómo nos ve el otro, es decir, cómo nos ven los demás.

A pesar de ello, nos sigue maravillando la idea de podernos ver y autoobservar porque, así sea mutilados por el encuadre, congelados por el rayo de luz que atrapó la película o la celda fotosensible, encajonados dentro de una pantalla de televisión o de cine, despellejados por un aparato de rayos x, de ultrasonido o por un escáner, algo nuevo nos dicen esas imágenes, algo aprendemos, en algo cambian la visión que tanto hemos moldeado y remodelado de nosotros mismos.

No nos dicen todo, pero con lo que dicen seguimos construyendo nuestra autoimagen. Tarea infinita. Muchas gracias.

Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar. (Debray, 1994: 54)

VÍCTOR ORTEGA

Nació en la ciudad de México en 1958. Obtuvo la licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, institución en la que actualmente se desempeña como profesor-investigador de tiempo completo.

En la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM) obtuvo el grado de maestro en Artes Visuales. Ha participado en diversas exposiciones colectivas en México, España, Canadá, Alemania, Portugal, Italia, Bélgica y Rumania.

En 1996, junto con el escritor Mauricio Ortiz, fue distinguido con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México para realizar un proyecto de arte público utilizando como soporte dos espectaculares en la ciudad de México.

En 1998 obtuvo el apoyo del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes de México para realizar un proyecto de gráfica digital llamado *Autorretrato*.

En 2005 fue seleccionado en la 2ª Bienal Nacional de Arte Visual Universitario.

En 2007 fue distinguido con mención honorífica en la 3ª Bienal Nacional de Arte Visual Universitario, Universidad Autónoma del Estado de México.



## Nelly Cejas

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

### Copresencia en la cosmovisión mesoamericana: las mascaritas en Santiago Yaitepec, Oaxaca

#### 1) Cuerpo/corporalidad

El cuerpo es una construcción que enlaza su materialidad con lo imaginario y lo simbólico de su cultura. Nacemos dentro de un marco contenedor, como un segundo útero al que quedamos unidos y del cual extraemos nuestra potencialidad creativa.

Las reglas, las prohibiciones, los lugares que debemos ocupar para integrarnos a la sociedad, se van aprendiendo desde los primeros momentos, donde el olor y el sonido ya constituyen un primer lenguaje, al que se van integrando las imágenes de gestos, entonaciones, en fin, otros ritmos que nos introducen al juego de enigmas que es la cultura como lenguaje.

La estructura relacional de lo "simbólico" (que diferencia, nombra, atribuye, limita) extiende su lógica, gracias a la acción "imaginaria", en todos los ámbitos de la vida, enlazando el cuerpo al territorio y al cosmos en una dirección expansiva y en dirección opuesta, atravesando las totalidades, constituye las partes que, analógicamente, se asociarán entre sí, a pesar de pertenecer a distintas escalas de lo corporal.

Así, desde un territorio concreto, tropical, un mundo de imágenes va enlazando creativamente, imaginariamente, todos los aspectos de su determinación territorial simbolizada.



Foto: Nelly Cejas.



Con la guía de la estructura relacional, de lo simbólico, se diseña la realidad como complicidad, "su" realidad de grupo/humano/culturalizado, como cuerpo/total en diferentes escalas (cuerpos compuestos tanto por el nuestro, como por plantas, animales, montañas, etc., iguales sólo por el lugar que ocupan como conjunto en la estructura simbólica) o como cuerpo/parte dentro de una determinada escala de la totalidad corporal.

Esa complicidad cultural es la productora de "su" realidad como cuerpo, y desde ella modela, transforma y reconstituye lo territorial: la corporalidad de lo mesoamericano/tropical.

La cosmovisión mesoamericana es un diseño colectivo de larga duración que busca enlazar lo material, lo imaginario y lo simbólico entre todas las escalas corporales. Este diseño produce una mirada particular sobre el cuerpo que la caracteriza.

Son también esos mismos límites simbólicos los que nos producen cierto "malestar en la cultura", del que hablaba Freud, que alimenta una resistencia a lo simbólico, resistencia que alimentará, de manera particular, el juego entre la imagen y la materialización ritual.

Paradójicamente, para hacer posible ese juego (mantener lo corporal al borde de lo permitido, entre la transgresión y la reinscripción) es necesario conocer lo simbólico para saber cuándo y dónde el sentido de la prohibición puede dilatarse y admitir ampliaciones de

sentido, o a la inversa, contraerse y exponer el juego a la irresponsabilidad suicida.

### 2) Escritura/discurso

Lo simbólico mesoamericano resalta el movimiento, la transformación y, para imaginarlo, escribirlo, concretarlo, crea espacios de sentido entre los extremos simbólicamente opuestos, espacios intermedios cuyos campos semánticos son "el ascenso" y el "descenso".<sup>1</sup>

La figura de la transformación es la "pregnancia", ya que hace visible el paso a paso de la metamorfosis entre dos estados del cuerpo o, más bien, entre dos cuerpos que se diferencian sin encontrar un punto de ruptura, por lo que la consideramos una figura muy usada en la escritura de esta cosmovisión.

La capacidad sistemática de dar forma, dar cuerpo al desarrollo del sentido en la escritura figurativa prehispánica, enlaza las figuras de la metonimia y la metáfora en un mismo movimiento, a través de la pregnancia, porque dibuja "paso a paso" el movimiento, dibuja los pasajes por donde transita la metáfora, transformando en evidente el salto de

---

<sup>1</sup> Cuatro momentos, estados corporales, etc., estructuran esta cosmovisión. El calendario ritual la organiza en 20 trecenas que reciben su nombre, escrito figurativamente, al final de la misma, agrupadas de a cinco en cada sector. Los días interiores reciben su número de orden. Si ampliamos las trecenas, cada día sigue la misma sucesión de nombres que las trecenas mismas, que si bien constituyen escalas homólogas, dan lugar a nuevos sentidos, pero sin ruptura al pasar de una a otra.

NELLY CEJAS



Foto: Nelly Cejas.



Foto: Nelly Cejas.

## NELLY CEJAS

contexto que la caracteriza en la escritura alfabética, el "como si" deviene concretando en un discurso donde toma cuerpo lo intermedio, en una circunstancia simbólicamente acotada.

Reflexionaremos sobre esta escritura a partir de un proceso ritual que comienza desde uno de los cuatro glifos altamente significativos en el calendario sagrado.<sup>2</sup>

Dentro de la unidad de sentido que constituyen las trecenas, se marcan de manera especial las octavas. Así, el juego/ritual se desarrolla dentro de una determinada trecena, y es el desarrollo mismo de la octava posterior a la marca cenital.

Las octavas, o marcas de Venus, enmarcan (ocho días antes y ocho días después) tanto los comienzos como los finales de los periodos anuales, en tanto lugares opuestos simbólicamente y, al mismo tiempo, enmarcan la articulación entre dos sectores consecutivos en la continuidad del proceso dentro de la misma escala.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Las cuatro marcas son cenitales y registran un ritmo anual. Sólo en la región tropical el sol pasa anualmente dos veces por el cenit al medio día y también las Pléyades pasan dos veces por el cenit a la media noche. En la escritura gráfica del calendario sagrado se proyectan estas cuatro marcas cenitales sobre las esquinas del cuadrado que se dibuja como el plano terrestre, superponiéndose a otra escala: a los amaneceres y atardeceres de los dos días extremos o solsticios. Esta manera de representación permite el pasaje en su lectura de una escala corporal a otra.

<sup>3</sup>En esta época, Venus sale al atardecer en dirección

La figura de la pregnancy implica también la yuxtaposición (que permite la evolución sin ruptura) en el proceso, y esto lo reconocemos en el calendario mesoamericano, ya que en cada pasaje de un sector, consecutivo a otro, el sentido del que termina acompaña al nuevo durante una trecena de días, hasta que se constituye el nuevo periodo con su sentido y, a su vez, éste se adelanta para acompañar al anterior en su finalización, produciéndose así un enmarque dual en cada una de las cuatro marcas en su calidad de enlaces.

En tiempo real, entre la marca cenital y el día central del sector (solsticio de invierno o verano) se completan 52 días, los mismos que transcurren hasta la repetición de la misma marca cenital, ahora como marca de salida del sector.

Así, la escritura, reconocimiento o segmentación de lo real, se continúa en la composición de la escritura gráfica del calendario ritual (Tonal-amatl o Tzolkin).

De las cuatro situaciones de doble empalme existen dos donde la copresencia se da entre momentos o estados internos de un sector simbólicamente unitario y dos empalmes donde la copresencia ocurre entre lo simbólicamente opuesto.<sup>4</sup>

---

opuesta al sol desde el 2 hasta el 7 de noviembre en el sur del territorio, adelantándose al marcar el lugar donde se pondrá el sol el día del solsticio de invierno, en la marca más extrema en que llega el sol hacia el sur.

<sup>4</sup>Tres de los sectores del calendario se utilizan para



Estas últimas se ubican en los extremos del proceso como bordes significantes de renovación y, a la vez, lugar donde se produce el cambio de escala de lo corporal (muerte-coito y parto-vida). Cuando lo simbólicamente opuesto alcanza el momento de la simultaneidad, la trama cultural abre el juego de ampliación del sentido de lo corporal acotado, limitado.

### 3) Ritual/calendario simbólico

En la cosmovisión mesoamericana, el 30 de agosto a las 12 de la noche, el grupo de estrellas llamadas "las Pléyades" o "las Cabritas" pasan por el cenit y marcan el final del periodo de lluvias y el comienzo del invierno tropical.

Ya sin los peligros del huracán y las fuertes tormentas, son las últimas lluvias las representantes de los ancestros, los ya muertos, que atraviesan el espacio humano, el de nuestro cuerpo pegado al suelo en su descenso hacia lo profundo de la tierra.

Simbólicamente, es el fin de lo masculino, corporal externo, expuesto, y el comienzo de lo femenino, corporalmente interno, oculto.

Es el tiempo de la supervivencia gracias a las aguas acumuladas en las montañas que mantendrán el verdor en la región.

---

el desenvolvimiento de lo masculino como proceso y uno para lo femenino, donde se produce una condensación.

Es el comienzo de un nuevo ciclo, de una nueva cuenta, de una nueva promesa de vida.

La acción cultural que nos ocupa se registró en Santiago Yaitepec, distrito de Juquila en la región Costa de Oaxaca, y corresponde, en las fiestas oficiales, al Día de Muertos.

Durante varios días, después del ritual de los altares en su función de puertas, pasajes, durante el 1 y 2 de noviembre, los hombres de Santiago Yaitepec acompañan, encaminan a sus muertos en el descenso hacia el interior de la tierra.

Realizan el baile que caracteriza a la Mayoromía, fiesta tradicional de festejo de un santo patrón, pero esta vez de manera chusca, porque se requiere, en ese momento, de una figura de inversión para representar el descenso.

Esta acción cultural es recreativa para los niños, conmemorativa simbólica para todos los participantes, pero también, en el límite, ritual erótico entre los hombres, ya que la dilatación de la trama cultural, deja vislumbrar fugazmente la suspensión de la diferencia.<sup>5</sup>

De la misma manera en que han decidido en conjunto prohibir la venta de bebidas alcohólicas durante todo el año, en este periodo de

---

<sup>5</sup>Guarda semejanzas con el carnaval, pero sus posiciones relativas son opuestas. En este caso acaba el descenso de lo masculino y, durante el carnaval, se marca el comienzo del ascenso de lo masculino.



Foto: Nelly Cejas.

juego se suspende la prohibición, pero sólo para los participantes.

Los personajes más clásicos en este ritual son el que porta la máscara de iguana o lagarto y el que lleva el vestido tradicional de la mujer con máscara de "señorita".

El participante sobrepone a su vestuario habitual el traje de mujer sin retirar los objetos

personales que lo identifican (relojes, pulseras, etc.), que cubre con pañuelos tradicionales de colores, con animales bordados, muchos de ellos antiguos nombres de días calendáricos.

Cubre también su cara con una máscara de la Mujer Maravilla, que agrega una estrella en la frente a la imagen de una mujer blanca, en el mismo lugar donde la máscara de la iguana lleva un espejuelo redondo.

Bailan y se seducen unos a otros, pero cuidando de no ser reconocidos, porque se vive así lo femenino, la seducción desde lo ausente, desde lo oculto, con el riesgo que abre al deseo la disolución de la ley de los opuestos, de la diferenciación simbólica entre lo masculino y lo femenino, de la identidad.

Escribe así, en otra escala corporal, el momento del orgasmo, del fugaz momento donde se alcanza la fusión, donde imágenes y cuerpos se confunden, final del despliegue potencial y apertura del reencuentro radical ante el otro, como cuerpos com-penetrados.<sup>6</sup>

Lo erótico de este juego va en camino opuesto a la desnudez, porque requiere de la escritura de lo oculto.

La yuxtaposición de los vestuarios de la diferencia, prefiguran la totalidad y, como tal, las partes se niegan mutuamente.

Ocultando el cuerpo a la mirada, lo disuelven como bulto material, para reinscribirlo como fusión simbólica, desdibujado como masculinidad, peligrosamente femenino.

El cuerpo oculto, al ser abandonado por los signos de identidad, queda a la deriva. A dónde lo conduce el juego de la seducción no lo sabe; si se detendrá a tiempo para quedar sólo en la simulación, tampoco.

Además de la muerte identitaria, puede devenir la total, porque, a pesar de que los representantes de los dos barrios históricamente beligerantes acordaron realizar el ritual por separado, los recuerdos de los muertos de uno y otro bando pueden no acatar las reglas, nunca se sabe.

El ritual de actualización de lo sagrado mesoamericano crea un espacio pregnante que juega a escapar del control de la Iglesia al poner en acto su dualidad sexual en el momento en que el cuerpo social se desintegra como soporte de una imagen de identidad acotada y que, renovada en sus lazos, volverá a instaurar en un nuevo ciclo de reproducción de la vida comunitaria, que posiblemente ya no será idéntica.

#### 4) Gramática/escalas corporales

Los glifos de apertura y cierre de esta octava que enmarcan este ritual, son gráficamente semejantes, representan una boca abierta donde se resaltan los colmillos y el orificio de la garganta.

El primero, "Akbal" representa la boca abierta de un jaguar, y el último, "Chuen", la de un mono.<sup>7</sup> El primero, la boca del jaguar, es la entrada a la noche, la cueva, al inframundo y la muerte; el segundo, la entrada a la creación y la escritura (artistas, artesanos y adivinos), al

---

<sup>6</sup> Es común en distintas culturas la asociación entre orgasmo y muerte.

---

<sup>7</sup> En náhuatl, el primero es *calli*, casa, y el segundo *ozomatli*, mono.

## NELLY CEJAS

desorden y lo incontrolable, porque, aunque semejante a los humanos y poseedor de una sexualidad desbordante, el mono la gesticula sin inhibición.

La octava representa la sexualidad toda y, por ende, la dualidad sexual; porque poseedor de la energía y la elasticidad para moverse entre los árboles con la libertad de los pájaros, se lo relaciona en el proceso de creación como anterior al hombre de maíz, anterior al civilizado, acotado, responsable.

Este proceso pregnante transforma un glifo en otro y, sin perder su estructura gráfica, lo hace girar durante ocho días como en una cinta de Moebius, para avanzar en el tiempo hacia el pasado, hacia el origen, para poner la impronta del final de lo masculino como giro en el corazón del nuevo ciclo, como femenino. Momento que, sin dejar de ser el mismo en su masculinidad, es ya el comienzo de lo diferente en su propio cuerpo. Terminada la octava, el resto de los días de la trecena que la contiene, se desarrollan dentro de una dualidad, pero ya con preponderancia de lo femenino.

El glifo "mono" que cierra el sector masculino, en su tramo de empalme con el femenino, lleva el número de orden 8 (octava) y es el mismo que, con el número de orden 13 (trecena), cerró el tramo dual en el origen del sector masculino-descendente, el que ahora acaba. Durante ese periodo el nombre "mono" ocupó los lugares 7 y 1, que completan las posi-

ciones relativas dentro del campo semántico de lo masculino-descendente.

El nombre de esta primer trecena del nuevo ciclo es "candela" o "zopilote",<sup>8</sup> y cierra este particular proceso dual, constituyéndose en una unidad a escala del sector femenino, dejando encaminadas las trecenas específicamente femeninas que, en su momento, se montarán sobre el sector masculino-ascendente, terminando, a su vez, en la octava del mismo nombre.<sup>9</sup>

El juego ritual de los hombres de Santiago Yaitepec actualiza el calendario simbólico mesoamericano y enlaza la más difundida festividad mexicana, la de Día de Muertos (declarada Patrimonio de la Humanidad, acotada sólo a dos días en el calendario eclesiástico oficial), a la continuidad anual de la escritura mesoamericana de la corporalidad, que resalta el continuo movimiento y transformación del cuerpo en sus diferentes escalas asociadas culturalmente, *alma mater* de la cultura popular mexicana.

---

<sup>8</sup>En maya, "Cib", candela, y en náhuatl "Cozacuah-tli", zopilote. Ambos relacionados con la transformación de la carroña.

<sup>9</sup>Si consideramos que el sector de lo femenino está condensado, la primera trecena pasa a representar los años que marcan la maduración sexual en ambos sexos (la sangre menstrual o la primera relación sexual).

**Bibliografía**

De Hoyos Carrasco, Gilberto y María Josefina  
De Hoyos Yáñez, *Glifario*, Limusa/UAM-A,  
México, 2003.

León-Portilla, Miguel, *Códices. Los antiguos  
libros del Nuevo Mundo*, Aguilar, México,  
2003.

Mier, Raymundo, "La fotografía antropológica:  
ubicuidad e imposibilidad de la mirada",  
en *Cuicuilco. Antropología e imagen*,  
ENAH/INAH, México, 1998.

Yébenes, Zenia, *Derrida*, Biblioteca Básica UAM,  
México, 2008.

Escobar, Aliber, "La senda hacia la muerte",  
en *Erenias09*, Escuela Libre de Psicología,  
México, 2008.

NELLY CEJAS

Licenciatura en Arquitectura, maestría en  
Historia de la Arquitectura, aspirante al doctorado  
en Antropología y Lenguaje.

Profesora e investigadora en la Universidad  
Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

## Mauricio Molina

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

El alma humana se encuentra en la piel.

Kôbo Abe

¿Existe el cuerpo? ¿No será que se trata tan sólo de una metáfora, una interpretación, una abstracción? ¿Un objeto (la palabra asusta) saturado, cubierto, velado, maquillado, tatuado de signos y símbolos contradictorios y excluyentes? Objeto opaco, refractario, enigmático. Algo más se oculta en ese rostro, en esa piel, en esos labios, algo que se escapa como una serpiente debajo de una piedra. Algo más: una interrogación, una pregunta.

Frente a esta multiplicidad diabólica del cuerpo, frente a esta irónica sustracción/saturación del sentido, no queda más que construir metáforas y símbolos siempre bajo el riesgo de quedarnos más acá, ajenos al contacto.

Estamos condenados tan sólo a habitar nuestros cuerpos. Solamente los animales son sus cuerpos.

El estupor, el asombro que produce la imagen de un cuerpo encierra una doble significación: nos presenta una imagen comprobable y, al mismo tiempo, nos presenta a su doble convertido en signo —única forma posible de atrapar al cuerpo.

Cada cuerpo encierra múltiples posibilidades. Habría que hablar de cuerpos, así en plural, más que de cuerpo. Cuerpo erótico, cuerpo velado, cuerpo tatuado, cuerpo distorsionado.

Nada ha sido más saturado de signos: en vano se abren tantos cadáveres en los anfiteatros, en vano se encuentran en las morgues atroces y en las pesadillas teratológicas.

En vano se abren cuerpos para el sacrificio, en vano los amantes exploran mutuamente sus cuerpos hasta el cansancio: su enigma permanece intacto, como si el significado tendiera a evadirse, como si el cuerpo simbólico fuera más poderoso que sus encarnaciones.

### Develar

La tradición oriental otorga al velo el símbolo supremo del secreto. Para el sufismo, la vida es un velo del cual nos vamos despojando lentamente hasta acceder al secreto final, que se encuentra más allá de la muerte.

La danza de los siete velos se erige, de este modo, como una metáfora del conocimiento: la desnudez es la Verdad última, sin embargo, dicha desnudez carece de sentido si se la presenta desde un principio, es necesario un lento proceso de develamiento, de insinuación, de revelación.

El velo, sin embargo, oculta a medias, contiene su propia negación, revela.

El velo devuelve al cuerpo al anonimato primigenio de la textura; al cubrirlo descubre lo evidente: las suaves ondulaciones y sinuosidades de los senos, la cintura, las caderas, los muslos. El velo descubre la ausencia de la identidad.

Queda al descubierto así un objeto puro. El velo revela. El cuerpo cubierto por la delgada gasa queda destacado, enmarcado. El velo es dialéctico: al cubrir revela, al velar descubre. El desnudo es más desnudo si se vela.

### Tatuajes, inscripciones

Inscripciones y tatuajes signan los cuerpos, los saturan de imágenes y símbolos, actúan literalmente sobre el cuerpo, lo transforman.

El tatuaje hace del cuerpo una entidad hipertética (que va más allá de sus fines): la piel se vuelve un lienzo, como la página para el escritor o el nitrato de plata para el fotógrafo.

El tatuaje puede ser un signo de pertenencia al clan o una prueba iniciática: el tatuado ha pasado por un rito de paso en el cual ha ganado su presencia en la tribu. En China se tatuaban lunas y soles, constelaciones y astros en la piel del iniciado para identificar de este modo al hombre con las potencias cósmicas. En otros casos se tatuaban animales para identificar al cazador con su presa.

En nuestra época, regida por la arbitrariedad de los signos, despojada de la antigua devoción al Clan y a la Naturaleza, el tatuaje ha adquirido una significación privada, aunque no por ello menos ceremonial y mágica.

Dragones y sirenas, águilas y flores, pegasos y salamandras, ingenuos corazones, vírgenes, diabólicas serpientes, símbolos de consagración y degradación, cruces, demonios, cristos

## MAURICIO MOLINA

lacerados, obscenos íncubos y súcubos, nombres anónimos.

Como insectos que se disfrazan para simular otra cosa, los tatuados buscan la absoluta disolución de la piel en signo. El tatuaje revela al salvaje —al otro— dentro de cada uno de nosotros.

Operación barroca por excelencia, el tatuaje pone en evidencia la inexistencia de un cuerpo despojado de significación y sentido. Fundamentalmente, cada poro significa.

El sentido, de la misma forma que el alma, se encuentra en la piel.

El cuerpo deviene código. ¿Qué historia alucinante —relato de deseo, frustración y fantasía— se muestra en la piel de los tatuados?

El tatuaje, de su antigua ritualidad, se ha convertido en una estrategia en cierto modo subversiva: en una sociedad regida por lo efímero, donde todo se consume y se desecha (vestuario, maquillaje), la orfebrería epidérmica permite a su portador llevar algo que ha de marcarlo hasta la muerte —y más allá: al convertirse en un objeto artístico, la piel del difunto puede convertirse en una pieza de museo.

Hipótesis de un tatuaje imaginario: el más extraño de los tatuajes sería aquel que mostrara un cuerpo desnudo sobre sobre la piel de una persona: nostalgia del desnudo primigenio y adánico, perdido para siempre en los

avatares del deseo, de la interpretación, de la enfermedad, del signo.

### Cuerpo móvil

Las fotos de Muybridge son la ilustración más cabal de la paradoja de Zenón, que niega el movimiento e instaura la hipótesis de un universo absolutamente inmóvil, ajeno al cambio, autónomo y sin causa.

La paradoja puede resumirse así: para recorrer una calle primero hay que recorrer la mitad de la calle, pero para esto hay que recorrer la cuarta parte de la calle, y para hacerlo hay que recorrer una octava parte, de modo que hay que recorrer una decimosexta parte..., y así hasta el infinito. De lo que se infiere que nunca podremos recorrer la distancia total, puesto que en medio hay un abismo de puntos infinitamente divisibles.

La mecánica cuántica postula un universo compuesto por partículas que, al ser observadas, modifican su comportamiento. En este punto no estamos muy lejos del simulacro.

El logro mayor de Muybridge reside en descubrir que el movimiento se organiza a base de segmentos y secuencias.

De la misma forma, Muybridge descubre que al inmovilizar un cuerpo en movimiento se modifica lo observado. Demasiado superficialmente se le asocia al descubrimiento del cine, un arte menor respecto al enigma que plantea la fotografía, que disecciona el tiempo.

Muybridge ha ido mucho más allá: en su hipótesis artística el movimiento no existe como continuidad artificialmente organizada (por medio de cortes y planos, encuadres y planos-secuencias puestos en movimiento a 24 cuadros por segundo), sino con base en infinitos cortes aislados.

Entre cada corte hay un abismo invisible. Lo que descubre Muybridge son grietas en la continuidad aparente del tiempo real. No otra cosa hizo Bergson al escribir su opúsculo sobre la duración.

Marcel Duchamp consideraba que existía una quinta dimensión, invisible para nosotros, que proyectaba sobre un espacio tridimensional —al modo de una película— el universo que nos rodea.

Del mismo modo, en la foto proyectamos sobre un universo bidimensional, una imagen del mundo. Imposible asegurar que lo que vemos en una fotografía no está vivo, aunque la suya sea una vida peculiar, eternamente instantánea.

La preguntas que surgen son más que pertinentes: ¿el cuerpo que mueve el pie derecho es el mismo que el que mueve el pie izquierdo? ¿Es el mismo el que sube que el que descende? ¿La mujer que juega con la niña en la primera foto es la misma que aparece en la última? Hay en Muybridge un asombro perturbador ante el paso del tiempo, ante su atroz e infinita irreversibilidad, enfrentada al absurdo de una absoluta y total reversibilidad del

espacio (¿por qué no podemos decir: “voy de regreso a mi infancia” de la misma manera en que podemos decir: “voy de regreso a mi casa”?).

Muybridge se sitúa de esta forma como un legítimo heredero de Heráclito, de modo que al parafrasearlo podemos afirmar: nadie se sumerge dos veces en el mismo instante.

### Retratos

Toda foto es el eco de un disparo, todo retrato es la evidencia de un asesinato, todo autorretrato es una forma de suicidio: en esa muerte anticipada queda la inmóvil traza de lo ausente, el rostro que jamás volverá a ser el mismo.

Los retratos son como lápidas transparentes. Inmóvil, bajo la superficie del papel, bajo la transparencia inerte de la foto, un tiempo paralelo, semejante al del sueño, transcurre animado por otra forma de vida, como la de los fósiles y los insectos preservados en el ámbar, en espera de ser descubiertos, descifrados por el ojo.

Gracias a esta atmósfera intemporal, la mirada de esos rostros escapa y fluye. Siempre que miramos un retrato, buscamos una suerte de reconocimiento, un encuentro con su mirada. Esos ojos, sin embargo, se niegan a mirarnos: miran más allá o más acá, demasiado cerca o demasiado lejos, hacia una exterioridad mentida e ilusoria. Esa mirada nos atraviesa y nos transforma en fantasmas.

## MAURICIO MOLINA

Rostros sin color, cabezas reducidas, diría Wittgenstein: hay una sutil atmósfera de extrañeza salvaje en todo retrato. La fotografía conserva a nuestros muertos como las mitologías conservan a los héroes de las culturas primigenias.

La fotografía, paradójicamente gracias a su carácter eminentemente moderno y tecnológico, preserva nuestros rasgos más primitivos y salvajes.

Nuestros logros tecnológicos, nuestras más avanzadas creaciones, no hacen sino mostrar que seguimos siendo seres mágicos.

Conservamos la foto de los seres queridos para mantenerlos cerca. Es bien conocido el temor atávico a ser retratado entre culturas mucho más sabias que la nuestra.

El salvaje piensa, con razón, que algo de nosotros se queda ahí atrapado para siempre. Los amantes hacen uso de esta magia cuando regalan sus retratos: la imagen sustituye al ser ausente.

Conservamos las fotos de nuestros muertos, de nuestros ancestros, como una forma de mantenerlos con vida. Cuando son desconocidos, esos rostros están envueltos por un aura aún más enrarecida y fantasmal.

Esos seres desconocidos e inanimados mantienen y guardan un secreto que no nos será revelado: el secreto de una identidad enigmática, anónima, intocada.

### Fenómenos

Nada atrae tanto a la imaginación como la posibilidad de la metamorfosis. Transformarse, adquirir formas animales es una constante en el pensamiento mágico y en toda la literatura.

Cuando la transformación involucra de un modo visible y palpable el cuerpo humano, cuando se presenta una perturbadora proliferación de órganos y miembros, cuando sólo el horror, la risa o el rechazo son posibles, aparece la diferencia, la alteridad, lo "desviado" y "monstruoso". No de otra forma se concibe al loco y al salvaje.

Parte del horror que producen los fenómenos proviene de la idea de que enmascaran energías ocultas y ajenas a lo humano. Se trata de las oscuras fuerzas de la genética.

Los fenómenos son inadaptados radicales: están en el límite de la idea del Hombre e instauran y revelan energías del afuera, diría Foucault.

El fenómeno fabula y se ríe de nosotros.

El fenómeno fue sagrado y hoy no es más que una diversión de circo.

Su sacralidad extrema proviene del profundo cuestionamiento de las "proporciones" (Brueghel se ríe de Leonardo). No es sólo que el fenómeno sea grotesco: nos muestra lo monstruoso de nuestros propios cuerpos.

### Máscara

La máscara devuelve al ser humano al universo de lo indiferenciado, de lo anónimo. Desde un punto de vista ritual, es la manifestación de lo divino en sus aspectos irreales y animales.

La máscara actúa metonímicamente: su contacto modifica sustancialmente al sujeto. Su manifestación más baja es el antifaz, cuyo uso más común es erótico: el antifaz hace lo mismo que las medias, los brasieres y los ligeros, cubre y descubre, insinúa, pero sobre todo modifica, desrealiza a la persona hasta convertirla en objeto.

Lo único que deja al descubierto es la desnudez del ojo húmedo y animal que mira desde el otro lado. La máscara es, en este sentido, un dispositivo que permite la elevación de lo inferior y lo bajo, como en los carnavales interpretados por Bajtín. En sus manifestaciones más elevadas la máscara tiene una función catártica: sublima, libera, desata identidades ocultas.

Su acción es la del éxtasis, ya que el portador sale de sí mismo. La máscara funeraria, por ejemplo, hace que el muerto se reintegre al universo indiferenciado de lo que no tiene vida, al tiempo que lo prepara para colocarse en el panteón de los ancestros. La máscara es también manifestación del doble maligno, del ser secreto que al aparecer nos oculta: el otro que siempre nos habita.

Un rostro enmascarado puede alcanzar la potencia mágica del fetiche. Su signo es básicamente el de la metamorfosis. La máscara, en sus manifestaciones animales, está asociada a los ritos de caza y al universo anímico de las fuerzas espirituales dispersas. La máscara nos permite acceder al otro mundo, al de las fuerzas mágicas que rigen los actos de los hombres.

La máscara es un espejo donde todos miramos el enigma de nuestra identidad oculta. Como Rimbaud, el enmascarado dice: yo es otro.

### Mimetismo

Fundirse con el entorno, mimetizarse con el ambiente, desaparecer. Los insectos se borran entre los arbustos que los envuelven, los osos polares confunden su blancura con el paisaje glacial que los rodea, las salamandras se pierden entre las piedras, absorbidas por el ambiente inerte, en apariencia muerto, del acuario, el camaleón se oculta entre las ramas del terrario, el pulpo cambia de color por dos razones: cambio de estado de ánimo y empecinada voluntad de desaparición.

En las profundidades pelágicas ciertos peces asumen el color del coral o de la arena. Sólo cuando se establecen límites y bordes, cuando se delimitan los objetos, somos capaces de captar las diferencias. El mundo natural tiende a lo semejante: insectos que parecen hojas secas, pelajes cuya blancura se disuelve con la arena, animales que parecen piedras. El mimetismo animal establece una abolición

## MAURICIO MOLINA

aparente de las diferencias. La naturaleza es un lugar donde todo se parece, donde todo establece analogías y parentescos.

También la sociedad humana tiende, al menos en nuestra época, a lo uniforme. Nuestras ciudades, nuestros trajes, nunca fueron más aptos para el ocultamiento. No hay nada mejor para huir de la policía que perderse entre la multitud.

El mimetismo es en nuestra cultura una forma de adaptación y sobrevivencia. El imperio de la reproducción técnica, de la producción en serie y la replicación genética; el desorden monótono de las ciudades que habitamos; fenómenos como la moda: todos estos rasgos parecen apuntar hacia una era de mimetismo universal, de ocultamiento y simulación.

Lo animal y lo humano confluyen en el simulacro. Animales y humanos buscan desaparecer fundidos con el entorno que los rodea. Lo natural y lo artificial dejan de ser una polaridad para convertirse en una leve diferencia de matiz.

Es evidente que aquí nos encontramos con un principio que, a falta de otra palabra más adecuada, llamaremos espiritual. El deseo de desaparecer, el desvanecimiento de la identidad, la fusión con el entorno, recuerdan el éxtasis inmóvil de los místicos sufís o tibetanos. El principio del mimetismo es la fijeza. Sin embargo hay que decir que entre ciertas especies de insectos la fijeza forma parte del mimetismo ofensivo. Permanecer inmóvil es

uno de los rasgos más característicos de los depredadores (su contrario, el mimetismo defensivo, asume el signo del disfraz y la exageración: ciertas mariposas, para no ser comidas, generan en sus alas ocelos para parecer bestias intimidantes).

Habría que repensar el budismo y las religiones de la inmovilidad desde esta perspectiva biológica. La mantis religiosa se confunde con las hojas del arbusto para atacar a sus víctimas.

La misma función tienen las líneas en el cuerpo de los tigres. Al mimetismo podemos atribuirle aquella frase de Elías Canetti: "si miramos atentamente a un animal, tenemos la sensación de que dentro hay un ser humano que se ríe de nosotros". Si el tatuaje revela al salvaje dentro de nosotros, el mimetismo revela al animal que traemos (¿que nos trae?) dentro.

Quien se mimetiza busca una suerte de metamorfosis: la presencia se convierte en signo. Quien se funde con el entorno busca ser descifrado. El juego del mimetismo es semejante al de la lectura: hay que encontrar al cuerpo tras la maraña de sombras que la ocultan.

### Apogeo de la sombra

La hipótesis es la siguiente: el universo que habitamos tiene un reverso. Este universo opuesto al nuestro se manifiesta en los reflejos de los charcos, los espejos y los cristales, pero sobre todo en las sombras.

Nadie puede deshacerse de su propia sombra. La sombra es el rostro secreto de las cosas: es la parte nocturna que habita en cada uno de nosotros. Aquello que carece de sombra se convierte en fantasma, en un ser inexistente, ya que solamente un cuerpo opaco puede proyectar sombra.

Los griegos hacían libaciones a los muertos al mediodía, a esa hora pánica en que los seres y las cosas carecen de sombra. Para la tradición céltica la sombra se desprende durante el sueño para reunirse con sus semejantes y habitar la noche.

Los algonquinos de Canadá afirman que, a la hora de la muerte, la sombra y el alma se separan del cadáver: el alma se dirige al mundo de los muertos, mientras que la sombra permanece cerca del muerto y es la que se mantiene en contacto con los vivos.

A ella es a quien van depositadas las ofrendas. En muchas lenguas indias de América del Sur "alma", "imagen" y "sombra" se designan con la misma palabra. Para los africanos, los muertos se alimentan de las sombras de las cosas.

En el teatro de sombras oriental, se evidencia el carácter profundamente aparential del mundo.

La sombra nos revela nuestra naturaleza ilusoria, sólo ella entabla contacto con el otro mundo, ya que para el teatro de sombras el cuerpo no es más que el reflejo de la sombra.

Los niños juegan a pisar la sombra del otro: intuyen que bajo el pie puede quedarse atrapada. Para Jung "cada uno es seguido por una sombra y cuanto menos se incorpore ésta a la vida consciente, más negra y espesa será".

La sombra es la morada de los monstruos internos, la patria de los demonios y los dragones, el reino de lo oscuro e indiferenciado donde habitan las sicopatías y los miedos. La calidad de la sombra está determinada por su densidad y espesura. La sombra es abismal. Seres y objetos corren el riesgo de hundirse, de ahogarse en su propia sombra.

La sombra blanca de Hiroshima.

La sombra del cadáver en la escena del crimen.

La sombra de la mujer sin sombra.

La sombra que nos ahoga con su falta de peso.

Sólo el sol no tiene sombra. Durante los eclipses de sol la sombra de la luna se proyecta sobre la tierra y durante los eclipses de luna es la tierra la que proyecta su sombra sobre la luna. Para el pensamiento mágico, pienso en las civilizaciones mesoamericanas; en esos momentos de excepción, virtualmente cualquier cosa puede ocurrir.

Los hoyos negros de la astronomía son la ilustración más cabal de que la sombra es un abismo. La densidad de la materia es tal que la gravedad no permite que la luz pueda salir de esos lugares. Todo lo que está cerca se hunde en ellos.

## MAURICIO MOLINA

El tiempo se dilata, es decir, transcurre más lentamente hasta parecer inmóvil: es el tiempo enrarecido de la sombra. En algún lado, de algún modo, debe existir un universo *donde las sombras proyectan seres sólidos*.

### Escolios

#### 1. Elogio del maquillaje

Es una fortuna que el fundador de la poesía moderna haya sido un fetichista. Sin su pasión por la vestimenta y el peinado femenino, las joyas y el maquillaje, Baudelaire difícilmente habría podido salir victorioso de su enfrentamiento con la mercancía. Sin la experiencia personal de la milagrosa capacidad del objeto-fetichista de hacer presente lo ausente a través de su negación misma, acaso no se hubiera atrevido a asignar al arte la tarea más ambiciosa que el ser humano hubiese confiado nunca a una creación suya: la apropiación misma de la irrealidad.

Giorgio Agamben,  
"Baudelaire o la mercancía absoluta".

#### 2.

La mujer está por completo en su derecho, e incluso cumple una suerte de deber, aplicándose en parecer mágica y sobrenatural; es necesario que asombre, que hechice; ídolo, debe dorarse para ser adorada. Debe, pues, tomar de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza de modo que subyugue mejor los corazones y hiera los

espíritus. Importa muy poco que el engaño y el artificio sean conocidos por todos si el éxito es seguro y el efecto sea siempre irresistible.

El artista filósofo encontrará fácilmente en estas consideraciones la legitimación de todas las prácticas empleadas siempre por las mujeres para consolidar y divinizar, por decirlo así, su frágil belleza.

La enumeración sería infinita; pero para nosotros se reduce a aquello que nuestro tiempo llama vulgarmente maquillaje, que no necesita en principio otra cosa que el uso del polvo de arroz anatematizado por los filósofos ingenuos, y que tiene por finalidad y como resultado hacer desaparecer del pigmento cualquier traza que la naturaleza le ha dejado de manera escandalosa, y de crear una unidad abstracta en la textura y en el color de la piel; esta unidad, como la producida por las mallas, ¿no acercan inmediatamente al ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior?

Lo mismo se puede decir del negro artificial que rodea el ojo y del rojo que marca la parte superior de la mejilla, ya que su uso en sí, surgido del mismo principio del deseo de sobrepasar a la naturaleza, el resultado que logra satisface un deseo completamente opuesto.

El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; este contorno negro, que vuelve la mirada más profunda y singular, otorga al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta hacia el infinito;

el rojo que aumenta aún más la claridad del párpado imprime a un rostro femenino bello la pasión misteriosa de la sacerdotisa.

Charles Baudelaire,  
"Elogio del maquillaje".

### Epílogo: hacia una poética de la imaginación fetichista

El erotismo implica un alto grado de simulación, de actuación, de ahí su carácter ritual, que es lo que diferencia la sexualidad humana de la de los animales. Nuestro comportamiento erótico está lleno de fantasías y de fantasmas. Lo atraviesan deseos naturales y artificiales o "perversiones", pulsiones instintivas y comportamientos culturales.

Los objetos cumplen un papel a veces central, a veces periférico, pero siempre están ahí: son los fetiches (fetiche, del portugués *fetição*, hecho, objeto artificial, cosa fabricada), instrumentos mágicos del deseo.

Todas las culturas, desde las más "primitivas" hasta las más desarrolladas, han elaborado objetos destinados a la intensificación del deseo, ya sea para que cumplan una función simbólica o una función práctica. Hay una magia alrededor de los objetos que ni el psicoanálisis ni las críticas al consumismo han podido abarcar.

La sombra de un arete sobre el cuello de una mujer, el tirante del brasier sorprendido de pronto como un latigazo en la espalda de una

muchacha, o la cadena casi imperceptible alrededor del tobillo, son imágenes en sí mismas de una seducción incomparable. La magia que envuelve los objetos no proviene de ellos mismos, sino de lo que bordean y delimitan. Roland Barthes se pregunta en *El placer del texto*: "¿el lugar más erótico del cuerpo no es acaso allí donde la vestimenta se abre?"

Los fetiches (zapatos, collares, aretes), como todo objeto mágico, actúan a distancia. Con el fetichismo ocurre que las cosas abandonan su condición normal de objeto de uso. Operación transgresora por excelencia, el fetichismo —y el régimen de la transgresión en general— es una estrategia ritual y mágica: disfraza la apariencia y la subvierte para convertirse en la manifestación de algo más.

Contrariamente a lo que piensan las feministas y el psicoanálisis, el fetichismo no enajena a la mujer, ya que desde un punto de vista dialéctico podría argumentarse lo contrario: el fetiche despoja a lo que se ha objetualizado de su condición de mercancía, de uso, o de valor, para cargarse de una energía ritual y mágica. Más allá de la teoría de la alienación, se trata de un juego de lenguaje y, por lo tanto, está sujeto a una retórica, pero sobre todo a una poética.

Los fetiches (zapatos, ligueros, medias, ropa interior) indican, al marcarla, una parte del cuerpo de la mujer (los pies, las piernas, el sexo, el rostro). Actúan metonímicamente, por contigüidad. Las muñecas, los maniqués, por su parte, son metáforas de la mujer.



Foto: Norma Patiño.

Una falda, unos tacones, se alejaron por la calle vacía, es el ejemplo de una metonimia; la muñeca encarnada del deseo es en cambio una metáfora. Metonimias y metáforas aparecen donde la literalidad del sentido balbucea.

Dicen algo más: tienen una función poética. Si lo literal es sinónimo de transparencia, estas operaciones simbólicas convierten al cuerpo

y al lenguaje en una entidad opaca, refractaria al imperio de la significación unívoca. En cierto modo estas figuras son perversiones del lenguaje, ya que lo desvían de su uso literal y comunicativo revelando un más allá, un suplemento del sentido.

En este excedente se manifiesta el carácter mágico del cuerpo fetichizado: el fetichista

transforma sus objetos como el poeta transforma las palabras. Un orden mágico, poético, sustituye un orden racional, literal, pero ni la metonimia ni la metáfora sustituyen o anulan a su objeto: ambos ponen en escena un orden ritual, un simulacro.

La simulación, la ritualización, la poesía, abren la puerta de acceso a la otra imagen del cuerpo, a su aureola, a su proyección mágica o mítica. En ese parpadeo encarna y toma forma el cuerpo imaginario, ese cuerpo fantasmal sin el cual el cuerpo "real" o "verdadero" no podría existir.

MAURICIO MOLINA

Narrador y ensayista, autor de *Tiempo lunar*, novela, 1993; *Años luz*, ensayos, 1995; *Mantis Religiosa*, cuentos, 1996; entre otros. Premio Nacional de Novela "José Rubén Romero", 1991; Premio Nacional de Cuento "San Luis Potosí", 2000; y Premio Nacional de Ensayo, entre los principales. Actualmente es editor de la *Revista de la UNAM* y miembro del Sistema Nacional de Creadores.

## Cauhtémoc Salgado Barrera

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

La certidumbre que el discurso científico, aprendido en la escuela y difundido por los medios masivos de comunicación, que sobre el universo y en particular sobre nuestro cuerpo teníamos, se ha derrumbado. En el fondo, este discurso, fue y es un conocimiento superficial.

En cambio, la “posmodernidad”, vista como un movimiento crítico de la modernidad, nos vuelve a colocar en la incertidumbre, la realidad ahora se nos presenta con múltiples caras. Es así como las reflexiones sobre el cuerpo que Muricio Molina, Víctor Manuel Ortega y Nelly Cejas nos han expuesto, creo, son posmodernas y contribuyen a descentrarnos, nos abren múltiples horizontes y nos colocan nuevamente ante el misterio: nuestro cuerpo en su complejidad.

Somos más de lo que creemos ver y ser. Lo que vemos en el cuerpo es sólo “un velo que revela”, asegura Mauricio Molina, y a partir de esta primera reflexión nos lleva a la multiplicidad de relaciones y apariencias que tiene el cuerpo en la vida contemporánea: tatuajes, inscripciones, movimiento corporal, retratos, metamorfosis, máscaras, mimetismos, sombras, maquillajes y fetiches.

El cuerpo y su apariencia es “texto”, es decir, tejido de símbolos que nos llevan a la multiplicidad de posibilidades: de sentir, mirar e interpretar lo que somos, necesariamente enmarcado por el transcurrir del tiempo y la relación en el espacio con los objetos y los otros. Es decir, un texto en su contexto, un tejido en el universo.



Para hacer más compleja nuestra reflexión sobre el cuerpo, Víctor Manuel Ortega Esparza nos muestra la relación que hay entre tecnología y representación, haciendo énfasis en el autorretrato.

Por medio de un “modesto escáner manual”, Víctor recorre su cuerpo y nos muestra cómo esta tecnología es un ojo que nos revela otra dimensión, tan real o irreal como la que ven nuestros ojos, rompiendo con lo tecnológicamente correcto: la moda de las nuevas tecnologías.

La máquina se convierte en un ojo muy particular que nos muestra una “versión fotodigital de una caricia”, nos dice Víctor. No existe la objetividad, siempre estamos ante una construcción o reconstrucción infinita de nosotros mismos (quien observa es parte integrante de lo observado).

Al conocer la realidad, nos conocemos, y yo agregaría: al retratarnos, cambiamos lo retratado. Toda obra artística es un autorretrato y una interpretación de lo que somos en ese instante.

Parece que es imposible, como lo propondría la fenomenología, encontrarnos desnudos ante el fenómeno sin interponer nuestros prejuicios y sin más medio entre nuestro ser y la realidad, que nuestro cuerpo.

Siempre hay un medio de por medio, y “el medio determina el tipo de imagen que podemos ver de nosotros mismos”.

Por lo tanto, también el medio es límite, y aún no se ha inventado el instrumento que refleje la totalidad de nuestro ser. Siempre hay límites, pero nuestra curiosidad es ilimitada, la construcción y reconstrucción de nuestra imagen es tarea infinita, juego de espejos y lentes perceptuales.

Para hacer más complejo lo complejo, Nelly Cejas nos habla de su experiencia en Santiago Yaitepec, distrito de Juquila, en la región Costa de Oaxaca y nos hace ver que no escapamos de nuestro entorno físico y cultural (segundo útero) y, en este caso, de la “corporalidad de lo mesoamericano/tropical”.

Vemos a través de la cultura, cultura que es “lente” pero también “coraza” que nos impide, en ocasiones, otras formas de vivir el cuerpo y nos provoca malestar.

Es por esto que en un ritual, el cuerpo —individual, social, simbólico— se revela y se transforma (pregnancia) y “toma cuerpo lo intermedio”.

En el ritual y el carnaval lo femenino y lo masculino (dualidad sexual) se trastocan: objetos personales, animales míticos, objetos de la cultura de masas, conforman parte del vestuario ambiguo que los hombres llevan.

Erotismo, seducción, orgasmo simbólico, nuevamente el “velo que devela”; analogía simbólica de los diferentes cuerpos: el individual, el social, el cultural, el territorial enmarcado en el tiempo cosmogónico.



Cuauhtémoc Salgado.

La certidumbre se derrumba y lo inesperado nuevamente brota, no existe centro, no existe la objetividad pura, pero tampoco "todo es relativo", y debemos tener cuidado de que la posmodernidad se convierta en locura, por lo cual, a sabiendas de que no existe centro, tenemos que inventarlo, necesariamente desde lo humano, lo placentero, lo bueno para que la especie siga navegando en este mar de incertidumbre.



# Mesa 5 El cuerpo y su diversidad en el siglo XXI

Enseñame cómo vistes y te diré quién eres  
Ángeles Hernández

Retórica del cuerpo en la realidad urbana  
en la primera década del siglo XXI  
Cuauhtémoc Salgado y Víctor Collantes

Cuerpos callejeros: rótulos y letreros  
Teresa Olalde



Isla a la  
deriva,  
Coloquio del  
Cuerpo



## Ángeles Hernández

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

Cotidianamente nos vestimos, durante las 24 horas de cada uno de los 365 días del año, durante el sueño y en nuestras horas de actividad, cualesquiera que éstas sean.

Ciertamente los pocos momentos del día en que prescindimos de prendas de vestir es cuando nos introducimos en la ducha o acudimos curiosos a una playa nudista. Es prácticamente imposible pensar en salir a la calle desnudos, es decir, sin vestido, solamente cuando nos motiva protestar políticamente o si padecemos un estado mental alterado.

Nos vestimos desde que nacemos hasta que morimos. Al nacer un nuevo miembro de una comunidad, en casi todas las culturas se le envuelve en un lienzo.

Cuando alguien se nos adelanta a morir, al cuerpo inerte se le envuelve con las ropas suficientes de las que le pertenecieron para acomodarlo en un ataúd; en algunos grupos indígenas en nuestro país, por ejemplo, se sigue envolviendo al muerto en el petate sobre el cual durmió en el transcurso de su vida, por lo que se dice, en términos coloquiales, "se petateó".

De esta manera, sean muchas o pocas las prendas que usemos sobre nuestro cuerpo, a diario, a primera hora de la mañana, nos disponemos a hacerlo sin detenernos a reflexionar siquiera si debemos o no llevar esto a sus últimas consecuencias, simplemente lo hacemos.

## ÁNGELES HERNÁNDEZ

Así, la acción de vestirse se realiza en cualquier parte del mundo, desde las tribus autóctonas de los lugares más recónditos del planeta, hasta en las ciudades más cosmopolitas.

Y refiriéndonos como “vestido” a todas las prendas que usamos sobre nuestro cuerpo, desde la cabeza hasta los pies, podemos detenernos a reflexionar sobre lo que el vestido que usamos significa. El vestido tiene funciones individuales y colectivas: en lo individual, se dividen en físicas y psíquicas.

Las físicas son las tangibles:

- Proteger el cuerpo del medio, lo que corresponde a satisfacer la segunda necesidad básica del ser humano, claro, después de comer. Cubrir el cuerpo para evitar ser afectado por las condiciones del medio natural o artificial, lo que puede representar, en un momento dado, encontrarse entre la vida y la muerte.
- El medio natural se refiere al que nos ofrece la naturaleza, básicamente: frío, radiaciones solares y lluvia.
- Y el medio artificial, al que percibimos en los recintos cerrados y que ocasionan los climas llamados “acondicionados”, o en un lugar de trabajo, donde se generan condiciones extremas de temperaturas o de humedad, como en algunas industrias.
- Entre las funciones físicas del vestido también están las que se refieren a permitir el óp-

timo desarrollo de todas las actividades que realizamos durante la noche, como dormir, o durante el día, como realizar ejercicio físico o la práctica de algún deporte; el trabajo en la escuela, en la oficina, en el laboratorio; caminar en la vía pública o en la superficie de la luna, o simplemente descansar, para lo cual nos agrada ponernos ropa cómoda y pantuflas.

Las funciones psíquicas del vestido son las que se refieren a proyectar estados emocionales.

En los casos extremos nos vestimos de luto cuando estamos viviendo un duelo, o nos vestimos de fiesta cuando hay algo importante que festejar.

En lo colectivo, el vestido tiene la función de satisfacer al unísono las necesidades de una colectividad, por medio de éste:

- Se integra a los diferentes grupos sociales, para lo que se utilizan los uniformes escolares, de empresas, de equipos deportivos.
- Se establecen diferencias entre grupos: no es igual el uniforme de Bancomer que el de Banamex, o el grupo de los “emos” que el de los “darketos”.
- Se denotan los niveles dentro de una comunidad, como los puestos de trabajo de una empresa: desde los trabajadores hasta los directivos, por ejemplo.

Así pues, por todas las funciones que tiene el vestido, podemos considerarlo el objeto más

necesario y útil para el ser humano; tenemos la posibilidad de usar nuestras manos para beber agua o para alimentarnos, pero no podemos con ellas cubrir todo nuestro propio cuerpo, forzosamente requerimos de un material externo para hacerlo.

Usualmente, para confeccionar las prendas de vestir se utilizan los materiales textiles, pero la creatividad del ser humano ha utilizado otros, desde las pieles de los animales, pasando por hojas de papel periódico y láminas de metal.

Por todo lo expuesto, el vestido integra todas las áreas del diseño, no sólo de los objetos y los mensajes, que son de las áreas de las que hemos hablado, sino el de los espacios. El vestido también es arquitectura, ya que representa los límites espaciales más próximos a nuestro cuerpo. Desde esta perspectiva, el vestido puede analizarse como pieza de diseño en toda la extensión de la palabra.

Una propuesta para el diagnóstico de un diseño es la planteada por Francis D. K. Ching. Sus categorías de análisis nos permiten abarcar las funciones físicas y psíquicas del vestido, por un lado, e individuales y colectivas por otro: contorno, tamaño, color, textura; mismas que se adecuan perfectamente al diseño al cual nos referimos ahora: el vestido.

- El contorno de un vestido delinea y define la figura de quien lo utiliza. Básicamente hay dos tipos de líneas: las rectas y las curvas. Las

rectas denotan rigidez, orden, disciplina. Las curvas nos remiten a la suavidad, la holgura, la adaptación. Un uniforme militar es recto, firme, sobrio; el vestido de una quinceañera es suave, vaporoso, libre.

- El tamaño se refiere a la parte proporcional del cuerpo que se cubre. Al igual que un espacio para habitar puede ser limitado o vasto, se puede cubrir con el vestido una mínima parte del cuerpo con un taparrabo o una tanga, o absolutamente toda la piel, lo que debe suceder con la indumentaria de los astronautas que viajan por el espacio sideral.

- El color es uno de los factores más evidentes y conocidos del análisis del vestido. Sabemos que cada color denota una característica singular y también que esto está determinado fuertemente por la cultura, de esta manera se ha creado toda una teoría psicológica alrededor de los colores. Por ejemplo, en México como en muchas partes del mundo, el negro nos remite al luto, a la tristeza, la depresión; sin embargo esta misma connotación la tiene el blanco en algunos países orientales.

A grandes rasgos, los colores primarios y secundarios del círculo cromático simbolizan lo siguiente:

- El amarillo: luz, alegría, energía, dinamismo, fortaleza, arrogancia, inteligencia.
- El naranja: excitación, entusiasmo, ardor, pasión, agresividad.



## ÁNGELES HERNÁNDEZ

- El rojo: dinamismo, vivacidad, ambición, calidez, pasión, excitación, peligro, violencia.
- El morado: humildad, paciencia, espiritualidad, lealtad, poder, penitencia, martirio, sublimación, resignación, tristeza.
- El azul: lo infinito, profundidad, inteligencia, pensamiento, sabiduría, nobleza.
- El verde: tranquilidad, adaptabilidad, esperanza, inmortalidad, amistad, equilibrio.
- También la ausencia de color, al que conocemos como blanco tiene connotaciones: pureza, unidad, perfección, verdad, frío, vacío.
- Y el negro que integran todos los colores: error, mal, pecado, enfermedad, muerte, dignidad, sofisticación, solemnidad, duelo.

La última categoría de análisis es la textura, que refuerza magistralmente el color. A ésta la entendemos como el tratamiento que se hace a las superficies, y puede ser táctil o visual únicamente. De esta manera podemos encontrar ejemplos extremos, como la textura lisa de los trajes de baño utilizados en competencias de natación, que asemejan la piel de los delfines, y por otro lado, el vestido de una novia cubierto de lentejuelas, perlas, flores, incluso plumas, que busca denotar la abundancia que pretende conseguir en su iniciada vida marital.

Todas estas categorías de análisis son utilizadas intuitivamente por hombres y muje-

res para elegir el vestido con el que cotidianamente se visten. Haciendo la aclaración de que se consideran en el vestido todas las prendas con las que cubrimos desde nuestra cabeza hasta nuestros pies, pasando por todos los accesorios posibles.

Los aspectos formales antes mencionados son utilizados en la industria de la moda para dictar las nuevas tendencias de cada temporada. Así, para la de primavera, por ejemplo, se aplican los colores claros y frescos, como el blanco, amarillo, verde, rosa, y para la temporada de invierno es más propio utilizar los oscuros, como negros, grises, azules y morados.

No es este el espacio para tratar el tema de la moda, un tema, entre paréntesis, bastante extenso y complejo, pero al ir de la mano con el vestido, es importante hacer hincapié en que los estilos del vestido han evolucionado en la historia del ser humano, siempre proyectando las condiciones económicas, políticas y sociales de cada momento histórico. Así, la moda se ha visto austera en épocas de crisis y glamorosa en épocas de abundancia.

De esta manera adaptamos el vestido según las condiciones que estamos viviendo, ya sean personales, familiares, de nuestra comunidad, e incluso en nuestro país, al buscar una identidad nacional.

Para concluir lo anteriormente expuesto, podemos preguntarnos ¿cómo se viste nuestra comunidad?, ¿nuestra indumentaria nos in-

tegra como la comunidad de la UAM Azcapotzalco? Y para respondernos basta mirar a nuestro alrededor.

ÁNGELES HERNÁNDEZ

Maestra en Diseño Industrial, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.



1



2



3

## ÁNGELES HERNÁNDEZ



4

Página anterior:

- 1 Diseñamos indumentaria para casos especiales.
- 2 Con los jeans y una playera nos identificamos como estudiantes de la UAM.
- 3 A algunos nos gusta vernos diferentes e identificarnos como estudiantes de diseño.

Arriba:

- 4 Otros queremos, en cierto momento, ser algo más que simples universitarios.



## Cuauhtémoc Salgado y Víctor Collantes

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

### Retórica del cuerpo en la realidad urbana en la primera década del siglo XXI

La retórica es una tecnología para construir y emitir discursos o textos para convencer. Para lograr esto, debemos tener en cuenta todos los elementos que se dan en el proceso de comunicación (emisor, receptor, código, mensaje, contexto). En este escrito iniciamos nuestra exposición, apoyándonos en los planteamientos teóricos de la académica Katya Mandoki,<sup>1</sup> para posteriormente reflexionar sobre la retórica del cuerpo en la realidad urbana contemporánea.

Katya nos propone una teoría y un método para estudiar la producción y recepción estética en la vida cotidiana. A este campo teórico le llama "prosaica", y nos propone dos coordenadas para el análisis de un texto: la retórica y la dramática. Es importante aclarar que el texto lo entiendo como un tejido de mensajes que pueden ser transmitidos por diferentes medios e impactar todos los sentidos. El texto no es sólo palabra, reflexionemos: nuestro ser (cuerpo-mente) es energía que se expresa por medio de movimientos, calor, sudor, sonidos y que, consciente o inconscientemente, genera signos, síntomas, señales, símbolos, discursos, textos, que son interpretados por los otros.

---

<sup>1</sup> Katya Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales, Siglo XXI, México, 2006.*



Foto: Daisy Tania Mendoza.

La retórica la divide Katya en cuatro registros o canales de intercambio de enunciados estéticos que son: el léxico, el acústico, el somático y el escópico.

El léxico es el discurso hablado y escrito, lo acústico hace referencia a la música, los efectos sonoros, al tono, al timbre, a la intensidad del sonido; lo escópico a lo visual: a la ropa y la escenografía y, finalmente, lo somático, que es el registro que en esta reflexión más nos interesa, pensemos: el cuerpo es el vehículo por el cual se despliega la energía (dramática) y que configura uno o más textos (tejido de mensajes) que, junto con los otros registros (léxico, acústico, escópico), busca lograr un efecto en el otro o los otros.

Antes de proseguir me parece interesante detenerme en este dato que nos da Katya: "La somática junto a la acústica son ontogenética y filogenéticamente las primeras formas de comunicación humana..."

Me imagino a un recién nacido y el impacto que implica pasar del paraíso, que es el vientre materno, a este mundo.

Me imagino la energía que despliega automáticamente para buscar el contacto con algo que le dé cobijo, alimento y consuelo.

La madre seguramente responde con todo su ser y poco a poco se va dando un intercambio de estímulos que se convertirán en los primeros signos.

Con el tiempo, el niño irá aprendiendo conductas o estrategias retóricas para obtener lo que desea, y se entablará un juego, primeramente con su madre y posteriormente con los otros, que poco a poco conformará su carácter, es decir, una serie de condicionamientos psicocorporales que responden automáticamente a los estímulos del medio.

Katya precisa que el cuerpo "habla": a través de la postura, de su modo de tocar, de su temperatura, de los olores que desprende, de su contacto ocular, de la humedad, del gesto, de la expresividad del rostro y del volumen o talla corporal.

El cuerpo en la interacción cotidiana produce efectos de apreciación y encanto, incluso deslumbramiento o repulsión.

Esto me recuerda la bulimia y la anorexia, pienso que muchos de nuestros males se gestan por relaciones humanas perversas. Nuestra paradoja es ser animales autodomesticados, algo así como un arbolito bonsai que no quiere ser arbolito bonsai.

Pero volvamos al texto de Katya. Recordemos que nos propone dos coordenadas: la retórica y la dramática. De esta última la autora afirma:

En un proceso de enunciación cualquiera, mientras se habla y desarrolla el protocolo de las pruebas lógicas, el orador debe también decir sin cesar síganme, estímenme y quíeránme.

CUAUHTÉMOC SALGADO Y VÍCTOR COLLANTES



La retórica del cuerpo en la realidad urbana.



Estos tres enunciados se emiten desde la dramática del enunciante para lograr efectos de prendamiento en su público.

En estos momentos me viene a la mente el discurso de Calderón en la noche del 4 de noviembre de 2008, al dar un mensaje nacional por la muerte del secretario de Gobernación, Juan Camilo Mouriño.

Este hecho es aprovechado por los consejeros presidenciales para construir una escenificación que es transmitida a nivel nacional y, seguramente, reiterada por todos los medios, en la que el gran actor, en su papel de comandante de la nación, busca lo que no ha tenido: legitimidad y credibilidad, busca un prendamiento de los espectadores: síganme, esténme y quíeranme, pero dejemos a Calderón y su retórica y sigamos adelante.

La coordenada dramática tiene cuatro modalidades: proxémica, cinética, enfática y fluxión.

La proxémica tiene que ver con la distancia, es decir, la cercanía o lejanía del cuerpo respecto al otro o los otros. La distancia es un indicador que, unido a los otros registros y modalidades, genera un mensaje de aceptación o rechazo. En un diálogo, los cuerpos mueven constantemente los ojos, los gestos, las manos, las caderas, los pies, etc. Es un constante acercarse y alejarse para expresar aceptación o rechazo. Es un juego.

La modalidad cinética es el fluir de la energía que genera el movimiento, el cual puede ser

rítmico o caótico, lento o acelerado, fluctuante, cadencioso. La hiperactividad corporal es un signo que puede expresar audacia o locura. En cambio, la cinética corporal estática se puede interpretar como prudencia o depresión, todo depende de los diferentes factores que intervienen en el proceso de comunicación.

La enfática somática es, sencillamente, el acento, la carga de energía que se da en alguna parte del cuerpo: ya sea al tensar los músculos; generar un movimiento repetitivo; mostrar una parte del cuerpo en forma provocativa; presentar calor, sudoración o color de piel llamativo; gesticular o tomar una posición corporal amenazante, en fin: acentuamos, reiteramos, precisamos, anclamos el mensaje.

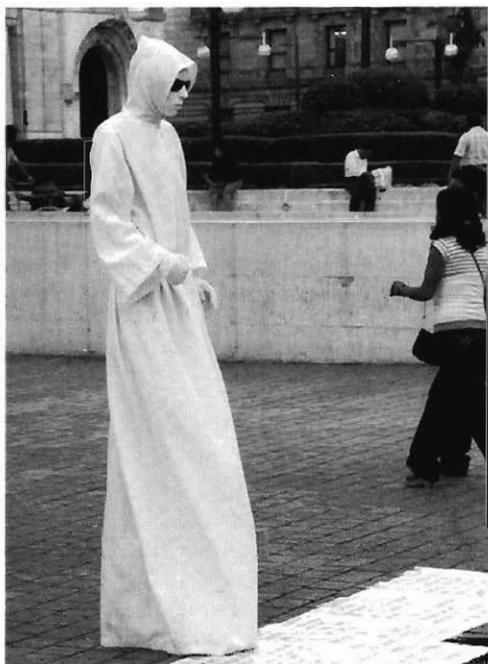
Finalmente, la modalidad dramática llamada fluxión consiste en abrir o cerrar, tensar o relajar, gastar o contener, disipar o controlar la energía. Entramos en contacto o nos despedimos; ponemos atención o nos fugamos. Expresamos con la mirada, la cara y el abrazo: ¡hola!, ¿cómo estás? o cortamos la conversación fingiendo cansancio, prisa o dolor de cabeza.

Las ocho categorías de la retórica y la dramática que nos propone Katya sirven como lente para hacer una lectura del cuerpo. Seguramente hay otros autores que proponen otras categorías, y podemos también, a partir de la observación y estudio detallado del cuerpo en la vida cotidiana, ampliar nuestra teoría

## CUAUHTÉMOC SALGADO Y VÍCTOR COLLANTES

y tecnología para leer el cuerpo, es decir, convertirnos en hermeneutas profesionales.

Espero que no sea necesario precisar algo obvio y es que todo discurso o texto es un hecho complejo, en el que se tejen los diferentes registros retóricos y modalidades dramáticas. Por eso, a una imagen, a una representación, a una serie de mensajes, le llamamos texto en contexto.



La retórica del cuerpo en la realidad urbana.

### CUAUHTÉMOC SALGADO

Profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Tiene la licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica y la maestría en Tecnología Educativa. Se ha desempeñado durante más de 22 años como profesor-investigador, imparte diferentes materias, principalmente Teoría de la comunicación.

Concluyó su maestría con la tesis *La construcción colectiva del conocimiento*, en la que desarrolló un sistema de enseñanza-aprendizaje para estimular las capacidades intelectuales de los jóvenes universitarios.

### VÍCTOR COLLANTES

Profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.



Teresa Olalde

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

### Introducción

La intención principal es mostrar cómo, en el espacio urbano, encontramos cuerpos de personas y personajes que son mensajes gráficos que nos comunican algo.

Algunas veces son el soporte de estos rótulos o letreros, pero otras son el mismo mensaje publicitario o informativo caracterizado en un cuerpo.

En los últimos tiempos la utilización de gráficos informativos o publicitarios ha tomado relevancia, al ser cada día más utilizados dentro de los espacios urbanos de las principales ciudades del mundo. Cuerpos que deambulan por las calles como portadores de mensajes gráficos, o bien como el mensaje mismo, cuando asumen el papel de algún personaje.

Asimismo, los métodos de diseño que se utilizan para la creación de productos gráficos en personas y personajes utilizando sus cuerpos como medios y soporte de comunicación son variados.

### Personas y personajes con mensajes gráficos

Una experiencia cotidiana al paso por las calles de nuestra ciudad es encontrar la presencia de rótulos y letreros ubicados en todas partes, los cuales han llegado a convertirse en objetos tan comunes y abundantes en nuestro medio urbano, que su índice de percepción y apreciación ha disminuido, a pesar de su gran expresividad.

## TERESA OLALDE

A modo de antecedente de este tipo de comunicación gráfica, se hace referencia a que, prácticamente, en todas las civilizaciones ha habido inscripciones primitivas sobre diferentes tipos de soporte, como tablillas de arcilla, huesos, piedra, bronce, papiro, etcétera.

A lo largo de la historia se ha dado una evolución hacia nuevos soportes y técnicas, sobre todo en relación con la imprenta, la reproducción fotográfica, o los medios electrónicos y digitales.

Actualmente, el uso de nuevas tecnologías permite la creación de gran variedad de manifestaciones gráficas, utilizando el apoyo de diferentes técnicas de impresión y recorte digital, que se encuentran en todo tipo de rótulos y letreros que invaden el espacio urbano, anuncios espectaculares con imágenes y textos que llenan los edificios, el mobiliario urbano, los de transporte, pero curiosamente también a las personas que ya sea en su vestimenta o como objeto adicional, portan letreros con muy diversos mensajes.

La diversidad de este tipo de rótulos y letreros depende de la variedad de sustratos o materiales en los que se pintan, recortan o imprimen, así como de acuerdo con su soporte, tamaño y tecnología utilizada.

Se pueden encontrar gran variedad de carteles, cartulinas, lonas vinílicas impresas, para exhibirse con luz frontal, o translúcidas para montarse sobre cajas de luz, lonas microperforadas, vinilos adhesivos con diferentes



1. Este personaje lleva en su vestimenta diversos rótulos publicitarios, y sobre su cuerpo y en sus manos porta una serie de artículos con letreros que lo convierte en soporte y funciona como mensaje mismo de la tiendita ambulante.

acabados, banderolas, pendones, espectaculares, pero también hay rótulos luminosos con luz neón, con focos y *leds* [light emitting diode].

Pero, por otro lado, hay gran cantidad de letreros improvisados, pintados a mano en telas y paredes o impresos sobre diferentes superficies, utilizando como soporte del mensaje objetos y cuerpos.

Los rótulos y letreros se ubican en sitios hasta hace poco inimaginables: sobre los edificios, en el mobiliario urbano, en los vehículos, y también sobre las personas. Por esto mismo, cuando decimos "cuerpos callejeros, rótulos y letreros" nos referimos a todos aquellos mensajes gráficos que utilizan la figura humana o la figura del cuerpo de un personaje en la composición misma del mensaje gráfico, o bien como soporte o como la expresión misma del mensaje.

Sin embargo, en esta ocasión nuestro interés va encaminado hacia la descripción de los cuerpos de personas o personajes tridimensionales, utilizados como soporte de exhibición o cumpliendo la función de rótulo o letrero.

Con la finalidad de describir este tipo de representaciones corpóreas, que encontramos a nuestro paso dentro del espacio urbano, empezamos con los personajes a los que denominaremos "cuerpos petrificados", lo que comúnmente se conoce como estatuas.



2. En este rótulo se aprecia la presencia de la figura humana de un luchador, Místico, que apoya una campaña publicitaria de helados Nestlé.

## TERESA OLALDE

Las estatuas a las que nos referimos son representaciones, generalmente de personajes famosos, como la mayoría de las que encontramos a lo largo de la avenida Reforma: La Fragua, José Ma. Arteaga, Melchor Ocampo, etc., pero también hay otras, que son meramente representaciones artísticas, como *la Diana cazadora*.

Para la elaboración de las estatuas y marcar su perpetuidad, casi siempre se utilizan materiales sólidos, como metales, piedras, madera, fibra de vidrio, etcétera.

Todas, en su mayoría, son cuerpos portadores de mensajes gráficos. A veces, en el mismo pedestal que las sostiene, llevan una placa con el texto de referencia al personaje y, en raras ocasiones, llevan rótulos publicitarios.



2. La representación de la figura humana del personaje de Aladino sosteniendo un letrero, como parte de un rótulo publicitario, pintado en la fachada de un edificio.

Se puede decir que hay cuerpos que habitan o deambulan por las calles como portadores de mensajes gráficos, o bien como el mensaje mismo; éste es el caso de personas que, como parte de la moda, portan en su vestimenta diversos gráficos, rótulos y letreros con diferentes intenciones.



3. *La Diana cazadora*.

Por otro lado, encontramos personas que, como vendedores ambulantes, llevan vestimentas especiales, con logotipos, marcas y frases publicitarias, como el caso de los vendedores de Telcel, Bon Ice y otros más.

Hay otras personas que, con letrero en mano, se convierten en un rótulo viviente, cuando están paradas o caminando por las calles promocionando algo.

Muchas personas llevan vestimentas especiales, como los uniformes, para desempeñar un oficio determinado, y como parte de ese uniforme llevan letreros e insignias que los identifican.

Encontramos circulando por las calles de nuestra ciudad cuerpos con letreros y pancartas que portan los manifestantes; éstas son generalmente improvisadas o artesanalmente hechas por rotulistas, con mensajes de demandas y protesta, con la intención de hacerlos públicos.

También, dentro de esta categoría de cuerpos disfrazados, encontramos una expresión

- 4a. Vendedora de Telcel.
- 4b. Repartidora del diario *Publi metro*.
- 4c. Vendedor del diario *Metro*.
- 4d. Vendedor de Bon Ice.
- 4e. Persona promocionando la Comer.
- 4f. Persona con periódico y libros, cumpliendo la función del mensaje mismo.



4a



4b



4c



4d



4e



4f



5. Policías uniformados, portan escudos, insignias y letreros alusivos.



5. Barrederos uniformados con letreros.



5. Manifestantes con pancartas con letreros de protesta.

de mensaje muy interesante en lo que se conoce como *botarga*, personas que utilizan un vestuario especial para representar a un personaje, como mascotas, héroes o también un producto o símbolo comercial, que sirven de promoción publicitaria en espectáculos o eventos.

Las botargas se conforman de un traje, el cual se incorpora fácilmente al cuerpo de una persona, permitiéndole ver, respirar y moverse como si estuviera usando un disfraz grande; la persona que se mete dentro, por lo general, no es vista por el espectador y crea en el mismo la ilusión de vida de un personaje animado o producto, haciéndolo más atractivo y amistoso; y, de igual forma, el significado se refiere a la deformación del cuerpo de una persona por medio de algún material de relleno.

Actualmente, las botargas son populares en diversos países del mundo y su principal uso es el publicitario, tanto en anuncios de TV como en mercados públicos, plazas y centros comerciales, centrales de transporte, etcétera.

En México se ha popularizado mucho la botarga del Dr. Simi, perteneciente a Farmacias Similares, la cual se ha vuelto un fuerte símbolo en favor de la empresa. Se encuentra, generalmente, afuera de las farmacias, bailando eufóricamente, o bien saludando a los peatones que atraviesan el local. No obstante, en años recientes ha sido blanco de bromas y maldades juveniles, pues la taclean, empujan o derriban mientras baila.



6a



6c



6b



6d



6a. Persona con disfraz de payaso, portando mensajes de publicidad.

6b. Personas con disfraz de payaso, funcionando como el mensaje mismo en ciertos actos publicitarios.

6c. Persona disfrazada de mimo, actuando como el mensaje mismo.

6d. Sin embargo, algunos otros actúan como soporte al portar un letrero.

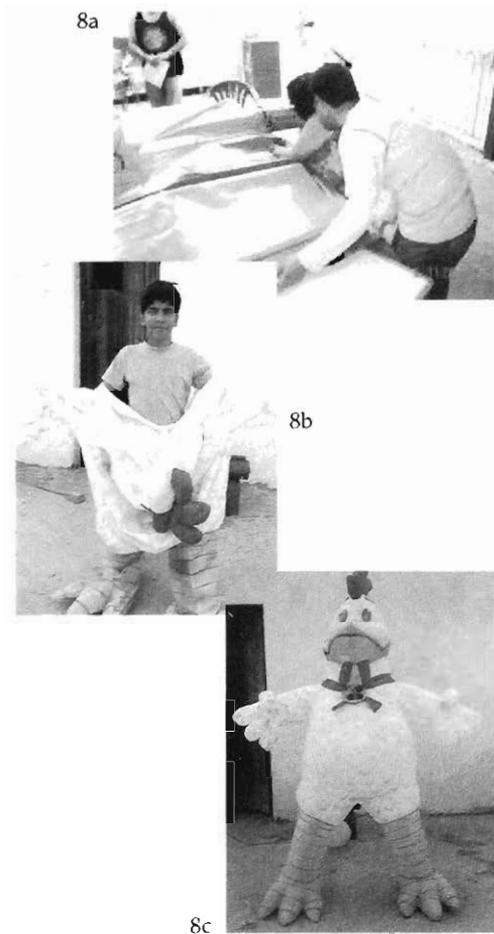


7d

7e



- 7a. Mujeres con letreros de protesta ante la prohibición de las minifaldas.
- 7b. Manifestantes de los 400 pueblos, desnudos, portando fotos y letreros de protesta.
- 7c. Personajes a caballo con letreros de protesta recorren las calles de la ciudad.
- 7d. Creación de personajes, con letreros de protesta en el desfile Gay, funcionando como el mensaje mismo.
- 7e. Manifestantes con mantas y pancartas con letreros de protesta.
- 7f. Mujeres con letreros de protesta pintados sobre sus cuerpos desnudos.



- 8a. Fabricación de una botarga.  
8b. Preparación de un disfraz de Pollo Bachoco en tela ligera.  
8c. Botarga de Pollo Bachoco terminada.

### Tipos de botargas

Típicas o rígidas: son fabricadas con materiales como hule espuma, plástico polifom, pvc, fibra de vidrio, aluminio u otro material que sirva para darle cuerpo, siempre tratando de que sean lo más ligeras y cómodas posibles para quien las opera.

Los acabados son realizados en gran variedad de materiales, como peluches, *velours*, nylon, peluche velboa, plásticos y otras telas, combinándolas entre sí cuando es posible y según diseño; asimismo, se combinan otros materiales, como acrílico, estireno, pvc, neopreno, trovisel, etc., que son materiales utilizados en la elaboración de ojos, narices, utilerías, etc., o para cualquier ocurrencia o mejor acabado de las mismas.

Este tipo de botargas cuenta con un equipo de ventilación provisto con un ventilador, una pila y un cargador, la bolsa o caja de transportación es opcional, debido a las dimensiones del personaje, material de elaboración del empaque, el cual varía la calidad, durabilidad y diseño del mismo.

Botargas inflables: para este tipo se utiliza un ventilador de turbina de aire, y su función es darle volumen al cuerpo de la botarga; funciona, por lo general, con baterías recargables de 12 v. 7 amp.

Los materiales más comunes en esta botarga son el nylon repelente o plastificado, básico para retener el aire, combinado con otras telas

## TERESA OLALDE

para la creación más precisa del personaje o producto.

Botarga híbrida o combinada: es una mezcla de las dos anteriores, donde la cabeza se realiza según el modelo rígido y el cuerpo es inflable. Los materiales son los mismos que los dos anteriores y se incluye el equipo de la inflable.

Otra categoría de cuerpos con disfraz son aquellos en los cuales no hay una persona dentro, sólo son cuerpos inflados que portan mensajes gráficos o son el mensaje mismo.

Los cuerpos con aire son los comúnmente llamados *sky dancers*, muñecos bailarines que se mueven y bailan por la acción del aire (turбина de 1 hp) dentro del cuerpo, elaborado con tela de nylon (Ripstop antirrasgaduras).

Otro tipo de personajes son objetos que funcionan como cuerpos, objetos personificados que son el mensaje mismo.

La proliferación de rótulos y letreros en el espacio urbano no omite ningún tipo de soporte o apoyo, así que, cuando encuentra a las personas y los cuerpos en las calles, los aprovecha como soporte o como apoyo a su propia expresión.

TERESA OLALDE

Maestra en Diseño Industrial. Profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.



## Jorge Ortiz Leroux

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

Los soportes mediante los cuales el cuerpo se manifiesta públicamente sirven como medio para otras manifestaciones y responden irremisiblemente a ciclos históricos, los cuales acompañan lenguajes, géneros y medios que interactúan con el cuerpo de formas múltiples.

La conjunción de formas, figuras y soportes permite la intensificación de propósitos: si estos son publicitarios, el cuerpo actúa persuasivamente, ya sea en forma directa, sublimada o sugerida; si sus fines son sociales, el cuerpo despliega movimientos e interacciones que conllevan posiciones, demandas y apuestas; si sus intenciones son artísticas, el cuerpo es medio de expresiones y sentimientos empáticos o sublimes.

El vestido es uno de los elementos ineludibles de la expresión corporal. Ángeles Hernández nos ha explicado aquí su presencia desde que nacemos hasta que morimos.

Las funciones del vestido pasan por lo individual y lo colectivo, así como por lo tangible y lo intangible (es decir, lo físico y lo psicológico).

La integración del vestido en el ámbito social permite la diferenciación y la integración con determinados grupos y comunidades, de tal modo que su utilidad es indiscutible tanto para el individuo como para las colectividades. Al mismo tiempo, el vestido integra características formales que lo convierten en objeto de diseño.

Éstas son: contorno, tamaño, color, textura, que permiten reflejar atributos clave mediante los cuales simbolizamos nuestra posición frente al mundo en que nos desenvolvemos. Por su parte, Cuauhtémoc Salgado y Víctor Collantes nos han adentrado en el terreno de la retórica como instrumento para la construcción discursiva de la realidad urbana de este nuevo siglo.

Para el intercambio de enunciados, la retórica utiliza lo léxico, lo acústico, lo escópico y lo somático. Los autores se concentran en lo somático como un tejido textual que permite el despliegue de la energía corporal, sus contactos con el mundo y los intercambios de estímulos que funcionan como signos fundamentales.

Al utilizar estos elementos como una lente para hacer una lectura del cuerpo, esta reflexión se sitúa en diversas imágenes del entorno urbano actual, estableciendo un contrapunto entre símbolos con una carga histórica relevante (superhéroes, personajes populares, etc.) y figuras o personajes cotidianos que remiten y reflejan a aquéllos, en un juego de analogías que contribuye a la interpretación de su papel cultural y de sus persistencia en nuestro entorno.

Por su parte, Teresa Olalde nos ha introducido en el cuerpo como soporte de mensajes gráficos en el espacio urbano. El cuerpo puede ser utilizado para la colocación de rótulos o letreros, al igual que puede ser un mensaje informativo caracterizado en el cuerpo

mismo. La variedad de ejemplos de este uso corporal va desde los personajes que comercian productos u objetos en las calles, hasta los cartelones que representan el cuerpo para atraer al público, pasando por todo tipo de estatuas que informan de personajes históricos o vestimentas que revelan marcas de productos comerciales o de otro tipo.

El cuerpo es también un recurso para manifestaciones públicas que evidencian la falta de atención y solución a distintas realidades sociales; asimismo, es recurso creativo e imaginativo para sorprender al transeúnte, como es el caso de decenas de tipos de botargas usadas en publicidad que representan mascotas y figuras inusitadas y enigmáticas.

El cuerpo es, así, soporte, lenguaje y realidad material que entra en sintonía con el diseño en su sentido más amplio: como construcción social y cultural, como imagen e idea del mundo y, sobre todo, como proceso de transformación del entorno y de los sujetos que lo habitan.

JORGE ORTIZ LEROUX

Profesor-investigador de la UAM, Unidad Azcapotzalco, maestro en Artes Visuales por la Academia de San Carlos, UNAM; videoasta y miembro fundador de la revista independiente *La Guillotina*; doctorante en Diseño en el perfil de Estudios Urbanos por la UAM Azcapotzalco.



# Talleres

**Dibujo y técnicas mixtas**  
**El gesto del dibujo corpóreo y su ritmo musical**  
Ricardo Delgado

●  
**Fotoilustración**  
**Los relatos de la piel**  
Jaime Vielma

●  
**Taller de fotografía-desnudo digital**  
**Body Painting digital**  
Federico Chao



## Ricardo Delgado

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4, 5 y 6 de 2008

### Taller de dibujo y técnicas mixtas

Tema: El cuerpo

Este taller se enfoca en la comprensión del dibujo y la pintura en relación con la música barroca, del romanticismo, minimalista, contemporánea, hasta llegar a los narcocorridos como forma de expresión.

En este taller de artes plásticas y se trata de encontrar una simbiosis con el cuerpo, observándolo a través de los sentidos, tanto auditivos como visuales y gestuales, para así lograr diversas interpretaciones y encontrar nuestra propia expresión e identidad.

1. El silencio inspirador en la sordera del trazo (sin modelo). Se parte de una breve introducción a la música en relación con la expresión en la historia del arte y el hombre.
2. Ejecución gráfica. Interpretación de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi (sin modelo). En este ejercicio el alumno comienza a trazar al ritmo de la música de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi. Con él experimentará la importancia de la improvisación y evocará, en su construcción, el gesto de lo que se capte en el correr del *concerto*.
3. El trazo gestual del lápiz y el movimiento de la batuta (con modelo). Comprender la *Heroica*, de Beethoven.
4. La fijación rítmica, visual y auditiva de Goya y Beethoven, tal para cual (con modelo).

## RICARDO DELGADO

De nueva cuenta se trabaja con modelo y se exploran sus diversas soluciones para representar música de manera pictórica.

5. La reinterpretación estética de Beethoven (con modelo). Comenzamos a explorar con la modelo, experimentando otras sensaciones creativas para alcanzar una gran ejecución. En este ejercicio el alumno, al ritmo de la música, intenta reinterpretarla, sin necesidad de ver. Hay que dejarse llevar por el oído y la sensación.

6. El caos del trazo en orden, con música de Olivier Messiaen y música electrónica (con modelo). La línea como valor musical. Analizar con ejercicios y trazos libres desde Vasili Kandinsky y su línea como valor musical, utilizando las diversas fuerzas de los sonidos en la música para representar la escena detallada en movimientos constantes.

7. Interactuar entre trazos de mal gusto y canciones de "quinceañeras" (con modelo). Interpretaciones libres utilizando el sentido del humor y la solemnidad como una forma de aplicar un estilo, jugando con la obra.

8. Los narcocorridos, cómo reinterpretarlos (con modelo). Interpretaciones libres utilizando el sentido del humor, violencia y seriedad como una forma de interpretación de crónica social. Buscar la interpretación y representar en la melodía la fuerza en el trazo y en el acabado del dibujo con la modelo. Dejar que los alumnos interpreten, bajo los lineamientos

que les doy, a la modelo y que le hagan un entorno, totalmente libre.

9. Trazos finales junto al minimalismo de Arvo Part (con modelo). Se trabaja sobre la composición e imaginación, reinterpretando la música minimalista, viendo libremente a la modelo en diversas atmósferas.

La conclusión del trazo libre  
(con música electrónica)

En las dos horas siguientes se pone música electrónica y se continúa pintando a la modelo, pero ya para este momento deben tener dos trabajos con las dos poses plasmadas.



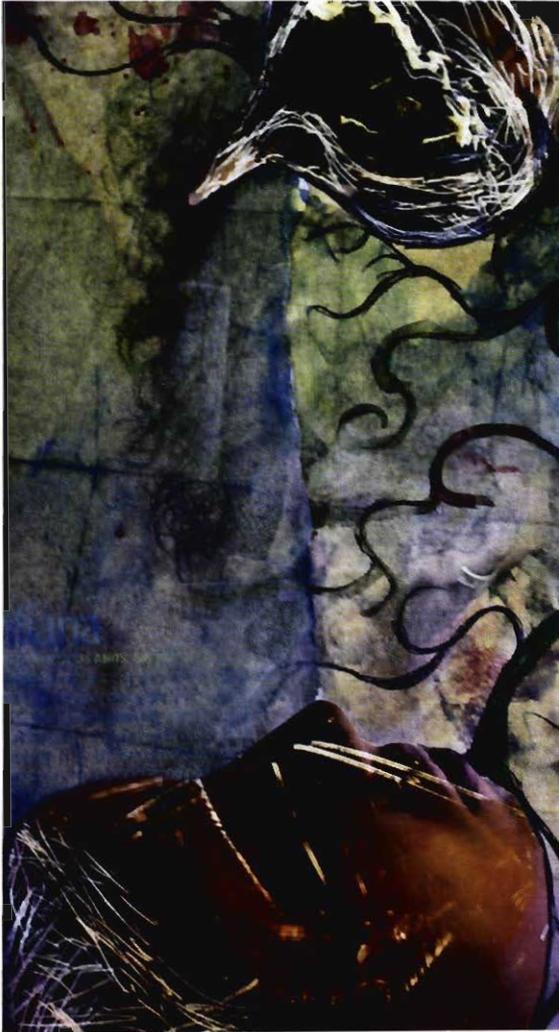
Taller: El gesto del dibujo corpóreo y su ritmo musical.

RICARDO DELGADO HERBERT

Tampico, Tamaulipas, México (30 de noviembre de 1974). Cursó la licenciatura en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda (1991-1996), posgrado en Artes Visuales en la Academia de San Carlos, México, (2002-2004). Dos veces becario de Jóvenes Creadores del Fonca en Tamaulipas.

Ha sido seleccionado en varios concursos y bienales; cuenta con críticas en periódicos, revistas y una publicación de obra en la portada del libro *Trabajos del reino*, del escritor Yuri Herrera por Conaculta, en el calendario 2005 y en la revista *Tierra Adentro* de octubre-noviembre. Ha impartido diversos talleres.

RICARDO DELGADO



Trabajos de los alumnos.



Trabajos de los alumnos.

## Jaime Vielma

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4, 5 y 6 de 2008

### Taller de Fotoilustración

Objetivo general: el alumno desarrollará, analizará y encontrará alternativas en el campo visual de la comunicación y la plástica.

Dirigido a: diseñadores, publicistas, artistas y a todos los interesados en cambiar e reinterpretar la realidad.

Contenido temático:

- Sensibilización.
- Narrativa y reinterpretación de la imagen.
- Sección fotográfica.
- Ilustración-fotografía-reinterpretación.
- Retroalimentación de resultados.

Requerimientos para el taller:

- Aula de dibujo al desnudo.
- Sala audiovisual para proyectar videos.
- Lámparas de estudio para iluminar (mínimo dos).
- Modelo para fotografías al desnudo (hombre, mujer o quimera).

Material para alumnos:

- Cámara fotográfica digital.
- Papel fotográfico para imprimir.
- Cutter, cinta adhesiva, tijeras, plumones, revistas, adhesivo, navaja de afeitar, desperdicios de diferentes papeles.
- Acrílicos de diferentes colores, pinceles...

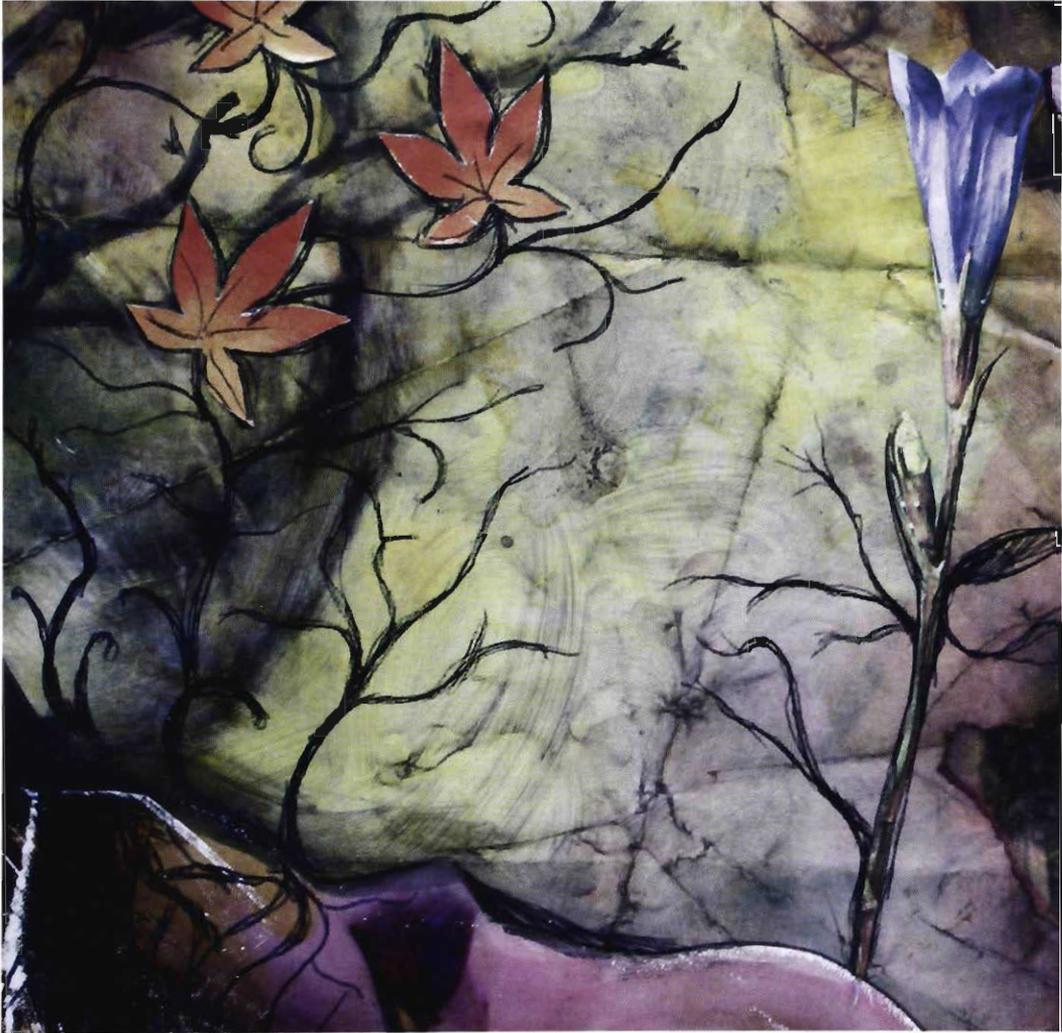


Integrantes del taller Los relatos de la piel.

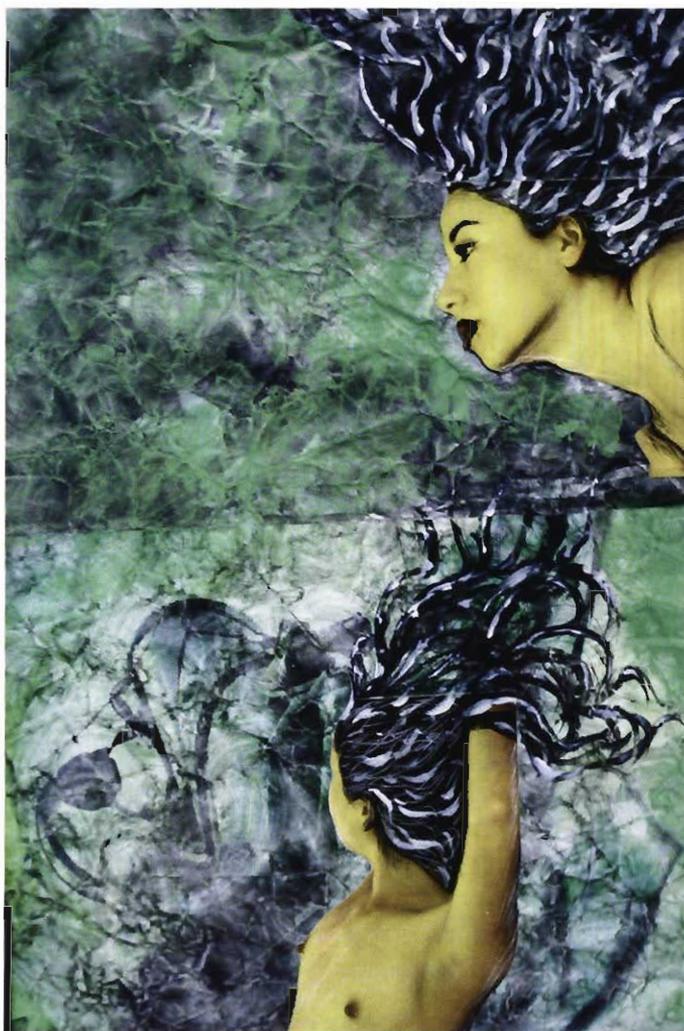
#### JAIME VIELMA

Me cuentan que nací en la ciudad de México, de padres oaxaqueños perdidos en la gran urbe. No sabían que existía el jardín de niños y me ingresaron a la primaria a los siete años. Así me fui desarrollando académicamente sin la supervisión de ningún adulto a mi lado. Tengo la licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica.

Me he especializado en ilustración (nunca he tomado cursos de ningún tipo relacionados con esta disciplina). Trabajé para Televisa, Taller Plástico La Araña de Peluches, de Maris Bustamante, Editorial Porrúa y el Centro de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Actualmente soy *free lance* y docente en más de cinco universidades.



Trabajos de los alumnos.



Trabajos de los alumnos.

## Federico Chao

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4, 5 y 6 de 2008

### Taller de fotografía

Objetivo general: el alumno desarrollará, proyectará y encontrará alternativas en el campo visual de la comunicación y la fotografía.

Dirigido a: diseñadores, publicistas, comunicadores, artistas y a todos los interesados en cambiar e reinterpretar la realidad.

Contenido temático:

- Experimentación.
- Reinterpretación de la imagen.
- Sección fotográfica.
- Retroalimentación de resultados.

Requerimientos para el taller:

- Foro fotográfico.
- Equipo de iluminación (maleta de luces).
- Modelo para fotografías al desnudo.

Material para alumnos.

- Cámara fotográfica digital.
- Papel fotográfico para imprimir en impresora de inyección de tinta.
- Crear material proyectable en el cuerpo humano, en computadora y transparencias 35 mm.

FEDERICO CHAO

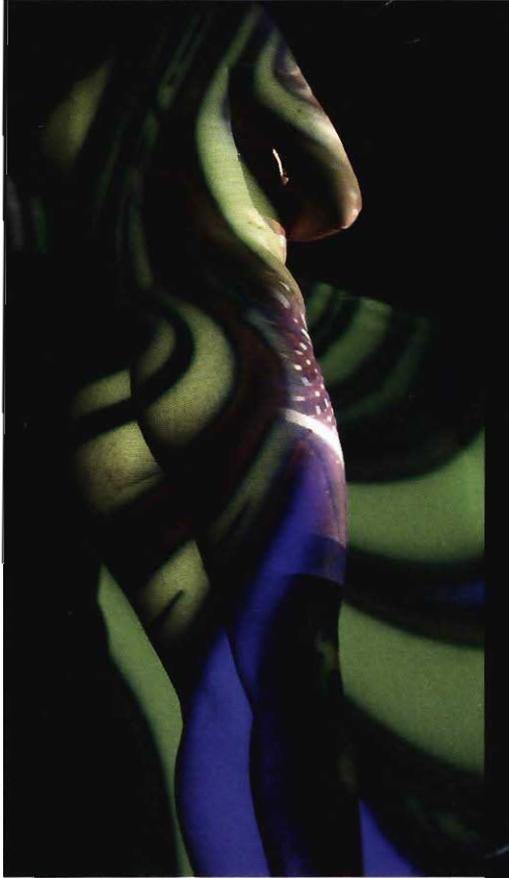
México, D.F. Estudié en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM la carrera de Periodismo y Comunicación y, al mismo tiempo, la de Cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). He trabajado en infinidad de documentales y películas de ficción, en las que he dirigido y fotografiado cortos y largometrajes para diferentes empresas e instituciones como la UNAM, UAM, Gobierno de la Ciudad de México, Televisa, TV Azteca, etc. En foto fija he colaborado para diferentes revistas. Actualmente colaboro para el Gobierno Federal. Este año cumplí 30 años en la UAM.



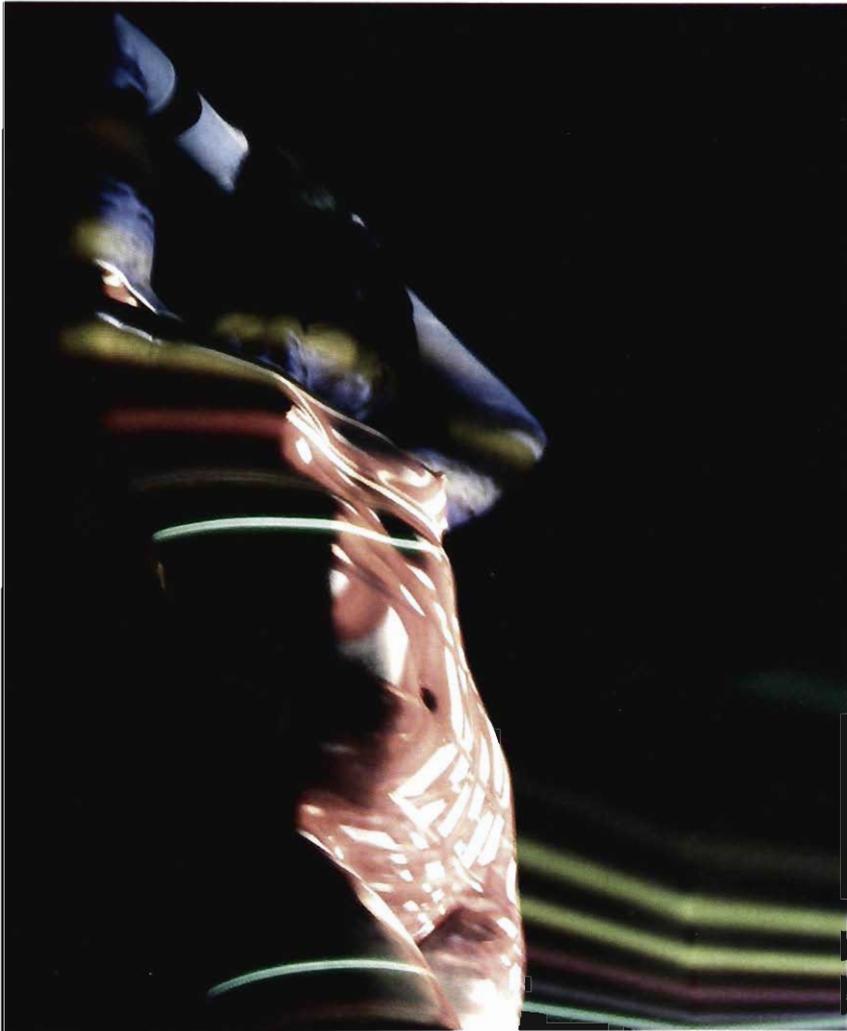
Trabajos de los alumnos.



Trabajos de los alumnos.



Trabajos de los alumnos.



Trabajos de los alumnos.



# Exposiciones

**Fotografía**  
**Morfosintaxis del desnudo**  
Alejandro Zenker

**El cuerpo del delito**  
**en la era de la narcocultura**  
Ricardo Delgado

**Danza Perra, Caos**  
Jorge Ortiz Leroux y  
Nayeli Benhuema Salto



# Morfosintaxis del desnudo

Alejandro Zenker

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4 de 2008



Foto: Alejandro Zenker.

## ALEJANDRO ZENKER

El cuerpo desnudo tiene las virtudes de un continente perdido: es necesario llegar a él para descubrirlo. Alejandro Zenker, editor y fotógrafo, se ha abismado por la encrucijada de las anatomías femeninas y, de manera ocasional, de las masculinas para ir tras ese hallazgo visual, el gusto por la sombra que moldea y otorga volúmenes, por los altos contrastes y por toda esa geografía de piel, uñas y pilosidades que forman parte de la identidad visible o secreta de sus modelos.

El trabajo del artista se dio a conocer por su serie que en realidad era un diálogo entre un cuerpo femenino exento de ropa y un conjunto de escritores. Algo de ficción y otro tanto de realidad animaban el proyecto. Por un lado era innegable la presencia de la modelo, por otro que los ángulos, el juego visual, las luces y sus oscuridades mantenían en vilo la noción de eros atisbado por medio de un ejercicio lúdico. Todo era parte del establecimiento de una narrativa que luego se concretaría por medio de un relato escrito.

En la actualidad, Alejandro Zenker cuenta con una trayectoria nacional e internacional que se justifica al observar sus imágenes. Su entramado tiene la audacia de quien encuentra en lo erótico el arribo a un puerto privilegiado. Abre las compuertas y consigue que sus modelos sean cómplices de una labor depurada. Una pequeña prueba de lo dicho está en la presente exposición, breve muestra de un arte que llega por vía directa al imaginario, que, por cierto, es el filtro principal de las alucinaciones del deseo.

*Andrés de Luna*



Foto: Alejandro Zenker.



Isla a la  
Deriva  
Coloquio del  
Cuerpo

## EXPOSICIONES



Foto: Alejandro Zenker.

## Ricardo Delgado

---

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 4 de 2008

Un fantasma recorre el mundo, y México, para ser precisos: la cultura del narco. Los periódicos han tenido noticias de primera plana en torno a decapitados, ejecuciones múltiples, fosas repletas de cadáveres de quienes de una u otra forma tuvieron nexos con este negocio millonario.

La política está salpicada de sangre. Jefes policiacos honestos y corruptos, venganzas por traiciones, ajustes de cuenta brutales, ráfagas de ametralladora que hacen añicos los cristales de automóviles y camionetas; casas de seguridad donde armas, dólares y sicarios son la única realidad de las cosas. El país se marchita ante la inutilidad de un combate perdido antes de que se libre.

Algo que nace al calor de semejantes violencias es la narcocultura. Ahí están los que veneran al santo Malverde, presencia beatífica de los rumbos sinaloenses; también está la escritura de Élmer Mendoza, uno de los grandes escritores del país, y consejero en jefe del español Pérez Reverte durante la creación de *La reina del Sur*; otra evidencia es la multiplicación de los narcocorridos que andaban regados hasta en libros para la educación primaria.

Un convocado en esa asignatura es el pintor tamaulipeco Ricardo Delgado. En sus cuadros está la figura de la ironía, de la caricatura que revela mucho de ese entorno lamentable. Tanto en *Arte huero: Ranger time* o en *De la A a los Zetas*, Delgado emplea diamantina para completar sus obras, el brillo es parte de una

cultura que gusta de cuernos de chivo decorados con oro y piedras preciosas, de fiestas de enorme relumbrón, de automóviles blindados y de las mejores marcas del mercado.

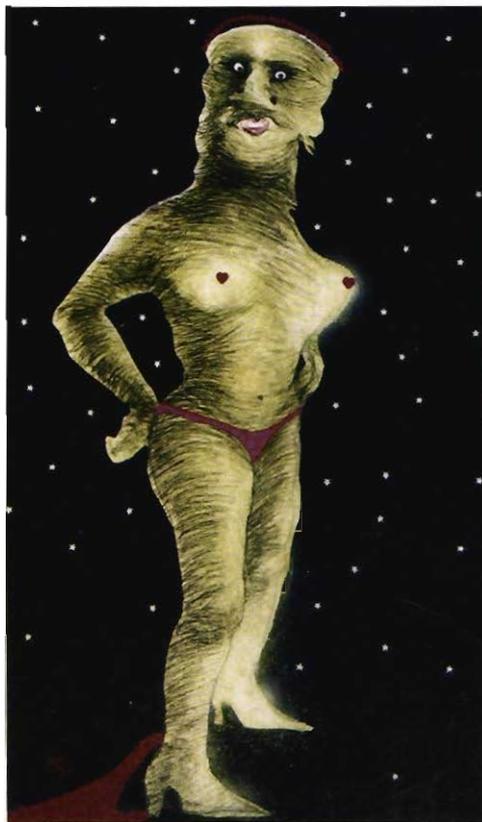
Muchos de los narcos son hombres y mujeres que nacieron al margen de una educación formal y que se hicieron millonarios sobre la marcha, en ese terreno asfixiante y peligroso que significa el comercio de drogas. Sus costumbres están a la vista y sus maneras, un tanto carentes de refinamiento, son parte de los aconteceres cotidianos.

Unos asesinan a otros y estos, a su vez, cobran venganza y matan a unos cuantos más. La lista es inacabable, y lo que antes era un fenómeno del norte, ahora ocurre en muchos estados del país. Nadie detiene una avalancha que tuvo un inicio, pero que carece de final. Algunos artistas han tratado de expresar con sus obras los deterioros de lo que puede llamarse "narcocultura", lo único que hacen es encontrar un medio para anotar algo que existe y de la que es indudable su presencia.

Los hipócritas invierten el proceso y creen que esos pintores, escritores o músicos son los causantes de los males del país, cuando en realidad la podredumbre está en otro lado y sus manifestaciones tienen la contundencia de la batalla homicida. Delgado ha padecido la censura por el tratamiento de un tema duro. Mendoza maneja con virtuosismo las palabras y sus libros son un referente obligado para descifrar la narcocultura.

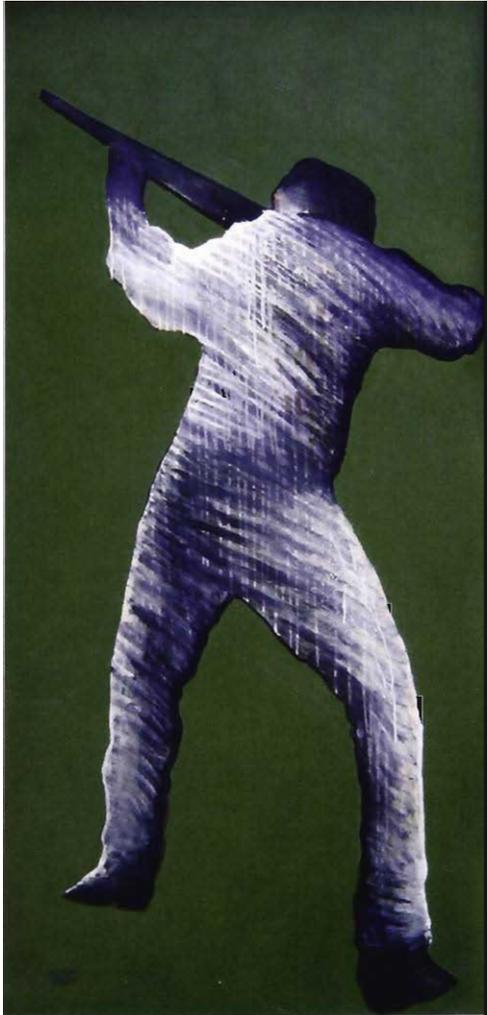
Ellos son artistas, personajes exentos de culpa. El problema real está en esos vínculos sórdidos en el poder y los narcos; el nudo está cada vez más cerrado y sus consecuencias son visibles.

*Andrés de Luna*

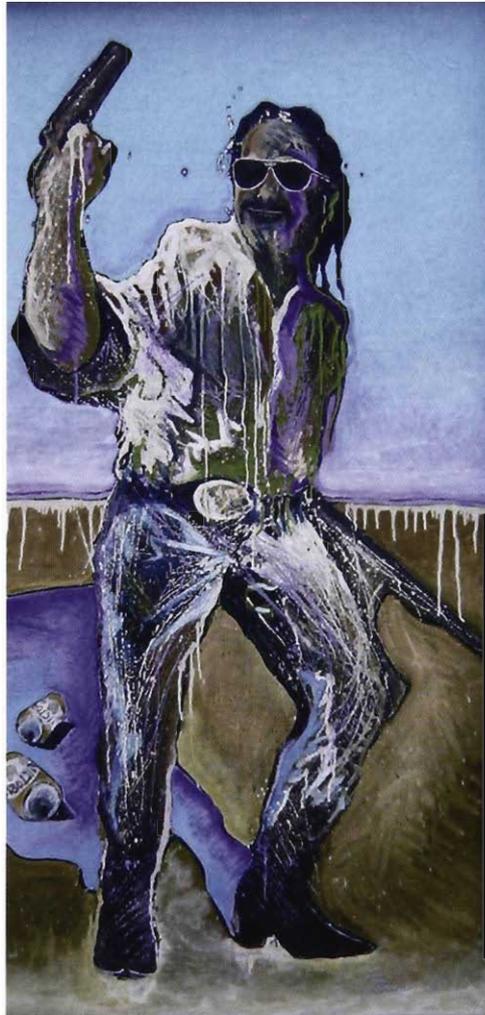


*El cuerpo del delito, Ricardo Delgado.*

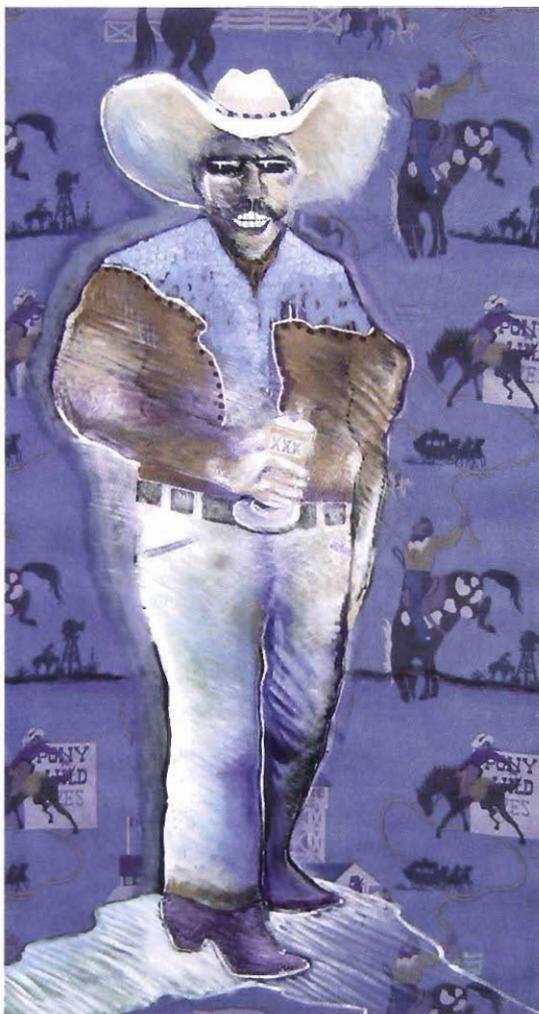
RICARDO DELGADO



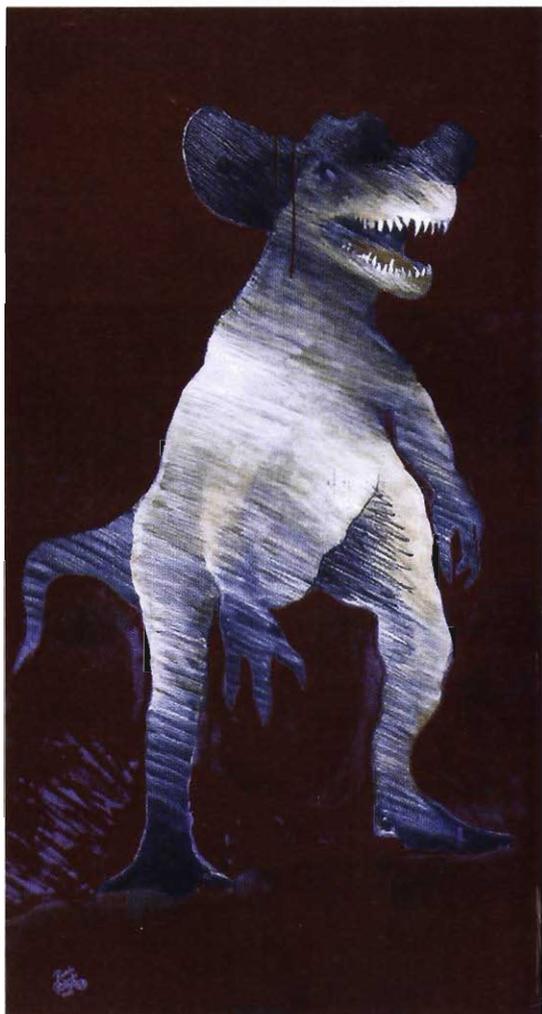
*Oda al vengador del 30-06, Ricardo Delgado.*



*El sicario, Ricardo Delgado.*



*Norteño Light*, Ricardo Delgado.



*Dinorteño I*, Ricardo Delgado.

## Jorge Ortiz Leroux y Nayeli Benhumea Salto

UAM Azcapotzalco  
Noviembre 6 de 2008

### Caos

Para la sociedad mexicana, el 2 de octubre del 68 sigue siendo una herida abierta. La celebración del acontecimiento es la memoria de la tragedia y, a la vez, la ratificación de la lucha por derechos que los jóvenes han emprendido desde hace décadas.

A cuarenta años del fatídico acontecimiento, en el 2008 la conmemoración se tornó en violencia y descontrol, azuzada la gente por los cuerpos policiacos, uno de los mecanismos que el sistema y el gobierno actual utilizan para imponer miedo y terror entre la población.

El caos que sobreviene en este contexto es exhibido con imágenes crudas y a través del cuerpo que encarna la violencia, flagelándose y mutilándose, tensándose y angustiándose, interactuado y acechando las imágenes del cuerpo social violentado, pero también buscando liberarse, al escapar del miedo y de la tensión.

En esta pieza que integra video pregrabado, video en vivo y danza contemporánea en una puesta en escena multimedia, el cuerpo se repite diversificado mediante la imagen retroproyectada, con el fin de hacer una metáfora de los cientos de cuerpos que han sido violentados y reprimidos.

El caos, en este sentido, es el desorden y la confusión generados desde el poder, cuyas herramientas de coerción descomponen el espacio público y la memoria colectiva.

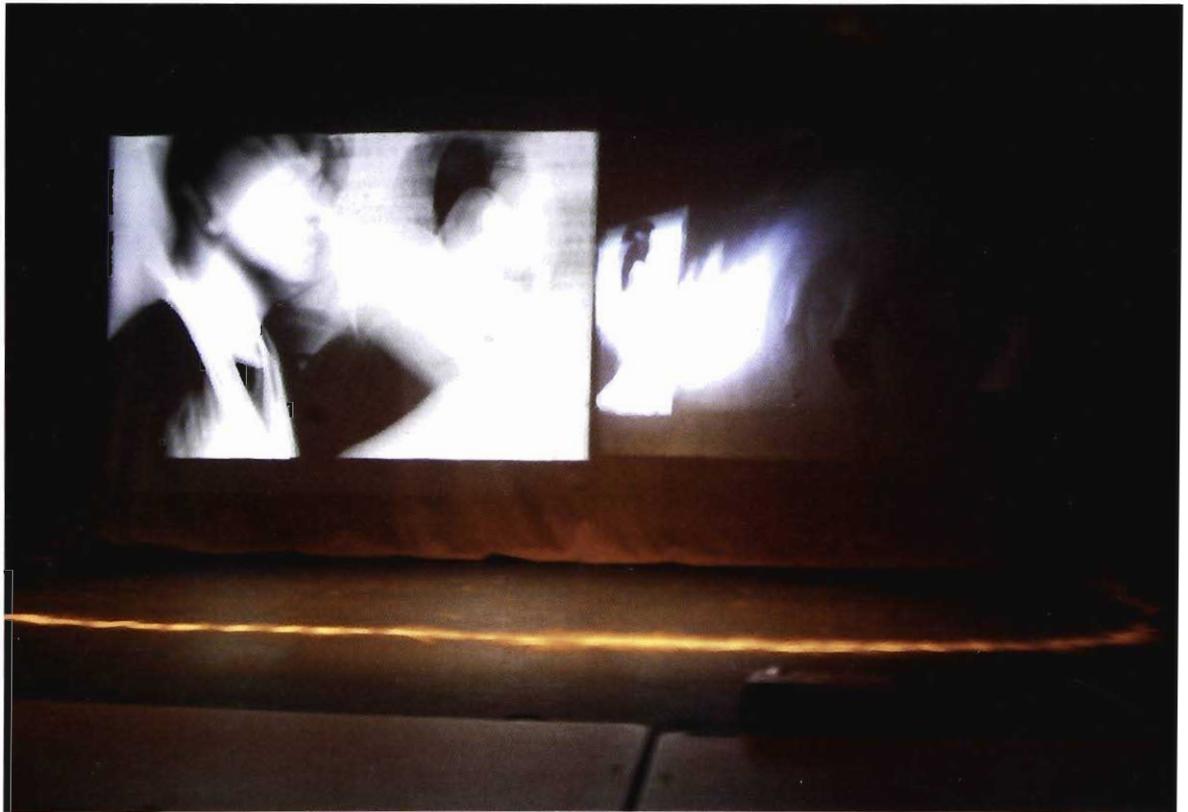


Foto: Norma Patiño.

JORGE ORTIZ Y NAYELI BENHUMEA

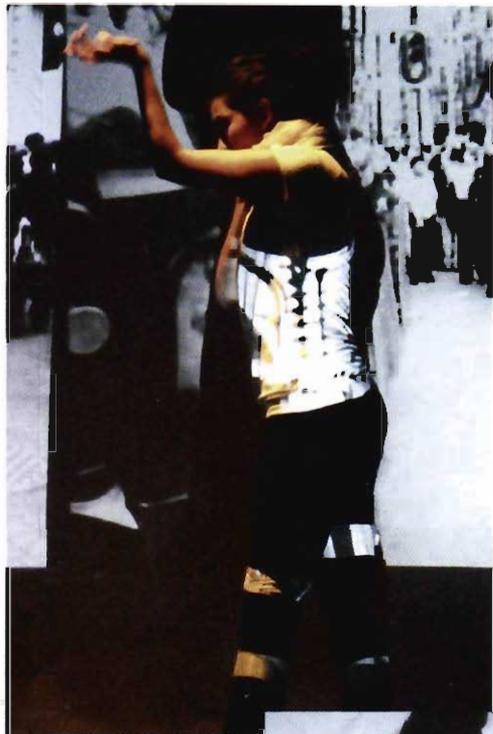


Foto: Norma Patiño.





Isla a la  
deriva,  
Coloquio del  
Cuerpo

## EXPOSICIONES

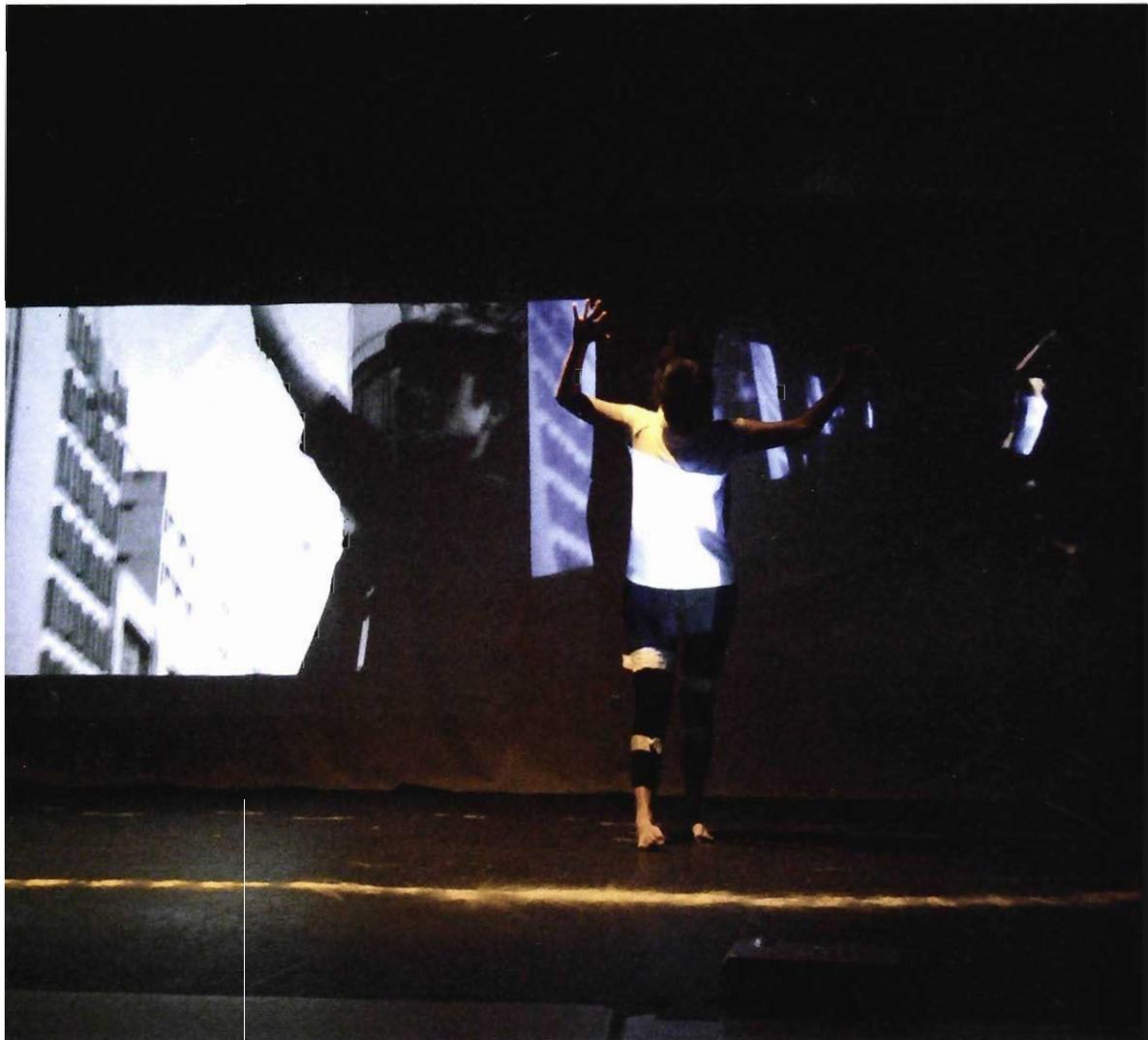


Foto: Norma Patiño.



# Índice

Presentación / Norma Patiño	5
<b>Conferencias magistrales</b>	
La invención de la mirada / Mauricio Ortiz	11
Cuerpo y estrategias de visibilidad: estéticas de la intimidad / Raymundo Mier	18
Cuerpo y arquitectura / Felipe Leal	44
<b>Mesa 1. Cuerpo y Mente en la Urbe</b>	
Desnudo público masivo / César Martínez	66
Cuerpo como nave / Ana Clavel	88
Hermes y el cuerpo: arquetipo o a qué tipo... / Iván Garmendia Ramírez	94
Conclusiones / Ana Meléndez Crespo	103
<b>Mesa 2 - La Fotografía y los Diferentes Cuerpos</b>	
El cuerpo erótico / Rogelio Cuéllar	108
Entre ángeles y demonios / Maritza López	112
El otro cuerpo-Todos Santos-Xantolo / Oweena Fogarty	116
Presentación del portal AVE / Laura Rojo y Alejandro Zenker	128
Conclusiones / Norma Patiño	134

**Mesa 3 - Transformaciones del Cuerpo**

El cuerpo en la pintura y el cuerpo de la pintura / Luis Argudín	138
Cuerpo escrito-cuerpo visible / Andrés de Luna	147
Transformaciones del cuerpo desde una perspectiva médica / Andrés Catzín	153
Cuerpo e imagen, relación paradójica / Hans Saettele	156
Conclusiones / Manuel de la Cera Alonso y Parada	163

**Mesa 4 - El Cuerpo y sus Estigmas**

Autorretrato, realidad y representación / Víctor Ortega	168
La copresencia en la cosmovisión mesoamericana / Nelly Cejas	178
El cuerpo y sus dobles / Mauricio Molina	189
Conclusiones / Cuauhtémoc Salgado	201

**Mesa 5 - El Cuerpo y su Diversidad en el Siglo XXI**

Énseñame cómo vistes y te diré quién eres / Ángeles Hernández	206
Retórica del cuerpo en la realidad urbana en la primera década del siglo XXI / Cuauhtémoc Salgado y Víctor Collantes	212
Cuerpos callejeros: rótulos y letreros / Teresa Olalde	218
Conclusiones / Jorge Ortiz Leroux	228

**Talleres**

El gesto del dibujo corpóreo y su ritmo muical / Ricardo Delgado	232
Los relatos de la piel / Jaime Vielma	237
El cuerpo humano como superficie proyectable / Federico Chao	241

**Exposiciones**

<i>Morfosintaxis del desnudo</i> / Alejandro Zenker	248
<i>El cuerpo del delito en la era de la narcocultura</i> / Ricardo Delgado	251
<i>Danza Perra</i> / Jorge Ortiz Leroux y Nayeli Benhumea Salto	255



*Isla a la deriva, coloquio del cuerpo. Memoria,*  
se terminó de imprimir en diciembre de 2009 en los talleres  
de Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.  
Calle 2 número 21, San Pedro de los Pinos, México, D.F.  
+52 (55) 55 15 16 57  
solar@solareditores.com  
**www.solareditores.com**

En su composición se utilizaron los tipos  
Palatino, Myriad Pro y Frutiger  
y se imprimió en papel couché de 135 g.  
El tiraje consta de 500 ejemplares.

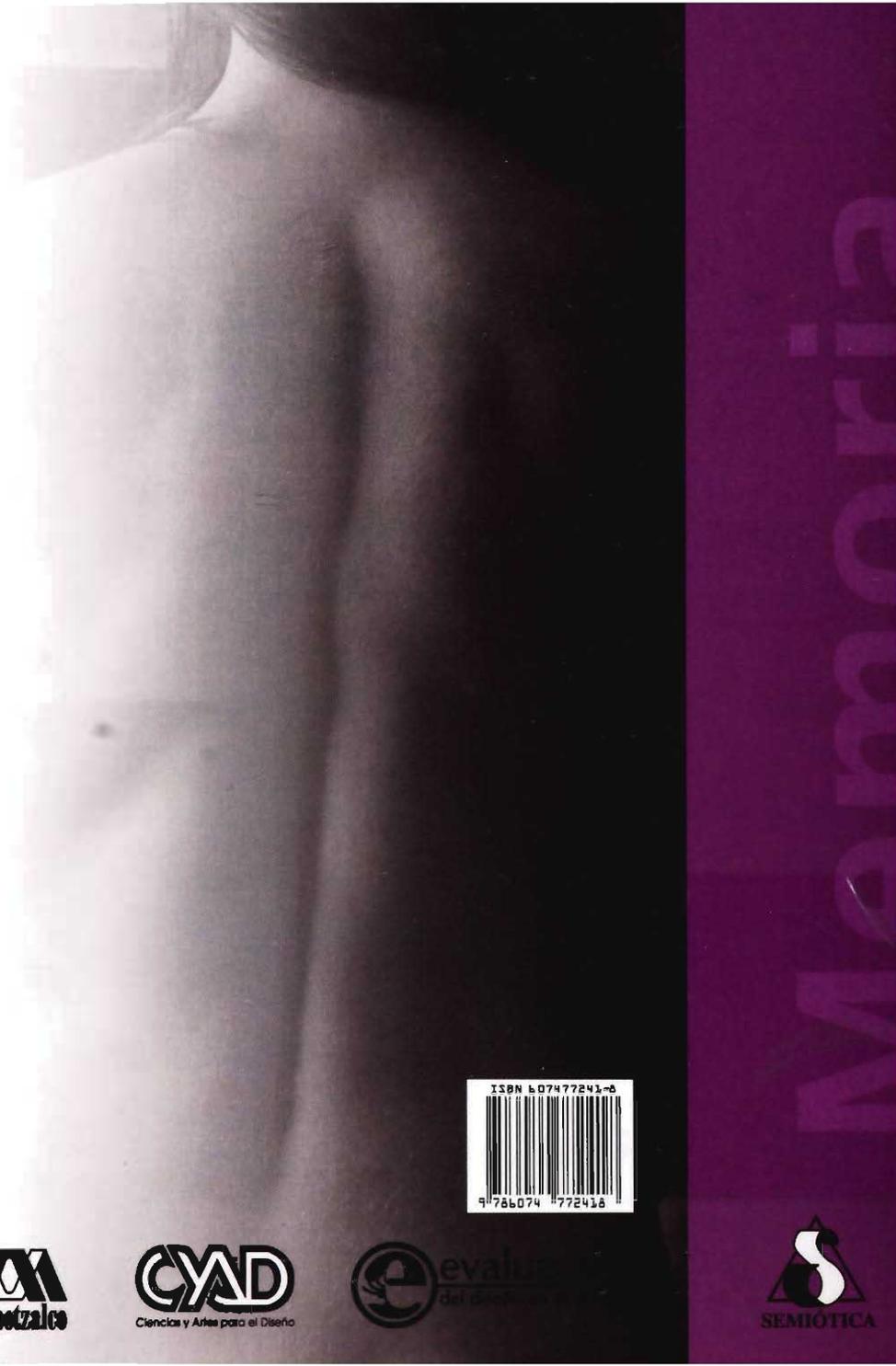






UAM  
N7572  
18.5

2894858  
Isla a la deriva, coloqui



Memoria



UNIVERSIDAD  
AUTONOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo **AM**  
Azcapotzalco

**CYAD**  
Ciencias y Artes para el Diseño

 **evaluación**  
del diseño

  
**SEMIÓTICA**