

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/327732532>

La Corposfera. Antropo-Semióticas del cuerpo

Book · September 2018

CITATIONS

18

READS

1,130

1 author:



[Jose Enrique Finol](#)

University of Zulia

67 PUBLICATIONS 152 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Semiótica, Corporeidad y Literatura [View project](#)



Semióticas del cuerpo [View project](#)

La Corposfera
Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo

José Enrique Finol

Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas

Universidad del Zulia

Maracaibo-Venezuela

Para
Alejandra Chiquinquirá,
V́ctor David y Santiago Ernesto
que vinieron a renovar
las alegrías del vivir.

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin el apoyo de mis colegas Dobrila Djukich de Nery, Írida García de Molero y Alexander Mosquera, quienes, además, me distinguen con su amistad. Tampoco sin el entusiasmo de mis alumnos de Antropología, Comunicación Social y Semiótica y sin la solidaridad crítica de mis colegas en América Latina, Europa y América del Norte, donde he tenido el privilegio de compartir y discutir muchas de las ideas y propuestas que aparecen en estas páginas. Un agradecimiento especial para mis compañeros de la Asociación Venezolana de Semiótica, de la Federación Latinoamericana de Semiótica y de la Asociación Internacional de Semiótica. El libro no habría llegado a término sin la comprensión del público que ha asistido a oírme hablar sobre las múltiples y variadas significaciones del cuerpo, y cuyas intervenciones, sugerencias y comentarios han enriquecido estas páginas. También quiero agradecer a Gladys Sánchez Pirela y a Ángela Carrasquero González por su exhaustiva revisión del manuscrito, sus sugerencias y aportes bibliográficos.

Notre corps est
un ensemble de
significations vécues.

M. Merleau-Ponty (1945)

La Corposfera

Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo

Índice

Introducción

Capítulo I

Los saberes sobre el cuerpo

Introducción: ¿Qué es la corporeidad?

Filosofía del cuerpo

Sociología del cuerpo

Antropología del cuerpo

Cuerpo y religión

Capítulo II

La Corposfera

Introducción: el cuerpo y la semiotización del mundo

Una morfología del cuerpo

Nivel alto: la orografía facial

Nivel medio: manos, ombligo, torsos

Nivel bajo: caderas, piernas, pies y traseros

Organización anatómica y jerarquía semiótica

Conclusiones

Capítulo III

Imaginarios, fronteras y límites de las semióticas del cuerpo

Introducción: los nuevos imaginarios

Imaginarios estéticos: las tecnologías de belleza

Imaginarios de salud: las mitologías del cuerpo sano

Imaginarios etarios: la promesa de longevidad

Imaginarios alimentarios y sus imaginarios vecinos

De los límites a las fronteras del cuerpo

Un ejercicio de semiotización

Una alabrada de púas electrificada

Fronteras y porosidades

Semiótica y resiliencia

Resiliencia y frontera

La Corposfera

La Corposfera y los límites del cuerpo

¿Cómo los límites y fronteras del cuerpo afectan la Corposfera?

Cultura y cuerpos

Las nuevas fronteras sociales: público/privado

Fronteras mediáticas: intimidad / espectáculo

Fronteras de género

Fronteras sexuales

Un régimen de consumo simbólico

Un régimen escópico

Mirada, seducción y espectáculo: la desaparición del cuerpo tabú

Conclusiones: ¿Dónde están los límites?

Capítulo IV

Modalidades del cuerpo espacio y movimiento, ritualidades y erotismo

Introducción

Cuerpo externo / cuerpo interno

Cuerpo emisor / cuerpo receptor

Cuerpo y espacio

Las pieles del cuerpo

Cuerpo erótico y cuerpo pornográfico

Cuerpo, movimiento y reposo

Cuerpo escritura

Cuerpo y discurso

El cuerpo que escribe: mímica y gimnasia

Representaciones del cuerpo: arte, literatura y ciencia

La construcción literaria del imaginario corporal

Cuerpo y sociedad

Cuerpo y tiempo

Cuerpo y género

Las metamorfosis del cuerpo

Cuerpo máquina y cuerpo digital: de los robots y los *cyborgs* a los avatares

Conclusiones

Capítulo V

Cuerpo, estética y hedonismo

Introducción

Cuerpo y estética

Una Semiótica del cuerpo

Estética del cuerpo y dolor

La tecnología de la belleza

El modelo internacional de la belleza

Semiotización de 'lo natural'

Cuerpo y discurso científico

Del cuerpo exhibido a la masculinidad recuperada: ‘metrosexual’, ‘ubersexual’ y ‘lumbersexual’

Hedonismo y estoicismo

Conclusiones: cuerpo, belleza y violencia simbólica

Capítulo VI

Cuerpo y rito: la estructura del gesto en ceremonias públicas

Introducción: las ritualidades corporales

Morfología del cuerpo

Ceremonias públicas como ritos

Gestos y cuerpo

Derecha e izquierda

Rito y gesto

La Corposfera

Conclusiones

Capítulo VII

Mito, cuerpo y belleza: los rituales de las *misses*

Introducción

De las reinas a las *misses*

Los actores

La estructura polémica del ritual de la belleza

La sintaxis ritual

Política y belleza corporal

Los desfiles: las técnicas corporales

El primer desfile

El segundo desfile

El tercer desfile

Elección de las finalistas

Los premios: las ganadoras

El mito de la belleza: cuerpo contra espíritu

El mito de la belleza y las heroínas de nuestro tiempo

Cuando una heroína aumenta de peso

Conclusiones

Capítulo VIII

Rito y discurso: cuerpo, enfermedad y muerte en dos textos funerarios

Introducción

Discurso y contexto

Del cuerpo sano al cuerpo enfermo

Análisis de los textos

Texto 1

Texto 2

Análisis del texto 1

Análisis del texto 2

Organización textual

Conclusiones

Referencias bibliográficas

Introducción: el cuerpo olvidado

A los filósofos no les está permitido establecer
una separación entre el alma y el cuerpo,
tal como lo hace el pueblo, y menos
aún nos está permitido separar alma y espíritu.

Frederick Nietzsche

Comencé a interesarme por la problemática significacional y comunicativa del cuerpo durante una estadía posdoctoral en el Centro de Estudios Semióticos y del Lenguaje de la Universidad de Indiana (1991-1993), que para entonces dirigía el Dr. Thomas Sebeok. Durante esa estancia, que se amplió con mi participación en seminarios y conferencias en los departamentos de Antropología y Folklore, mis proyectos de investigación versaban sobre algunas formas del rito, una experiencia que me hizo notar que, con pocas excepciones, los estudios rituales, tanto en la Antropología como en la Semiótica, ignoraban el cuerpo. A partir de allí comencé, cada vez más, a estudiar casos específicos de fenómenos culturales donde el cuerpo cumple un rol privilegiado. Ha sido un largo aprendizaje que me permitió formular algunas teorías desde una dinámica interdisciplinaria, no siempre lograda plenamente, que permitiera diversificar, ahondar y complementar las visiones tradicionales de la Filosofía, la Sociología o la Antropología sobre la corporeidad.

Como objeto de estudio, en efecto, el cuerpo permaneció olvidado o negado durante muchos años. Una excepción pero también una causa de ese olvido fueron las ciencias médicas y el arte. El estudio del cuerpo por parte de las primeras hizo que se le considerara como un dominio propio de la naturaleza y no de la cultura, como un objeto de las ciencias naturales donde las ciencias sociales no tenían mucho que decir. “Precisamente la idea de que el cuerpo pertenecía a la naturaleza y no a la cultura ha jugado un papel fundamental en el olvido del cuerpo en la investigación histórica” (Martínez Sánchez, 2006). Sin embargo, ese olvido no fue exclusivo de la Historia sino, incluso, de la Antropología y de la Sociología. Pocas son las excepciones, como el caso de Mauss y Elias.

En el ámbito del arte, especialmente en la Edad Media¹ y el Renacimiento, el cuerpo es un dominio simbólico, artístico, alejado de la realidad; a menudo se le representa desnudo no

¹ Para una historia del cuerpo en la Edad Media ver Le Goff y Truong (2005). Para una visión más general ver los tres tomos de *Fragments para una historia del cuerpo humano*, reunidos por M. Feher, R. Nadaff y N. Tazi (1992).

solo como una expresión estética aceptada sino también en una condición beatífica, sagrada, admitida como hecho religioso y, en consecuencia, excluido de la reflexión científica, una exclusión que terminará con Leonardo quien no solo ve el cuerpo como una estructura anatómica sino también como un objeto cultural. Sin embargo, en años recientes el cuerpo ha sido objeto de un interés enorme en las ciencias sociales, interés que ha recuperado las preocupaciones de filósofos de la antigüedad que ya intuían la importancia del cuerpo no solo como objeto natural sino, incluso, como un objeto cultural.

Ese largo olvido del cuerpo como fenómeno-objeto-proceso-sistema cultural ha sido compensado recientemente por un esfuerzo sistemático y profundo desde distintas disciplinas que han llevado las reflexiones sobre el cuerpo, sobre sus características y significaciones, su presencia y ausencia, sus relaciones y condiciones, a nuevos límites. Hoy en muchas universidades, en cátedras y seminarios, se analizan y discuten aproximaciones filosóficas, sociológicas y antropológicas al cuerpo y al concepto de corporeidad. Es a ese esfuerzo que quisiésemos contribuir con este libro, donde buscamos situarnos en una perspectiva interdisciplinaria de la cultura, en general, y de las culturas corporales, en particular.

En los análisis y reflexiones que aquí presentamos, hemos seguido una ruta sencilla que nos ha llevado de análisis concretos, de nuestra experiencia de investigación de objetos corporales específicos, hacia teorizaciones que se fundamentan tanto en la Antropología como en la Semiótica, un dominio que se enriquece de ambas disciplinas y que puede ayudarnos a comprender mejor el ámbito de las significaciones del cuerpo, más allá de lo que cada una, individualmente, puede aportar. Como se verá a lo largo de los capítulos, hemos seguido un camino que va de lo particular a lo general, de modo que este viaje por las ‘cartografías del cuerpo’ tenga los menores extravíos posibles. Por ello, luego de unas breves referencias a los estudios sobre el cuerpo realizados en campos disciplinares como la Filosofía, la Sociología y la Antropología, comenzamos por una descripción ‘en sí’ de los territorios del cuerpo, de su morfología, y de las significaciones que allí se generan; de este modo, hemos querido tomar las rutas de ese complejo sistema significativo como punto de partida hacia los territorios vecinos, a sus contextos, a sus límites y sus fronteras, hacia lo que denominamos el ‘para sí’ del cuerpo y de sus representaciones.

Al articular una mirada antropológica y una mirada semiótica esperamos ofrecer visiones no solo complementarias sino integradas, que abran nuevos caminos a la comprensión de los fenómenos que se expresan del/desde/alrededor/en el cuerpo. Pocas disciplinas como la Semiótica y la Antropología tienen tantos intereses comunes que compartir y, más importante aún, tantas posibilidades de complementariedad e integración heurística. Como dice Singer, “la característica más significativa de una Antropología Semiótica es que ella incluye, como un ingrediente intrínseco, una teoría de la significación y la comunicación” (1984, p. 30), teoría que debe estar “anclada en un contexto etnográfico de relaciones interpersonales y de actividades y emociones individuales” (1984, p. 6).

Capítulo I

Los saberes sobre el cuerpo

Introducción: ¿Qué es la corporeidad?

Los estudios sobre el cuerpo ocupan hoy una de las áreas fundamentales, más activas entre las distintas ciencias humanas y sociales. Desde la Filosofía hasta la Sociología, pasando por la Antropología y la Semiótica, las investigaciones sobre el cuerpo se multiplican de modo incesante. No se trata de un fenómeno epistemológico gratuito sino de un reclamo de una sociedad en vías de globalización absoluta, en la que el cuerpo llena numerosos espacios de lo que Debord (1967) llamó 'la sociedad del espectáculo'.

Las ricas, diversas y variadas problemáticas relativas al cuerpo constituyen, junto al miedo y los dobles (Silva, 2008), uno de los imaginarios fundamentales de la vida contemporánea. Después de haber sufrido durante siglos el desprecio, el castigo y los más inimaginables vilipendios, acusado de ser causa del pecado y la perdición moral, instrumento de escasa relevancia frente al alma, el espíritu, la mente o la conciencia, el cuerpo se ha convertido, desde hace menos de un siglo, en el centro de cuidados y consideraciones sin límite, objeto mimado de gastos ilimitados, de controles de peso y estatura, de ropajes y perfumes, de cirugías y prótesis, de alimentos y dietas, destinadas todas a establecer su reino en el centro de la vida social e individual, de los medios y de la economía, de la medicina y las artes.

Presentamos este libro, tal como dice su título, como una cartografía en el sentido que le dan los geógrafos, es decir, como un mapa, siempre parcial, siempre incompleto, de las numerosas y variables significaciones del cuerpo y de lo que definiremos como corporeidad. Si bien partimos desde una perspectiva en la que intentamos articular una visión interdisciplinaria, donde Antropología y Semiótica se dan la mano, creemos que esta travesía heurística también será útil para sociólogos, filósofos y psicólogos. El cuerpo y sus múltiples presencias, su historia y sus concepciones son tan complejos y omnipresentes como lo es el hombre mismo, porque, a fin de cuentas, el hombre, como decía Merleau-Ponty, es, en muchos aspectos, su cuerpo, sus significaciones, su presencia y, en no poca medida, también su ausencia.

Ahora bien, ¿qué es la corporeidad? Muchos autores utilizan ese término, la mayoría con sentidos diferentes. Si partimos de la definición básica del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), veremos que allí este concepto se describe como ‘cualidad de corpóreo’, como ‘perteneciente o relativo al cuerpo o a su condición de tal’. Fuenmayor define la corporeidad como ‘semiotización del cuerpo’ y agrega:

La corporeidad podría entenderse como el simulacro de la propia construcción del cuerpo y de los textos donde un número limitado de elementos, que no son todavía signos sino marcas semióticas, permiten crear la representación psíquica de contenidos y su traducción en lenguajes desde un mismo sistema semiótico permanente o estable. La corporeidad no es cuerpo visible sino el sistema organizador de lo visible, hablable o pensable y como tal, puede verse su gramática inconsciente con que fue construido (Fuenmayor, 2005, p. 125).

El autor señala tres procesos semióticos que originarían la corporeidad, a los cuales denomina sensorialidad cenestésica, corporeidad kinésica y corporeidad del pensamiento.

Parra Díaz (2011) se plantea el problema de las mutaciones de la corporeidad, particularmente en el caso del *cyborg* y en la posibilidad de que esta adquiera nuevas dimensiones en lo que llama cuerpos (pos)humanos. Para Rosales Cuevas (s. f.), si bien la corporeidad tiene inicialmente que ver con nuestra morfología física, también está marcada por lo social: “existe una comunidad humana fundada en el hecho de que compartimos una corporeidad con similares arquitecturas, con similares funcionamientos y atravesadas siempre por la manera en que el grupo social en que vivimos nos enseña a valorar lo sentido y experimentado”.

Para nuestra hipótesis de trabajo en los textos que siguen, la corporeidad se define a partir de la ‘experiencia’, entendida como un constructo operativo que se genera en cuatro direcciones que dinámicamente se constituyen, la primera, en los procesos de ‘sensación’ y ‘percepción’; la segunda, en la constitución de ‘significaciones’ atribuidas a los insumos sensitivos y perceptivos; la tercera, en la constitución de una ‘memoria’; y la cuarta, en la posterior proyección de esa ‘memoria’ en la ‘interpretación’ de los nuevos procesos sensitivos y perceptivos. De este modo, la experiencia no es un depósito pasivo de información acumulada que actualizamos en circunstancias determinadas, sino un proceso, siempre en condición de hacerse y rehacerse; y, fundamentalmente, un fenómeno semiótico, vale decir,

significativo. Vista así, la experiencia se construye en el mundo y desde el cuerpo, lo que nos facilita, entonces, definir la corporeidad como el conjunto de los imaginarios dinámicos que una sociedad, gracias a la acumulación de sus experiencias, en un momento histórico determinado y en una cultura concreta, atribuye al cuerpo, considerado como un objeto semiótico inserto en un mundo que lo caracteriza, lo significa, y al que, al mismo tiempo, el cuerpo, gracias a su riqueza comunicativa, también caracteriza y semiotiza. Esa corporeidad, como condición semiótica inmanente, es también una consecuencia de la ambivalencia del cuerpo, de su inserción dialéctica, fronteriza y transgresora entre su condición de fenómeno natural y su construcción como fenómeno cultural.



El espíritu de nuestro tiempo. Cabeza mecánica (1919).
Raoul Hausmann (1886-1971), Centro Pompidou, París.

Filosofía del cuerpo

On the one hand I have a clear and distinct idea of myself, in so far as I am simply a thinking, non-extended thing [that is, a mind], and on the other hand I have a distinct idea of body, in so far as this is simply an extended, non-thinking thing. And accordingly, it is certain that I am really distinct from my body, and can exist without it.

René Descartes

Los filósofos griegos tuvieron una gran preocupación por la descripción del cuerpo humano y, en particular, por su comparación anatómica. Tal es el caso de Aristóteles, quien en *Historia de los animales* opone el interior al exterior del cuerpo y luego establece tres divisiones: los cuerpos elementales, entre los que incluye el fuego, la tierra, el aire y el agua; las partes homeómeras, combinaciones resultantes de los cuerpos elementales y entre las cuales se encuentran los huesos, la sangre, la médula, la bilis, etc.; y las partes anomémeras, que son componentes diferenciados tales como los brazos, los ojos o el rostro.

Platón también afirma que “son cuatro los elementos de que se compone nuestro cuerpo: la tierra, el fuego, el agua y el aire” (1979, p. 1171) y distingue radicalmente entre alma y cuerpo: la primera pertenece al cielo, a la divinidad, y el segundo a la tierra: el alma “es el principio que hemos dicho habita en la parte más elevada de nuestro cuerpo [...] Esta alma nos eleva por encima de la Tierra, a causa de su afinidad con el cielo, ya que somos una planta celeste, de ninguna manera terrena” (1979, p. 1177).

Para Platón el cuerpo debe imitar las formas del universo entero, del cual está constituido, pero también debe evitar el reposo que puede destruirlo: “Si [...] no se permite jamás al cuerpo que permanezca en reposo, si constantemente se le imprime algún movimiento, sabrá siempre defenderse naturalmente contra los movimientos interiores y exteriores” (1979, p. 1176).

El cuerpo es uno de los capítulos más apasionantes de la filosofía, tanto occidental como oriental. Si bien Platón y Aristóteles y otros filósofos griegos se refirieron a la problemática relativa al cuerpo, en general, desde una perspectiva dualística, ninguno como Descartes elaboró más sistemáticamente un análisis de la dicotomía mente-cuerpo: *res cogitans* y *res extensa*.

En primer lugar, Descartes, en *El Tratado del hombre*, se refiere al cuerpo como una máquina: “Supongo que el cuerpo no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra, que

Dios forma de manera expresa para hacerla, tanto como sea posible, lo más parecida a nosotros [...]”. Luego insiste en la separación activa del cuerpo y del alma, y realiza un esfuerzo de razonamiento y argumentación lógica, sistemáticamente desarrollado, que le permita ser coherente con sus concepciones teístas de la vida, del hombre y del mundo. Esa sistematización teórica lo lleva a concluir en la posibilidad real de la existencia del ser sin la existencia del cuerpo: “Hay una gran diferencia entre la mente y el cuerpo, en tanto que el cuerpo es, por su naturaleza, siempre divisible, mientras que la mente es absolutamente indivisible [...] Este solo argumento sería suficiente para mostrarme que la mente es completamente diferente del cuerpo” (Skirry, 2006).

En su agudo análisis de la visión cartesiana del cuerpo, Skirry (2006) señala que ese razonamiento está basado en las premisas según las cuales: a) la mente es pensante y no-extensa, b) el cuerpo es no-pensante y extenso; de lo cual el filósofo francés concluye, c) que la mente es claramente distinta del cuerpo y que, en consecuencia, ‘la primera puede existir sin el segundo’.

Puesto que la mente tiene una superficie y una capacidad de movimiento, la mente también debe ser extensa y, por lo tanto, mente y cuerpo no son completamente diferentes. Esto significa que las ‘claras y distintas’ ideas de la mente y el cuerpo, de naturalezas mutuamente excluyentes, deben ser falsas para que ocurra la interacción causal mente-cuerpo. Por lo tanto, Descartes no ha establecido adecuadamente que mente y cuerpo son dos sustancias distintas (Skirry, 2006).

En su crítica a Descartes, Merleau-Ponty le reprocha el desconocimiento del otro y del mundo, lo que, en consecuencia, le hace ignorar la dialéctica del *ego* y del *alter ego*, dos elementos que son definidos por su situación histórica y no solamente por el *cogito* cartesiano: “hasta ahora el *cogito* desvalorizaba la percepción del otro, me enseñaba que el Yo no es accesible que por sí mismo [...]. Para que el otro no sea una palabra vana es necesario que mi existencia no se reduzca nunca a la conciencia que yo tengo de existir”; porque, finalmente, agrega el autor, “el *cogito* debe descubrirme en situación, y es solamente en esta condición que la subjetividad trascendental podrá, como lo dice Husserl, ser una intersubjetividad” ([1945] 2003, p. vii).

En su radical crítica a la filosofía, desde los griegos hasta sus contemporáneos, Nietzsche combatió la separación entre cuerpo y espíritu y en líneas que recuerdan a Merleau-Ponty llamó la atención sobre la unidad corporal y sobre su concepción social pues, según el filósofo, nuestro cuerpo está, en cierto modo, habitado por muchos y no es, como sostenían los griegos y el propio Descartes, una individualidad sin mayor trascendencia, una condición que estaba atribuida solo al espíritu o al alma. Contra las afirmaciones de Platón, “¿Será fácil encontrar una (práctica) mejor que la establecida entre nosotros desde hace largo tiempo y que consiste en educar el cuerpo por la gimnasia y el alma por la música?”, y de Aristóteles, “Como la vista es al cuerpo, la razón es al espíritu”, Nietzsche opone su “nuestro cuerpo, en efecto, no es más que una estructura social de muchas almas” (2010a, p. 46), lo que revela una visión extraordinariamente moderna, revolucionaria, cuya difusión se vio opacada por el silencio que sufrieron las obras del filósofo alemán.

En *Así habló Zaratustra*, particularmente en el ensayo titulado “De los despreciadores del cuerpo”, Nietzsche plantea con inusual fuerza la unidad corporal y la identificación del ser con tal unidad: “Cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es solo una palabra para designar algo en el cuerpo” (2010b, p. 54), a lo que, para confirmar lo dicho previamente en *Más allá del bien y del mal*, agregará que el cuerpo “es una pluralidad”: “El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de ‘un único’ sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor” (2010b, p. 54). De este modo, para Nietzsche el cuerpo es “una estructura social de muchas almas”, lo que luego denomina ‘una pluralidad’, una afirmación que puede interpretarse en una doble y no contradictoria dirección: el cuerpo es, al mismo tiempo, el espacio donde lo social se encuentra, se realiza, existe, y también, en sí mismo, una pluralidad de voces, una pluralidad de significados que se resuelve en ‘un único sentido’. Ese único sentido, paradójicamente, no es individual sino diverso y múltiple.

Luego Nietzsche hace dos señalamientos trascendentales. En primer lugar, afirma que no es el espíritu quien crea, dirige y controla el cuerpo sino que es este quien ha creado a aquel: “El cuerpo creador se creó para sí el espíritu como una mano de su voluntad” (2010b, p. 57). Aquí el filósofo plantea la primacía del cuerpo para reequilibrar la relación inseparable entre cuerpo y espíritu. En segundo lugar, afirma que “detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido, llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo” (1020b, p. 56).

Es Merleau-Ponty, cuya *Fenomenología de la percepción* (1945) algunos ubican entre las obras proto-semióticas, quien restablecerá de manera decisiva la identidad de sujeto, cuerpo y mundo, y contribuirá concluyentemente a desplazar el idealismo de Husserl hacia una interpretación más ‘carnal’ de las relaciones de ser con el mundo: “El hombre es/está en el mundo, es en el mundo donde él se conoce” (1945, p. v). La visión fenomenológica del filósofo francés parte del principio según el cual la comprensión del hombre y del mundo exige partir de su facticidad, pues es ahí, en su existencia y en la construcción de sus experiencias, donde es posible reencontrar su esencia. Allí desarrolla su concepto del ‘mundo vivido’, no del mundo imaginado ni de cómo este debe ser, sino del mundo como es, uno que ‘está ya allí’: “El mundo [...] es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no ‘habita’ solamente en el mundo interior, o, mejor, no hay hombre interior, el hombre es/está en el mundo, es en el mundo que él se conoce” (1945, p. v). Para Merleau-Ponty el hombre es un ‘sujeto volcado al mundo’, un mundo al cual da vida y junto al cual forma una totalidad: “El cuerpo propio es para el mundo como el corazón para el organismo: él mantiene continuamente vivo el espectáculo visible, él lo anima y lo alimenta interiormente, él forma con el mundo un sistema” (1945, p. 235). Luego Merleau-Ponty aborda el problema del cuerpo como objeto, para lo cual se apoya en los estudios fisiológicos a partir de los cuales desarrolla su teoría según la cual la corporeidad podría definirse, al menos inicialmente, como la sistematización de experiencias que constituyen la conciencia: “Ser una conciencia o mejor ‘ser una experiencia’ es comunicarse interiormente con el mundo, con el cuerpo y con los otros, estar con ellos en lugar de estar al lado de ellos” (1945, p. 113).

Más tarde Merleau-Ponty aborda las relaciones entre cuerpo y espacio objetivo desde una perspectiva fenomenológica y afirma que “el espacio corporal no puede verdaderamente convertirse en un fragmento del espacio objetivo a menos que en su singularidad de espacio corporal contenga el fermento dialéctico que lo transformará en espacio universal” (1945, p. 118), pero inmediatamente puntualiza que “para mí no habría espacio si no tuviese un cuerpo” (1945, p. 119), con lo que establece las bases fundamentales de las relaciones semióticas y antropológicas entre espacio y cuerpo, una afirmación que se refleja en investigaciones recientes como las de Löw, quien afirma que el estudio de estructuras topológicas en una cultura determinada ya no consiste en “observar el modo en que las

estructuras están ‘ordenadas en el espacio’ sino en observar cómo estas estructuras ‘forman espacio’” (2006, p. 120). Es gracias a la experiencia del cuerpo propio que el sujeto logra ubicar el espacio en la existencia cotidiana. Se trata de una interrelación dinámica en la que cuerpo, espacio y existencia se semiotizan para crear una experiencia. De allí que Merleau-Ponty afirme que “la espacialidad del cuerpo es el despliegue de su ser como cuerpo, la manera mediante la cual él se realiza en tanto cuerpo” (1945, p. 174).

La semiótica del cuerpo también se expresa, para Merleau-Ponty, en la relación entre este y la costumbre: “Se dice que el cuerpo ha comprendido y la costumbre se ha adquirido cuando él se deja penetrar por una nueva ‘significación’, cuando él ha asimilado un nuevo núcleo ‘significativo’” (1945, p. 171) (Resaltados nuestros). De este modo, el cuerpo y el movimiento, un tema crucial en la corporalidad del filósofo francés, construyen estructuras significativas mediante las cuales se relacionan con el mundo, lo construyen y lo definen, al mismo tiempo que en la relación con los otros el propio cuerpo se autodefine. En su visión sobre el cuerpo, Merleau-Ponty insiste, numerosas veces, en la concepción semiótica y fenomenológica del cuerpo. En primer lugar, afirma que el cuerpo es “un nudo de significaciones vivientes” (1945, p. 177), a lo que luego agrega “nuestro cuerpo [...] es un conjunto de significaciones vividas” (1945, p. 179).

Michel Foucault es uno de los filósofos que más esfuerzos ha dedicado a analizar la situación del cuerpo en la Modernidad. Sus trabajos *Microfísica del poder* (1979), *Historia de la sexualidad* (1995) y *Vigilar y castigar* (2000), entre otros, muestran un esfuerzo por ubicar el cuerpo en el marco de las relaciones de poder, donde las estrategias disciplinarias de instituciones tradicionales como la escuela, el cuartel o los hospitales, intentan moldear una corporeidad domesticada, obediente, austera, gracias a la aplicación de severas reglas y rígidos valores que tienen como norte la eficacia corporal, lograda gracias a una microfísica del poder: “Son los instrumentos de exclusión, los aparatos de vigilancia, la medicalización de la sexualidad, de la locura, de la delincuencia, toda esta microfísica del poder, la que ha tenido, a partir de un determinado momento, un interés para la burguesía” (Foucault, 1979, p. 146).

Para Foucault poder y cuerpo se constituyen en la modernidad en una ecuación en la que el primero impone su marca, constriñe y domina como su forma natural de control social e individual, como forma de manifestación y de perpetuación: “El poder se ha introducido en

el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo [...]” (1979, p. 104). Ese mismo poder no solo domina y controla el cuerpo como totalidad sino también sus potencialidades y expresiones sexuales: “El poder que, así, toma a su cargo a la sexualidad, se impone el deber de rozar los cuerpos; los acaricia con la mirada; intensifica sus regiones; electriza superficies; dramatiza momentos turbados. Abraza con fuerza al cuerpo sexual” (Foucault, [1976] 1998, p. 28-29).

Para comprender mejor las concepciones históricas del cuerpo, Foucault (1998) elabora el concepto de ‘tecnología del sexo’, la cual se desarrollaba en el siglo XVIII sobre tres ejes que incluyen la pedagogía, que tenía como propósito controlar la sexualidad del niño, la medicina, centrada sobre la fisiología sexual de las mujeres, y la demografía, cuyo objeto era la regulación y control de los nacimientos. En esa ‘tecnología del sexo’ “se escalona toda una serie de tácticas diversas que en proporciones variadas combinan el objetivo de las disciplinas del cuerpo y el de la regulación de las poblaciones” ([1976] 1998, p. 87).

Sociología del cuerpo

En 1971, Boltanski se quejaba de que “la sociología del cuerpo parecía condenada a reproducir el objeto de las ciencias de las cuales ella tomaba prestada sus métodos y sus técnicas” por lo cual “ella se prohíbe a sí misma romper con las tradiciones científicas que se reparten tradicionalmente el estudio del cuerpo” (1971, p. 297). Pero si bien la Sociología del cuerpo es un capítulo relativamente reciente en esa disciplina, es posible mencionar algunos hitos fundamentales que muestran la preocupación por el análisis del cuerpo en el estudio de los fenómenos sociales. Una de las escuelas que prestó atención a esta temática fue el llamado darwinismo social, la teoría que sustentaba que los seres humanos, al igual que los animales, están sujetos a los procesos de selección natural y que, en consecuencia, tienden a sobrevivir los más aptos (William Graham Sumner, Francis Galton, Thomas Malthus, Herbert Spencer).

Pierre Bourdieu, con sus libros *La distinción* (1988) y *Razones prácticas. Una teoría de la acción* (1997), pero en particular en su artículo de 1977 “Remarques provisoires sur la perception sociale du corps”, recupera para la Sociología la temática del cuerpo y propone analizarlo como lenguaje, como identitario y como producto social: “El cuerpo socialmente

objetivado es un producto social que debe sus propiedades distintivas a sus condiciones sociales de producción” (1977, p. 52). Pero, agrega, ese cuerpo entendido como producto social está también inserto en la dialéctica entre naturaleza y cultura:

El conjunto de signos distintivos que constituyen el cuerpo percibido es el producto de una fabricación propiamente cultural que, teniendo por efecto distinguir a los individuos o, más exactamente, los grupos bajo la relación del grado de cultura, es decir de distancia de la naturaleza, parece encontrar su fundamento en la naturaleza, es decir en el gusto, y busca expresar una naturaleza, pero una naturaleza cultivada (1977, p. 51).

Otro autor que sienta las bases de una Sociología del cuerpo es Goffman, en particular en sus libros *Los ritos de interacción* (1974) y *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959). En el primero, Goffman aborda de modo sistemático la presencia, los gestos, movimientos y distancias corporales, entre otros sistemas de signos, para establecer cómo la interacción es producto de un conjunto de rituales y micro-rituales que, sin cesar, los seres humanos realizan, incluso sin darse cuenta. Por ello afirma que su investigación “trata de esta clase de acontecimientos que tienen lugar durante una presencia conjunta (copresencia) y en virtud de esta presencia conjunta. El material comportamental último está hecho de miradas, gestos, posturas y enunciados verbales que cada uno no cesa de inyectar, intencionalmente o no, en la situación donde se encuentra” (1974, p. 7).

Aunque en la obra de Goffman no hay una teoría explícita sobre el cuerpo, su trabajo evidencia la presencia y participación del mismo como un sistema semiótico que se articula a una sintaxis, una semántica y una pragmática corpóreas que expresan valores profundos, constitutivos de la microritualidad social cotidiana. Es esa microritualidad la que, finalmente, hace funcionar el engranaje social. Si bien su recurrente metáfora teatral para explicar e interpretar los fenómenos que encuentra resta mérito a su trabajo, sin duda sus sistematizaciones abrieron un nuevo y rico camino para la comprensión de la vida cotidiana, un ámbito ignorado de la vida social menospreciado hasta entonces.

Para Giddens, la Sociología del cuerpo estudia los modos en que los factores sociales lo afectan. En su famoso libro *Sociología* (2000), este autor analiza las consecuencias que el cambio social trae sobre nuestros cuerpos, su alejamiento respecto de la naturaleza y problemas relacionados con la alimentación, el envejecimiento, la salud y la enfermedad.

Para Espinal Gadea (s. f.), la sociología del cuerpo “se puede definir como el estudio de la socialización de la personalidad. Más precisamente, es la socialización de la personalidad a través de la corporeidad”.

Otros sociólogos contemporáneos se han ocupado de examinar las transformaciones que ha sufrido la percepción social del cuerpo en nuestras culturas. Martínez Barreiro (2004), por ejemplo, lo analiza en su doble condición de objeto de consumo y de signo, al tiempo que inserta su problemática actual en la relación entre naturaleza, cultura y tecnología médica, lo que lleva a discutir opuestas teorías según las cuales el cuerpo es un objeto perteneciente al orden de lo natural y otras que lo adscriben al orden de lo cultural. “Desde esta perspectiva, el cuerpo es interpretado culturalmente en todas partes, por lo tanto, la biología no se encuentra excluida de la cultura, sino que está dentro de ella” (2004, p. 128). Al analizar el auge de lo que ella denomina ‘la cultura somática’, Martínez Barreiro enumera las siguientes causas: el pensamiento feminista, el desarrollo de la cultura consumista y la consiguiente transformación del cuerpo en mercancía, el cambio demográfico derivado del prolongado envejecimiento de la población, la secularización de la sociedad con la consecuente reducción de las restricciones sobre el deseo, y, finalmente, la crisis de la modernidad.

Antropología del cuerpo

La Antropología ha dedicado un vasto esfuerzo al estudio del cuerpo, particularmente en los últimos cuarenta años.² Como referencia, Halliburton señala que:

Es difícil cuantificar la cantidad de trabajos publicados en esta área, pero como un indicador de la popularidad de estos tópicos puede señalarse que una búsqueda en la web de resúmenes de tesis con los temas de ‘antropología’ y ‘cuerpo’ o ‘encuerpamiento’ (*embodiment*), encontró que cerca de setenta y cinco tesis, cada año, eran sobre esos tópicos en los años noventa, alrededor de cuarenta en cada año [de la década] de los ochenta, y casi ninguno en la década de los setenta o antes (2002, p. 123).

² Para un recorrido más detallado de los antecedentes y del desarrollo y constitución de una antropología del cuerpo ver Citro (2010).

Entre los predecesores fundamentales en el estudio antropológico del cuerpo se encuentra Marcel Mauss (1872-1950), quien en su famoso trabajo sobre las ‘técnicas del cuerpo’, presentado en 1934 a la Sociedad de Psicología de Francia, sentó las bases de una teoría sobre cómo los hombres, “sociedad por sociedad, de una forma tradicional, saben servirse de sus cuerpos” ([1934] 1991, p. 365). Y agregaba: “llamo técnica un acto ‘tradicional eficaz’ (y ustedes verán que en esto no es diferente del acto mágico, religioso, simbólico). Es necesario que sea ‘tradicional’ y ‘eficaz’. No hay técnica ni transmisión, si no hay tradición” ([1934] 1991, p. 371). Para Mauss, antes que ninguna otra consideración, el cuerpo debe ser visto como objeto y como medio técnico: “El primero y el más natural objeto técnico y, al mismo tiempo, medio técnico del hombre, es su cuerpo” ([1934] 1991, p. 372).

Otra obra pionera en los estudios antropológicos sobre el cuerpo es el trabajo de Mary Douglas, *Natural Symbols* (1970), donde muestra cómo el cuerpo es un instrumento que permite hacer inteligible el mundo exterior y la organización social del individuo y distingue entre el cuerpo social y el cuerpo físico. Luego, en un artículo de 1971, a partir del concepto de cuerpo como medio de comunicación, señala que el simbolismo corporal y sus propios límites tienen una relación permanente con la estructura social y con la organización espacial, un tema que desarrolla en *Purity and Danger*, donde afirma que “no podemos interpretar ritos concernientes a excreciones, leche materna, saliva y otros, a menos que estemos preparados para ver en el cuerpo un símbolo de la sociedad, y a ver los poderes y peligros atribuidos a la estructura social reproducidos en pequeño en el cuerpo humano” ([1966] 2002, p. 116).

Edward T. Hall desarrolló a partir de 1963 un esfuerzo analítico que establecía parámetros entre el cuerpo y el espacio, una relación que estaba determinada por factores culturales y no solamente físicos, una visión en la que el espacio es también una estructura comunicativa. Hall desarrolló lo que se conoce como Proxémica, una disciplina semiótica que definía como “el estudio de cómo el hombre inconscientemente estructura micro espacios, la distancia entre hombres que realizan transacciones diarias, la organización del espacio en sus casas y edificios, y finalmente el ordenamiento de sus ciudades” (1963, p. 103).

Victor Turner (1969, 1980) aunque no trató directamente los problemas propios de una antropología del cuerpo, sí analizó extensamente la estructuración y desestructuración de símbolos en el rito y, en particular, las formas corporales de participación en procesos

simbólicos. A partir de sus conceptos de ‘communitas’ y ‘antiestructura’ y del desarrollo del concepto de ‘liminalidad’ propuesto por Van Gennep, Turner analiza los pasos a través de los cuales el cuerpo se transforma en los ritos y se funde en una simbología social que marca su acción en el mundo. Bell también ha analizado la significación del cuerpo en los procesos de ritualización y señala que esta última “esta incrustada en las dinámicas del cuerpo definido dentro de un ambiente simbólicamente estructurado” (1992, p. 93).

Low señala que la Antropología si bien se ha ocupado en ocasiones del cuerpo, ha dejado de lado las relaciones entre este y el espacio, un capítulo que Merleau-Ponty, desde la Filosofía, rescata con mucha precisión. Low afirma que “dentro de la Antropología, los análisis espaciales a menudo desdeñan el cuerpo por las dificultades para resolver el dualismo entre cuerpo subjetivo y objetivo, y también las distinciones entre los aspectos materiales y representacionales del espacio corporal” (2003, p. 10).

En América Latina, la temática del cuerpo también ha despertado interés entre los antropólogos. Tal es el caso de Silvia Citro (2009), quien ha trabajado las manifestaciones corporales en el arte, particularmente en escenarios festivo-rituales, en la vida cotidiana y entre los tobas, indígenas del gran Chaco argentino.

Cuerpo y religión

[...] el cuerpo no es para la inmoralidad sexual, sino para el Señor; y el Señor es para el cuerpo. Y Dios que resucitó al Señor nos resucitará también a nosotros con su poder. ¿Acaso no saben que sus cuerpos son parte de Cristo? [...] ¿No saben ustedes que su cuerpo es templo del Espíritu Santo, que habita en nosotros y que lo hemos recibido de Dios? [...] Que sus cuerpos sirvan para dar gloria a Dios.

San Pablo, Primera Carta a los Corintios.

Son variados y diversos los límites que las distintas concepciones –religiosas, filosóficas, científicas– le han impuesto al cuerpo, límites que se derivan de concretas visiones de la corporeidad que tales sistemas de pensamiento han creado. Las diferentes tradiciones religiosas han concebido el cuerpo de diferentes maneras, adaptando su visión a las sagradas escrituras y a la tradición.

En la antigua tradición judía no hay oposición entre el alma y el cuerpo y es en este último, gracias a la circuncisión, que “Dios traza en nuestra propia carne la marca de su alianza con nosotros” (Ruber-Hayoun, 2004, p. 48). Sin embargo, el cuerpo está siempre en tensión entre pureza e impureza, entre sagrado y profano, por lo que siempre es necesario lavar las manos y recitar oraciones, según las actividades a cumplir, e, incluso, el cuerpo muerto debe ser lavado antes de sepultarse. De modo, pues, que el cuerpo está siempre en riesgo de perder su pureza, una condición que debe conservar porque, de acuerdo con el Génesis, está hecho a imagen y semejanza de Dios.

En la tradición cristiana, “en comparación con la sutileza del espíritu, que se mueve sin restricciones, el cuerpo se siente a menudo como un peso” (Bezançon, 2004, p. 84), una concepción que en particular el ascetismo cristiano se encargó de promover y difundir. Numerosos autores cristianos, especialmente San Agustín, insistieron en la idea del cuerpo como un lastre para el alma, como lugar del pecado y la perdición.

Había, pues, unos límites muy marcados entre el alma, considerada espiritual, buena y divina, y el cuerpo, considerado material, malo, terrenal. Jesús mismo, en Juan 6: 63, afirmaba que “Es el Espíritu quien da vida; la carne no vale nada”, lo que sirvió de base para la repulsión del cuerpo que caracterizó durante siglos a la doctrina cristiana. Esta visión, sin embargo, ya estaba presente en la filosofía de Platón: “[...] mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos. Y decimos que lo que deseamos es la verdad” (1979, p. 616). Sin embargo, San Pablo tiene otra visión, pues recuerda a los creyentes que los cuerpos “son miembros de Cristo”, “templo del Espíritu Santo” (Primera carta a los Corintios 6: 13-20).

En la tradición musulmana el cuerpo humano es una creación divina y una de sus acotaciones principales tiene que ver con el pudor: “El cuerpo creado por Dios exige tener pudor, sobre todo en las zonas sexuales. Este pudor va unido a la vergüenza y al entredicho social según un código invariable, pero riguroso” (Jourdan, 2004, p. 114). El propio Mahoma afirma que “El pudor y la fe son dos cosas inseparables”. Pero este pudor corporal se aplica con mayor fuerza a las mujeres: “Y di a las mujeres creyentes que dirijan hacia el suelo la mirada en señal de recato: que sean castas y no muestren a la vista más que el adorno de sus atavíos externos; que envuelvan el escote con el velo para que sus dos pechos queden cubiertos por él” (Corán, 24, 31). Junto a las severas normas sobre el pudor se encuentran, como

consecuencia directa, las relativas a la virginidad controlada, lo que exigía, todavía en muchos casos hoy, el cumplimiento del ritual de desfloración que obligaba al marido a mostrar a los invitados la sangre resultante, un símbolo de honor que servirá para confirmar descendencia y paternidad, y dignidad y decoro de la familia de la novia.

Pero si bien la sangre de la desfloración es símbolo de honor, la sangre menstrual, por el contrario es símbolo de impureza: “Es un mal. ¡Manteneos, pues, alejados de las mujeres durante la menstruación; no os acerquéis a ellas hasta que se hayan purificado” (Corán, 2, 222). Asimismo, el cuerpo no debe ingerir comidas prohibidas (cerdo, carne de animales muertos o asfixiados, etc.). Como en otras religiones, en el Islam el cuerpo es componente fundamental de muchos ritos: “Después de las abluciones purificadoras prescritas, el creyente se puede poner a orar con su cuerpo entero” (Jourdan, 2004, p. 129); incluso se señalan las cinco posturas corporales en las que se articula el rito de oración hecho sobre una pequeña alfombra. A diferencia de otras religiones, en el Islam el cuerpo es objeto de severos castigos que se derivan, sobre todo, de la comisión de faltas relacionadas con el pudor y la sexualidad; por ello se establecen cien azotes e incluso la muerte por lapidación para el fornicador(a), y lo mismo para “quien cambie de religión, abandonando el Islam”.

Así, de acuerdo con estas importantes tradiciones religiosas, la primera frontera del cuerpo es el espíritu, o, en otros sistemas filosóficos, es la mente, el alma o la conciencia. De ellas el cuerpo se diferencia por micro sistemas de significación de una larga tradición:

Cuerpo ≠ Espíritu: → material-inmaterial → impuro-puro → corruptible-incorruptible → pasajero-eterno → sagrado-profano [...].

Desde sus orígenes y a través de la historia humana el cuerpo ha sido y es el escenario fundamental de los procesos de productividad simbólica.³ Hoy ocupa lugar privilegiado, en intensidad y frecuencia, en los procesos culturales que tienen como centro los masivos, omnipresentes y omniabarcantes medios de producción, distribución y venta de contenidos que se expresan en poderosos signos y símbolos. El cuerpo no es solo un objeto biológico. El cuerpo es una palabra.

A lo largo de este libro nos proponemos reflexionar sobre algunas experiencias antropológicas, semióticas y estéticas que tienen como centro al cuerpo humano –centralidad

³ Para una detallada y extensa historia del cuerpo ver los tres tomos de *Histoire du corps* (2005), bajo la dirección de Vigarello, Corbin y Courtine.

hecha posible gracias a lo que llamaremos la ‘tecnología de la belleza’– y, en particular, sobre la representación del cuerpo en el discurso de los medios. Nos referiremos, entre otros aspectos, a la relación entre experiencia estética corporal y dolor, y a las isotopías que articulan el discurso sobre el cuerpo, sobre su deber ser, sobre sus representaciones,⁴ sobre la imagen creada y esperada, sobre sus particularidades visuales, olfativas y táctiles. La ‘estetización del cuerpo’ se inscribe en la tendencia contemporánea denominada “estetización difusa, generalizada, de las formas de la experiencia y los mundos de vida” (Brea, s. f.), o, como dice Ravera, “la estetización generalizada que ha extendido lo estético a lo cotidiano” (2007, p. 23).

En nuestro análisis proponemos una perspectiva antro-po-semiótica: ver el fenómeno corporal como parte de una historia, de una cultura y una sociedad, pero también como el resultado de una compleja serie de operaciones de significación que lo privilegian como mensaje, como espectáculo, como sentido; un sentido que, a su vez, marca la sociedad y la cultura a la cual activamente se articula. Partimos, pues, de la hipótesis de que el cuerpo no es solo un objeto antropológico, vale decir un objeto social y cultural, sino también, complementariamente, un espacio lleno de significaciones, preñado de sentidos que se fundamentan en la semiotización activa de su morfología y de su totalidad.

Capítulo II

La Corposfera

Mais je ne suis pas devant
mon corps, je suis dans mon corps,
ou plutôt je suis mon corps.

M. Merleau-Ponty (1945)

Introducción: el cuerpo y la semiotización del mundo

⁴ Para un análisis intertextual de representación fotográfica del cuerpo ver Mangieri (2007).

El cuerpo, todo y en todo momento, incluso a su pesar, significa. En sí mismo y en el conjunto de sus relaciones, el cuerpo constituye una suerte de ‘Corposfera’, integrante, ella misma, de la ‘Semiosfera’ que Lotman definía como “continuum ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización”. Lotman agregaba: “La Semiosfera es atravesada por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico” (1996, p. 31). Así, la Corposfera incluiría no solo los lenguajes corporales sino también sus contextos y las relaciones que se establecen entre aquel y estos; es en el conjunto de esas relaciones dinámicas que el cuerpo crea y actualiza en el mundo donde, finalmente, opera la semiotización: “El cuerpo está en el origen de nuestra capacidad para semiotizar el mundo [...] El cuerpo es también un signo que como todos los signos está constituido por relaciones” (Martin-Juchat, 2001, p. 59). O, como afirma Violi, “la semiosis comienza en el cuerpo y en sus procesos perceptivos y propioceptivos” (2008, p. 244).

Es, pues, a partir del cuerpo/en el cuerpo/por el cuerpo donde las semiosis comienzan y terminan; y es en su totalidad presencial y protagónica en el mundo vivido donde podemos encontrar/construir la interpretación del mundo. Y sin embargo, a pesar de varios esfuerzos pioneros, está por hacerse una ‘antropo-semiótica del cuerpo’, entendida como una interdisciplina sistemática, dentro de los estudios de la significación.⁵ En su seminal trabajo de 1993, Sonesson señala que “por ser (una ciencia) nomotética y cualitativa, la Semiótica del cuerpo tiene como tema principal una categoría que puede ser denominada corporeidad (*bodyhood*), cuya naturaleza hasta ahora parece bastante indeterminada” (1993, p. 2).

Según nuestro punto de vista, esa disciplina debería comenzar por recoger los aportes que la Antropología, la Sociología y la Filosofía han hecho (ver cap. I), a veces de manera dispersa, sobre el cuerpo como objeto/fenómeno/proceso de estudio. Incluso los aportes de las ciencias naturales nos serían útiles para comprender sus significaciones. Ese ingrediente pluridisciplinar que sugerimos nos pone en mejores condiciones para definir qué es ese concepto de corporeidad que Sonesson, apropiadamente, señala como objeto principal de una Semiótica del cuerpo, y cuya definición hemos propuesto en el capítulo anterior.

⁵ Para un inventario de los análisis y propuestas sobre el cuerpo hechas desde perspectivas semióticas ver Cid (2010) y Contreras (2012).

Ahora bien, frente a las visiones idealistas, formalistas y logocéntricas del cuerpo y de sus significaciones, es necesario recuperar, desde la Antropología y la Semiótica, una visión cultural en la que la Epistemología, las teorías o las metodologías no nos hagan perder de vista la definición del cuerpo como sujeto, primero, y como objeto, luego, de las experiencias en el mundo y de los conocimientos que se derivan de ser/estar en él. Las semiosis corporales fecundan todas las significaciones que, en relación dialéctica con el mundo, se transmutan en sentidos concretos, situados y contextualizados, de modo que, desde allí, se articulen a lo social y a lo cultural. En ese progresivo proceso de conocer al cuerpo en el mundo y desde el mundo, de analizar e interpretar sus interrelaciones, es necesario, sin embargo, partir de él mismo, de su propia geografía, de sus límites y sus fronteras, de sus huellas y marcas, las cuales son también parte del mundo en el que el cuerpo no se limita a estar sino también a habitar y fecundar. Por otra parte, en esa visión antro-po-semiótica el concepto de cuerpo adquiere dimensiones y significaciones diferentes a las que se derivan de otros discursos y de otras visiones formalistas, idealistas o logocéntricas, pues, como señala Violi, cuerpo no es un concepto auto evidente” (2008, p 242); lo que hace más necesario seguir el camino de Merleau-Ponty: “Je décolle de mon expérience et je passe à l’idée”.

En el inmenso mundo de las culturas y de las significaciones que las constituyen, el cuerpo es un complejo inagotable, cuyas posibilidades afectan, de un modo u otro, todos los complejos significacionales que el hombre ha desarrollado. No hay significación en el mundo que no atravesase nuestro cuerpo y que, a su vez, sea atravesada por este. Como dice Weil: “el mundo es un texto de variadas significaciones y se pasa de una a otra mediante un trabajo. Un trabajo en el que el cuerpo siempre participa” (Desiato, 2005).

Quizás la primera manera, la más básica, de abordar una ‘antro-po-semiótica del cuerpo’ es la que se deriva de la clásica división del campo semiótico hecha por Morris. Así, una ‘sintaxis del cuerpo’ tendría que privilegiar, por un lado, las relaciones intra y extra corporales, es decir las articulaciones internas y externas del cuerpo, y, por otro lado, las relaciones entre un cuerpo y otro. Del mismo modo, una ‘semántica del cuerpo’ se ocuparía de los significados, de los interpretantes, que se generan en las relaciones entre el cuerpo y sus referentes. Finalmente, una ‘pragmática del cuerpo’ atendería las relaciones de este último con sus intérpretes, con sus usuarios.

Hace unos años propusimos (Finol, 2008) cuatro perspectivas mínimas que una ‘semiótica del cuerpo’ debería desarrollar:⁶

- ‘Cuerpo-lenguaje’: un sistema de signos.
- ‘Cuerpo-objeto’: los discursos sobre el cuerpo.
- ‘Cuerpo-espacio’: escenario de otros signos.
- ‘Cuerpo-referencia’: objetos modelados por el cuerpo y cuya mera existencia lo ‘dicen’.

Vamos a proponer otras alternativas complementarias de la propuesta teórica que hicimos entonces. Vamos a esbozar una ‘cartografía del cuerpo’, siempre incompleta, de los campos que una ‘antropo-semiótica del cuerpo’ debería, en principio, abarcar. Se trata, por supuesto, de una propuesta tentativa, provisoria, que, sin embargo, intenta introducir un cierto orden heurístico en el mundo complejo, variado y diverso de los códigos corporales y de sus significaciones.

Desde una perspectiva antropo-semiótica, en la que nos interesa no solo interpretar las significaciones que se generan en el ‘ser/estar del cuerpo en el mundo’ sino también en cómo esas significaciones se producen, debemos ser capaces de referir nuestras investigaciones a un universo mayor y más complejo que el de las realizaciones particulares de un mensaje corporal concreto. En virtud de lo anterior, vamos a presentar aquí lo que nos parecen algunos de los elementos anatómicos fundamentales en los que una antropo-semiótica del cuerpo ‘en sí’ se interesaría; se trata de elementos que tienen una primaria definición somática pero que en la constitución histórica de las corporeidades se han transformado en objetos semióticos que abordaremos a partir de constructos conceptuales. Por otra parte, es capital en nuestro análisis que los elementos somáticos que describimos, junto a sus significaciones, no sean separados de la totalidad corporal ni de los contextos orográficos donde tales elementos se sitúan; tampoco deben ser analizados sin relacionarlos con otros elementos somáticos. Solo así será posible tener una visión más completa e integral de esa ‘estructura comunicativa’ que es el cuerpo (Ellen, 2005, p. 98).

⁶ Ver capítulo V: Cuerpo, estética y hedonismo.

En virtud de lo anterior, es importante señalar previamente que en esa aproximación al cuerpo debemos articular e integrar dos visiones conceptuales: la analítica, que hace énfasis en la separación y examen de elementos de un todo, y la sintética, que rescata la visión total, estructural, que esos elementos constituyen en una armonía móvil. El cuerpo es anatómicamente separable en componentes que integran una morfología pero, ciertamente, ninguno de esos componentes existe por sí solo o es absolutamente independiente de los otros. Ya desde 1977, Ellen, el antropólogo que habría sido el primero en usar la expresión ‘semióticas del cuerpo’ (Sonnesson, 1993), insistió en la necesidad de articular e integrar las dos visiones teóricas y metodológicas, las analíticas y las sintéticas, consideradas ambas como procesos, en función de una aproximación heurísticamente más eficiente a las semióticas del cuerpo. En efecto, en el capítulo V de su libro *The categorical impulse* (2005), capítulo que justamente titula “Anatomical Classification and the Semiotics of the Body”, un ensayo que había publicado originalmente en 1977, Ellen analiza “las bases clasificatorias de algunos aspectos del uso semiótico de esa fuente común de potentes símbolos que es el cuerpo humano” (2005, p. 91); e insiste en ver tales bases como procesos: “el énfasis en la noción de proceso evita la idea equivocada según la cual los dos tipos de clasificación (analítico y sintético) son bastante independientes. De hecho, tal es el caso del cuerpo, ambos pueden estar presentes en el mismo ordenamiento” (2005, p. 91-92). Aunque el trabajo de Ellen se centra en las denominaciones lingüísticas del cuerpo y no en sus componentes mismos, sus esfuerzos por mostrar la variabilidad clasificatoria que distintas lenguas dan al cuerpo humano, muestran, una vez más, la preeminencia de lo semiótico sobre lo somático.

Una morfología del cuerpo

Es posible segmentar el cuerpo al menos en tres niveles generales: alto, medio y bajo; cada uno divisible, a su vez, en anterior, posterior y lateral. También podemos hablar del cuerpo externo y del cuerpo interno. Esos niveles implican una serie de significaciones de base, relativamente estandarizadas en cada cultura, que sirven para la formación/generación de nuevas significaciones.

Nivel alto: la orografía facial

El nivel alto del cuerpo comprende la cabeza, divisible en anterior, posterior y lateral. Como se sabe, la cabeza, en general, está usualmente asociada con el intelecto y la inteligencia. En el lado anterior es posible identificar el rostro, un espacio que es útil diferenciar de la cara: “La cara es física, natural; el rostro es una obra humana. El rostro es una construcción” (Vásquez Rodríguez, 1992).

El rostro

Sé que usáis afeites. Lo sé.
Que Dios os concedió un rostro,
y que os hacéis componer otro distinto.

W. Shakespeare, *Hamlet*.

Una noción diferente de cara (*face*) es la que desarrolla Goffman en *Los ritos de interacción* (1974), donde habla de ella en el sentido de imagen pública, de representación social de valores de la propia personalidad que los demás deben aceptar y respetar: “Puede definirse el término ‘cara’ como el valor social positivo que una persona reclama efectivamente para sí por medio de la línea que los otros suponen que ha seguido durante determinado contacto. La cara es la imagen de la persona delineada en términos de atributos sociales aprobados” (1974, p. 3). Para Goffman la cara (*face*) es una imagen que el individuo, gracias a un esfuerzo coherente, construye de sí mismo ante sus interlocutores y durante sucesivos encuentros, lo que le obliga a reforzar continuamente esa imagen cuyos valores aspira que sean respetados: “Puede decirse que una persona ‘tiene’ o ‘está en’ o ‘mantiene’ la cara cuando la línea que sigue efectivamente presenta de la persona una imagen que resulta interiormente coherente respaldada por los juicios y las evidencias expresados por los otros participantes, y confirmada por las evidencias expresadas por medio de instrumentos impersonales de la situación” (1974, p. 6).

En 1986, Fabbri, en un trabajo sobre la obra de Arcimboldo, señalaba que

[...] el rostro da sentido en virtud de un código fisiognómico (las fuerzas faciales son signos fijos de aptitudes) y patognómico (las posiciones y procesos son signos de pasión). Estos códigos, históricamente (poco) variables, son estructuras autónomas, inmanentes y arbitrarias

que permiten la lectura de los caracteres, son semilenguajes semejantes a la cartomancia y la astrología (1995, p. 144).

Sin embargo, es importante señalar que mientras cartomancia y astrología se fundamentan en reglas más o menos rígidas, donde la relación ‘significante-significado-referente’ está, en general, fijada por una tradición milenaria y para cuya constitución en mensaje se requiere de un decodificador/intermediario, los códigos faciales son más laxos, compuestos de significados situacionales que se resisten a su codificación eficiente: es justamente de allí de donde derivan su enorme riqueza significativa.

Le Breton ha publicado un importante libro en el cual hace “un intento por descubrir las significaciones, los valores, los imaginarios asociados al rostro” (2010, p. 15), una tarea muy difícil pues, como él mismo se apresura a reconocer, “el rostro es un mediodecir, un susurro de la identidad personal, no una afirmación caracterológica exenta de toda ambigüedad [...] El rostro esconde tanto como revela” (2010, p. 51).



El rostro de Jesús (Jim Caviezel) en *La pasión de Cristo*, 2004, de Mel Gibson.

Una semiótica del rostro tendría como tareas primarias la construcción de un concepto de ‘rostridad’, un inventario de los elementos que la componen, un catálogo de las relaciones que contrae con sus contextos. Un concepto de ‘rostridad’ tiene que ver, a diferencia de lo

que señala Deleuze, con la condición, los modos y las estrategias mediante las cuales la orografía facial deviene significación. En tal sentido, el rostro es un conjunto articulado de significantes dados, cuya paradigmática es igual a su sintagmática; se trata de un alfabeto complejo, cuyas posibilidades de realización están todas exhibidas como si el rostro fuera una vitrina: siempre abierto a la comunicación, incluso antes de la palabra que la boca articulará o de los gestos y movimientos que el cuerpo realizará. De allí que, como ha dicho Le Breton, rostro y nombre son nuestras primeras marcas de autoidentificación: “A la unicidad de un individuo debe corresponder la unicidad de un nombre y un rostro” (2010, p. 43); y es precisamente por ello que son los primeros que aparecen en nuestros documentos de identidad.

Para aprender a analizar el rostro, es necesario conocer los elementos de su alfabeto: ojos, cejas, pestañas, boca, labios, lengua, dientes, nariz, orejas, mejillas, frente, mentón, sienes, piel, cabellos, etc.; pero también catalogar sus posibilidades de movimiento y reposo, de alargamiento y retracción, de cierre y apertura, de brillo y opacidad, de lisura y rugosidad. Se trata de un repertorio que permite construir una sintagmática compleja, variable, pero de una gran eficacia comunicativa que, a menudo, es más decisiva que la de los mensajes verbales o gestuales. Finalmente, no se puede separar el rostro de sus tres contextos básicos: micro-contexto, la cabeza, macro-contexto, el cuerpo, e hiper-contexto, la situación de comunicación, los cuales, a su vez, se insertan en unas coordenadas históricas, culturales y sociales.

Quizás nuestra proximidad e interacción cotidiana con los rostros de los otros y con nuestro propio rostro, nos ha impedido reflexionar sobre las enormes posibilidades significativas del mismo, y nos ha conducido a ignorar su eficacia semiótica en la comunicación, tanto subjetiva como inter subjetiva. Es la enorme eficacia comunicativa del rostro la que presta pertinencia al retrato pictórico, primero, fotográfico, después, y, más recientemente, al *selfie* (Finol, 2014a), un dispositivo en el cual objeto fotografiado y fotógrafo se integran en una misma persona y cuyo objetivo es divulgar en las redes sociales la imagen que construimos de nosotros mismos.

La mirada: ver y mirar

El desarrollo del imaginario es lo recíproco de una ‘civilización’ donde se multiplican los *voyeurs* y los contemplativos.

Michel de Certeau ([1994] 1999).

En el rostro –eso que Saramago llama ‘orografía facial’– se encuentran elementos de un alto poder semiótico como los ojos, que, a su vez, se articulan en cejas, pestañas, párpados y ojos propiamente dichos. Saramago se pregunta: “¿Tienen los ojos expresión, o ella solo les es dada por aquello que los rodea, las pestañas, los párpados, las cejas, las arrugas?” (2007, p. 119-20).

Los ojos son los más poderosos y eficaces instrumentos de percepción de las múltiples señales físicas que atraviesan el mundo sensible. A veces trabajan solos y a veces sus procesos perceptivos están articulados a los de los otros sentidos, de un modo que permita una construcción más eficiente de la recepción y organización de señales de información. Nuestro poderoso cerebro tiene la capacidad de organizar coherentemente la enorme cantidad de señales para convertirlas en información, es decir, en significados y sentidos que ayudarán a determinar las decisiones y acciones que el sujeto tomará. Pero además de percibir también los ojos, por sí mismos, emiten señales hacia el mundo exterior, con complejos mensajes que permiten establecer procesos kinésicos de una gran riqueza, y que pueden ser deliberados y conscientes pero también automáticos e inconscientes. Hess, por ejemplo, señala que la pupila humana se dilata cuando percibe un objeto que el sujeto considera agradable o placentero; así, “la pupila de un hombre normal se dilata el doble cuando ve la imagen de una mujer desnuda” (Fast, 1995, p. 8).

Los ojos, en el contexto del rostro, son capaces de articular un complejo proceso semiótico que llamamos ‘mirada’, de un enorme potencial comunicativo, tal como nos lo revelan diversos estudios. “El salto de la ‘vista’ a la ‘mirada’ es un acto simbólico. Toda mirada configura, da nueva figuración” (Vásquez Rodríguez, 1992). Kendon (1967) distingue cuatro funciones de la mirada: cognoscitiva, de control, reguladora y expresiva (Barrado, 2003, p. 179). Ya desde 1659 Marin Cureau de la Chambre, precursor de las teorías fisiognómicas⁷ y

⁷ En 1655, cuatro años antes de la aparición del libro de Marin Cureau de la Chambre, titulado *L'Art de connaître les hommes*, se había publicado *La physionomie humaine*, de Giambattista della Porta. En 1668 apareció *Conférences sur l'expression des passions*, de Charles Le Brun. Se trata de tres libros fundamentales que sembraron la creencia pseudocientífica según la cual hay una correspondencia de tipo causa-efecto entre las pasiones, el alma y los signos del cuerpo.

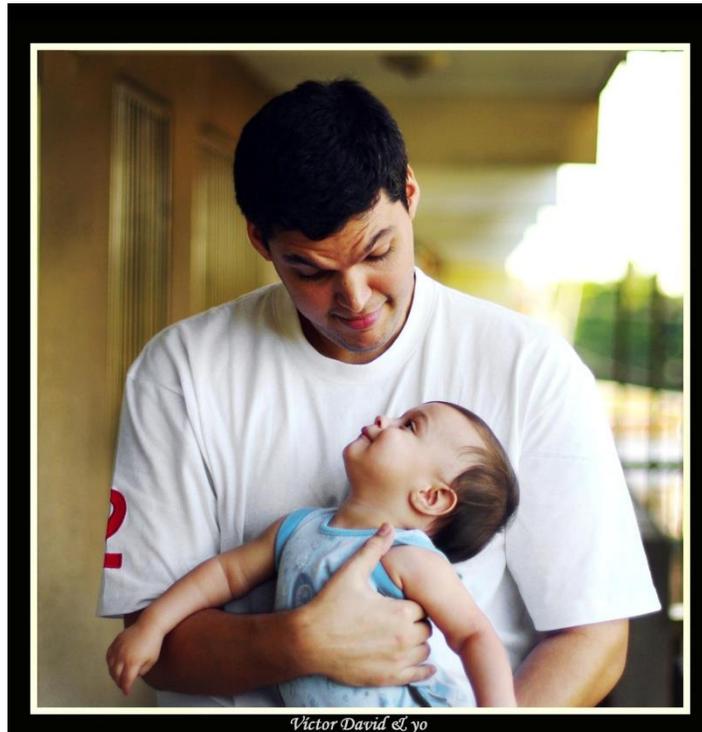
de la metoposcopia, señalaba que “la naturaleza no solamente le ha dado al hombre la voz y la lengua para ser los intérpretes de su pensamiento [...], también ha hecho hablar a su frente y a sus ojos para desmentirlos cuando no sean fieles” (Courtine, 2005, p. 319).

Para otros autores la mirada tiene 3 funciones: fática, conativa y expresiva. En cuanto ‘función fática’ la mirada permite establecer y confirmar la comunicación, en particular permite indicar al emisor si prestamos atención o mostramos interés por lo que nos dice o si, por el contrario, no nos interesa o desdeñamos sus mensajes. Mientras la primera actitud, atención e interés, se expresa generalmente porque la dirección de nuestra mirada va hacia el rostro de nuestro interlocutor y a veces se acompaña por asentimientos de la cabeza, la segunda actitud, desatención y desinterés, se expresa porque nuestra mirada se dirige hacia otros interlocutores o hacia otros espacios distintos a los del cuerpo de nuestro interlocutor. Tal como Jakobson, después de Malinowski, nos ha explicado, la función fática tiene como propósito verificar el contacto comunicativo, y, en el caso del lenguaje verbal, corresponde, por ejemplo, al “¡Aló!” que se dice cuando levantamos el teléfono. Igualmente, cuando desplazamos la mirada hacia el interlocutor que ha comenzado a hablar estamos indicando que el contacto se ha establecido y que el canal está abierto.

La ‘función conativa’, tal como ha expresado Jakobson, tiene que ver con la capacidad del lenguaje para conminar al receptor a adoptar una actitud, un comportamiento o un pensamiento determinado. Desde el punto de vista lingüístico está relacionada con el modo imperativo del verbo. En tal sentido, la mirada también cumple una función conativa, en particular cuando el emisor la utiliza para impartir órdenes al receptor, una práctica común en los tiempos en que la sola mirada de un padre severo servía para recriminar u ordenar silencio a un hijo. Una situación similar se observa en la relación jerárquica entre jefes y subalternos durante una reunión en la que, de modo discreto, el primero ordena determinados comportamientos a los segundos.

En cuanto a la ‘función expresiva’ esta ocurre para Jakobson cuando el mensaje hace énfasis en el propio emisor, es decir, cuando este incorpora emociones, sentimientos, actitudes hacia el objeto de la comunicación. A escala lingüística el ejemplo clásico son las interjecciones, recursos capaces de expresar estados de ánimo como el miedo, la sorpresa, la alegría, el dolor, la tristeza, entre otros. En tal sentido, también la mirada comunica emociones a un

determinado receptor, emociones que pueden cubrir una amplia gama de posibilidades como lo atestigua la práctica interactiva diaria.



En la fotografía puede observarse la función expresiva de la mirada. En la intensa interacción entre los actores existen expresiones de afecto y amor paterno-filial articuladas gracias a la direccionalidad e intensidad de las miradas que aparecen enmarcadas en una sintaxis corporal que marca los sentidos de la visión. Tanto emisor como receptor dicen con los ojos mucho más de lo que podría decirse con palabras.

Foto: José Enrique Finol.

La expresión de emociones a través de la mirada es extensa y compleja, tal como reflejan algunos estudios. Knapp, por ejemplo, señala que

El rostro es un sistema de multimensaje, que puede comunicar información relativa a la personalidad, el interés y la sensibilidad durante la interacción, así como los estados emocionales [...] Las expresiones faciales son entidades muy complejas para su estudio. De todas las zonas del cuerpo, el rostro es la que parece provocar la mejor retroalimentación externa e interna, lo que facilita la adaptación a una gran variedad de reglas de expresiones faciales. No todas las expresiones faciales representan emociones simples; algunas son 'mezclas' de diversas emociones (Barrado, 2003, p. 179).

En el imaginario social la función expresiva es considerada una de las de mayor densidad simbólica y mayor potencia comunicativa, lo que refleja una fuerte codificación que, en buena parte, se ha creado y consolidado a través de las representaciones pictóricas, escultóricas y, más tarde, fotográficas. En tal sentido, la iconología religiosa es una de las fuentes principales de la constitución y difusión de representaciones emotivas de carácter visual, un instrumento activamente utilizado en la evangelización.

Mirada y contexto

La mirada crea una compleja organización semiótica en la que el inventario de posibilidades se enriquece con los contextos en los que ella se realiza. En tal sentido, es posible señalar, al menos, algunos de los contextos inmediatos de la mirada. Por un lado, la mirada es producto de los ojos pero también de las pestañas, los párpados y las cejas. En segundo lugar, la mirada forma parte del contexto facial en el cual también están la boca, la nariz, la frente, las mejillas. A su vez, el contexto facial forma parte del contexto que crea la cabeza que, a su vez, forma parte de todo el cuerpo.

La mirada forma parte de un contexto situacional, sincrónico, pero también de un contexto histórico, diacrónico. En el primero intervienen elementos espaciales y temporales propios del momento de la realización visual concreta que, incluso, depende de la situación social del individuo, de si está solo o acompañado, pues la presencia de otros limita las formas, maneras, direccionalidad y duratividad de la mirada. Esta suerte de control social de las miradas establece un límite intangible entre lo que se debe o no se debe mirar y también sobre el tiempo y dirección en que tales miradas se realizan. En el segundo contexto intervienen todas las variables culturales, históricas y sociales que se asocian no solo al mirar sino también al objeto mirado. Como ya decía Baudry: “Lo que se mira no es estrictamente lo que se ve. La mirada inventa y asocia” (1998, p. 173).

Taxonomía de la mirada

Un inventario de los tipos de miradas sería extremadamente extenso. No obstante, apoyándonos en Vázquez Rodríguez es posible señalar algunas de las ya clásicas miradas y esbozar una taxonomía basada en significados fuertemente codificados que ellas, al menos en la cultura occidental, parecen comunicar.

Vázquez Rodríguez menciona varios tipos:

1. Miradas pesadas, miradas livianas: miradas que matan, miradas que alientan.
2. Mirada estética: ‘armonía, proporción, equilibrio son estrategias del mirar’.
3. Mirada y poder: ‘la mirada es un dominio. Ser mirado es estar expuesto’.
4. Mirada y memoria: ‘una fotografía es la memoria de la mirada’.
5. Mirada moral: miradas prohibidas y miradas permitidas.
6. Mirada amorosa: mirada que revela amantes, secretos, ansiedades.
7. Mirada que me mira: el espejo y el autorretrato.

Como ya lo anunciamos, la mirada también puede analizarse tomando en cuenta tres criterios: frecuencia, duración y dirección. Las tres dimensiones, de un modo u otro, están atadas a la noción de tiempo, pues la mirada es tributaria del instante ya que, a diferencia de la imagen o de la palabra escrita, no perdura, su único sostén es la memoria del sujeto, aquel que la percibe y la recuerda, a menos que la fotografía capture el instante, tal como ocurre en la fotografía anterior. La frecuencia tiene que ver no solo con la repetición sino también con el ritmo de la mirada sobre un objeto o sujeto determinado, lo que indicaría la intencionalidad o el interés en lo mirado, el deseo de conocerlo o de esperar una mirada recíproca. Lo mismo puede decirse de la duración, que es, como la frecuencia, una categoría temporal que pone de relieve el interés y que a menudo se refiere como escrutinio visual. Finalmente, la dirección implica una selección voluntaria de la trayectoria que sigue la mirada y que de este modo privilegia determinados objetos o sujetos sobre otros. Estas tres categorías –frecuencia, duración y dirección– son determinantes en la transformación de la mirada en observación. Ortega y Gasset, para quien el cuerpo es ‘un semáforo de señales prácticamente infinito’, afirmaba que la mirada “es tan expresiva porque es un acto que viene directo de la intimidad, con la precisión rectilínea de un disparo, y, además, porque el ojo con la cuenca superciliar, los párpados inquietos, el blanco de la esclerótica y los maravillosos actores que son iris y pupila equivalen a todo un teatro con su escenario y su compañía dentro” (1983, p. 156); y

agregaba que hay varios tipos de mirada: miradas mínima y máxima, concedida y saturada, instantánea e insistente, recta, oblicua (o ‘con el rabillo del ojo’) y de soslayo, etc.

También Adelman y Ruggi pusieron de relieve otras determinaciones de las miradas que hasta entonces no se habían analizado: “Criterios de clase, raza y género están muy bien implicados en la particular ‘economía de la mirada’ que se despliega; para que algunos aparezcan en el ‘centro de atención’, otros deben permanecer en la oscuridad” (2008, p. 562). Asimismo, para algunos autores la mirada puede ser el factor constitutivo de lo humano frente a la consideración del individuo como objeto: “El manejo del ojo en nuestra sociedad se reduce a dos hechos. Primero, no demoramos la mirada en otro ser humano. Segundo, la mirada persistente está reservada a lo no personal” (Fast, 1995, p. 122); una posición radical que, por ello, deja de lado múltiples tipos de miradas como las propias de la comunicación amorosa en las que no solo lo humano sino también lo pasional están implícitos.

De esta manera la mirada aparece marcada por factores históricos que determinan semióticamente influencias extra-corporales que surgen desde las particulares visiones del mundo construidas por grupos y sociedades que, gracias a criterios como los mencionados – clase, raza y género– separan unos cuerpos de otros, ya no solo social y económicamente sino también semióticamente. Al mismo tiempo, la inclusión de factores contextuales e históricos pone de relieve la extraordinaria pertinencia y riqueza semiótica de la mirada como un complejo comunicacional a niveles aún no completamente sistematizados.

La observación

Ce qui se regarde, ce n'est pas strictement ce qui se voit

Patrick Baudry

Otro fenómeno semiótico que interesa al estudio de la Corpófera, en particular al de la mirada, es el que denominamos observación, un fenómeno que el DRAE relaciona directamente con el ver en al menos tres de las cuatro definiciones que da al verbo ‘observar’: ‘Examinar atentamente’, ‘Advertir, reparar’ y ‘Mirar con atención y recato, atisbar’. La observación es una modalidad de la mirada que se caracteriza por la búsqueda, relevamiento e interpretación de fenómenos corporales o extracorporales. Se trata de una mirada que tiene un propósito marcado por el reconocimiento del mundo exterior como un ámbito lleno de

signos inventariables, clasificables e interpretables. La observación es un proceso semiótico típico de las ciencias que buscan determinar fenómenos no siempre vistos, a menudo ignorados, como expresivos de procesos psico-socio-biológicos de significación para la interpretación del mundo real. En tal sentido, si bien tanto la mirada como la observación se fundamentan en el ver, la segunda se diferencia de la primera en su propósito de reconocer el mundo, de medirlo, evaluarlo con el propósito de interpretarlo desde una perspectiva, desde un punto de vista y no solo, como el caso de la mirada, como proceso de interacción con el otro.

En su estudio etnográfico sobre los procesos de observación que los visitantes realizan en el monumento al Holocausto, en Berlín, Alemania, Dekel (2009) señala que existen tres tipos de observación: autoobservación y exploración, observación recíproca, observación de una escena e imaginación y proyección. El análisis revela cómo los modos semióticos que el ver, primero, y el mirar, después, se rearticulan en un proceso complejo de reconstrucción social de una memoria colectiva. En tal sentido, una antropo-semiótica del ver, la mirada y la observación tendría que inventariar las operaciones semióticas mediante las cuales se va construyendo y transformando los significados asociados con un fenómeno determinado. El conocimiento de esas operaciones permitiría comprender mejor cómo percibimos, organizamos y clasificamos el mundo para, entonces, poder interpretarlo.

También Kaufman realizó, desde una perspectiva micro-sociológica, un estudio basado en 300 encuestas a hombres y mujeres sobre los senos desnudos, una práctica cuyo inicio se suele ubicar en Saint Tropez, Francia, en 1964. “La moda de los senos desnudos ha alcanzado una especie de límite en la playa al banalizarse y funcionar como base de nuevas experiencias de desnudamiento” (Kaufman, [1995] 2011, p. 51).

Ciertamente la exposición de senos desnudos es uno de los hitos fundamentales en el progresivo desvelamiento del cuerpo femenino que ha marcado a la cultura occidental, desvelamiento que comenzó, en una primera etapa, a escalar desde los pies, los tobillos y las pantorrillas hasta llegar, en 1963, a los muslos, con la mini falda de Mary Quant y André Courrèges. Pero también el desvelamiento corporal femenino tuvo otra trayectoria descendente cuando los códigos vestimentarios de la industria de la moda comenzaron a dejar libre la cabeza, el cuello y luego los hombros. Una tercera etapa de revelación del cuerpo afectó la cintura, al separar el final de la blusa del inicio de la falda (o del pantalón), un

fenómeno que afectó igualmente al traje de baño femenino que originalmente cubría todo el cuerpo y que fue reduciéndose hasta solo cubrir desde los hombros hasta el inicio de las piernas, para luego terminar separando los senos de las caderas y dejando a la vista la cintura y el ombligo, lo que se denominó bikini, creado por Jacques Heim y Louis Réard en 1946.



Foto tomada de <http://www.huffingtonpost.com>. 30/10/2012.

La etapa siguiente sería el monokini que permitió, entonces, dejar libres los senos. Fue creado en 1962 por el modisto austriaco Rudi Gernreich y apareció por primera vez modelado en junio de ese año por Peggy Moffitt, en la revista *Womens Wear Daily*. El nuevo bañador causó una enorme felicidad entre los admiradores del cuerpo femenino, que podían ahora observar una de las partes más hermosas de ese cuerpo, una que estuvo celosamente vedada a las miradas públicas por siglos; y, al mismo tiempo, provocó un escándalo entre puritanos, religiosos y vigilantes de la moral pública. Pero Gernreich no se detuvo en el monokini sino que inventó también, en 1985, el pubikini, una prenda que mostraba toda la zona púbica femenina. Ese desvelamiento frontal estuvo acompañado también por un similar proceso pero en la parte trasera, lo que se evidenció en el llamado *thong* más conocido en América Latina como hilo dental.



Foto tomada de Wetfinder y usada a través de Creative Commons.

El pubikini se ofrece en venta en <http://pubikini.com/>.

Otra forma de descubrir el cuerpo se logró a través de los textiles transparentes, cuya poderosa fuerza erótica era, para muchos, más atractiva que el descubrimiento explícito. Las telas transparentes jugaban con la relación entre el ‘no ver’ → ‘el ver’ → ‘el imaginar’, donde la imaginación tiene la libertad de llenar los vacíos, lo oculto, donde lo insinuado tiene más poder que lo visto.

En una semiótica de la mirada sería necesario también establecer los límites y diferencias entre otras variadas formas del mirar, como el que se hace con cuidado y atención, como en ‘escudriñar’; el mirar con detenimiento y cuidado, como en ‘examinar’; o ‘poner la atención en algo material o espiritual’ u ‘ocuparse con intensidad en pensar en Dios y considerar sus atributos divinos o los misterios de la religión’, como en ‘contemplar’.

Los poderes de la mirada: el aojamiento

El aojamiento también conocido como ‘fascinación’ o ‘mal de ojo’ es un procedimiento visual mediante el cual se causa daño, voluntaria o involuntariamente, a una persona. Las creencias relativas a esta antigua práctica señalan que hay personas dotadas de la capacidad de ocasionar enfermedades, mala suerte o accidentes a aquellos destinatarios de la mirada del sujeto dotado de tal poder. En 1611 Sebastián de Covarrubias y Horozco, en su famoso *Tesoro de la lengua castellana o española*, describe el aojamiento así:

Dañar con mal de ojo, latine *fascino, as*, y el ajo fascinante. Qüestión es entre los físicos si ay mal de ojo, pero comúnmente está recebido aver personas que haz en mal con solo poner los ojos en otra, especialmente si es con ira o con embidia; y desta mala calidad de empecer con la vista fueron infamadas algunas naciones. [...] y oy día se sospecha que en España ay en algunos lugares linages de gentes que están infamados de hazer mal poniendo los ojos en alguna cosa y alabándola, y los niños corren más peligro que los hombres por ser ternecitos y tener la sangre tan delgada, y por este miedo les ponen algunos amuletos o defensivos y algunos dixes, ora sea creyendo tienen alguna virtud para evitar este daño, ora para divertir al que mira, porque no clave los ojos de hito en hito al que mira. Ordinariamente les ponen mano de tasugo, ramillos de coral, cuentas de ámbar, piedras de cristal y azabache, castaña marina, nuez de plata con açogue, rayz de peonia y otras cosas. La higa de azabache retira algo a la superstición de los gentiles [...] verdad es que no de todo se reprueba la opinión de que ay mal de ojo, y que la muger que está con su regla suele empañar el espejo mirándose a él, y esta podría hazer daño al niño, y algunas otras personas compuestas de malos humores (Puerto, 1989, p. 111).

Muchos autores relacionan el mal de ojo con la envidia, y señalan a los niños entre sus víctimas más susceptibles “por tener los poros más abiertos y la sangre más delicada” (Barrañón-Cedillo, 2007, p. 66). Se trata de una creencia muy antigua pues fuentes históricas la registran en Egipto, Grecia, Babilonia, China, India, África y en el judaísmo talmúdico e, incluso, entre indígenas americanos. En España, aproximadamente en 1411, el marqués Enrique de Villena publica un *Tratado del aojamiento* que se apoya en referencias árabes, judías y persas y servirá de fuente para muchos otros textos que difunden esta creencia hasta llegar al continente americano. Villena explica el origen y diagnóstico del mal de ojo y su tratamiento “con colirios de la piedra negra o antimonio, piedras preciosas y oraciones”, y señala que el mal se realiza “a través de la interacción a distancia mediante emanaciones que salen de los ojos y emponzoñan el aire, afectando a la víctima” (Barrañón-Cedillo, 2007, p. 69). Cornelius Agrippa, en su libro *De occulta philosophia*, escribe un capítulo en el que trata el tema del mal de ojos, gracias al cual se producía “un vapor con rayos que salían de los ojos del embrujador y que penetraban los ojos del embrujado, auxiliándose de colirios preparados para obtener el efecto deseado que podía ser procurar el amor, provocar el miedo o inducir la enfermedad” (Barrañón-Cedillo, 2007, p. 66).

En América la creencia en el mal de ojo está muy extendida. Barrañón-Cedillo señala que en el *Códice Florentino* se indica que los aztecas enviaron hechiceros para que con el aojamiento detuvieran a Hernán Cortés en su avance hacia Tenochtitlán. El autor agrega que según fray Diego Durán, el Quetzalcóatl era el patrón de esta enfermedad. Para otros autores, el mal de ojo es la enfermedad más atendida por la medicina tradicional mexicana.

Desde el punto de vista antropológico las creencias en el mal de ojo⁸ muestran una vez más el poder enorme que se atribuye a la mirada, y desde el punto semiótico vemos un fenómeno de interacción corporal en el que emisor y receptor transmiten o reciben poderosas influencias capaces, gracias a la creencia, de cambiar el estado físico de la persona. En esa interacción visual los signos, ‘el haz de la vista’, son invisibles pero no por ello menos eficaces. Como dice Le Breton, “socialmente habilitada para conferir una legitimidad y garantizar la existencia, la mirada también lo está para impugnarla, negarla o suspenderla” (1999, p. 212), a lo que, once años más tarde, agrega: “el mal de ojo puede matar, enfermar o volver estéril, debilitar a la víctima, apropiarse de su alma o arruinarla” (2010, p. 140).

La mirada también puede analizarse tomando en cuenta tres criterios: frecuencia, duración y dirección. La ‘frecuencia’ con la que nuestro interlocutor, por ejemplo, desvía su mirada de la nuestra es un indicio de su inestabilidad, timidez o vergüenza. Igualmente, la ‘duración’ de una mirada es indicadora de interés o de curiosidad. Finalmente, la ‘dirección’ de la mirada llena a menudo de valores simbólicos importantes a aquel que la realiza, pues, a fin de cuentas, “mis estructuras de dirección son también estructuras de significación” (Barbotín, 1977, p. 85). Ejemplos excepcionales de las semiosis que se expresan gracias a la direccionalidad de la mirada se observan en el caso de los retratos de la Mona Lisa y el Che Guevara examinados por Djukich y Finol (2012b); mientras la primera expresa un enigma interpretativo, construido gracias a una articulación entre los ojos y la boca, el segundo mira al horizonte evocando un destino marcado por ideales políticos.

⁸ Sin embargo, el ojo tiene en otras culturas un poder protector, tal como ocurre con el símbolo conocido en la tradición mítica egipcia como ‘Ojo de Horus’ también llamado ‘Ojo de Ra’, que representa un ojo de la cobra y estaría vinculado, primero, a la diosa Wadjet, y luego a Horus, dios del cielo.



La Gioconda, retrato al óleo pintado por Leonardo da Vinci con la técnica conocida como *sfumato*. El cuadro está hoy ubicado en el Museo del Louvre. La fotografía de Ernesto 'Che' Guevara fue tomada por Alberto Díaz Gutiérrez, más conocido como Alberto Korda, el 5 de marzo de 1960, cuando Guevara tenía 31 años, en un entierro por la víctimas de la explosión del barco *La Coubre*.

La ceguera

Pero dentro de las semióticas posibles del ver y de las miradas está también la ausencia de ellas, un proceso al que Saramago dedica una de sus mejores novelas, *Ensayo sobre la ceguera*, en la que desarrolla una compleja parábola sobre la incapacidad de ver, sobre sus limitaciones y equívocos. Luego de un tortuoso, doloroso y terrible período de ceguera general, los personajes llegan a la terrible conclusión: “Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven” (Saramago, 2004, p. 439).

Se trata de una de las metáforas del cuerpo de mayor capacidad expresiva⁹ pues se basa en una contradicción: si bien se puede físicamente percibir la luz y definir las formas y movimientos del mundo exterior, somos (o nos volvemos) incapaces de discernir las relaciones entre personajes, objetos y acontecimientos y, en consecuencia, nos convertimos en ‘incapaces’ de relacionar e interpretar, incapaces, en el sentido de Saramago, de ver.

La boca



El sofá *Boca* fue diseñado por Salvador Dalí en 1936. Se trata de un modelo basado en los labios de la actriz norteamericana Mae West. “La versión más conocida del diseño de Dalí fue creada por Studio 65 para *Guftram Italy* en 1972. Estaba basado en los labios de Marilyn Monroe y fue creado como un tributo a Dalí” (<http://blog.splendia.com/the-history-of-the-boca-sofa-2/>).

La boca (labios, dientes y lengua) es un instrumento capaz de comunicar información de una manera muy eficaz. La boca como un todo, y no solo la lengua, juega un papel capital, junto con la nariz, en la organización y utilización del código del gusto, un aspecto fundamental en las semiosis culinarias. Después de los ojos y de la mirada es la boca la que significa con mayor precisión la expresión facial. Los labios no solo son capaces de articular un importante repertorio de signos, lo mismo que la lengua y los dientes, sino que el movimiento propio de la mandíbula inferior contribuye a completar un inventario de posibilidades significativas. Si

⁹ La poderosa fuerza semiótica de la metáfora ha sido expresada magistralmente por Lakoff y Johnson (1980) para quienes “la metáfora es principalmente una cuestión de pensamiento y acción y, solo por derivación, es un asunto del lenguaje” (Bounegru & Forceville, 2015, p. 233).

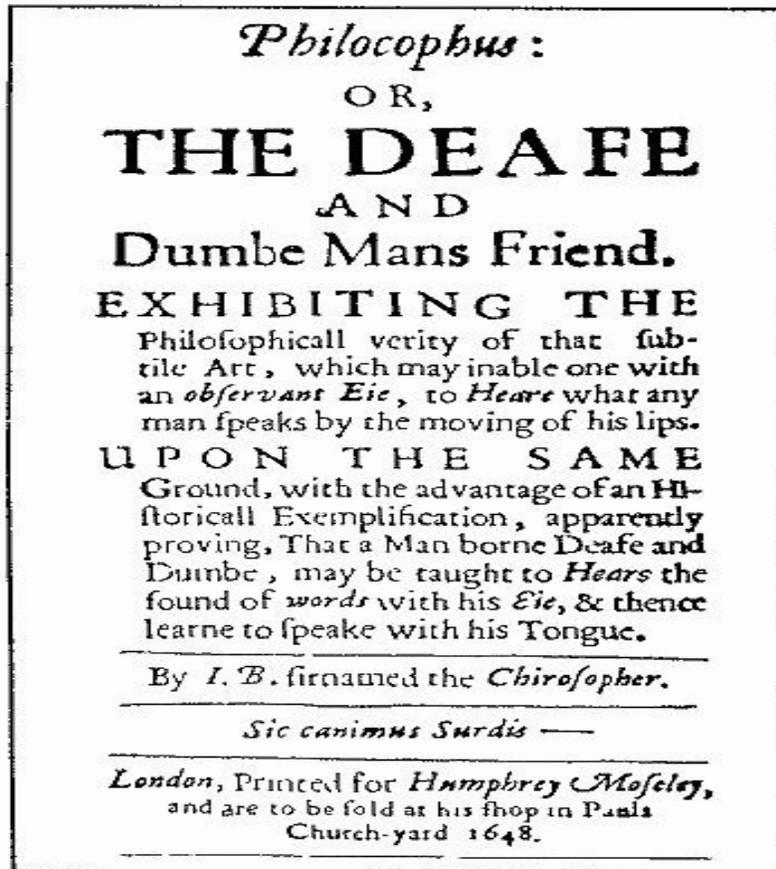
bien los mensajes bucales a menudo actúan en conjunto con la mirada, se puede observar que también pueden actuar de modo independiente y articular significados propios.



Dentro de lo que Saramago llama la orografía facial, la boca cumple un proyecto semiótico que va más allá de lo verbal, pues a menudo se articula con las emociones que aún no pueden ser verbalizadas.

Foto: David Enrique Finol (2010).

En relación con la boca como órgano semiótico, ya en 1648 John Bulwer escribió el *Philocophus o el amigo de los sordo mudos*, el cual, tal como se expresa en su portada, puede “capacitar a alguien con un ojo observador a escuchar, por el movimiento de sus labios, lo que una persona dice”.



Portada del *Philocophus: or The deafe and Dumbe Mans Friend* (1648), de John Bulwer.

Malagón Oviedo desarrolló una interesante investigación sobre la boca en sectores populares de Colombia, donde encontró interesantes representaciones que muestran su importancia. Justamente, uno de los pobladores de Ciudad Bolívar, suburbio de Bogotá, señalaba que “a través de la boca puede uno muchas cosas tan importantes para poder integrarse más a la sociedad”; de donde el autor concluye que:

La boca, como si pudiésemos experimentarla a un mismo tiempo de diversas formas, constituye un espacio de significaciones multivariadas y a veces contradictorias. Son las maneras como los contextos regulan nuestros campos de significación, superponiendo imágenes y representaciones que se estructuran en la ‘experiencia’ de sí mismos que vamos construyendo por el mundo en un campo que es objeto de disputa y negociación (Malagón Oviedo, s. f.).

En su investigación entre las comunidades populares, el autor también analiza las significaciones de la dentadura y cómo su presencia, modificación o ausencia ocupan un papel dominante en las representaciones faciales corporales y sociales:

La dentadura ha denotado poder y su pérdida, falta de él. Cada diente que se pierde viene a ser una pequeña muerte simbólica. Es posible que la mutilación de la dentadura, por motivos estéticos o totémicos, tenga origen en la simbolización del poder. La idea rural de colocar metales preciosos en los dientes sanos y aún en los artificiales parece tener esta misma dirección (Malagón Oviedo, s. f.).

También en relación con la boca encontramos ese complejo significacional que es el beso, cuyo amplio repertorio permite considerarlo como un subcódigo corporal en sí mismo, capaz de comunicar complejos significados que se articulan, entre otras variables, según el lugar donde se dan, los actores que los ejecutan o los reciben y las pasiones que los contextualizan:

El beso expresa todo un dominio semiótico que permite ubicar una función clara emparentada con las prácticas y relaciones más cotidianas. El beso desaparece en la rutina, pero simboliza la reconciliación. Su sentido simbólico expresa todo un abanico que va desde el amor hasta la traición y la hipocresía en una clara alusión judeo-cristiana. (Malagón Oviedo, s. f.).

Ocando Yamarthe (2000), basándose en textos bíblicos, elabora una extensa clasificación de los tipos de besos y de sus significaciones en la tradición judeo-cristiana, los cuales van desde el beso de Dios hasta el de Judas; desde los de honor, los de los pies y los de reconciliación hasta los eróticos, de perdición y de traición. El autor señala, por ejemplo, que en los mencionados textos “el beso erótico va desde el beso bisexual hasta el homosexual” (2000, p. 145); y al referirse al beso de Judas señala que “desde el punto de vista conceptual, el [Judas] Iscariote, convirtió un signo en antisigno demostrativo [...]. Es indudable que desde la perspectiva semiótica es uno de los signos más exitosos. Pocos signos están tan presentes en las artes y tienen una significación tan antonomásica” (2000, p. 156).

Para Le Breton el beso es un rito de intimidad ‘meticulosamente codificado’, y asegura que “tres modalidades se dibujan socialmente y dan acceso a formas y significaciones muy diferentes: marca de afecto, rito de entrada y salida de una interacción, forma de felicitación”

(1999, p. 76); una clasificación que ignora el llamado ‘beso de Judas’ que es de afecto solo en apariencia y que hoy se le considera, como vimos en el párrafo anterior, como símbolo de traición, como un ‘antisigno’.

Tal vez sea más productivo clasificar al beso según otros criterios heurísticamente más rentables para su análisis antro-po-semiótico. Uno de ellos sería, por ejemplo, el criterio inclusión/exclusión: a ‘quiénes’ podemos besar y a ‘quiénes’ no; en cuáles ‘lugares’ del cuerpo podemos besar a alguien y en cuáles no; en qué ‘momentos’ nos está permitido hacerlo y en cuáles no lo está. Tales posibilidades, como se sabe, están estrechamente vinculadas a contextos culturales y a concepciones del cuerpo, de los acercamientos y alejamientos, de las jerarquías en las relaciones familiares, amistosas, laborales o sociales, entre otras. En el primer caso, por ejemplo, en América Latina, en general, no están permitidos los besos, de ningún tipo, entre personas de sexo masculino, a menos que se trate de familiares muy cercanos como en la relación paterno-filial; mientras que en Rusia los besos superficiales en la boca entre hombres son comunes. Asimismo, mientras los besos en las mejillas están permitidos y son cada vez más frecuentes entre hombre y mujeres, los que se dan en la boca están reservados para las novias o esposas, en el caso de los hombres, o para los novios y esposos, en el caso de las mujeres. Finalmente, mientras los besos son permitidos al inicio de una interacción en un encuentro social, no lo están, por ejemplo, en una sesión de la junta directiva de un banco.

Como se ve, un sistema de permisiones y prohibiciones estructura la comunicación corporal que se expresa a través del beso, y su clasificación e interpretación nos diría mucho sobre los valores y concepciones del cuerpo y de la cultura donde tales prácticas se realizan.

El pelo

La naturaleza misma ¿no os enseña que al varón le es deshonoroso dejarse crecer el cabello? Por el contrario, a la mujer dejarse crecer el cabello le es honoroso; porque en lugar de velo le es dado el cabello. Con todo eso, si alguno quiere ser contencioso, nosotros no tenemos tal costumbre, ni las iglesias de Dios.

San Pablo, Primera Carta a los Corintios (11: 14-16)

Uno de los elementos constitutivos de la esfera corporal es el pelo, al cual se han dedicado estudios y análisis de una creciente importancia. No son solo las sociedades modernas y contemporáneas las que tienen preocupaciones casi extremas en torno a esa parte del cuerpo. El antropólogo James Frazer, ya en 1890, en su famoso libro *La rama dorada*, analizaba algunas de las múltiples ocurrencias, en pueblos de distintas latitudes, en las que el pelo adquiere poderosas y a veces contradictorias significaciones. “La idea de que un hombre puede ser embrujado por intermedio de los mechones de su pelo, los recortes de sus uñas y otras porciones separadas de su cuerpo es casi universal”, tal como ocurría entre indígenas de las Islas Marquesas, en la Polinesia francesa. Por el contrario, dice el mismo Frazer, “En Europa se creía que los poderes diabólicos de brujas y hechiceros residían en su pelo y que nada podía hacer mella en ellos mientras lo tuvieran largo” (Velasco Maíllo, 2008, p. 28-29), una probable consecuencia del mito bíblico de Sansón, quien pierde su poderosa fuerza física cuando Dalila le corta el cabello: “La navaja no ha pasado nunca por mi cabeza, porque estoy consagrado a Dios desde el seno de mi madre. Si me cortaran el cabello, mi fuerza se apartaría de mí, me debilitaría y sería como los demás hombres” (Jueces 16: 17).

Una tradición muy antigua en relación con el cabello ha sido aquella que se expresa en el ritual de la tonsura, una práctica prohibida por la Biblia pero que el ritual católico, en el Concilio de Toledo en 1633 d. C., impuso como obligatoria hasta que luego, en 1973, fue hecha opcional. La versión Reina Valera de la Biblia (1960), en Levíticos 19: 27, señala: “No haréis tonsura en vuestras cabezas, ni dañareis la punta de vuestra barba”. La prohibición bíblica parece motivarse en el hecho de que la tonsura, en sus distintas formas, era una práctica de origen pagano.



Domingo de Guzmán tonsurado a la romana, una pintura de Fra Angelico, siglo XV.

Disponible en <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Carlo_Crivelli_052.jpg>.

Ahora bien ¿qué significa la tonsura en sus distintas modalidades? Para algunos, la tonsura es una sustitución de antiguos ritos sacrificiales en el que en un acto de sumisión se ofrece una parte del cuerpo al dios en el que se cree. Para otros, era un símbolo pagano del dios Sol. Para los cristianos el corte parcial del cabello era un signo de entrega a la iglesia y de renuncia al mundo laico; además, la tonsura era un signo de entrega a la tarea sacerdotal y por ello se practicaba en el primero de los grados propios del clérigo.

Synnott (1993) realizó un interesante estudio sociológico sobre el pelo, para lo cual utilizó tres criterios: 1. Sexos opuestos tienen formas opuestas de tratar el pelo, 2. El pelo de la cabeza y el pelo del cuerpo tienen tratamientos opuestos, 3. Ideologías opuestas tienen formas opuestas de tratar el pelo. Tales criterios fueron aplicados a tres áreas corporales específicas donde crece el pelo: cabeza, cara y cuerpo. El estudio lleva a Synnott a establecer regularidades sociales en el uso del pelo y en sus significaciones, lo que lleva a Velasco Maíllo a concluir que “el pelo y sus múltiples posibilidades de tratamiento han sido a la vez, sin que parezca contradictorio, tanto emblema de la singularidad individual, del realzamiento del individuo frente y ante el grupo, como seña de seguimiento de la moda y sus variaciones” (2008, p. 41).

Uno de los dilemas principales en materia de pelo corporal tiene que ver con su afeitado o no. En tal sentido, Toerien y Wilkinson señalan que “en la cultura occidental afeitarse el pelo

corporal es fuertemente normativo para las mujeres” (2003, p. 333), en particular cuando se trata del pelo de las axilas y de las piernas, pero también hoy esa costumbre incluye el pelo púbico. En la década de los 90 en Estados Unidos el 81% de las mujeres se rasuraban el pelo de las axilas y de las piernas mientras que en la misma época en Australia esa cifra llegaba al 91%, al menos entre las estudiantes universitarias (Toerien & Wilkinson, 2003). La extensión de la práctica del afeitado del cuerpo entre las mujeres y la aún fuerte separación entre masculino y femenino,¹⁰ se expresan y refuerzan en el manejo simbólico del vello corporal:

Como una condición normativa corporal para las mujeres, la ausencia de vello necesita ser entendida no como una mera rutina trivial de ‘belleza’, sino como una característica significativa de la construcción de la feminidad [...] Construido como masculino, el vello, cuando es visible en el cuerpo de una mujer, representa una amenaza simbólica para el orden social de los géneros; ser una mujer con vello es, atravesar, parcialmente, las fronteras entre lo femenino y lo masculino (Toerien & Wilkinson, 2003, p. 341).

El pelo y los ritos de paso

En las sociedades occidentales de nuestros días, el rapado del pelo tiene que ver a menudo con ritos de paso o de iniciación. Se le corta totalmente cuando se ingresa a la universidad, al ejército o a otras instituciones, una práctica que en España es muy frecuente y se conoce como ‘las novatadas’, mientras que en Chile se conoce como ‘mechoneo’. En inglés se conoce como *hazing*, en francés como *bizutage*, lo que los brasileños llaman *trote*. En Venezuela se habla simplemente de ‘bautizo’.

Para la Semiótica el estudio e interpretación del pelo, entendido como un fenómeno cultural con raíces físicas, parte de su inventario y clasificación, de sus características y del análisis de los modos en que tales características se actualizan e insertan en las acciones,

¹⁰ No vamos a referirnos en este libro al análisis histórico y contemporáneo de la corporeidad masculina y la femenina, a sus características, diferencias y relaciones en los distintos contextos culturales; sin embargo, queremos mencionar la relevancia para esa temática del trabajo de Sherry Ortner, *Is Woman to Man as Nature Is to Culture?* (1974), en el cual se plantea que las funciones femeninas de embarazo, preñez, menstruación y lactancia habrían construido un imaginario social según el cual el cuerpo femenino pertenece al orden de lo natural mientras que el masculino pertenece al orden de lo cultural, y, como corolario, que el segundo es digno de mayor prestigio y valor que el primero.

presentaciones y exposiciones del cuerpo mismo en su ser/estar en el mundo, en una situación y una historia dadas. Así, es posible comenzar, por ejemplo, por ver características propias que se derivan de ‘criterios físicos’, tales como color (natural o artificial), olor, densidad (grueso o fino), longitud (corto, medio, largo), forma (liso o ensortijado); o ‘criterios culturales’, tales como el cuidado (acicalado, peinado o despeinado), la agrupación (atado o suelto), la ocasión, el uso (doméstico, trabajo, fiestas), etc.

Hay dos rasgos dominantes en materia de pelo corporal. Uno de ellos es la longitud, una condición que a menudo, como una suerte de hipertexto, genera, marca y determina múltiples otros usos. El pelo largo o corto, específicamente en la cabeza, está dotado de un poderoso simbolismo que aún hoy permea múltiples culturas. Durante muchos años y aún hoy, el pelo largo era propio de lo femenino mientras que el corto lo era de lo masculino. En el decir de San Pablo, mientras el pelo largo es deshonoroso en el hombre, en la mujer, por el contrario, es honoroso. El otro rasgo es la ausencia/presencia de pelo corporal. Como ya se ha visto, en las culturas occidentales contemporáneas uno de los imaginarios corporales más fuertes es el que establece que el afeitado de pelos corporales es normativo para las mujeres, lo que, por un esfuerzo contrario de diferencia e identificación, implica, en el caso de los hombres, su conservación. Mientras en las primeras la presencia de pelo corporal simboliza carencia de feminidad o de higiene, en el caso del hombre indica fuerte sentido de la masculinidad, una visión que se expresa en el mundo hispánico con frases como ‘hombre de pelo en pecho’.

*Eliminación y reivindicación de los pelos: de los afeites y depilaciones
al Movember y al Sobaquember*

En la Corposfera el pelo corporal entre los humanos puede ser analizado desde numerosas perspectivas básicas que varían según las situaciones y contextos culturales. Nos referiremos aquí a dos de esas perspectivas: presencia y ausencia de pelo corporal; ambas deben ser examinadas tanto en sus relaciones con el conjunto corporal como con otros elementos del cuerpo, de modo que sus límites significacionales sean más fácilmente comprensibles.

Probablemente los tres estudios más importantes sobre la eliminación del vello corporal, tanto el corte como el afeitado y la depilación, fueron realizados en Estados Unidos por Basow (1991), en Australia por Tiggemann y Kenyon (1998), y en Gran Bretaña por Toerien,

Wilkinson y Choi (2005). Estos últimos realizaron una encuesta con 678 mujeres, de las cuales el 99% admitió practicar alguna forma de eliminación de pelos, en particular de las axilas, las piernas, el pubis y las cejas; los métodos más utilizados son el afeitado y la extracción, aunque las entrevistadas también mencionan el uso de cremas y ceras depilatorias, electrólisis y laser. La investigación comprueba que a pesar de los cambios recientes en la concepción de lo masculino como opuesto a lo femenino, “hay una fuerte evidencia de una extendida asociación simbólica entre el pelo corporal –o su ausencia– y el género ideal: tener un cuerpo peludo es un signo de masculinidad; tenerlo sin pelos, un signo de feminidad” (2005, p. 399). El orden de frecuencia de las áreas depiladas fueron las axilas (98,67%), las piernas (93,66%), el área púbica (85,69%), las cejas (82,45%) y el rostro (41,30%); mientras que otras áreas corporales (senos, estómago, brazos, dedos, pecho, nudillos, manos, cuello, espalda, pies y orificios nasales) aparecieron en la encuesta con muy poca frecuencia (entre 12,54% para los senos y 2,36% para los orificios nasales), lo que para nosotros evidencia una jerarquía geográfico-somática, en la que ciertas zonas adquieren una mayor fuerza simbólica en la Corposfera femenina. En tal sentido, es interesante notar que esa jerarquía se balancea entre zonas de baja visibilidad social y alta visibilidad íntima, como las axilas y el área púbica, y de alta visibilidad social y baja visibilidad íntima como las cejas y el rostro.

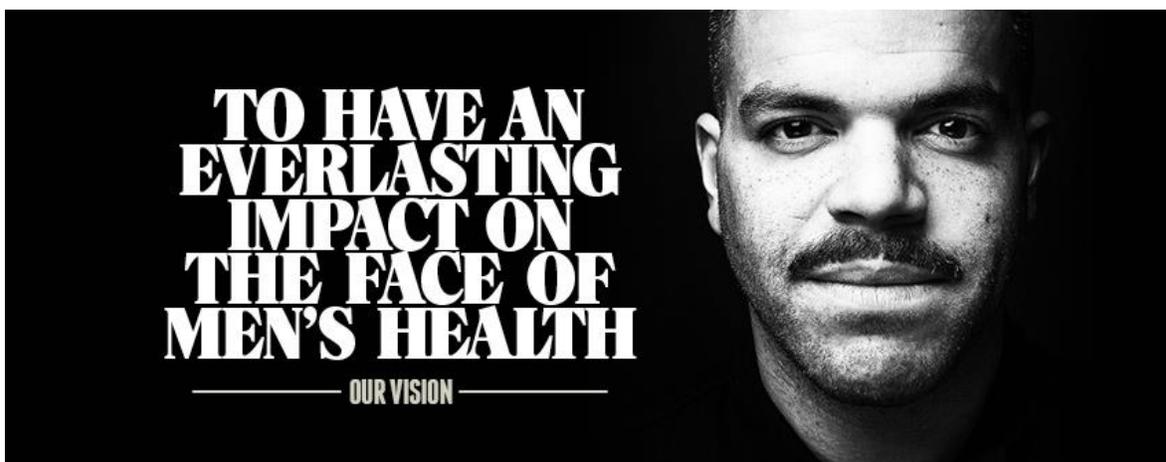
Las tres investigaciones mencionadas y el hecho comprobado de que se trata de prácticas tan antiguas como geográfica y culturalmente diversas, revelan que la eliminación de pelo corporal es un patrón de una gran extensión, lo que los autores reafirman por el hecho mismo de que la mayoría de los participantes en la encuesta “recuerdan que comenzaron a eliminar sus pelos cerca de la pubertad, (lo cual) sugiere que la norma adquiere relevancia para las mujeres virtualmente tan pronto como empiezan a producir pelo corporal visible” (2005, p. 403).

Pero el camino contrario a la eliminación del pelo corporal también tiene muy importantes expresiones culturales, en particular el crecimiento y acicalamiento del cabello, del bigote y de la barba. Con respecto a la segunda, la mitología bíblica es inequívoca: “No se cortarán los extremos de su cabellera en forma circular, ni se dañarán los bordes de su barba. No se harán sajaduras en su cuerpo por un muerto, ni se harán tatuajes. Yo soy el Señor” (Levíticos, 19: 27-28). Lo mismo que en el capítulo 21 versículo 5: “No deberán raparse la cabeza, ni

afeitarse la barba, ni hacerse heridas en el cuerpo”. Para la comunidad cristiana conocida como los Amish, la barba es un símbolo de masculinidad, respeto y dignidad, y cortárselo a alguien es el peor castigo que se puede recibir.¹¹ Para muchos judíos, la barba representa energía divina y los grupos ortodoxos acatan la prohibición de afeitarse la barba y también el pelo de los lados de la cabeza.

Pero la conservación y el crecimiento del pelo corporal han adquirido en la última década nuevos simbolismos sociales y políticos. Uno de los más famosos es el llamado movimiento *Movember*, un híbrido lingüístico en el cual se unen los morfemas *mo*, tomado del término inglés *moustache* (español: bigote, francés: *moustache*; italiano: *mostaccio*); y *vember*, del inglés *November*. Se trata de un movimiento que realiza como actividad anual el dejarse crecer el bigote durante el mes de noviembre de cada año, con el propósito de recoger fondos para financiar actividades que beneficien la salud del hombre, en particular, al menos en sus inicios, el cáncer de próstata. Su visión señala: “Lograr un impacto duradero en el rostro de la salud de los hombres”, y entre sus valores principales están diversión, responsabilidad, solidaridad, colaboración, humildad, innovación, experiencias extraordinarias y ser agentes de cambio. Hay diferentes versiones sobre el origen del movimiento, iniciado en Australia; para algunos nació en 1999 en una taberna y otros señalan como fecha originaria el año 2004, año en el cual efectivamente se creó *Movember* como asociación sin fines de lucro. Hoy existe en 21 países, tiene 4'026.562 de *Mo Bros* y *Mo Sistas*, que es como llaman a sus miembros, y hasta 2013 habían reunido US \$ 576 millones en donaciones.

¹¹ El 27 de agosto de 2012 comenzó en Pensilvania, Estados Unidos, un juicio contra dieciséis amish que habrían atacado a otros miembros de la comunidad y les habrían cortado la barba.



La fundación sin fines de lucro *Movember* ha logrado un impacto social y sanitario importante, gracias a una actividad que parecería inocua o intrascendente pero que tal vez precisamente por ello capturó la atención del público, que de esta manera podía participar en una actividad comunitaria, ritualística, sin mayor esfuerzo físico o emocional.

Sin duda, la actividad cumplida por los integrantes de la fundación *Movember* reúne las características propias de un ritual corporal estacional, con reuniones anuales de miembros de una comunidad particular, donde el símbolo dominante es el bigote. ¿Por qué el bigote? ¿Por qué no realizar, por ejemplo, una marcha o un banquete para recoger fondos? ¿Por qué no un rally? ¿Qué asociación puede existir entre el bigote y ciertos tipos de enfermedades? Una hipótesis interpretativa sería la siguiente: el bigote es un elemento corporal exclusivo del hombre; de acuerdo con viejas tradiciones occidentales, el pelo sobre los labios, por sí mismo, es capaz de simbolizar ‘lo masculino’; de allí que, de manera consciente o no, fuese seleccionado y utilizado en asociación con una enfermedad también exclusivamente masculina, el cáncer de próstata. Esta identidad masculina está en el origen del ritual, a pesar de que la asociación entre bigote y cáncer de próstata pueda hoy parecernos débil o lejana y, probablemente, muchos de sus miembros no la perciben.

Mucho antes de la aparición de *Movember* ya un grupo de norteamericanos había iniciado una campaña para defender el derecho de los hombres a usar bigotes. Según su página web, la *American Mustache Institute* se fundó en 1965, y su propósito declarado es “proteger los derechos de y luchar contra la discriminación de los norteamericanos con bigote, por medio de la promoción del crecimiento, cuidado y cultura del bigote”. Se trata de una organización

cuasi humorística (según el diario ABC no fue fundada en 1965 sino en 2004), pero intenta poner de relieve la importancia de la cultura del bigote.



Mucho más reciente, un grupo de artistas, siguiendo el ejemplo de los activistas de la fundación *Movember*, ha utilizado otra porción del pelo corporal con un nuevo simbolismo, en un movimiento que rápidamente fue bautizado como *Sobaquember*. Se trató de una protesta iniciada en marzo de 2013 por la activista española Lena Prado, contra prejuicios sociales que asocian el vello en las axilas de las mujeres con ‘suciedad’ o ‘falta de higiene’. Varias artistas se sumaron a su protesta, entre ellas Madonna y Julia Roberts.



Foto que la propia Madonna colocó en Instagram el 14 de marzo de 2013 y que contribuyó rápidamente a promover la crítica contra prejuicios sociales que consideran al vello axilar como de ‘mal gusto’.

Como se ve en los dos ejemplos mencionados, la utilización del cuerpo o de partes de él como un poderoso instrumento de comunicación explota posibilidades inesperadas. De allí que las etnografías del cuerpo, en los cambiantes y dinámicos procesos creados por las nuevas

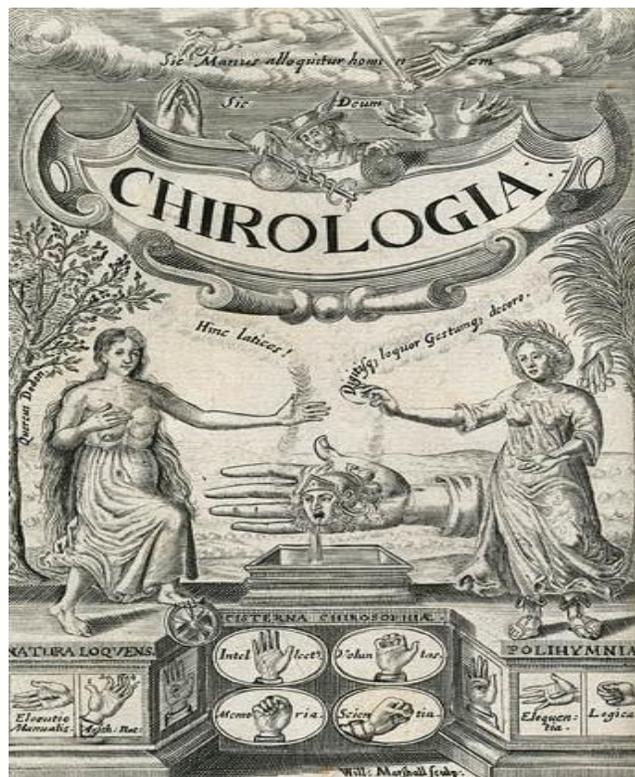
tecnologías, son parte de un capítulo extenso de la Corposfera que aún no se ha desarrollado lo suficiente, y donde una visión interdisciplinaria permitirá comprender mejor las múltiples interrelaciones entre cuerpo, cultura y sociedad.

Nivel medio: manos, ombligos, torsos

El nivel medio del cuerpo comprende esa zona anatómica entre el cuello y la pelvis, espacio en el cual es importante destacar los hombros, los brazos, el torso, el cuello y la cintura propiamente dicha. Todos estos componentes pueden, igualmente, ser vistos desde sus ángulos posterior, anterior y lateral.

Las manos

En este nivel las manos son de particular pertinencia comunicativa, como ya lo reconocía John Bulwer, en 1644. Su libro *Chirología: o el lenguaje natural de las manos* contiene un diccionario de gestos manuales. Bulwer distinguió la *Chirología, lenguaje de las manos*, de la *Chironomía, el arte de la retórica manual*.



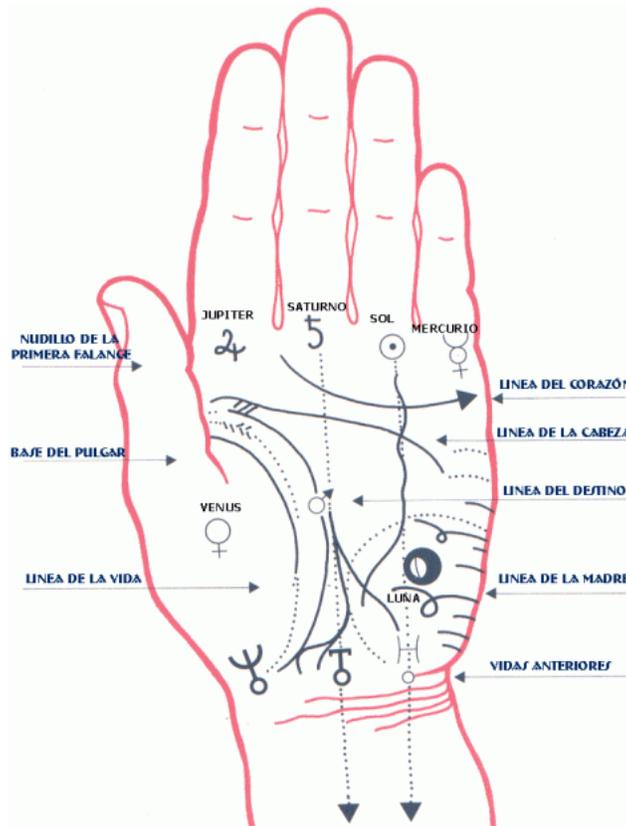
Portada original del libro *Chirologia*, de John Bulwer, Londres: Thomas Harper, 1644.



Chirograma de Bulwer basado en sus observaciones.

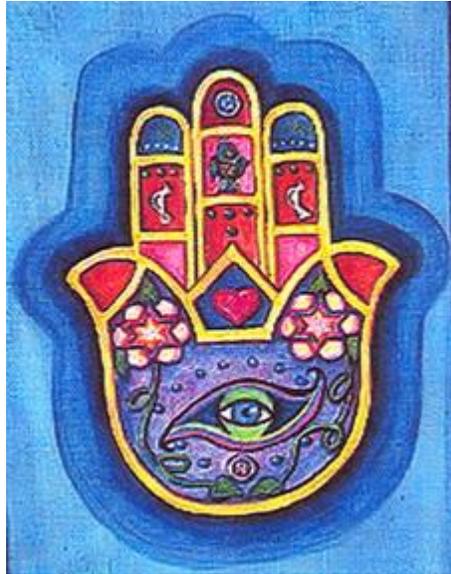
Para algunos autores, en los complejos procesos de percepción del mundo la mano va más allá de sus funciones táctiles por lo que a menudo se le denomina como un “supersentido” (Duch & Mèlich, 2005); se trata de un instrumento que, en múltiples direcciones, organiza el mundo; “es, en realidad, una especie de prolongación y complemento no solo de los sentidos corporales humanos tomados de manera individualizada, sino del conjunto de la ‘sensibilidad corporal’ del ser humano” (Duch & Mèlich, 2005, p. 177).

Pero también la mano es un prolífico y complejo semiótico capaz de articular un repertorio de signos de orden icónico y simbólico, cuya función comunicativa y expresiva es de una gran fuerza. Convertida en puño, la mano adquiere variantes significacionales de una enorme riqueza e, incluso, adquiere en la quiromancia posibilidades simbólicas casi ilimitadas.



Quiromancia: las líneas de la mano. Disonible en <http://wiccarencarnada.me/2012/06/23/la-quiromancia-las-lineas-de-la-mano/>.

La mano también tiene tradicionales valores simbólicos en sociedades de edades milenarias, donde sus elementos ejercen un papel fundamental, como ocurre, por ejemplo, en el caso de la *jamsa*, también conocida como ‘mano de Fátima’ u ‘ojo de Fátima’, entre los árabes, y ‘mano de Miriam’ o ‘mano cinco’, entre los judíos.



Jamsa de autor desconocido, donde se combinan la simbología de la mano con la del ojo.

Disponible en <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hamsadibujo.jpg>.

Es también muy conocido el rito de ‘imposición de manos’ entre los cristianos, una práctica simbólica que se propone transmitir la gracia del Espíritu Santo y cuyo fundamento principal está en la propia Biblia:

Los apóstoles, que estaban en Jerusalén, al saber que Samaria había recibido la palabra de Dios, les enviaron a Pedro y a Juan; llegaron y oraron por los samaritanos, para que recibieran el Espíritu Santo; pues aún no había bajado sobre ninguno de ellos, y solo habían recibido el bautismo en el nombre de Jesús, el Señor. Entonces les impusieron las manos, y recibieron el Espíritu Santo (Hechos de los Apóstoles 8: 14-17).

El mismo rito ya se encuentra en el Antiguo Testamento (Génesis 48: 14; Números 8: 10; 27: 18; 18: 23) y atestigua de la milenaria tradición simbólica de las manos y de sus capacidades comunicativas y representativas.

Entre los hindúes las representaciones simbólicas de las manos se denominan *mudras*, que se observan en

Las distintas posiciones o gestos simbólicos de las manos de las figuras representadas en el arte indio y del centro y sudeste de Asia [...] Los *mudras* son manos simbólicas que tienen un papel esencial tanto en la religión como en la danza, y por supuesto en el arte, donde se ven

reflejadas compartiendo simbologías. Muy diversos gestos manuales se pueden observar en las esculturas, las pinturas, así como en los danzantes hindúes y en los rituales religiosos, especialmente en los budistas (Cerrada Macías, 2007, p. 73).

De manera similar, los hindúes desarrollaron un lenguaje de gestos manuales que preceden al alfabeto manual de Bulwer: “Los gestos manuales llamados *hastas*, son gestos descriptivos que se pueden ver de manera abundante en estas pinturas y con multitud de significados. [...] están copiados del teatro y están perfectamente definidos en su variedad formal y simbólica” (Cerrada Macías, 2007, p. 76). La autora también encuentra en Mesoamérica, en particular en el Códice Dresde, Becker y Zouche-Nutall, la presencia de equivalentes a las *mudras* hindúes, es decir, manos de alto contenido simbólico utilizadas por los mayas. Luego, Cerrada Macías hace una clasificación de la gestualidad de las manos en el arte cristiano que incluye oración, adoración, obediencia, dolor, gesto del maestro, de hablar y bendicente (2007, p. 331).

También en el arte la mano ha ocupado un lugar dominante en múltiples representaciones. Más aún, es en la representación de manos donde nace el arte de la pintura: “Las más remotas imágenes de manos aparecen en la Edad de Piedra, en pleno Auriñaciense Superior (Paleolítico Superior). Las siluetas de manos son, junto con los discos, las más antiguas manifestaciones pictóricas del hombre” (Cerrada Macías, 2007, p. 27). Finalmente, la autora hace un inventario de las representaciones de la mano en el siglo XX, para lo cual utiliza cuatro criterios: fragmentos, huellas, prótesis y ausencia, unos criterios que elige porque está convencida de que el arte moderno, en general, refleja las fragmentaciones del cuerpo, una hipótesis para la cual provee abundante material fotográfico, pictórico y escultórico.

El ombligo: las isotopías onfálicas

Tu ombligo es un ánfora redonda,
donde no falta vino aromático.
Tu vientre, un cúmulo de trigo,
rodeado de lirios.

Cantar de los Cantares 7: 3

Probablemente el interés por el ombligo se remonta al mito de Onfalia, ‘la del hermoso ombligo’, la reina de Lidia a quien Hércules fue vendido como esclavo, pues había sido

condenado por los dioses del Olimpo a trabajar en tal condición durante un año. El ‘ónfalo’ (del griego antiguo ὀμφαλός *onphalós*, ‘ombligo’) fue la piedra utilizada por Zeus para determinar cuál era el centro del mundo, una distinción que cayó sobre el oráculo de Delfos, en el templo de Apolo. De esta versión mítica se desprende también la isotopía que asocia al ombligo con el centro del mundo pues el mismo término sirve para señalar la piedra que dos águilas enviadas por Zeus dejaron caer sobre Delfos y la marca corporal dejada por el cordón umbilical.

Onfalófobos y onfalófilos

A lo largo de la historia del cuerpo humano es posible encontrar a adoradores y odiadores del ombligo. Uno de los más famosos onfalófobos fue William H. Hays (1879-1954), quien impuso el llamado Código de Producción o Código Hays, originalmente creado por el padre Daniel A. Lord, SJ, el cual regulaba la censura en el cine de Hollywood en los años veinte y que vetaba la presentación de escenas donde el ombligo fuese visible. También el dictador Francisco Franco, de España, prohibió expresamente la exhibición del ombligo.

Pero los onfalófilos parecen ser hoy la mayoría absoluta, pues el ombligo ha sido aceptado como una de las partes más hermosas y eróticamente estimulantes del cuerpo humano. En su libro *El ombligo como centro erótico* (1979), Tibón recorre parte de la historia de los adoradores del ombligo, lo que no solo incluye al rey David en *El cantar de los cantares*, sino también a Fray Luis de León, traductor del poema davidiano, la recopilación de cuentos del Medio Oriente escritos en árabe y correspondientes al período medieval, conocida como *Las mil y una noches*, y donde la famosa Sherezade señala: “Su ombligo podría contener una onza de almizcle, el más suave de los aromas”, una expresión en la cual a la simbología erótica del ombligo se añade la potencia afrodisíaca atribuida al almizcle, secreción olorosa de los folículos del prepucio de una especie de ciervo conocida como *Moschus moschiferus*. Tibón agrega que en el antiguo texto hindú conocido como *Kama Sutra*, se señala: “Su vientre, puro y delicadamente combado, deja atisbar un ombligo profundo y brillante como una baya madura”.

También en Brasil Tibón descubre a un onfalófobo, el juez Ribeiro, de Recife, quien prohíbe la moda de las miniblusas: “No queremos ver a las jovencitas exhibiendo el ombligo por

fuera de la miniblusa” (Tibón, 1979, p. 114); pero el juez no puede prohibir lo que ya era parte de la cultura popular brasileña conocida como la ‘ombligada’, parte de la samba brasileña heredada de los esclavos traídos del África: “acercamiento, contacto, choque de los ombligos de personas del sexo opuesto, representación del acto de amor”.

En México el llamado cine de rumberas, con películas tales como *Negra consentida* (1949), *Amor de la calle* (1950) y *Ambiciosa* (1953), tenía que recurrir a numerosas artimañas vestimentarias para evitar que el ombligo fuese visible (Ríos Reyes & Luna, 2011), una prohibición que finalmente es transgredida con el llamado cine de ficheras, con películas como *Bellas de noche* (1975), *Noches de cabaret* (1978), *Cuentos colorados* (1980), donde finalmente el ombligo es mostrado en todo su esplendor.

En el nivel medio del cuerpo, la cintura tuvo siempre una importancia determinante en la apreciación del cuerpo, en particular del femenino. Si bien, la valoración del cuerpo femenino se desplazó de las nociones de volumen y grosor que lo caracterizaban en el Renacimiento, hacia una valoración de delgadez y esbeltez en la Modernidad, en ambos casos la cintura era, junto con el rostro, los senos y el trasero, componentes morfológicos muy apreciados. En el centro de la cintura el cuerpo exhibe el ombligo, un componente que en los últimos tiempos ha adquirido una poderosa connotación, gracias al encogimiento de las fronteras vestimentarias, caracterizadas por una ruptura y creciente separación entre los límites inferiores de la blusa y los superiores de la falda o del pantalón, y también por la evolución de los trajes de baño.

Desde el punto de vista semiótico, el ombligo se define, en primer lugar, como centro del espacio corporal que es también, en cierto modo, el centro del universo. Como ya hemos visto, el ónfalo es la piedra con la que Zeus marca el centro del mundo, lo que haría del ombligo su metaforización. Esa metáfora podemos representarla geoméricamente gracias a un sencillo trazado en el que hacemos coincidir dos triángulos, cuyos vértices se tocan en el punto umbilical. En efecto, el primero tiene su base entre los extremos de las caderas y el vértice en el ombligo, y el segundo tiene su base entre los senos y su vértice también en el ombligo, tal como puede apreciarse en la estatua de Pandora, atribuida a El Greco, y elaborada entre 1600-1610.



Pandora, atribuida a El Greco. Tamaño: 43 cm x 12,7 cm x 8 cm. Museo del Prado, Madrid, España.

La segunda isotopía dominante, como se ha visto, sería el erotismo, un contenido fuertemente codificado que ya aparece en el bíblico *Cantar de los cantares*. Ese erotismo se ancla en las formas intrínsecas del ombligo: redondez y profundidad, pero también en el contexto del espacio corporal donde aparecen la vagina y los senos. Si bien la primera simbología del ombligo surge de su asociación con la maternidad, puesto que el ombligo es la marca del cordón umbilical, la segunda simbología es definitivamente, tal como se ha visto en los textos citados, con el erotismo, lo que no significa con la sexualidad. En efecto, el ombligo es una ‘zona erotizada’ cuya vinculación con lo sexual es mucho más lejana que la que tienen, por ejemplo, los senos. Ese erotismo intenso presente en culturas tan alejadas entre sí, tanto en lo espacial como en lo temporal, se expresaba ya claramente en el poema *Blasón del ombligo* (c. 1535), de Bonaventure des Périers (1510-1544), escritor renacentista francés, donde ya aparecen las dos isotopías mencionadas: centro del mundo y erotismo:

Minúsculo ombligo, centro y mitad

No tan solo del vientre,
Entre los miembros engarzado,
Sino de todo ese cuerpo acompasado,
Que es soberana obra maestra

[...]

Pequeño escondrijo retraído
Y ámbito de soberana voluptuosidad
Donde descansa la voluntad
En cosquilleo gozoso

(Traducción de G. Tibón, 1979, p. 128).

También el poeta canadiense Guy Rancourt escribió un hermoso poema al ombligo, dedicado a Bonaventure des Périers:

Ton nombril

œil-sentinelle sous ta chemisette entrouverte
oeillet douillet ouvert sur une mer de caresses
œil-phare qui surveille la route aux trésors
ton ombilic

(Tu ombligo

Ojo-centinela bajo tu camiseta entreabierta
Clavel tierno abierto sobre un mar de caricias
Ojo-faro que vigila la ruta hacia los tesoros

Tu ombligo).

De manera reciente, la escritora mexicana Ángeles Mastretta comenzaba su libro de cuentos *Mujeres de ojos grandes* (2013) con unas líneas que impactan al lector, pues pocas veces se inicia la descripción de un personaje de una manera tan original: “La tía Leonor tenía el ombligo más perfecto que se haya visto. Un pequeño punto hundido justo en la mitad de su vientre planísimo” (2013, p. 9).



“Un pequeño punto hundido justo en la mitad de su vientre planísimo” (A. Mastretta, 2013).

Disponible en <<http://luchadeletras.blogspot.com/2008/08/poema-ombligo.html>>.

El torso: historias del pecho

Après la tête, la poitrine constitue
l'autre partie noble du corps,
celle qui passe pour receler les sources vitales.

Jacques Gélis (2005, p. 27)

En el nivel medio, además del ombligo, es necesario mencionar, como parte de su morfología general, el torso, donde encontramos los músculos pectorales y abdominales y el hueso conocido como esternón. El torso en general ha sido espacio de múltiples representaciones tradicionales, muchas de ellas contradictorias: de lugar de colocación de flores de azahar, en particular en las bodas y otros ritos de paso, el pecho también fue lugar de flagelaciones para muchos santos que, como san Ignacio de Loyola, se golpeaban en ese lugar con piedras. Asimismo, en el catolicismo el golpearse suavemente tres veces el pecho con el puño es un gesto de penitencia y humildad; también es un símbolo de dolor, según se desprende del Evangelio de San Lucas, cuando Cristo muere en la cruz: “y todos los que habían acudido a aquel espectáculo, al ver lo que pasaba, se volvieron golpeándose el pecho [...]” (Lucas 23: 48). Además, el pecho es el lugar donde el sacerdote católico hace unas de las dos cruces en el rito del bautismo, con lo que se simboliza que el niño acepta a Jesús en su corazón. También se unge al niño untándole con el llamado ‘óleo de los catecúmenos’:

Con el óleo de los catecúmenos se hace sobre el pecho la unción del Bautismo. Para que el poder de Cristo Salvador os fortalezca, os ungimos con este óleo de salvación en el nombre del mismo Jesucristo, Señor nuestro. Es un gesto que recuerda a los atletas y luchadores, que ya desde antiguo se daban este masaje, preparándose para el combate y el esfuerzo.¹²

De igual forma, en las ceremonias cívicas es usual colocarse la mano derecha en el pecho cuando se escucha el himno nacional, lo que no solo simboliza respeto hacia el símbolo patrio sino también amor, una práctica que se diferencia de la usanza de los militares, quienes generalmente colocan su mano derecha sobre el gorro. Por supuesto, el pecho masculino es un símbolo de hombría, en particular cuando se acompaña de pelos, una valoración que se nota en expresiones tradicionales como la ya mencionada: ‘hombre de pelo en pecho’. El vello pectoral, lo mismo que en el caso del bigote, es uno de los más tradicionales símbolos de hombría y virilidad, un significado de profundas raíces en los países latinos.

Las simbologías e imaginarios del pecho femenino tienen una larga historia que, en buena parte, ha sido recogida y analizada por Marilyn Yalom en su libro *Historia del pecho* (1997), donde recorre desde la simbología de la diosa Iris, pasando por las amazonas y por la historia de Rómulo y Remo hasta los artistas y escritores de la Modernidad. Ya nos hemos referido a los senos femeninos en la sección sobre la mirada, específicamente en lo relativo al observar. En cuanto a las simbologías e imaginarios del pecho masculino, son frecuentes las relacionadas con la fuerza, representada en músculos pectorales desarrollados, exhibidos como garantía de virilidad, articulados en una sintaxis armónica con los músculos abdominales que en años recientes han tenido un énfasis intenso, particularmente en la publicidad y en los imaginarios corporales masculinos, donde se les ha opuesto al abdomen voluminoso. Los famosos *six pack abs* constituyen, particularmente entre los jóvenes, un símbolo de belleza, fuerza y actualidad, pues hoy el abdomen voluminoso, que en la Edad Media e incluso en el Renacimiento gozó de favoritismo como símbolo de salud y riqueza, ha perdido atractivo.

¹²Ver <<http://www.archimadrid.es/delelitu/Incrisiana/sigsim.htm>>.



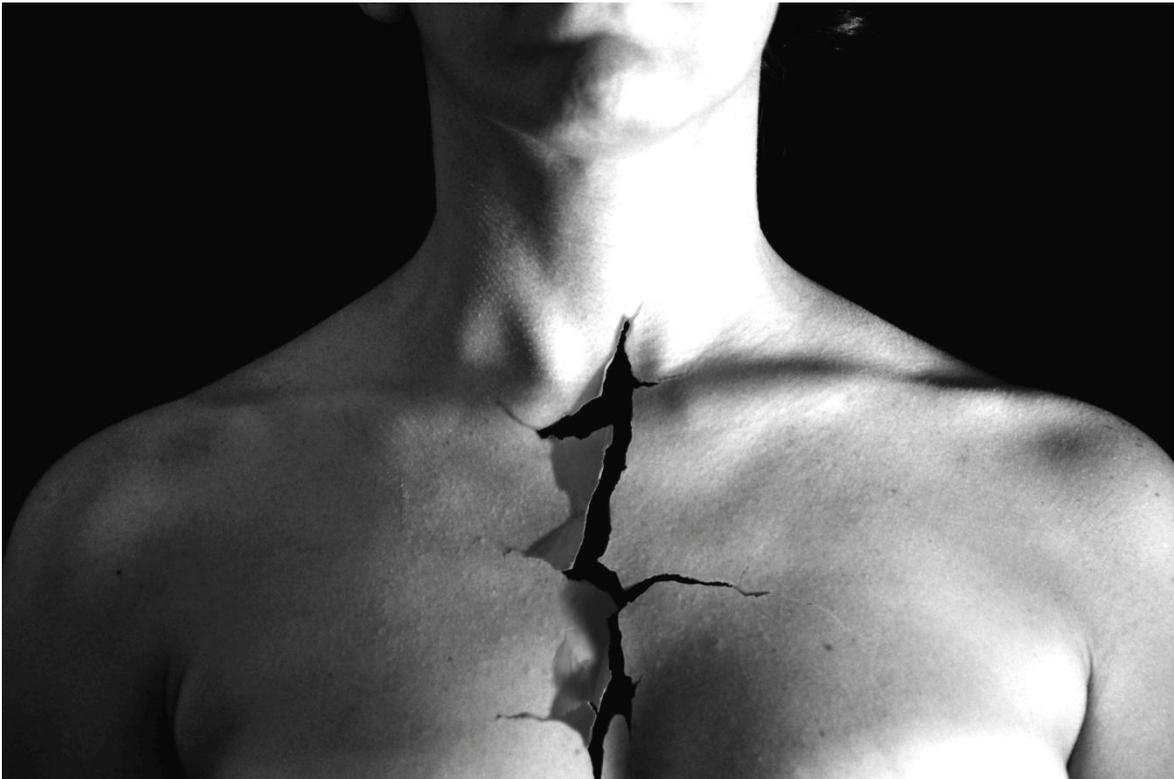
Six pack abs. Disponible en <http://naturalpapa.com/fitness/the-hidden-ab-muscle-that-will-get-you-a-six-pack/>.

Pero en lo que concierne al nivel medio del cuerpo, ningún elemento tiene una mayor fuerza simbólica que el corazón, cuya historia en los imaginarios culturales es tan prolífica como la de los pechos femeninos. Haag, van den Born y Ausejo señalan que en la Biblia el sentido fisiológico del corazón se presenta raras veces, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, y que, por el contrario, es abundante su sentido figurado, donde destaca como lugar de la vida psíquica interior, natural y sobrenatural, de la vida afectiva, intelectual, volitiva, moral y religiosa y también, como centro propiamente dicho (1963, p. 374-375). Las múltiples representaciones –religiosas, amorosas, deportivas, políticas– han llenado la historia occidental hasta límites inimaginables, lo que lo ha dotado de una plurivocidad sorprendente que, sin embargo, resiste los procesos que hoy podrían llevarlo a un desgaste y a una reducción de su eficacia simbólica.

Una semiótica de la interioridad

Probablemente uno de los rasgos dominantes en los imaginarios que Occidente ha desarrollado en torno al torso es el relativo a su interioridad, a sus secretos rumores y latidos, a lo que allí se alberga que, en general, está marcado por las emociones y las pasiones pues, a diferencia de las interioridades de la cabeza, las del torso esconderían lo más genuino, lo más puro del ser humano. En primer lugar, porque el torso es el asiento de ese poderoso

símbolo que es el corazón, una forma dinámica, activa, al cual atribuimos la condición de asiento el amor, la ternura, las pasiones. En segundo lugar, porque el torso es una caja para llenar, un espacio corporal donde es posible albergar, más que en la cabeza, las experiencias que afectan los entusiasmos y las efusiones; un lugar también propenso a sufrir las rupturas de los afectos y las ilusiones. Si bien el torso femenino y masculino se diferencian gracias a un mayor desarrollo de los pechos en el primero y desarrollo muscular en el segundo, la cavidad interior, en tanto tal, es igual para ambos. En tal sentido, el torso es un ‘espacio tímico’, “el espacio subjetivo fundamental: pulsional, vital, anterior a cualquier semantización y esencialmente indecible. La topografía de este espacio subjetivo fundamental se organiza en núcleos tímicos, magnitudes del deseo, centros pulsionales” (Gómez, 2001, p. 203).



“Mejor enredarse en las redes del exterior / Porque es peligroso asomarse al interior”. Luis Eduardo Aute. Álbum *Alas y balas* (2003). Asomarnos al interior del cuerpo es entrar en geografías desconocidas, solo confusamente imaginadas.

Foto: Leticia Rigat (2013).

Una semiótica de la interioridad es por naturaleza una semiótica tensiva no solo por su pulso constante con la exterioridad sino, sobre todo, por su pulso con los tránsitos entre uno y otro. La fotografía de Leticia Rigat nos coloca ante rupturas y bordes del cuerpo que van más allá (y también más acá) de la piel misma: se trata de unos límites rotos pero también de unas fronteras significadas que no se agotan en los extremos del adentro y del afuera sino que se regocijan en la incertidumbre del tránsito, del pasar hacia dentro estando afuera. Es justamente en el tránsito donde la tensión semiótica, la duda de las significaciones, se hace más in-tensa, la atracción hacia el interior, y extensa, la atracción hacia el exterior.

La espalda: un territorio rescatado

A diferencia del plano anterior del cuerpo, el plano posterior ha sido tradicionalmente subvalorado, lleno de asociaciones simbólicas negativas, algunas de las cuales se apoyan sobre la noción de tiempo, pues mientras la anterioridad corporal se vincula con el futuro, con el horizonte y con la marcha hacia el progreso, la posterioridad corporal, por el contrario, se asocia con el tiempo pasado, las dificultades superadas, las experiencias que se desea ‘poner detrás’; se relaciona también con el castigo, el dolor y la humillación. Barbotín agrega que “‘el detrás’ de mi cuerpo es esa mitad que menos me expresa: mi ‘envés’ [...] El ‘detrás’ es la región de la ausencia y de lo desconocido [...] Región del olvido” (1977, p. 108).

Sin embargo, Calmels ha hecho notar el reciente desplazamiento de la direccionalidad del ojo, tanto el fisiológico como el de la cámara, desde el plano anterior del cuerpo hacia su plano posterior: “Si primero la imagen privilegió el frente y luego el perfil, su nuevo espacio es la espalda [...] Hasta ahora las imágenes que nos formábamos sobre la parte posterior del cuerpo eran sumamente efímeras y fragmentarias” (2013, p. 141). El autor hace un recorrido de los nuevos usos del plano posterior, que van desde el uso de mochilas, pasando por la inserción de mensajes, en la ropa o en la piel, hasta los nuevos diseños de los autos, para mostrar la revalorización de la posterioridad corporal, uno de cuyos rasgos semánticos asociados con mayor fuerza es el que tiene que ver con la seguridad, lo que se expresa en frases como ‘cubrir las espaldas’, ‘guardaespaldas’, etc.



“[...] el castigo, el dolor y la humillación”. Foto: Leticia Rigat (2013).

Derecha e izquierda, honor y humildad

To the right hand go honours, flattering designations, prerogatives: it acts, orders, and ‘takes’. The left hand, on the contrary, is despised and reduced to the role of a humble auxiliary: by itself it can do nothing; it helps, it supports, it ‘holds’.

Robert Hertz

Los seres humanos debemos nuestras manos y su constitución pentadáctil a nuestros ancestros vertebrados pero, a diferencia de ellos, en su evolución desarrollamos y separamos de los otros cuatro dedos un poderoso y útil pulgar, con un complejo muscular eficiente, que lo ha caracterizado durante milenios, gracias al desarrollo de funciones de oposición, extensividad y flexibilidad (Alpenfels, 1955). A diferencia de otros vertebrados, las manos humanas evolucionaron de modo tal que, gracias al sistema articulario al cual están conectadas, hombro, codo y muñeca, poseen una extensa habilidad manipulatoria, y, además, tienen una poderosa capacidad sensorial que Katz clasifica en cuatro tipos: sensaciones de

superficie, de espacios penetrables, de formas objetuales y de espacios maleables (Alpenfels, 1955, p. 12). Las numerosas intervenciones y usos de las manos van desde las básicas funciones de agarrar y sostener hasta las artísticas y, no menos importantes, las de contar,¹³ saludar y señalar. Asimismo, hoy las manos son uno de los instrumentos principales para determinar la identidad legal de las personas, las huellas digitales, solo superadas recientemente por la utilización del ADN.

Las semiosis propias de la división entre derecha e izquierda son abundantes y bien conocidas, sobre todo después del magnífico trabajo de Hertz publicado hace ya más de cien años, en el cual el autor analiza extensamente las simbologías y creencias asociadas con esa división. No solo analiza el origen religioso de las distintas semiotizaciones de derecha e izquierda sino también su expresión lingüística y sus valores asociados. Incluso hoy, se jura levantando la mano derecha y es esta la que se coloca sobre el corazón como muestra de sinceridad. ¿Por qué la preeminencia de la derecha sobre la izquierda? Hertz concluye que “debemos buscar en la estructura del organismo la línea divisoria que dirige el flujo benéfico de los favores súper naturales hacia el lado derecho” ([1909] 2013, p. 351). Hace poco, Kita y Essegbey comprobaron que en Ghana “hay un tabú general en el uso de la mano izquierda. Dar, recibir, comer y beber con la mano izquierda se considera grosero virtualmente por casi todos los miembros de la comunidad” (2001, p. 73).

Ciertamente, la tendencia universal a la preferencia mayoritaria a utilizar la mano derecha evidenciaría un componente genético que priva sobre lo cultural. Esta parece ser la conclusión de biólogos y neurofisiólogos, una conclusión que se fundamenta, entre otras cosas, en la demostrada asimetría corporal, un hecho que contradice el imaginario cultural de acuerdo con el cual nuestros cuerpos son básicamente simétricos.

Nivel bajo: caderas y piernas, pies y traseros

El nivel bajo del cuerpo está compuesto, *grosso modo*, por caderas, órganos sexuales, trasero, piernas y pies. Se trata de una zona que está asociada con diversas representaciones de un

¹³ Los números romanos tienen su origen en los dedos de la mano y muchas sociedades indígenas utilizan los dedos de manos y pies para contar.

enorme poder semiótico pues han sido significantes de complejas representaciones corporales.

Caderas y piernas

Las caderas, por ejemplo, tienen una formidable connotación erótica que está asociada a su vecindad con el trasero y los órganos sexuales pero también con dos factores claves en la comunicación corporal. Por un lado, el movimiento que se produce al andar, el cual implica desplazamientos laterales y verticales, estos últimos en particular tienen que ver con el sube y baja de los glúteos. Desde el punto de vista de su anatomía, el caminar implica una actividad corporal total pues no solo intervienen las piernas y las caderas sino que también intervienen la espina dorsal, los brazos, los hombros y la cabeza, los cuales construyen el equilibrio durante el movimiento. Si bien caminar es, en principio, una operación destinada a trasladar el cuerpo de un punto en el espacio a otro, sabemos que hoy esa actividad anatómico-fisiológica está inserta en factores culturales y simbólicos que la marcan semióticamente. De allí la aparición, incluso, de academias que enseñan a caminar de un modo que esta actividad se convierta en una expresión de carácter estético y simbólico.

Además de función primaria como locomoción (*locus*, lugar, y *motio*, *-ōnis*, movimiento), el caminar puede, al menos clasificarse en varias modalidades. Una de ellas es ‘desfile’, una actividad que puede tener connotaciones ‘marciales’, en el caso de las ceremonias militares, de ‘orden’ y ‘sucesión’, en el caso de los grupos de personas que esperan ser atendidas, por ejemplo, ante una taquilla u oficina. Otra modalidad es la marcha, donde, además del desplazamiento espacial, se agregan nuevos rasgos semióticos, como cuando se habla de una ‘marcha de protesta’ o de una ‘marcha fúnebre’, en cuyo caso están implicados nuevos componentes significativos como solidaridad, duelo, apoyo, adhesión, etc. Una tercera modalidad es la del llamado desfile de exhibición, como el que ocurre en las pasarelas de la moda, donde el caminar se desvincula totalmente del propósito locomotivo para privilegiar movimientos que, por un lado, resalten rasgos corporales a menudo asociados con cierto erotismo, y, por el otro, acentúen ángulos que favorezcan el traje que se exhibe. Como puede deducirse, en el desfile de modas la semiótica corporal y vestimentaria se articula a una semiótica de la mirada porque la primera está destinada a captar la direccionalidad y

concentración de esta última. Eck (2003) ha demostrado que la direccionalidad de la mirada está determinada por patrones de género, un fenómeno confirmado por Finol D., Djukich y Finol J. en el análisis de una serie fotográfica de Doisneau y de la foto titulada *Sin Aliento*, de Jaime García (2001), publicada en el diario *El Tiempo*, de Medellín, Colombia. En este último caso, las “miradas se focalizan en el rostro y en el sexo, y, en el caso de los espectadores que están detrás de ella, en su trasero” (Finol D., Djukich & Finol J., 2012a, p. 15).¹⁴

Otra modalidad del caminar, en la que el desplazamiento no es, en sí mismo, el objetivo fundamental, es el marchar como ejercicio físico, tan frecuente hoy día por la insistente preocupación por la salud y la longevidad, lo que a menudo viene aparejado con un código vestimentario, la ropa deportiva, y espacial, donde aparece la noción de espacio público y de su apropiación.

En el modelo contemporáneo de la belleza femenina las caderas, además, se presentan articuladas a la cintura y al busto, una construcción anatómica y simbólica que, incluso, ha sido medida y estandarizada con el famoso 90-60-90 que se privilegia, en particular, durante los *castings* previos a los concursos de belleza. Así también, las piernas representan movilidad y desplazamiento pero también están asociadas con el baile y la danza.

Los pies: la podofilia

Los pies están asociados con símbolos como la huella, una de las representaciones que se vincula a la memoria, a la trascendencia y a la marca de lo humano. Las huellas en la arena o en un camino son el tipo de signo índice del que nos hablaba Peirce pues hay una relación natural, de causa efecto, entre la marca y lo representado; pero es también un ícono pues guarda semejanza con lo que representa.

Más recientemente se ha insistido en los hábitos fetichistas de hombres y mujeres que atribuyen a los pies un significado erótico. Según Dian Hanson, “si son honestos, todos deberían reconocer que lo que realmente les atrae (de los pies) es el olor. Es cierto. El pie

¹⁴ Basados en el análisis de una serie de fotos de Doisneau, en la que se fotografiaron en una calle de París varios personajes que miraban un cuadro de una mujer desnuda, los autores elaboran una tipología de miradas, masculinas y femeninas, sobre el desnudo (Finol D., Djukich & Finol J., 2012a).

desprende feromonas. Igual que los sobacos, los alrededores del pezón y las áreas genitales. Nos conecta con la sexualidad. No hay nada de lo que avergonzarse” (Abril, 2011).¹⁵

El trasero: “Fat bottomed girls [...]”

Fat bottomed girls, you made
the rockin’ world go round.

Queen (1978)

Pero sin duda no hay elemento de la geografía de la posterioridad corporal que hoy reciba más atención que el trasero, cuya imagen es prácticamente inexistente en la historia de las representaciones pictóricas, lo que no desdice de su interés como objeto de atractivo sexual.

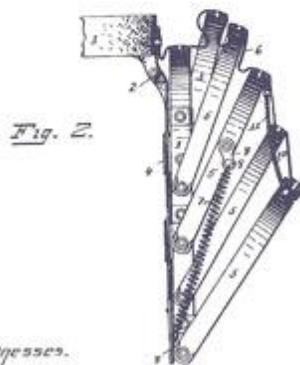
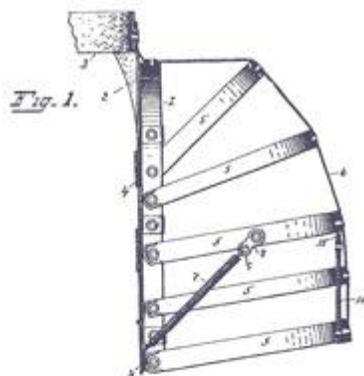


Venus Hotentote (izquierda) y dama con miriñaque (centro). Athena Images. La actriz Kim Kardashian, conocida por su voluminoso trasero. Foto de Michael Anthony/Pacific Coast News.

Fotos tomadas de: <<http://en línea.slate.com/id/2174613/slideshow/2174690/fs/0//entry/2174692/>>.

¹⁵ Para una visión antropológica y comunicacional sobre los olores y el cuerpo ver Lardellier (2003).

Sin duda, el trasero es la parte más importante de la geografía corporal posterior. Se tiende a pensar que se trata de una moda reciente pero en realidad el trasero ha ocupado un intenso interés desde tiempos remotos. Un trasero firme, marcado y voluminoso era un deseo para muchas mujeres que lo sentían como parte de su elegancia. Para quienes eran menos afortunadas anatómicamente, los modistos y diseñadores crearon instrumentos destinados a realzar traseros. Entre los más conocidos estaban el miriñaque y las crinolinas, las primeras tenían aros de madera o de metal que ampliaban el volumen del trasero femenino y las segundas eran hechas originalmente con crin de caballo y luego de telas rígidas, a veces almidonadas, que levantaban la parte trasera del vestido, de modo que expresase unos glúteos voluminosos.



Witnesses.
C. G. Smith
B. E. Lee.

Miriñaques plegables utilizados en Europa en el siglo XVIII, particularmente en Francia, para realzar el trasero femenino. Servían para dar volumen y cuerpo a un vestido, estaban hechos de láminas de hierro flexible o madera. En ocasiones era muy molesto pues daba golpes y podía incluso causar heridas.¹⁶

Estos esfuerzos tecnológicos y de diseño así como la aceptación de prótesis anatómicas con fines de elegancia y atractivo erótico, evidencian una concepción del cuerpo estrechamente ligado a los patrones de belleza femenina que ya entonces confirmaban el dicho según el cual ‘para ser bellas hay que ver estrellas’, entendido este último término como metáfora del dolor. Como puede deducirse, gracias a estos recursos tecnológicos, el cuerpo actualiza una estructura donde prevalece el volumen como rasgo de la belleza y la armonía, volumen que crea un juego de oposiciones contrarias, tensivas, frente a la cintura pequeña, de modo que las curvas del cuerpo sean más pronunciadas y más perceptibles. Es en esa tensividad corporal entre nalgas voluminosas y cintura magra donde surgen las líneas y contornos que definirán el sentido de esbeltez y garbo, de un equilibrio armónico en el que la figura femenina se hace atractiva, deseable y admirable; se hace, en fin de cuentas, una construcción para luego ser confirmada y legitimada por la mirada de los otros, tanto la de las otras mujeres como la de los hombres. Es, finalmente, en las miradas, más que en una hipotética práctica sexual, donde ese cuerpo construido se realiza.

Pene y vagina: del tamaño al blanqueo

La simbología del pene es de una riqueza extraordinaria y va desde su tamaño hasta sus representaciones relativas a la fertilidad, el goce y la fiesta. En la mitología griega, por ejemplo, Cronos separa a Urano, su padre, de Gaia, su madre, cortándole los genitales y lanzándolos en el mar para que luego den nacimiento a Afrodita, la diosa de la atracción sexual. Pero en ese ‘primado de la zona genital’ (Freud, 1905), en esa ‘monarquía del falo’ (Galimberti, 2009), una de las preocupaciones principales de las sociedades humanas, a lo largo de la historia, ha sido la del tamaño. Numerosas culturas indígenas han elaborado minuciosas representaciones del pene, en algunas de las cuales destaca el tamaño

¹⁶ Para un estudio detallado de la historia del miriñaque o crinolina y de sus transformaciones ver <<http://en línea.palermo.edu>>.

desproporcionado con respecto al del cuerpo total mismo, tal como se aprecia en figuras precolombinas encontradas en América del Sur.



Figura precolombina de Perú. ©Leandro Neumann Ciuffo/Creative Commons

Después de un extenso análisis de textos tomados de los medios de difusión y de la cultura popular, Ostberg concluye que:

[...] ejemplos de la publicidad tomados de la industria del alargamiento del pene dejan pocas dudas: el tamaño cuenta y mientras más grande mejor. Pero también los principales medios, tales como los tabloides, los shows de televisión y la publicidad de ropa interior, envían, fuertes mensajes normativos, aunque implícitos, según los cuales estar generosamente dotado es algo apreciado, y que tener un pene pequeño es una fuente de ridículo (2010, p. 66).

El tamaño del pene se constituye así en uno de los componentes fundamentales de la noción de atractivo físico y es particularmente evidente en la publicidad de ropa interior masculina. Paradójicamente, la omnipresencia del pene se fundamenta en el tabú que lo rodea: es más visible cuanto más se le oculta o, como afirma Stephens, “la ubioidad del pene es mantenida por su invisibilidad cultural” (Ostberg, 2010, p. 67). En su libro *The male body* (1999), Bordo se pregunta: “¿Es importante el tamaño? Sí, absolutamente. Pero el problema del tamaño es tan ‘mental’ como ‘material’, nunca una cuestión de terminales nerviosos sino siempre una colaboración con la imaginación y, por lo tanto, con la cultura” (Ostberg, 2010, p. 63). Ello confirma, una vez más, la inserción estrecha del cuerpo humano en las semiosis propias de los procesos culturales que lo marcan y determinan de manera constante.

Las preocupaciones por un pene corto han dado origen a una importante industria dedicada a promover la creencia de que el pene pequeño es un defecto que reduce el atractivo y el éxito entre el sexo femenino. Al crear la necesidad de tener un pene grande la industria pasa a proponer soluciones rápidas. El ofrecimiento de ayudas para obtener un alargamiento es hoy abundante en internet y en mensajes no solicitados de correo electrónico. En la publicidad y en los medios de nuestros días, con un predominio de la ideología del espectáculo, en el sentido de Deborg, y de un hedonismo neonarcisista, el pene se transforma en un símbolo de poder y control; se trata de la creación de un imaginario que hace énfasis en el agrandamiento del tamaño del pene. Las tecnologías del cuerpo ofrecidas van desde la cirugía, las píldoras y los masajes hasta las terapias psicológicas, los ejercicios y las hierbas medicinales.

En la publicidad, bajo eslóganes como ‘¡Suplemento milagroso!’, las pastillas ofrecen mucho más de lo que se podría esperar, como puede verse en supuestos reportajes no-publicitarios:

- Corrigen la disfunción eréctil, fortalece las erecciones y aumenta la libido.
- No tienen efectos cardiovasculares o físicos negativos.
- Funcionan incluso con alcohol.
- Satisfacen las fantasías sexuales de su compañera con erecciones más fuertes, duraderas y tiesas.

Para incrementar su credibilidad, esta clase de oferta recurre a dos tipos de testimoniales: el de médicos que legitiman la eficacia del producto y el de periodistas que dicen haberlo probado personalmente y estar totalmente satisfechos.

En síntesis, el pene se convierte en el centro de un imaginario social fuertemente codificado, gracias al cual el individuo ve invadida su privacidad corporal, se ve objeto de una campaña pública que lo lleva a interrogarse sobre su propia masculinidad, su capacidad y su autoestima. El falo ha gozado tradicionalmente de una doble isotopía. Por un lado, la reproducción y, por el otro, el goce. Pero hoy, cuando el falo ha sido objeto de festividades públicas y la industria del cuerpo lo ve como una mercancía más, como una oportunidad de negocios, se convierte en una suerte de fetiche. Entre las festividades públicas celebratorias del pene la más conocida es la del *Kanamara Matsuri* o *Festival del falo de metal*, una práctica originada en la religión sintoísta japonesa, la segunda más importante de ese país,

que se realiza anualmente durante la estación primaveral en la ciudad de Kawasaki. Durante la celebración se reverencia el pene, cuya representación adquiere numerosas formas, entre ellas dulces, decoraciones, dibujos, etc., además de una escultura de gran tamaño.



Festival sintoísta del pene de metal, Kawasaki, Japón.

En la anatomía del pene la mitología bíblica también nos muestra la importancia y trascendencia del prepucio, un trozo de piel que en su interior es una membrana mucosa cuya función es proteger al glande. La simbología del prepucio está estrechamente ligada al rito de la circuncisión, cuyos orígenes algunos relacionan con muy antiguas medidas de higiene. Sin embargo, encontramos en la Biblia referencias al prepucio que le otorgan otras significaciones importantes. Así, por ejemplo, en la primera carta de Samuel, en el Antiguo Testamento, David presenta al rey Saúl doscientos prepucios de sus enemigos los filisteos, como un sustituto de la dote:

Y Saúl dijo: Decid así a David: El rey no desea la dote, sino cien prepucios de filisteos, para que sea tomada venganza de los enemigos del rey. Pero Saúl pensaba hacer caer a David en manos de los filisteos. Cuando sus siervos declararon a David estas palabras, pareció bien la cosa a los ojos de David, para ser yerno del rey. Y antes que el plazo se cumpliese, se levantó David y se fue con su gente, y mató a doscientos hombres de los filisteos; y trajo David los prepucios de ellos y los entregó todos al rey, a fin de hacerse yerno del rey. Y Saúl le dio su hija Mical por mujer (1 Samuel 18: 27).

Para Yahveh la circuncisión no es solo una marca física, sino una ‘alianza santa’, un símbolo de adhesión al pueblo elegido y a su divino elector: “Circuncidaos para Yahveh y extirpad los prepucios de vuestros corazones, hombres de Judá y habitantes de Jerusalén; no sea que brote como fuego mi saña, y arda y no haya quien la apague, en vista de vuestras perversas acciones” (Jeremías 4: 4); una saña ardiente y castigadora para quienes “rehicieron sus prepucios, renegaron de la alianza santa para atarse al yugo de los gentiles, y se vendieron para obrar el mal” (I Macabeos 1: 15).

Hay una interpretación de la Kabbalah judía según la cual Adán no tenía prepucio y por lo tanto era un ser completamente espiritual; una vez que peca, pierde esa condición y le crece el prepucio: “Después del Pecado, Adán cayó en una realidad que gira toda en torno a separación e ilusión, y el prepucio contenía la más alta concentración de energía negativa. Es por esto que mientras Adán era un ser puramente espiritual no tenía prepucio” (*Live Kabbalah*). En esta interpretación, el prepucio representa la separación de Dios, la pérdida de la pureza y la gracia divina, lo que vendría a concordar con la idea de que para recuperar dicha gracia el hombre debe realizar el rito de la circuncisión, una práctica que entre los judíos debe llevarse a cabo a los ocho días de nacimiento del niño, en una ceremonia denominada *Brit Mila*: “Según la Kabbalah, el prepucio es el símbolo de la conciencia/energía negativa en nuestro mundo. Por lo tanto, inmediatamente después de la ceremonia del *Brit* debemos enterrar el prepucio en la tierra” (*Live Kabbalah*).

En cuanto a la vagina como componente de la Corposfera es preciso señalar que, en principio, está asociada activamente, entre otros, a dos valores sociales principales, el primero de carácter moral y el segundo de carácter étnico. Gracias al primero, la vagina se convirtió, en numerosas culturas tanto occidentales como orientales, en símbolo de la virginidad, un valor de una extensa tradición. En el catolicismo, por ejemplo, la virginidad es uno de los cuatro dogmas establecidos por la iglesia en relación con María, la madre de Jesús: maternidad divina, virginidad perpetua, inmaculada concepción y ascensión a los cielos; así, María no habría perdido su virginidad ni antes ni después del parto. La virginidad más que una condición física es una condición simbólica que, por supuesto, puede perderse o corromperse, pero que también puede conservarse como un acto de ofrenda y sacrificio, lo que se da a través de la castidad asumida por razones religiosas, sanitarias o filosóficas.

Una de las simbologías recurrentes en la mitología es la llamada vagina dentada que se encuentra en mitos de toda América y que, incluso, llamó la atención de Lévi-Strauss, quien en *Origen de las maneras de mesa* analiza algunos mitos sudamericanos donde el tema se desarrolla. Los mitos cuentan generalmente cómo los héroes logran vencer a la vagina dentada y favorecer así la procreación y desarrollo del género humano. Los mitos, con mayor o menor énfasis, exploran los significados de fertilidad, sacrificio, muerte y castración, esta última una de las amenazas que el héroe debe vencer para garantizar la reproducción de los humanos. La mitología moderna, entre ellas numerosas películas y novelas, han popularizado el tema de la vagina dentada. Sin embargo, no se trata de una mera fantasía mítica sino que, de hecho, existe una malformación anatómica, la que tal vez generó los mitos, en la que aparecen dientes, pelos y huesos en el órgano femenino. Se trata de una malformación llamada ‘quiste dermoide’ que no solo crece en la vagina sino también en otras partes del cuerpo.

Hoy, como en el caso del pene, la vagina también ha sido convertida en escenario propicio para el negocio y la mercantilización, tal como se evidencia en el esfuerzo de la compañía farmacéutica hindú Midas Care que en 2012 lanzó el *Clean and Wash Intimate Dry* que prometía a las mujeres una crema capaz de aclarar, refrescar y limpiar su zona genital, de modo que fuesen más exitosas en la satisfacción de sus compañeros sexuales: “Un bote de *Clean and Wash Intimate Dry* cuesta € 1,5 y sus ávidas compradoras obtienen, de acuerdo con el anuncio televisivo, la promesa de una zona genital más clara, fresca y limpia gracias a su fórmula equilibradora del ph de la piel”.¹⁷

Por todas estas razones, míticas, literarias y médicas, la vagina está investida de un aire de misterio y de recelo; es un objeto deseado y temido, ambivalente, pues cumple una función fundamental en la reproducción pero también en el goce y el placer; un conjunto de significaciones que se alimentan de sus características morfológicas, pues se trata de un objeto oculto, defendido, profundo, desconocido, que, como un fractal, tiene relaciones metafóricas con la boca y el alimento, con la vida y la muerte, con la castración y la realización sexual.

Organización anatómica y jerarquía semiótica

¹⁷Ver <<http://www.20minutos.es>>.

El análisis precedente muestra que existe en la organización anatómica del cuerpo una jerarquía semiótica que en la verticalidad corporal va de más complejo, arriba, a menos complejo, abajo; se trata de una ‘organización somato-semiótica’ que privilegia lo alto por encima de lo medio y este por encima de lo bajo. No es difícil ver en esta organización corporal una relación de origen religioso entre la tierra –lo mundano, lo material– y el cielo –lo divino, lo espiritual–, dos vectores culturales de una larga tradición en las distintas sociedades humanas. Sin que tengamos conciencia cotidiana de ello, esa organización anatómica marca vigorosamente todo el comportamiento y, más importante aún, toda la visión de nuestro propio espacio corporal, del de los otros y también de la espacialidad y temporalidad del entorno. Si hace tres millones de años, fecha en la cual se encontró un homínido bípedo bautizado como ‘Lucy’, el hombre no hubiese comenzado a caminar en dos extremidades, en lugar de cuatro como lo había hecho hasta ese momento, hoy su visión de sí mismo, de los otros y del mundo que lo rodea no sería la misma.

De igual manera, si el hombre no hubiese desarrollado una tendencia anatómica general que privilegia el lado derecho sobre el izquierdo, la construcción y percepción de nuestro cuerpo, el de los otros y el mundo mismo serían diferentes. Uno de los personajes de la novela *Dos mujeres en Praga*, de Juan José Millás, una periodista que se cubre con un parche su ojo derecho para aprender a ver el mundo con el izquierdo, expresa bien las dificultades de hacerse zurdo en un mundo derecho:

[...] pero pensé que había vivido apoyándome demasiado en el lado derecho, reproduciendo lugares comunes, tópicos, estereotipos, cosas sin interés. Se trataba, por decirlo así, de escribir un texto zurdo, pensado de arriba abajo con el lado de mi cuerpo que permanece sin colonizar [...] Me fascináis los zurdos, de verdad, porque tenéis que aprender a vivir en un mundo hecho por diestros, en un mundo al revés en cierto modo (2003, p. 18-19).

De manera, pues, que organización anatómica y jerarquía semiótica se articulan, desde su origen, para crear niveles significacionales y comunicativos de una gran complejidad; ambas dimensiones se unen en umbrales móviles donde lo dominante no es la separación sino el tránsito, la fluidez y la interacción.

Conclusiones

Como se ha visto en este limitado recorrido por la geografía anatomo-semiótica del cuerpo, este es de una complejidad y variabilidad extraordinaria. Si bien hemos puesto de relieve solo algunos de las muchos códigos y significaciones que los territorios corporales adquieren en sus diálogos sociales y culturales, es importante aclarar que tales códigos y significaciones están vinculadas a nuestra propia cultura occidental, greco-latina y judeo-cristiana; en ningún modo las significaciones del cuerpo son universales y ni siquiera su anatomía tiene las mismas tipologías y divisiones.

Si hemos querido comenzar este libro con un recorrido por los territorios del cuerpo es porque creemos que este análisis del ‘cuerpo en sí’, fundamenta mejor nuestra reflexión para el análisis del ‘cuerpo para sí’, es decir, del cuerpo en sus relaciones con otros cuerpos, con su entorno espacial y temporal, con el medio físico y cultural, con su historia y su geografía. Creemos que al comenzar con una aproximación anatómico-morfológica evitamos la metaforización del cuerpo y su idealización y, por el contrario, nos anclamos a lo que el cuerpo, desde el principio es: un formidable complejo sígnico visto en situación, un objeto siempre en acto de significar y comunicar, una potencia semiótica realizada y siempre realizándose.

Después de este recorrido territorial vamos a trabajar sobre otras dimensiones que nos permitan expandir nuestra aproximación a nuevas expresiones, donde la corporeidad se constituye en el fundamento de la significación y la comunicación, donde las culturas humanas se gestan, se articulan a otros límites y fronteras y a complejos escenarios que es necesario analizar para mejor comprender algunos de los procesos que marcan lo social y lo cultural.

Capítulo III

Imaginarios, fronteras y límites de las semióticas del cuerpo¹⁸

¹⁸ Algunas de las ideas y reflexiones reunidas en este capítulo fueron presentadas originalmente en forma de conferencias en el VIII Congreso Internacional Chileno de Semiótica, Chillán, Chile, 9-11 de octubre 2013; en

El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre personas mediatizada por las imágenes.

Guy Debord (1967)

No debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada.

Guy Debord (1967)

[...] un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum* lo llamamos Semiosfera.

Iuri M. Lotman (1984)

Introducción: los nuevos imaginarios

Como hemos dicho, el cuerpo es uno de los imaginarios fundamentales, omnipresente en un mundo que vive un acelerado proceso de globalización general, proceso al cual no escapa casi ningún aspecto de la vida y que, entre otros ámbitos, afecta el orden tecnológico, económico, jurídico, político, ecológico y cultural (Finol, 2006). Para la Semiótica el estudio del cuerpo, entendido como un poderoso objeto comunicacional, dotado de múltiples, ricas y variadas significaciones, adquiere un interés particular, pues no solo es un objeto de semiosis múltiples sino que, además, está activamente vinculado a sistemas significacionales que serían difíciles de comprender sin unas permanentes referencias al cuerpo mismo, entre ellos, para solo nombrar algunos, la moda, la danza, el mobiliario, etc.

Pero en *La sociedad del espectáculo* (Debord, [1967] 1999), donde los viejos sistemas semióticos de origen religioso y filosófico se han debilitado o perdido vigencia, nuevas

el III Congreso Nacional de Antropología, Maracaibo, Venezuela, 3-8 de noviembre 2013; y en el VII Congreso Latinoamericano de Semiótica, San Luis Potosí, México, 17-22 de febrero 2014.

mitologías han creado nuevas fronteras que se expresan en las ‘ritualidades del cuerpo’, tales como los concursos de belleza (Finol, 1999a, 1999b; Hernández & Finol, 2010), los desfiles de moda, la publicidad, el cine o la televisión. En esas nuevas ritualidades corporales predominan cuatro imaginarios fundamentales, estrechamente vinculados los unos con los otros: ‘belleza’, ‘salud’, ‘longevidad’ y ‘alimentación’.

Nunca como en los últimos treinta años habíamos conocido un volumen y una intensidad mediática como las que están relacionadas con estos cuatro imaginarios que, en las nuevas mitologías de los medios, constituyen la definición propia de la felicidad, una felicidad que ya no se difiere para la vida eterna o celestial que las religiones ofrecen, para después de la muerte, sino que se ofrece y se reivindica en el aquí y el ahora.

En la sociedad del espectáculo observamos, por un lado, lo visual como el modo semiótico propio, dominante, del ser de la cultura contemporánea, y, por el otro, en concordancia con ese modo, observamos también la reificación (Marx, Lukacs) del cuerpo, dos fenómenos que caracterizan su ‘sobre-exposición’, no solo en los medios masivos sino, incluso, en la vida cotidiana.

Imaginarios estéticos: las tecnologías de la belleza

Los imaginarios estéticos marcan casi toda la historia de la especie humana y no solo la Modernidad. Desde el *homo sapiens* el ser humano ha hecho siempre esfuerzos por embellecer su cuerpo y también sus espacios, sus utensilios y su vestimenta. Sorprende ver que el *sapiens*, aún en medio de las más terribles limitaciones, carencias y necesidades encuentra tiempo y dedica esfuerzos a embellecerse a sí mismo y a su entorno. La pulsión estética parece connatural al ser humano.

Pero lo que ha ocurrido en el último siglo es que el imaginario estético ha sido llevado a extremos nunca vistos antes, y se ha convertido en una cuasi religión: la belleza corporal ha pasado a sustituir lo que antes se consideraba la ‘verdadera’ belleza, es decir, la espiritual. Así la ‘verdadera’ belleza ya no es la espiritual y no radica en el interior sino en la exterioridad corporal. Ya no solo se trata del viejo esquema, según el cual la belleza se expresaba del lado izquierdo del modelo alto-bajo → delgado-gordo → blanco-negro → bello-feo sino que ahora interviene toda una ‘tecnología de la belleza’ convertida en una

poderosa industria planetaria, donde la última expresión parece ser el *bleaching* o blanqueo anal.

Imaginarios de salud: las mitologías del cuerpo sano

Asociadas a las tecnologías de la belleza están las ‘tecnologías de la salud’ que operan ya no solo en los límites entre salud/enfermedad sino que la primera, la salud, es parte, hoy, de la definición de la belleza. No se trata solo de prevención de las enfermedades sino de la publicidad recurrente, promovida por la industria farmacéutica transnacional, sobre la necesidad según la cual no solo se trata de estar sano para sentirse bien sino también, en un mundo de reificación del cuerpo, para ser. Tradicionalmente la enfermedad era un proceso biológico, psicológico y social que singularizaba al individuo, le hacía cobrar existencia ante los demás, lo sacaba, en cierta forma, de una suerte de anonimato, un fenómeno que se derivaba de la posibilidad, de la cercanía y las amenazas de la muerte. El cuerpo enfermo descolocaba, sacaba de la cotidianidad no solo al ser humano sino también a su familia y a sus amigos.

El debilitamiento de los paradigmas corporales tradicionales, cuerpo-alma, cuerpo-mente, cuerpo-espíritu, con la consecuente reivindicación de la reconciliación y unidad del ser, el cambio de visión médica, con más énfasis en la prevención y menos en la cura, así como el desarrollo acelerado de las tecnologías médicas, trajeron aparejadas nuevas visiones de la relación salud → enfermedad → muerte. En esas nuevas visiones, la salud adquirió preeminencia sobre la enfermedad, la vida se privilegió frente a la muerte, el cuidado del cuerpo pasó a ser dominante y la idea de salud se abrió como un nuevo escenario para las filosofías hedonistas del goce y el disfrute, para las técnicas de autoayuda y también para los siempre insatisfechos apetitos del mercado. Es en esos procesos históricos y en esos nuevos marcos culturales donde nace el culto a la salud, cuyos templos están en los gimnasios, spas, pistas de trote, jacuzzis y en las tiendas de vitaminas y suplementos que nos invitan, como lo hace la transnacional GNC, a un *Live well*, cuyos nuevos símbolos son el músculo, las zapatillas y el traje deportivo.

Para Díaz Rojo y Morant Marco (2008):

El culto a la salud refleja una ideología individualista: responsabiliza al individuo de su estado de su salud; hace creer que este solo depende del estilo de vida, de la conducta individual, de los hábitos alimentarios personales, y olvida los factores sociales y políticos, como el sistema sanitario, las condiciones de trabajo y el medio ambiente (2008).

Mientras la sabiduría bíblica nos decía que “El corazón alegre constituye buen remedio”, que “el espíritu triste seca los huesos” (Proverbios 17: 22), y nos recomienda el vino, “Ya no bebas agua, sino usa de un poco de vino por causa de tu estómago y de tus frecuentes enfermedades” (1 Timoteo 5: 23), en las nuevas representaciones sociales la búsqueda natural de la salud corporal es otra estrategia discursiva más entre las maniobras publicitarias para el logro de la belleza y la caza de la eterna juventud. Estas estrategias discursivas, verbales pero sobre todo visuales, evidencian una concepción del cuerpo como patrimonio individual y espectáculo social.

Imaginario etarios: la promesa de longevidad

En la promesa de longevidad interviene, por un lado, la salud, la alimentación, el ejercicio físico, la prevención farmacológica, pero, sobre todo, esa promesa se basa en la exaltación del opuesto: la juventud y, como corolario, en la acariciada idea de la inmortalidad que tantos mitos, leyendas e historias ha generado en el pasado. Son clásicas las significaciones asociadas con las etapas etarias. La niñez es inocencia; la adolescencia, rebeldía; la juventud, promesa; la madurez, reflexión; la vejez es precariedad y muerte. De todas esas etapas, solo la última es sistemáticamente estigmatizada, particularmente en la Modernidad. Le Breton lo ha resumido muy bien: “La persona envejecida se desliza lentamente fuera del campo simbólico, se aleja de los valores centrales de la Modernidad: la juventud, la seducción, la vitalidad, el trabajo. Encarna lo rechazado” (2003, p. 146).

Pero ese deslizamiento se expresa de forma actorial, espacial y temporal. En cuanto a lo primero, la persona que envejece reduce, progresivamente, su presencia espacial, no solo limita sus desplazamientos extra domésticos sino que, en el interior mismo de su casa, también reduce, cada vez más, su presencia a ciertos lugares, a ciertos rincones y, en ellos, a ciertos muebles. Los viajes se reducen o simplemente desaparecen. A veces no se trata de un desplazamiento sino, incluso, de un desalojo: mudanza a la casa de retiro, al hogar para

ancianos, a su incomunicación, a su cuasi desaparición. En cuanto al tiempo, la persona que envejece aminora la duración de su presencia en los espacios de actividad mientras los incrementa en los de la inactividad: la mecedora, el sofá, la cama. Finalmente, el envejecimiento trae una progresiva reducción y veces desaparición del encuentro e interacción social, de la fiesta, la comida en la calle, la visita al bar; a menudo los únicos interlocutores son los que le provee, unidireccionalmente, la televisión o la radio, y, mientras la vista es buena, el periódico o la revista. Esos tres desplazamientos conforman el aislamiento e invisibilización del anciano: progresivamente pierde sus espacios, sus tiempos, sus actores, pierde su significación.

Ahora bien, en los nuevos imaginarios etarios la publicidad, los medios y el mercado alimentan una congelación simbólica del tiempo, una ilusión de presente puro, en el cual el cuerpo se detiene para no envejecer jamás. Lo novedoso es que este imaginario se alimenta hoy de las tecnologías alimentarias, del ejercicio físico, de la moda casual y juvenil, de los cosméticos *anti-aging*, de las nuevas versiones de los mitos de la eterna juventud, pero, sobre todo, se nutren de las prestigiosas tecnologías médicas que manipulan genes para provocar concepciones de bebés súper sanos y que ofrecen mágicas cirugías rejuvenecedoras, lo que de allí conduce a que algunos ricos criogenicen sus cuerpos al morir con la esperanza de ser revividos, una vez que haya la tecnología que los hará inmortales, pues, al final, la búsqueda de la longevidad es una de las muchas expresiones de la búsqueda de la inmortalidad.

Imaginarios alimentarios y sus imaginarios vecinos

Los imaginarios alimentarios están estrechamente asociados con sus imaginarios vecinos: la longevidad, la juventud, la salud pero también con la belleza. De este modo, los alimentos no son instrumentos de nutrición o de placer gustativo sino que son también factores de hermosura, no solo por su ingestión sino también por su presentación y por los ritos de consumo que los acompañan.

Junto a los cuatro imaginarios mencionados es posible agregar otro que los permea a todos: los imaginarios tecnológicos. Vivimos en una sociedad que ha sustituido la fe en lo absoluto, en Dios, en el más allá, en la vida eterna, por los nuevos dioses de la tecnología, gracias a la cual en un futuro cercano nos alimentaremos bien, estaremos sanos, seremos jóvenes por

siempre y, sobre todo, seremos todos bellos. Así, como otros ya lo han dicho, la razón tecnológica y la fe en la tecnología sustituirá, en buena medida, la razón divina y la fe en los dioses.

De los límites a las fronteras del cuerpo

Loin que mon corps ne soit pour
moi qu'un fragment de l'espace,
il n'y aurait pas pour moi d'espace
si je n'avais pas de corps.

M. Merleau-Ponty (1945)

La construction de l'objet-espace peut être
examinée du point de vue géométrique,
du point de vue psycho-physiologique ou du
point de vue socioculturel.

Greimas y Courtés (1979)

Me pregunto siempre
dónde terminan los límites del cuerpo

V. Fuenmayor (1999)

En esta sección trataremos de aproximarnos, de forma general, a las nociones semióticas de 'límite' y 'frontera', proponer unas definiciones iniciales y sugerir algunas aplicaciones en el estudio de procesos y fenómenos culturales. La preocupación conceptual surge de experiencias realizadas para estudiar algunos límites a las semiosis del cuerpo (Finol, 2013), de modo que podamos comprender mejor las semióticas de las corporeidades y su impacto en las sociedades contemporáneas.

Un ejercicio de semiotización

Porque el límite determina cada cosa,
cada fenómeno, cada ente, podemos hablar
de todo ello como discontinuidades.

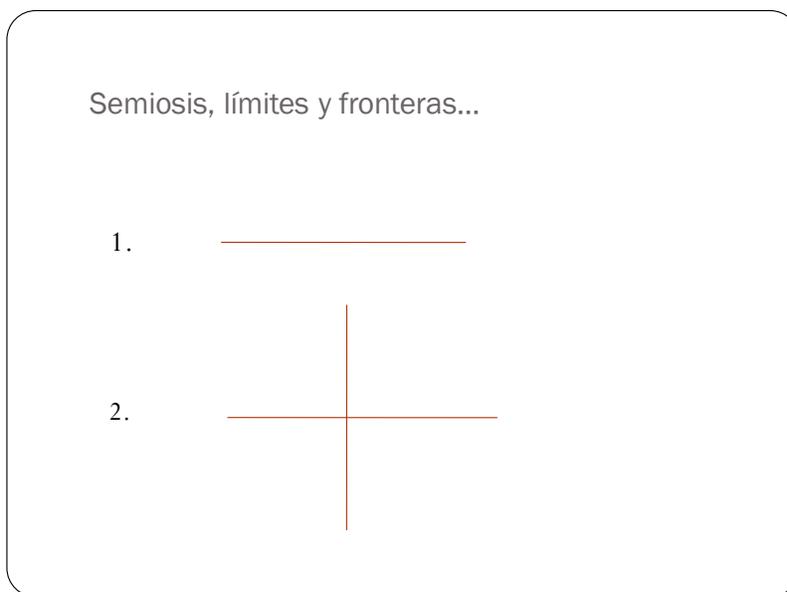
Cristóbal Holzapfel (2012)

Vamos a proponer un ejercicio de semiotización que intenta esbozar una trayectoria teórica y metodológica que va de lo más simple a lo más complejo, para lo cual se propone partir de la aplicación de la noción de límite al espacio geométrico. Luego veremos cómo esos espacios simples se van semiotizando, y fundando, progresivamente, nuevas significaciones.

El espacio –junto con el tiempo, los actores, los símbolos–, es una de las estructuras fundamentales de la semiotización del mundo; se trata de una estructura que, al ser objeto de operaciones de semantización, posibilita transformar coordenadas físicas en significaciones, permite crear ‘lugares’, lo que implica introducir discontinuidades en un *continuum*. A diferencia del espacio geométrico, donde se trata de estudiar abstracciones planas o esféricas, en el espacio antropon-semiótico se intenta estudiar sus diversas relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas; sus unidades y articulaciones, sus capacidades significativas y comunicativas.

Previamente formulemos algunas preguntas básicas que orienten este ejercicio. ¿Cómo se semiotizan los espacios? ¿Cómo se semiotizan los límites? ¿Qué hay en los límites? ¿En qué se diferencian límites y fronteras?

Supongamos que tenemos un espacio vacío donde introducimos unos signos.

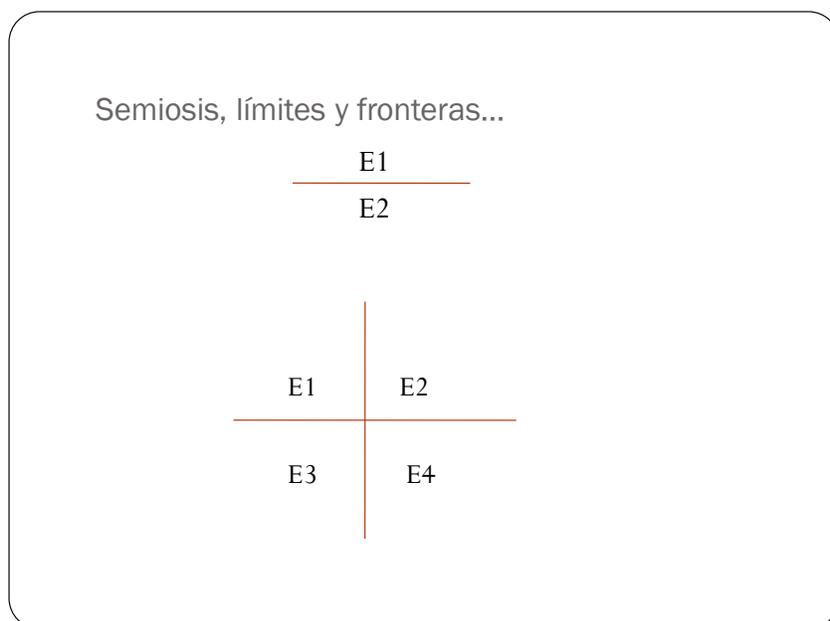


Fuente: elaboración propia.

De esta manera, hemos hecho una primera semiotización al introducir en un espacio hipotéticamente vacío unas primeras discontinuidades, gracias a líneas horizontales y verticales. Como puede verse, las líneas introducidas crean unos primeros significados: ya no se trata de un espacio vacío sino que en él hay segmentaciones que pueden generar asociaciones semánticas que variarán con el sujeto receptor y que van, en principio, desde el significado de ‘línea horizontal’ hasta el de ‘línea vertical’. Por supuesto, un espacio vacío

no está nunca absolutamente desprovisto de significación pues, al menos, en su vacuidad, ese espacio significa ‘espacio’, significa su propia existencia; es por ello que Barbotín se equivoca cuando al hablar del concepto de desierto afirma que este “no puede ser un ‘aquí’; es un ‘allí’ prohibido, un ‘allí’ puro y absoluto, un espacio privado de cualquier significación” (1977, p. 74). Un desierto, incluso como concepto, está también dotado de una significación que se actualizará según las variables contextuales donde se inserte.

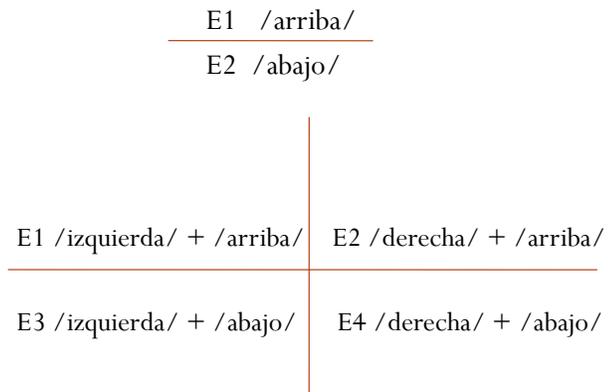
Podemos continuar semiotizando el espacio agregando nuevos significantes:



Fuente: elaboración propia.

Ahora hemos dado un segundo paso en el proceso de semiotización al dar una identificación formal, ‘E1’, ‘E2’, ‘E3’, ‘E4’, a los subespacios que los signos-línea han creado. En una tercera operación de semiotización podríamos dar nombres –y ya no solo letras y números– a los espacios creados:

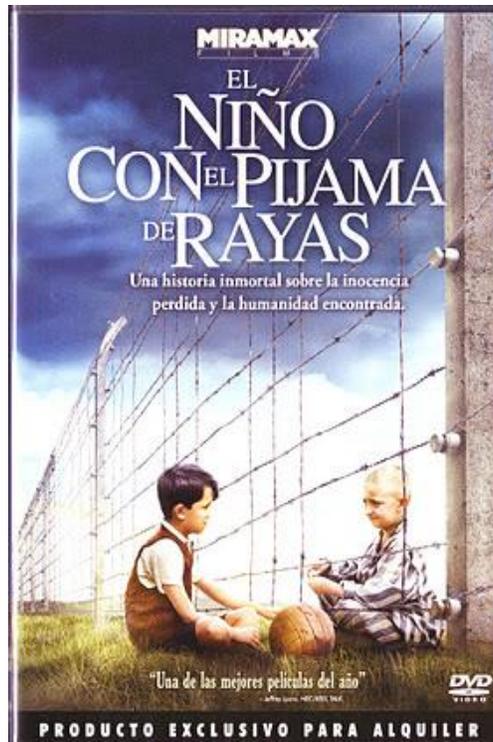
Semiosis, límites y fronteras...



Fuente: elaboración propia.

Podríamos continuar ampliando este proceso de semiotización al transformar las denominaciones en símbolos; así, por ejemplo, en el discurso mítico ‘arriba’ significaría el cielo, la morada de los dioses, mientras que ‘abajo’ representaría la morada de los hombres; la primera tendría, según la categoría tímica (Greimas & Courtés, 1979), una marcación eufórica mientras que la segunda sería disfórica. Del mismo modo, en el discurso político ‘izquierda’ representaría ‘identificación con el pueblo’ mientras que ‘derecha’ ‘identificación con la burguesía’.

Ciertamente, como vemos en los sencillos ejemplos anteriores, creamos límites en la medida en que introducimos discontinuidades, unidades discretas que segmentan el continuum significacional. A partir de allí podemos ver que un límite es una ‘separación’ entre dos espacios, establece demarcaciones que pueden ser arbitrarias, es decir culturales, o físicas: naturales. Más adelante diferenciaremos estos tipos de límites. Pero también un límite es un ‘contacto’, es decir establece acercamientos, permite aproximaciones entre actores, espacios y tiempos, y, desde allí, intercambios que pueden ser más o menos fluidos o más o menos tensos. Ahora bien, entre la separación y el contacto hay un tercer espacio que bien podríamos caracterizar como de ‘transición’.



Aquí hay dos imágenes corporales en ‘contacto’, actores que se muestran en proximidad física y también en contacto visual. Los dos actores comparten obvios rasgos comunes:

- Género: masculino
- Marca etaria: niños
- Posición corporal: sentados
- Mirada: frontal

A pesar del contacto observamos que también hay ‘separación’:

- Un límite físico (el alambre de púas electrificado)
- Una frontera vestimentaria: ropa casual-uniforme
- Una frontera corporal: con cabello-sin cabello
- Una frontera objetual: con balón-sin balón
- Una frontera nominal: Bruno-Shmuel

Quizás, pues, lo más importante cuando se construyen y se analizan los límites y las fronteras no es lo que hay de cada lado sino ‘lo que hay en el límite o en la frontera misma’. Como dice Holzapfel, “probablemente la curiosidad, y junto con ello el asombro o la admiración, como vivencias filosóficas originarias, no se explicarían si no fuera por el signo de interrogación, el enigma que conlleva todo límite, y en particular en lo relativo a lo que hay al otro lado” (2012, p. 17). En efecto, ¿cuál es en esta imagen el límite mismo? ¿Qué es lo que poderosamente señala la separación por encima del contacto? ¿Cuál es el símbolo que marca eficazmente la separación de dos mundos antes que su cercanía?

Creemos que la alambrada de púas electrificada, sin apoyo verbal alguno, marca, como un hito poderoso, la separación entre dos niños y sus respectivos mundos. No se trata de un mensaje que privilegia el ‘contacto’ sino la ‘separación’. La ‘eficacia semiótica’ de la alambrada de púas podrá percibirse mejor si, en un ejercicio mental de sustitución, la eliminásemos del cartel: su ausencia cambiaría radicalmente el mensaje y otros códigos y procesos de significación comenzarían a actuar.

En el ejemplo anterior vemos un esfuerzo semiótico por presentar dos imágenes simétricas (se trata, en fin de cuentas, de dos niños sentados, mirándose recíprocamente), que en una primera lectura podrían parecer ‘proporcionadas’, ‘equilibradas’; sin embargo, el mensaje general que se deriva de una segunda lectura nos indica que no hay tal equilibrio. ¿Cuáles recursos semióticos vulneran el equilibrio y otorgan mayor densidad simbólica a uno de los actores? Obviamente, el primer recurso es verbal, el título, *El niño con el pijama de rayas*, el cual señala a uno de los dos actores y excluye al otro. Pero los otros mecanismos ya no son verbales sino corporales: pijama y cabeza rapada. La película nos va a mostrar el proceso de ruptura de esas poderosas fronteras entre los dos actores. En efecto, el niño de la izquierda va a cumplir un proceso progresivo en el que finalizará:

- Transgrediendo el ‘límite espacial’: Bruno entrará al campo de concentración.
- Transgrediendo el ‘código vestimentario’: Bruno usará la ropa de prisionero en el campo de concentración.
- Transgrediendo el ‘código actuarial’: Bruno, hijo de nazi, transformado en prisionero, será asesinado en una cámara de gas junto al niño judío.

Pareciera que para Bruno, “cada límite [...] está para ser traspasado” (Holzapfel, 2012, p. 16). Pero también es cierto que para el niño estas específicas rupturas son narrativamente viables porque se trata de personajes infantiles, donde el rasgo ‘inocencia’ que les es asociado contribuye enormemente a potenciar el simbolismo de límites y fronteras y de su ruptura.

Fronteras y porosidades

Como puede verse, a pesar de las rigideces de los límites físicos, las fronteras son, por el contrario, en mayor o menor grado, porosas, permeables. De acuerdo con lo anterior, proponemos considerar que los límites tienden a privilegiar la separación mientras que las fronteras tienden a privilegiar el contacto y el intercambio. Para los geógrafos Reitel y Zander:

Esta ambivalencia entre ‘separación’ e ‘intercambios’ es característica de la frontera. Esta última funciona como un filtro inestable, donde alternan fases de apertura (el ‘contacto’ prevalece sobre la ‘separación’) y fases de cierre (la ‘separación’ prevalece sobre el ‘contacto’) más o menos grandes: la porosidad varía con el transcurso del tiempo en función de las relaciones entre sistemas presentes.¹⁹

A pesar de los rígidos límites que el cartel analizado presenta, a pesar de la estricta separación en la que ambos mundos, nazismo y judaísmo, se ubican, la transgresión siempre es posible, pues frente a la separación casi absoluta de dichos mundos, la inocencia de los niños, su propia y activa identidad como niños, los conduce a transformar los límites, es decir ‘separación’, en fronteras, es decir ‘contacto’. Esa porosidad de las fronteras está también marcada por un rasgo temporal, específicamente etario, lo que hace posible que frente a las diferencias, separaciones y rechazos creados por los adultos, los niños encuentran semejanza, unión y aceptación.

Semiótica y resiliencia

¹⁹ Ver <<http://www.hypergeo.eu>>.

La resiliencia es un concepto tomado de la Física, donde designa la resistencia de un cuerpo al choque de otro. En Ecología se refiere al tiempo que un sistema tarda en retornar al equilibrio previo a una perturbación. Holling (1973) define la resiliencia como “la capacidad de un sistema para poder integrar en su funcionamiento una perturbación, sin cambiar, sin embargo, de estructura cualitativa” (Aschan-Leygonie). El concepto puede aplicarse al análisis cultural y, en particular, al análisis de las ‘semióticas del cuerpo’, donde la resiliencia indicaría la capacidad de un modelo de corporeidad para integrar cambios y transformaciones sin afectar su equilibrio en el imaginario social, un fenómeno que se observa, por ejemplo, en las cirugías estéticas, en los trasplantes y en la implantación de prótesis.

Resiliencia y frontera

Como dice Merleau-Ponty, “El contorno de mi cuerpo es una frontera que las relaciones ordinarias de espacio no superan” ([1945] 2003, p. 114). A partir de allí, el filósofo francés analiza y desarrolla la noción, clave para nosotros, de ‘espacialidad corporal’, un concepto que se deriva de la apropiación del mundo gracias a nuestro cuerpo: “el cuerpo es nuestro medio general de tener un mundo” ([1945] 2003, p. 171) y, como consecuencia, “la experiencia del propio cuerpo nos enseña a enraizar el espacio en la existencia [...] Ser cuerpo es estar atado a un cierto mundo [...] y nuestro cuerpo no está primero en el espacio: él habita el espacio” ([1945] 2003, p. 173).²⁰

Una visión similar expresa Galimberti cuando señala que “el espacio corpóreo no es ‘posicional’, es decir no es el ámbito real o lógico en el cual las cosas se disponen en base a un sistema abstracto de coordenadas presupuestas por un espíritu geométrico que excluye cualquier punto de vista, sino que es ‘situacional’, porque se mide partiendo de la situación en la cual el cuerpo viene a encontrarse de frente a las tareas que se propone y a las posibilidades de las cuales dispone” ([1983] 2009, p. 135).

Cuando analizamos las fronteras de la corporeidad creadas en los imaginarios sociales, nos encontramos, por ejemplo, con las modificaciones del cuerpo creadas por las cirugías cosméticas o por las amputaciones; allí se observa que gracias a mecanismos de ‘resiliencia’

²⁰ Es difícil traducir esta última frase porque las preposiciones *dans* y *à* generalmente tienen un mismo equivalente en español: ‘en’. La versión de Merleau-Ponty dice: “[...] et notre corps n’est pas d’abord dans l’espace : il est à l’espace”.

las carencias y modificaciones se integran, progresivamente al equilibrio corporal, lo que contribuye a reconstruir la unidad e identidad perdidas. Este fenómeno es notable entre un 50 a un 80% de quienes sufren amputaciones y, durante mucho tiempo, siguen actuando como si el miembro amputado aún formase parte del cuerpo, lo que en 1892 Jean-Martin Charcot habría denominado el ‘síndrome del miembro fantasma’.

Sin embargo, los procesos semióticos que se dan en esas fronteras son, como diría Lotman, bilingües, “traducen los mensajes externos al lenguaje interno de la Semiosfera y a la inversa” (1996, p. 26), lo que aquí quiere decir que si bien el mensaje enfatiza las significaciones del lado derecho, las del ‘niño del pijama’, estas también determinan las del lado izquierdo: marcan la inocencia derivada del desconocimiento de Bruno de que se trata de un campo de concentración y de que el niño en ‘pijamas’ es en realidad un condenado a muerte. Hay en el cartel que hemos visto una ‘tensión dialéctica’ entre dos espacios, dos cuerpos y dos destinos: ‘afuera’ (vida) → ‘espacio’ → ‘adentro’ (muerte), pues el niño que está afuera puede entrar, el que está adentro no puede salir. Esa tensión se resolverá narrativamente con la muerte del niño alemán en las cámaras de gases del campo de concentración.

Después de ver los ejemplos anteriores, podemos, pues, en una primera aproximación, distinguir, a la manera de los geógrafos, entre límite y frontera: el primero es convencional y separa países y la segunda es la que está a ambos lados, la que bordea el límite. Así, proponemos, en general, llamar límites a las ‘separaciones-contacts’ físicos, y fronteras a las ‘separaciones/contacts’ culturales; los primeros hacen énfasis en las separaciones y las segundas lo hacen en los contactos, desde los cuales, gracias a su porosidad y permeabilidad, se derivan tránsitos, transgresiones y rupturas. Un poco a la manera de Sampedro:

Las fronteras tienen puertas, cuyo dios era Jano. Pueden ser superadas, asumidas e incluso desplazadas, puesto que ‘son producto de la conveniencia humana’ y se establecen para mejor interpretar lo real o para comodidad de la vida. En cambio, los ‘límites carecen de aberturas y no es lícito franquearlos’: quien a ello se atreva corre un riesgo mortal para su cuerpo o para su espíritu, por haber violado lo sagrado (1991. Resaltados nuestros).

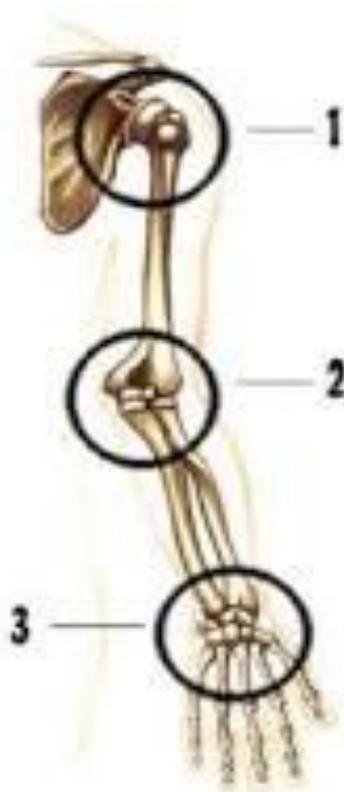
La Corposfera

En otra parte hemos definido a la Corposfera (Finol 2010, 2011, 2013, 2014) como el conjunto de los lenguajes que se originan, actualizan y realizan gracias al cuerpo, entendido este como un complejo semiótico de numerosas posibilidades que requieren de una visión fenomenológica para su mejor comprensión. La Corposfera sería esa parte de la Semiosfera propuesta por Lotman y abarcaría todos los signos, códigos y procesos de significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa.

Colocar la Corposfera en el centro de las preocupaciones semióticas de nuestro tiempo es también una respuesta a las preocupaciones que desde 1948 Charles Morris nos planteaba: “Durante cerca de dos mil años de nuestra historia occidental hemos despreciado, ignorado, ofendido nuestro cuerpo. Nuestras religiones han sido religiones del alma sin cuerpo y nuestras psicologías han sido psicologías de la mente sin cuerpo” ([1948] 2002, p. 30).

La Corposfera y los límites del cuerpo

Cuando aplicamos esos conceptos a la geografía del cuerpo podríamos decir que los límites espacio-corporales son, al menos, de cuatro tipos. El primero se observa cuando marcan inicio y fin, fin e inicio, de los componentes propios de un cuerpo, aquellos que constituyen su morfología y que, en tal sentido, expresan relaciones articulatorias dinámicas de una gran riqueza, no solo fisiológica sino, especialmente, significacional. Así, si examinamos un brazo, en el sentido que se otorga a ese término en el lenguaje coloquial, es posible hablar de límites que se ubican en sus tres articulaciones fundamentales: hombro, codo, muñeca.



Un rápido análisis de esas tres articulaciones nos revelará que cada una de ellas conecta componentes del cuerpo dotados de una gran riqueza semiótica. Así, por ejemplo, el hombro es símbolo de fuerza y soporte, lo que se evidencia en expresiones como ‘meter el hombro’ para apoyar una causa. El brazo propiamente dicho, la porción que va del hombro al codo, es también símbolo de fuerza pues aloja el músculo más emblemático del cuerpo, el bíceps. Esa misma valoración se extiende, luego, al antebrazo, cuya porción terminal es, todavía, lugar de la elegancia que se deriva del porte del reloj²¹ y, entre los jóvenes, de otros tipos de adornos. Esas simbologías parciales no impiden que la sintagmática del brazo tenga su propia valoración.

Si bien las articulaciones, definidas como la “unión entre dos piezas rígidas que permite el movimiento relativo entre ellas” (DRAE), marcan con claridad el límite entre un elemento morfológico y el otro, en otros casos tales límites son menos fisiológicos y más convencionales. Por ejemplo, cuando tratamos de establecer los límites entre nariz y boca vemos que hay zonas intermedias que no están caracterizadas por una modalidad articularia

²¹ Para el vicepresidente de relojes Omega, Raynald Aeschlimann, “una muñeca es una parte terrible de desperdiciar. De hecho, estamos luchando por las muñecas y gracias a Dios que los seres humanos están acostumbrados a usar algo en esa parte del cuerpo” (2013, p. 3).

sino por una suerte de zonas de transición. En este segundo tipo de límite, propio de la geografía facial, los espacios de ‘transición/unión’ actúan como postes limítrofes más vagos y menos eficientes morfológicamente. Sin embargo, esas zonas orográficas, espacio entre nariz y boca, a menudo se llenan de representaciones como, en el caso en cuestión, se expresa en la presencia-ausencia de bigote.

El tercer tipo de límite corporal es aquel que divide su geografía entre interioridad y exterioridad,²² dos conceptos que a menudo marcan también lo que es perceptible de lo que usualmente no lo es. Pero también podemos señalar, como lo hace Mangieri, que en relación con el cuerpo “hay acciones ‘transitivas’ e ‘intransitivas’. ‘Las acciones transitivas’ además de ser inherentes al cuerpo producen cambios externos en el mundo que rodea al personaje. Las ‘acciones intransitivas, como los procesos biológicos internos, solo afectan el mundo’ corporal individual del sujeto-actor” (2014, p. 182).

En los imaginarios corporales occidentales, la interioridad está claramente opuesta a la exterioridad, pues sus significaciones hablan de dos micro-universos semióticos cuasi autónomos, uno de cuyos modelos de realización es la de ‘fealdad’, en cuanto a la primera, y ‘belleza’, en cuanto a la segunda, una distinción que se invierte radicalmente cuando se pasa de esa isotopía fisiológica a una religiosa, pues en esta última lo que importa no es la exterioridad, o la apariencia, sino lo interior, la espiritualidad.

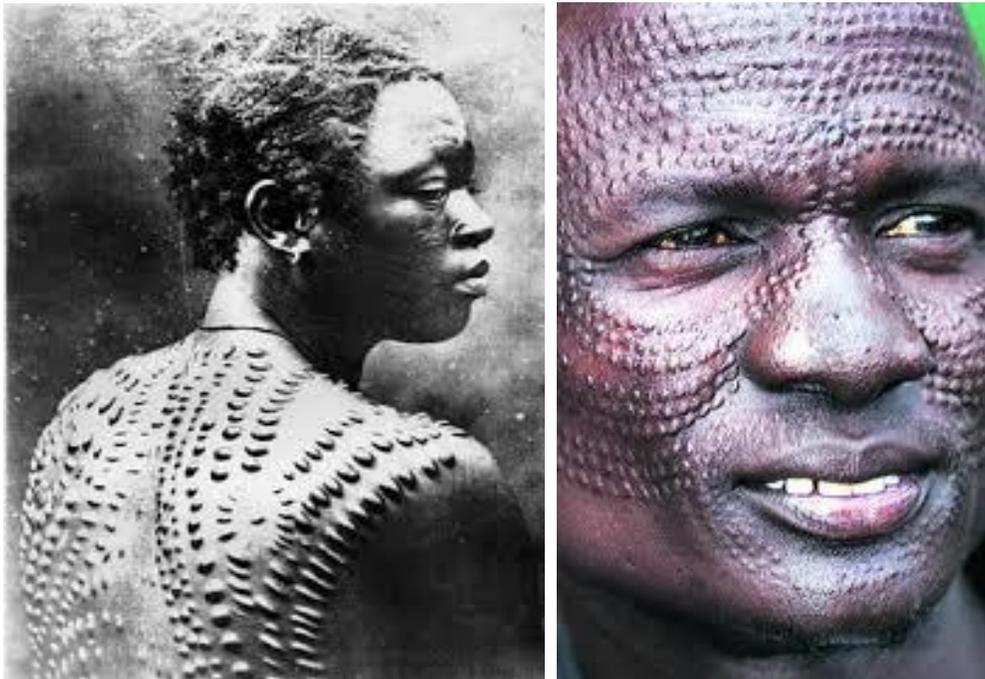
Ya en 1957, en *La poética del espacio*, Bachelard señalaba que “la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras” ([1957] p. 2013, 254), a lo que luego añade: “lo de fuera y lo de dentro son, los dos, ‘íntimos’; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad” ([1957] 2013, p. 256); un análisis que explica bien la relación entre los micro mundos de Bruno y Shmuel: dos mundos íntimos, pues se trata de niños inocentes, pero separados por el poderoso símbolo del alambre de púas, que crea una agresiva incompatibilidad que, sin embargo, termina invirtiéndose pues, como hemos dicho, el niño alemán, hijo de nazis, termina transformado, simbólicamente, en un niño judío, cremado junto a Shmuel. Al final, parece decirnos el film, a pesar de los férreos límites que separan sus tradiciones, sus creencias, sus historias y sus mundos, al final, repito, ambos comparten la misma condición humana.

²² La relación ‘Cuerpo externo’ / ‘Cuerpo interno’ será desarrollada más ampliamente en el capítulo IV.

Ahora bien, ¿cómo es el tránsito, el paso, entre el interior y el exterior del cuerpo? Podemos, por ejemplo, oír los mensajes del cuerpo, a través de sus ruidos, susurros y rumores. Hoy la tecnología médica nos permite ver sus interioridades, fotografiarlo, sin entrar materialmente en él. Pero también podemos entrar quirúrgicamente o violentamente al cuerpo: ambos procedimientos dejarán una cicatriz, una marca no solo fisiológica, sino también, particularmente en el caso de las ‘escarificaciones’, una marca semiótica, de densas significaciones simbólicas.

Pero mientras las ‘escarificaciones’ se sitúan en la superficialidad de la piel y tienen un carácter estético y simbólico, pues, en general, expresan, valentía, hombría, resistencia, y se les practica en ritos de paso de la adolescencia a la madurez; las ‘cicatrices’, por su parte, son ‘umbrales’ que han sido cruzados, bien por el bisturí, el cuchillo, una bala u otro tipo de objeto. Por supuesto, en ocasiones, también las cicatrices, en particular las cicatrices de heridas sufridas en combate, pueden utilizarse en forma simbólica, son una suerte de condecoraciones corporales, para indicar bravura, resistencia y valentía.

“La cicatriz –dice Calmels– es la representante de la carne alterada, cambiada en su curso, desviada en su proceso de abultamiento y escasez. La cicatriz es una cruz, lápida que cierra la puerta de una herida” (2013, p. 175). Hoy las escarificaciones adquieren otras dimensiones estéticas y simbólicas que las asemejan a los tatuajes.



En algunas culturas las escarificaciones son a menudo parte de ritos etarios de paso y cumplen funciones de identidad, ornamentación y virilidad.

Foto: *Creative Commons*.

Cuando las heridas adquieren una dimensión sagrada su poder simbólico se potencia ya no solo como una expresión de las ritualidades civiles sino como expresión de la trascendencia religiosa, un proceso que en la tradición cristiana se remonta a las famosas *quinquepartitum vulnus* o las cinco llagas de Jesús y que luego se extienden a los sagrados estigmas de San Francisco de Asís.²³

El cuarto límite es la piel, una estructura que envuelve todo el cuerpo y que marca nuestra exterioridad en relación con las otras pieles, y nuestra interioridad en relación con nosotros mismos, lo que, entonces, la convierte en frontera. La piel es, pues, al mismo tiempo, límite y frontera: es límite natural de nuestro propio cuerpo pero también frontera cultural con respecto a los otros, capaz de regular las relaciones con otros cuerpos y con el medio ambiente, donde la piel tiene cuatro funciones: 1. Protección, 2. Termorregulación, 3. Sensación, 4. Secreción.

El reconocimiento de la importancia de la piel, nuestro órgano más grande y más visible, en los procesos de percepción y sobrevivencia de nuestro organismo ya es definitivo: “Después del cerebro la piel es sin duda el más importante de nuestros órganos [...] Un ser puede vivir ciego, sin gusto u olfato pero no puede sobrevivir un momento sin la piel” (Codoban, 2009, p. 163). Como frontera semiótica, la piel regula las estructuras proxémicas, los procesos hápticos, la sinestesia e hiperestesia e, incluso, las aceptaciones y rechazos. Pero también “la piel refleja la relación dinámica entre interior y exterior, el yo y la sociedad, entre proyectos de identidad personal y culturas del mercado. Representa el lugar de reunión de estructura y agencia; un sitio primario para la inscripción de ideología y un texto sobre el cual los individuos escriben sus propias historias” (Patterson & Schroeder, 2010, p. 254).

Junto con la piel también los orificios corporales son, al mismo tiempo, límites y fronteras, capaces de hacer la transición entre lo natural/interior y lo cultural/exterior, un hecho

²³ A partir del siglo XIV comienzan a desarrollarse ritos cristianos que tienen como centro las cinco llagas de Cristo, convertidas en medio de salvación eterna gracias a su sacrificio. “Las cinco llagas se convirtieron en el símbolo de la redención y, cuando se adoraba el crucifijo, la mirada del pecador se fijaba sobre esas marcas de sangre que recordaban el sacrificio de Cristo”; de allí también se originó “el respeto casi obsesivo de la cifra cinco” que buscaba “en todo y por todas partes la protección de las cinco llagas” (Gélis, 2005, p. 26).

palpable en la semiotización de líquidos y secreciones, elementos que adquieren densas significaciones culturales por provenir, justamente, del cuerpo-natural. Se trata de un fenómeno bien estudiado por Mary Douglas (1996), quien utiliza los conceptos de tabú y polución para referirse a tales líquidos y secreciones, y quien señala que los orificios corporales permiten cruzar las fronteras corporales.

Para Anzieu, “existe una comunicación precoz de piel a piel; la piel es el primer órgano del intercambio significativo” (Lévine & Touboul, 2002, p. 121); es el instrumento del tocar, y Chrétien, al referirse a la corporeidad, señala que “las cualidades táctiles no son simples cualidades corporales entre otras [...]; son constitutivas de la corporeidad como tal” (Lévine & Touboul, 2002, p. 99).

Ahora bien, la piel es una frontera dinámica, transitable y permeable. “La piel como frontera se desplaza, de manera que tanto integra elementos exteriores como hace aflorar elementos interiores [...] Este doble movimiento configura en buena medida la operatividad como símbolo de la piel y del cuerpo” (Velasco Maíllo, 2008, p. 113).

¿Cómo los límites y fronteras del cuerpo afectan la Corpófera?

Todo espacio deviene significativo por el mero hecho de su segmentación, tal como hemos visto en el ejercicio inicial. La segmentación establece unidades discretas que podemos aprehender; pero, además, segmentar es establecer límites y, en consecuencia, diferenciar y toda diferencia es semiótica, vale decir, significativa. De este modo, segmentar el cuerpo es establecer los límites y fronteras de su geografía y, en consecuencia, dar sentido a sus espacios y micro-espacios, a sus texturas, lisuras y rugosidades, a sus blanduras y durezas, a sus colores y marcas, pero también a sus adornos, dibujos, a sus ruidos y a sus silencios, a sus adornos y desnudeces, a sus movimientos y también a su reposo.

Después de la piel, el segundo tipo de frontera es la vestimenta, un sistema semiótico universal que adquiere modalidades particulares derivadas de factores medioambientales, como el clima, pero también de factores culturales y sociales, económicos y materiales, estéticos y jerárquicos, entre otros, que otorgan al vestido una enorme capacidad simbólica que va más allá de sus funciones vestimentarias básicas. En esta frontera es posible establecer capas o niveles según la mayor lejanía o cercanía al cuerpo, tal como lo hace Sonnesson,

quien partiendo de un nivel 0, la piel, sugiere un nivel 1, que abarca la ropa interior, un nivel 2, relativo a la vestimenta doméstica, y un nivel 3, que incluye la vestimenta en el espacio exterior (1993). A fin de cuentas, el vestido es hoy tan consubstancial al ser humano que después de la caída bíblica “hablar del cuerpo vestido es sin duda enunciar un cuasi pleonasma, ya que el cuerpo desnudo reenvía al mito original del paraíso perdido” (Pellegrin, 2005, p. 173).

El tercer tipo de frontera es el medio ambiente físico donde el cuerpo se semiotiza y, a su vez, lo semiotiza; es decir, da sentido al mundo físico y se dota, a sí mismo, de sentido. Como puede deducirse, en esta frontera la *Corposfera* está asediada por las variables del mundo natural, con todas las condiciones, limitaciones y apertura que desde él se originan; pero también, está asediada por el ambiente físico construido, aquel dentro del cual el ser humano ha edificado, para su propio cuerpo, las espacializaciones, como lo urbano y lo rural,²⁴ y las temporalizaciones, como las horas, los días y las semanas.

El cuarto tipo de frontera está marcado por la existencia de otros cuerpos, aquellos que ocupan un espacio común real o virtual, pero cuya existencia delimita, semiotiza y marca nuestro propio cuerpo. Es en la comunicación entre cuerpos, en sus distintas formas (sexo, combate, diálogo, etc.) donde cada uno encuentra su lugar en el mundo.

El cuarto tipo de frontera es la ‘*Semiosfera*’ misma, dentro de la cual la ‘*Corposfera*’ establece relaciones de reciprocidad y complementariedad, de articulación y contradicción, de resistencia y equilibrio; de modo que unas y otras se alimentan y retroalimentan en un universo de lenguajes. Es solo en el marco de esas relaciones entre *Semiosfera* y *Corposfera* que es posible comprender los numerosos lenguajes que llegan y parten del cuerpo mismo, tal como ocurre, por ejemplo, en el caso de la vestimenta, un sistema de significación, dinámico y cambiante, que está atado, por su origen mismo, a la corporeidad y, al mismo tiempo, se convierte en un sistema autónomo de significación.

²⁴ Una interesante relación entre cuerpo y ambiente, hasta ahora poco estudiado, es el de la relación entre aquel y la contaminación, una reflexión que D’hers se plantea a partir de las siguientes preguntas: “¿Qué subjetividad se forma de esta particular inmersión en ámbitos contaminados? ¿Qué intersubjetividad es posible en un espacio social donde el horizonte de vida está tan limitado y a la vez tan naturalizado?” (2007, p. 17).

Se trata, por supuesto, de demarcaciones arbitrarias, clasificatorias, que nos ayudan a segmentar, a establecer unidades discretas, dentro de lo que llamamos ‘micro esferas corporales’, aunque sea de forma provisional, en una totalidad que es difícil de aprehender.

Cultura y cuerpos

Si como dice Mangieri, “El signo nace en-a través del cuerpo socioindividual y regresa a él” (2014, p. 232), entonces cultura y cuerpo son inseparables, ellos articulan y rearticulan, sin cesar, los sentidos del mundo y sus semiosis, sobre todo si vemos la cultura desde una perspectiva fenomenológica: para el sujeto el mundo y con él, la cultura están, *déjà là*, como decía Merleau-Ponty; y es en la experiencia del mundo donde todas las significaciones se actualizan: “[...] es sobre esta experiencia que se miden todas las significaciones del lenguaje y es ella justamente la que hace que el lenguaje quiera decir algo para nosotros” (1945, p. x). Es pues en esa relación entre ‘sujeto’ → ‘mundo’ → ‘experiencia’ donde las semiosis se producen; y, por lo tanto, es imposible hablar del sujeto sin hablar de su cuerpo, entendido fenomenológicamente, es decir como ‘ser/estar en el mundo’, lo que, en otras palabras, no es otra cosa que, semióticamente hablando, ‘la experiencia de ser/estar en el universo de las significaciones’.

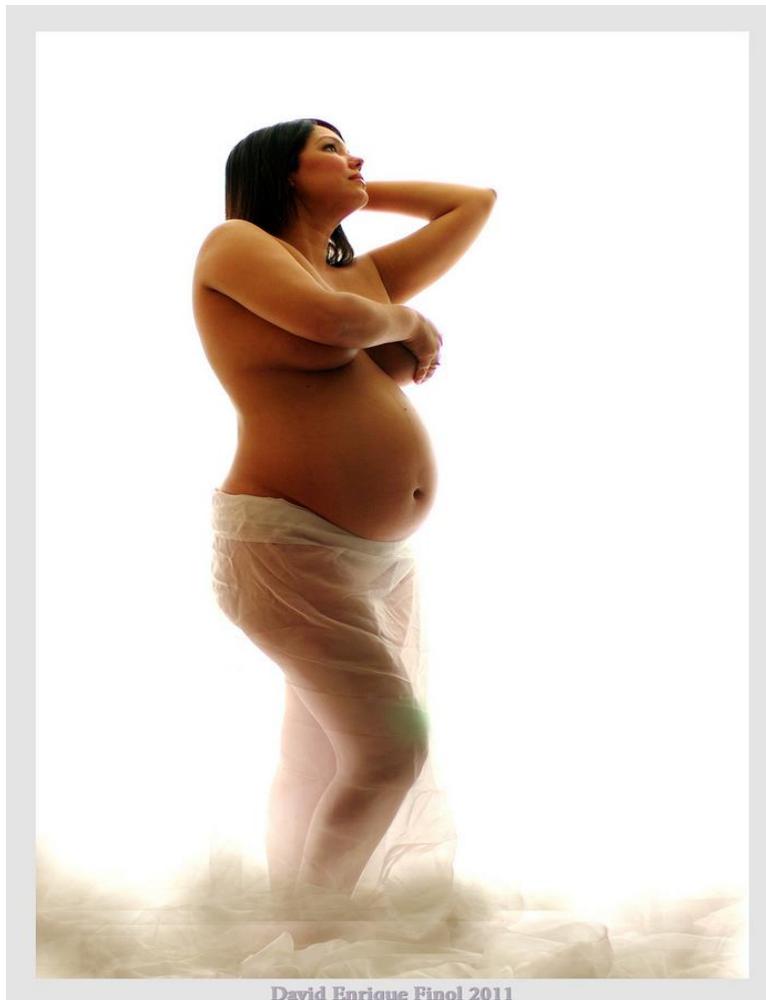
De este modo, la experiencia es, en sí misma, una compleja matriz semiótica: la experiencia es la generadora de las significaciones, lo que, de paso, invalidaría las nociones pragmáticas de sentidos primarios que existirían fuera del mundo y de las experiencias, fuera, incluso del sujeto. Pero la experiencia también nos revela la dinámica unidad y cohesión del cuerpo, una unidad que aquí hemos intentado segmentar solo para hacerlo un poco más inteligible y mejor percibir sus poderosas fuerzas comunicativas y su enorme densidad semiótica. Es la dinámica unidad y cohesión del cuerpo lo que llevará Nietzsche a afirmar que “todo ese fenómeno del ‘cuerpo’ es, desde el punto de vista intelectual, tan superior a nuestra conciencia, a nuestro ‘espíritu’, a nuestras formas conscientes de pensar, de sentir y de querer, como el álgebra es superior a la tabla de multiplicar” (Lévine & Touboul, 2002, p. 66).

Las nuevas fronteras sociales: entre lo público y lo privado

Pero en el marco de la Semiosfera es también posible hablar de unas nuevas fronteras, de un nivel más amplio, en las que las dimensiones sociales y culturales intervienen para marcar y delimitar las nuevas semiotizaciones en las que el cuerpo actúa y, en cierto modo, es también actuado. Se trata de marcos más generales, fronteras, si se quiere, de segundo grado, con respecto a las que acabamos de señalar párrafos atrás. En cierto modo, son, como la Corposfera, otras fronteras internas de la Semiosfera, a cuyas semiotizaciones la primera está sometida al mismo tiempo que las somete. En esas relaciones tensivas y dialécticas, las fronteras internas de la Semiosfera se interdeterminan al tiempo que se solapan unas a otras. Las firmes fronteras que separaban los planos públicos y privados comenzaron a debilitarse, progresivamente, a partir de una degradación de sus límites entre estrellas de cine y funcionarios y, particularmente, entre líderes políticos. La caracterización semiótica que separaba la vida privada de un líder político, su familia, sus hijos, sus relaciones amorosas, y su vida pública, el denso y protegido límite entre el micro-universo familiar y personal y el macro-universo del partido, los cargos públicos y las funciones oficiales, ya casi no existe. Algunos de los escándalos políticos más famosos prueban una disolución casi completa de los límites entre lo que se considera propio de la esfera de lo privado y lo que se considera propio de la esfera de lo público.

Naturalmente, si bien esas fronteras no siempre fueron absolutamente nítidas, no hay duda de que estas se han hecho borrosas y se considera hoy casi un derecho de los medios y del público el conocer lo que ocurre puertas adentro de la vida de sus líderes políticos. Pero en ese proceso de erosión progresiva que los medios desarrollaron también afectaron las representaciones y percepciones del cuerpo, los límites entre lo oculto y lo visible, entre el cubrir y el descubrir.

Si bien la exhibición del cuerpo desnudo era frecuente en la pornografía y en el arte, su progresivo proceso de develación pasó nuevos límites con, por ejemplo, la fotografía de la maternidad, una condición de tradicionales y duros límites morales y artísticos, cuya exhibición, sin embargo, constituye hoy una práctica cada vez más frecuente entre las jóvenes madres. Maternidad y erotismo, términos de una ecuación hasta hace poco improbable, parecen reconciliarse en los nuevos imaginarios corporales, donde, incluso, los conceptos tradicionales de belleza femenina sufren transformaciones inesperadas.



David Enrique Finol 2011

Isis, diosa de la maternidad y la fertilidad.

Foto: David Enrique Finol.

Fronteras mediáticas: de la intimidad al espectáculo

Omnipresentes, con mayor o menor fuerza, los medios de difusión masiva y en particular las nuevas tecnologías han sido protagonistas de estas rupturas continuas y sistemáticas entre la esfera de lo público y lo privado, unas rupturas que marcan un interés casi morboso, enfermizo, y que han transformado la ‘intimidad’ en ‘espectáculo’. Se trata de lo que Sabilia denomina “un espectáculo cada vez más estridente: el show del ‘yo’” (2012, p. 33). Y agrega: “hay un desplazamiento hacia la intimidad: una curiosidad creciente por aquellos ámbitos de la existencia que solían tildarse de manera inequívoca como privados. A medida que los límites de lo que se puede decir y mostrar se van ensanchando, la esfera de la intimidad se

exacerba bajo la luz de una visibilidad” (2012, p. 41). De este modo, se ha transitado rápidamente de la intimidad fotográfica del álbum familiar a los *photoblogs* en la web, del diario íntimo y personal, secreto y protegido, al *blog* abierto *urbi et orbe*, de la carta al *e-mail*, y, en el caso de la televisión, de la ficción a los *reality shows*. Todos tienen en común una ruptura entre lo público y lo privado, entre lo íntimo y el espectáculo.

Fronteras de género

- a) En la moda: de la falda al pantalón
- b) En los códigos cromáticos: de los colores masculinos (azul, negro, marrón) a los colores femeninos (rosados, lilas, verdes, etc.).
- c) En los códigos ornamentales: aretes femeninos a aretes masculinos.

Fronteras sexuales

Del masculino/femenino a los ‘gays’, lesbianas, transexuales, etc. Se trata de fronteras que extienden los límites de las nuevas sexualidades que, finalmente, han sido reconocidas, aceptadas y legitimadas.

En este vertiginoso proceso de transformaciones sociales y culturales, en las cuales hay una nueva concepción del cuerpo y una nueva definición de la corporeidad, es posible identificar, al menos, dos regímenes semióticos:

- a) Un régimen de consumo, en el que objetos, actores, acciones, tiempos y espacios se transforman en mercancía simbólica.
- b) Un régimen escópico, en el que se desarrolla la pulsión erótica del ver/mirar.

Un régimen de consumo simbólico

De lo que se trata es no solo del consumo de objetos destinados a satisfacer necesidades materiales, sino de un consumo semiótico, es decir, de significaciones, significados y sentidos. Como decía Naomi Klein en 1999, ya “no consumimos productos, consumimos signos”. Pero el consumo simbólico, cuyo ejemplo más patente es la marca, está más allá de

la satisfacción de necesidades y, por el contrario, más acá de una expresión de estatus, moda, presencia y, finalmente, existencia. Ya no es solo tener para ser sino también, como dice Debord, parecer para ser.

Un régimen escópico

Las miradas sobre el objeto no son solo una búsqueda de impresiones obtenidas del mundo exterior y transformadas en información para el observador, sino que son también producto de una pulsión escopofílica, un instinto o movimiento compulsivo hacia la contemplación gozosa, placentera y gratificante, que Freud ([1905] 1973) relacionó con el placer sexual (Finol D., Djukich & Finol J., 2012a, p. 11).

Esa pulsión escopofílica puede ser de dos tipos: el exhibicionismo y el voyerismo.

Mirada, seducción y espectáculo: la desaparición del cuerpo tabú

La historia nos ha mostrado, a lo largo de siglos, un persistente ocultamiento del cuerpo, tanto a la mirada del otro, gracias, entre otros recursos, al vestido, como a la propia mirada. En efecto, las religiones dominantes han insistido, históricamente, en la necesidad de cubrir el cuerpo de manera casi absoluta, pero también ha considerado pecaminosa la propia contemplación del cuerpo que conducía al narcisismo. El cuerpo era, pues, un objeto tabú tanto para las miradas como para el tacto y el contacto, lo que establecía rígidos códigos espaciales que delimitaban hasta dónde aproximarse a un cuerpo, en particular si este era del sexo opuesto.

En el último siglo, no por casualidad el siglo de los medios de difusión masiva, hemos asistido a un progresivo desvelamiento del cuerpo y, concomitantemente, a la construcción semiótica de una nueva corporeidad. Esa nueva corporeidad está hoy atada a un régimen de visibilidad e, incluso, de hipervisibilidad: se cuida el cuerpo, se lo modela, se lo construye para presentarlo y que sea visto. Si observamos la evolución de la moda constataremos, entre otras cosas, una progresiva reducción de la extensión de los vestidos que va paralela a una progresiva exposición de partes del cuerpo que antes se ocultaban de manera rígida.

La sociedad del espectáculo es, en buena parte, el tránsito acelerado del cuerpo tabú, sagrado, subexpuesto, al cuerpo secular, profano, sobreexpuesto; del cuerpo denso al cuerpo transparente. Un ejemplo de ello es la exposición *Human Bodies*, donde se exponen 12 cuerpos humanos y 150 órganos, todos reales.

Conclusiones: ¿Dónde están los límites?

Cuando el sujeto actúa –y no puede no actuar–, su acción, lo quiera o no, segmenta el mundo, y, entonces, lo semiotiza, le da sentido. Al segmentar el mundo el sujeto crea diferencias que desde nuestro análisis llamamos límites, en unos casos, y fronteras, en otros. “Precisamente es la semiótica, junto a otras miradas, la que no puede dejar de lado la problemática del sujeto-cuerpo como instancia o espacio socioindividual donde el sentido se produce, circula y es interpretado” (Mangieri, 2014, p. 234). Para el análisis de la *Corposfera*, el complejo de significaciones que se originan ‘en/por/desde’ el cuerpo, es necesario que seamos capaces de conocer sus límites y fronteras, pues son ellas las que definitivamente, al segmentar su universo semiótico, organizan los sentidos del mundo donde el cuerpo interviene.

Creo que sería útil referir los esbozos que hemos presentado a un contexto más general que vaya más allá del cuerpo mismo, de la corporeidad construida en un mundo globalizado que, como tantas otras cosas, ha reificado al cuerpo, lo ha convertido en nuestra moneda de cambio, en nuestro principal ‘capital simbólico’ (Bourdieu), ya que, como decía Baudrillard, “On gère son corps, on l’aménage comme un patrimoine” (Baudrillard, 1970, p. 204).

Pero en el marco de la globalización es necesario reposicionar la aguda visión de Debord sobre la vida social, la economía (globalizada) y la condición del espectáculo:

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social comportó una evidente degradación del ‘ser’ en ‘tener’ en lo que respecta a toda valoración humana. La fase actual de ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un desplazamiento generalizado del ‘tener’ al ‘parecer’ (Debord, [1967] 2008, p. 42-3).

Hoy no podríamos comprender o, al menos, no comprenderíamos a cabalidad esas transformaciones, rupturas y reacomodos fronterizos de las culturas contemporáneas, sin reflexionar profundamente sobre la presencia del cuerpo, en sus dimensiones semánticas,

sintácticas y pragmáticas, en tales procesos. Pero también, a la inversa, no comprenderíamos las potencialidades semióticas del cuerpo y de la nueva corporeidad si no reflexionamos sobre los nuevos modelos culturales, los medios y la nueva clase de usuarios que ellos construyen. El cuerpo es un signo de una densidad simbólica que, querámoslo o no, permea todas las prácticas significantes del hombre; de él salen y a él vienen, en un flujo continuo, las articulaciones de sentidos que, sin cesar, el hombre crea en sociedad. Sin embargo, es importante hacer notar que las fronteras semióticas que aquí hemos revisado no son muros, son, por el contrario, marcas móviles, sometidas al caudal interminable de las fuerzas de los nuevos signos, de los nuevos mitos y ritos que se debaten en la arena de lo social y que hacen lo cultural, fuerzas que surgen de los ricos, variados y complejos procesos de la vida cotidiana, de los contenidos vehiculados por los medios de difusión masiva y más recientemente por la omnipresencia del mundo virtual, de sus nuevos escenarios y, en particular, de las redes sociales.

Capítulo IV

Modalidades del cuerpo:

espacio y movimiento, ritualidades y erotismo

Introducción

Luego de esbozar una morfología antro-po-semiótica del cuerpo, vamos ahora a explorar otros límites y otras fronteras, otras modalidades comunicativas del cuerpo, en las que a menudo este interactúa con otros sistemas de signos, con otras propiedades que revelan su fecunda inserción en procesos micro y macro culturales de una gran pertinencia para la vida social. Analizar e interpretar esos procesos ayudará a comprender mejor las características y dinamicidades de sociedades que cambian aceleradamente.

Cuerpo externo / cuerpo interno

Hasta el desarrollo de las tecnologías médicas el cuerpo era visto como pura exterioridad, como una monolítica totalidad cuya existencia se limitaba a lo visible, tocable y percible por el olfato; su interioridad solo podía ser imaginada, en algunos casos atisbada a través de sus orificios naturales. En 1543, Vesalio, en su libro *De Humani Corporis Fabrica*, estableció la disyunción entre hombre y cuerpo, una dicotomía que marcaría el pensamiento médico, filosófico y religioso por más de cinco siglos. Luego Descartes profundizará esta división con sus conceptos de *res cogitans* y *res extensa*, gracias a los cuales pensamiento y cuerpo se diferencian irreconciliablemente y hacen del último un mero medio, un depósito, un instrumento material del primero.

La exterioridad del cuerpo ha sido nuestra carta de introducción y presentación ante nosotros mismos y ante el mundo. En esa exterioridad los ojos cumplían un rol determinante en el imaginario social pues semiotizaban el contacto entre el mundo interior y el exterior: los ojos eran la expresión del alma, un componente que reposaba en el interior del cuerpo, que no era parte de su exterioridad sino a través de los ojos. La sabiduría popular, en diferentes culturas, señala con frecuencia que ‘los ojos son el espejo del alma’.

Hoy las oscuras e ignotas interioridades del cuerpo han sido asaltadas, descritas y analizadas por las técnicas anatómo-fisiológicas de la tecnología biomédica. A pesar de que las primeras trepanaciones se remontan a 3.000 años antes de Cristo, no es sino a partir del siglo XVI cuando comienza el conocimiento sistemático de las interioridades del cuerpo, gracias a

disecciones con fines anatómicos.²⁵ Casi ninguno de sus rincones, por pequeños que sean, ha escapado al ojo escudriñador de las ciencias médicas que lo han diseccionado minuciosamente; ningún lugar escapa a los alcances del microscopio, del escalpelo y, más recientemente, del scanner y el tomógrafo. El escudriñamiento sistemático del cuerpo se hace hoy tanto si está vivo como si está muerto. En este último caso, es frecuente la autopsia, un procedimiento que alcanzó su sistematización en el siglo XIX cuando Morgagni elaboró un “índice que comparaba los síntomas en el enfermo vivo con las lesiones aparecidas posteriormente en los cadáveres” (Nogales, 2004, p. 27); se trataba de un logro que tendría un importante impacto en las ciencias forenses,²⁶ pero que también puede relacionarse efectivamente con las investigaciones de Fassin y d’Halluin, quienes al estudiar la producción de certificados médicos para refugiados, solicitantes de asilo e inmigrantes en Francia, llegan a la siguiente conclusión: “el cuerpo se ha convertido en el lugar que muestra la evidencia de la verdad” (2004, p. 598), pues es la información que él proporciona la que hace posible determinar la presencia o ausencia de enfermedades o las huellas de las torturas.

La mirada endoscópica hizo que las interioridades del cuerpo dejaran de ser lugares exóticos e imaginados, apenas palpables, para convertirse en realidades visibles, registrables y modificables. Desde sus primitivos inicios en 1800, pasando por la combinación exitosa entre fotografía y microscopio y la inserción de cámaras miniaturas en las arterias, hasta los video-endoscopios, las técnicas endoscópicas han posibilitado que la mirada humana entrase a las interioridades corporales; más aún, ya no solo se había logrado el atisbo del cirujano sino también el del público en general, gracias a la presentación en TV de procedimientos quirúrgicos invasivos. La tecnología médica pasó así de la mirada a las interioridades del cuerpo hecha ‘desde fuera’ a la mirada ‘desde su propio interior’, lo que ha contribuido a la noción de ‘cuerpos sin fronteras’, y a la “imaginativa seducción del viaje al interior del cuerpo” (Dijck, 2001, p. 234).

De este modo, los límites más recónditos del cuerpo han sido conquistados y con esas conquistas se ha transformado el imaginario corporal de nuestros tiempos, una de cuyas consecuencias más evidentes ha sido la ruptura de los límites semióticos entre interior y

²⁵ Para una historia de la evolución de los procedimientos de apertura y desmembramiento del cuerpo ver Mandressi (2005).

²⁶ Se encontrará una descripción de los tipos de autopsias y necropsias en el documento de Bedoya González (2009) en <<https://sites.google.com/site/autopsiasnecropsias/Home>>.

exterior, unos recursos conceptuales útiles para fines didácticos y expositivos pero también para la interpretación antro-po-semiótica de las nuevas corporeidades. Por esa vía, el imaginario corporal se nutrió activamente de la noción de unidad del cuerpo, de la representación de su totalidad física, a pesar de las tradicionales y duraderas dicotomías que lo oponían al alma, al espíritu, la mente y la conciencia.

En buena parte del imaginario social contemporáneo, el interior del cuerpo es el escenario donde surgen los desajustes y desarreglos de órganos y tejidos que conducen a las enfermedades, una creencia que la industria farmacéutica y médica ha explotado para desarrollar una intensa y extensa oferta de productos destinados a prevenirlas y que se expresa en un listado casi infinito de vitaminas, minerales, enzimas y principios químicos que nos ofrecen preservar la salud del cuerpo y alargar la vida en una eterna juventud. Así, la estrategia publicitaria, omnipresente en todos los medios, nos ofrece un paradigma caracterizado por una ecuación según la cual la salud buscada, la armonía corporal deseada, es el resultado de la conjunción entre cuerpo y medicamentos, al tiempo que se ocultan sus efectos negativos. El cuerpo sano garantizaría la juventud y la longevidad.

Cuerpo → medicamento → salud → juventud → longevidad.

Cuerpo emisor / cuerpo receptor

Para la teoría de la comunicación el cuerpo subvierte todos sus modelos porque encarna, en su unidad, todas sus dualidades. El cuerpo es, al mismo tiempo, emisor y receptor, contenido y referente, medio y mensaje, signo y código, significante y significado, canal y mensaje. Visto así, el cuerpo es escenario de múltiples modalidades significativas y comunicativas que lo convierten en un micro universo extremadamente complejo, con ángulos, sesgos y dimensiones de una variedad casi infinita.

Si a menudo no percibimos esas inmensas posibilidades de significaciones activas y de memoria cultural que concurren en el cuerpo, se debe a que su doble condición de estructura natural-biológica y cultural-semiótica, nace con nosotros; es, al mismo tiempo, sustancia y forma, y está actuando cotidianamente, ‘para-nosotros’ y ‘hacia-los-otros’, aún antes de que tomemos conciencia de ello. Ese proceso, en el que el cuerpo fluctúa constantemente entre

sus características naturales y culturales, biológicas y semióticas, nos ha impedido ver su unidad y sus riquezas significativas y comunicativas.

Cuerpo y espacio

Aunque en el capítulo anterior nos hemos referido a la problemática propia de la relación entre cuerpo y espacio, a sus límites y fronteras, es importante señalar aquí que tales relaciones no son solo utilitarias sino que están signadas por procesos simbólicos de una gran densidad semiótica, tal como los antropólogos y los arquitectos han señalado. Como se sabe, “las sociedades humanas no solo organizan el espacio sino que al hacerlo organizan otros aspectos de sus vidas” (Velasco Maíllo, 2008, p. 329), y esas estructuras están fuertemente marcadas por las dimensiones de nuestro cuerpo, pues, por ejemplo, cuando ordenamos una habitación de modo tal que temperatura y luz la favorezcan estamos atendiendo, en fin de cuentas, a las necesidades corporales de clima agradable y visibilidad eficiente. De esta manera, los mapas propios de la orografía corporal en cierto modo extienden sus representaciones hacia los otros ámbitos espaciales donde el sujeto se inserta, donde actúa y es actuado.

En esta compleja problemática relacional, cuerpo → espacio → cuerpo, es posible ver, entre otras, dos divisiones importantes que será necesario tener en cuenta en los estudios de la *Corposfera*:

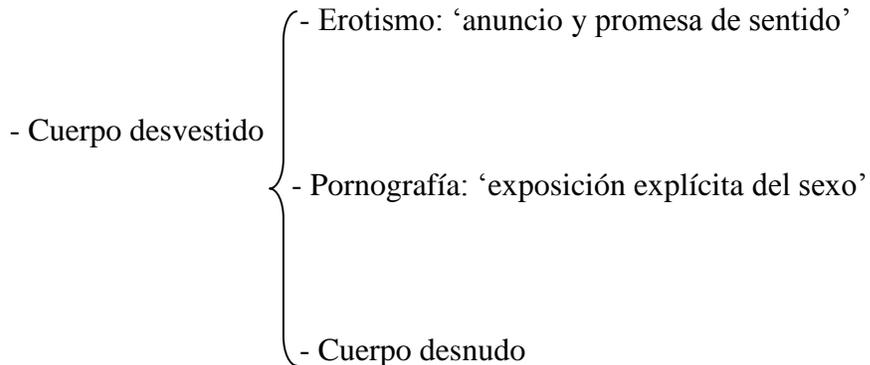
- Proxémica: sujeto → sujeto → cultura → sujeto
- Semiótica del espacio: sujeto → espacio → cultura

Las pieles del cuerpo

Uno de los marcos fenomenológicos para el análisis de las distintas concepciones del cuerpo que se expresan en la vida cotidiana está relacionado con los modos en que el cuerpo se cubre o se descubre, se vela o se desvela.

- Cuerpo vestido {
- Moda
- Usos informales del vestir

- Usos cotidianos del vestir



El cubrimiento corporal nos obliga a interrogarnos sobre su significación y su sentido, pues, ciertamente, tal cubrimiento no se agota en la protección contra la intemperie; por el contrario, el cubrimiento corporal tiene mucho más que ver con procesos semióticos, con los patrones culturales y sociales, que con el resguardo físico. En esas interrogantes debemos incluir, por ejemplo, las áreas corporales cubiertas y descubiertas a la vista y sus densas simbologías. Será necesario comparar, por ejemplo, los cubrimientos/descubrimientos que la moda, como paradigma del ‘buen vestir’, impone en las sociedades industrializadas, pero también los usos y prácticas que tienen que ver con la vestimenta en relaciones informales y cotidianas. Del mismo modo en que el sistema culinario se realiza en niveles de mayor a menor complejidad –banquetes, cenas informales, comida diaria–, también el cuerpo vestido cursa en distintos niveles que se expresan en su organización y realización vestimentaria. Si bien a veces tendemos a analizar la paradigmática y sintagmática vestimentaria en relación con estructuras culturales y sociales dadas en un momento y en espacios históricos concretos, es importante no olvidar que en su origen y constitución tales organizaciones están inseparablemente vinculadas al cuerpo que los utiliza: es a partir de él de donde surgen todas las significaciones que la vestimenta actualiza, es allí donde se originan los procesos, hoy cada vez más especializados y complejos, de las significaciones del vestir.

Cuerpo erótico y cuerpo pornográfico

Existe una ya vieja y larga discusión en torno a los conceptos de erotismo y pornografía. Se trata de expresiones y significados del cuerpo que no son opuestos ni contradictorios sino que a menudo se solapan. Eco, sin embargo, señala que para distinguir una película erótica de una pornográfica solo hay que ver si abundan o no los ‘tiempos muertos’ (1994); y Nubiola diferencia los dos conceptos usando el criterio de la finalidad: “Son obras pornográficas aquellas que se hacen, se comercializan y se consumen como excitantes sexuales [...] Se trata de productos comerciales diseñados para producir o favorecer la excitación sexual de la audiencia encarnando sus fantasías sexuales” (2014).

Uno de los clásicos estudios sobre el erotismo es el de Bataille, quien se proponía encontrar unidad, concierto y cohesión entre “el voluptuoso y la santa”, cuya perspectiva filosófica, sin embargo, nos dice muy poco, al menos inteligiblemente, sobre cómo se concibe hoy el erotismo. Mientras, por un lado, Bataille afirma: “No digo que el erotismo sea lo más importante”, por el otro señala, que “es el problema personal por excelencia. Es, al mismo tiempo, el problema universal por excelencia”, “está situado en la cima del espíritu humano”, “la suprema interrogación filosófica [...] coincide con la cima del erotismo” ([1957] 2010, p. 277). En su visión, Bataille confunde el erotismo con el goce sexual carnal, efectivo, y por ello lo relaciona con la muerte, mientras que en nuestra visión el erotismo es un goce anterior, imaginado, más cercano al territorio de la posibilidad que al de la realización. Creemos, sin embargo, que en su obra es rescatable, sobre todo, la relación entre erotismo y el éxtasis religioso: “Hay similitudes flagrantes, o incluso equivalencias e intercambios, entre los sistemas de efusión erótica y mística” (2010, p. 122).

Ziomek relaciona la pornografía –palabra de origen griego compuesta de dos morfemas: *πόρνη* o *pórne*, prostituta; y *γράφειν* o *gráphein*, grabar, escribir, ilustrar– con el erotismo, un punto de vista erróneo, a nuestro entender, pues la pornografía debe relacionarse con el sexo, mas no con la reproducción, como explicaremos más adelante. Percibiendo que la pornografía es difícil de definir, Ziomek la caracteriza de tres formas complementarias:

1. La pornografía no es ninguna forma de erotismo en la naturaleza, es decir, la pornografía es una esfera de la cultura; pornográfica puede ser únicamente una imagen de la erótica, y hablando con más exactitud: una presentación de la misma, es decir, un texto, 2. La pornografía es el polo negativo en la serie de los textos eróticos, 3. La pornografía se sirve de

medios de expresión característicos de un arte dado, pero no tiene valores artísticos (1990, p. 8).

Creemos, no obstante, que si ciertamente la pornografía, al menos en sus inicios, ‘no tiene valores artísticos’, puesto que estos no son, en su origen, propios de su interés primario, hoy la fotografía pornográfica, por ejemplo, es con frecuencia expresión de verdaderas obras de arte. De modo, pues, que no es a través del criterio artístico que la pornografía y el erotismo pueden diferenciarse, ni tampoco, como hace Ziomek, puede descargarse lo pornográfico, como tampoco lo erótico, en el proceso de recepción ni en lo que él llama ‘facsimilación’. Para Moia, en la escena pornográfica “El goce (?) de la mujer –y su culminación: el orgasmo– no aparecen sino como demostración de la potencia masculina, cuya cantidad y calidad importan al Otro” (1980, p. 85). Luego continúa:

Conviene, para aclarar el contraste, dar algunas definiciones que se manejan en el discurso masculino: “Lo erótico: belleza libidinizada; lo pornográfico: fealdad funcional”. J. M. Lo Duca: “La pornografía designa no tanto la sexualidad como su representación [...] la mirada que sobre ella misma se dirige”, G. Lapouge: “la pornografía es un relato de una ideología sobre lo sexual transmitida a nivel de los medios”, O. Massotta: “El erotismo reina cuando puede ser sugestión, alusión, demora hasta la obsesión incluida”, J. M. Lo Duca: “La pornografía consiste en hacer dinero con el sexo [...] el erotismo trata de dilucidar los mecanismos del placer por medio de ese ‘efecto de conocimiento’ específico de la ‘creación artística’” (Moia, 1980, p. 86-87).

Para Giménez Gatto “lo erótico se vincula, principalmente, con la pulsión escópica, el deseo de ver nunca satisfecho del todo, el juego de la presencia y de la ausencia, de lo visible y lo invisible. En cambio, lo pornográfico opera una desaparición de la ausencia en la imagen, todo es visible, la imagen se ofrece, sin velos, a la voracidad de la mirada” (2011, p. 124). Para Bravo el erotismo “se expresa en la danza del deseo de los cuerpos, en la ‘demora ante la apetencia de la sexualidad conclusiva’, en un diferimiento de juego e intensidad”, mientras que la pornografía “es la repetición de cuerpos que penetran o son penetrados, en una expresa

fiesta de perversión en un mostrarse para el voyerismo,²⁷ pues ‘sin mirada no hay pornografía’” (2008, p. 106. Resaltados nuestros).

Para la teoría feminista, el cuerpo masculino y el cuerpo femenino no están en una relación simétrica ni igualitaria, sino que el primero controla y domina al segundo, al tiempo que lo utiliza como patrón de su propia medida: “entonces, la función de la mujer en la economía sexual falocrática es la de *metropatrón* de la potencia sexual viril. Sin esta ‘medida’ le sería imposible al hombre establecer la escala jerárquica, única regla de su juego”²⁸ (Moia, 1980, p. 85). Como consecuencia, la pornografía aparece como propio del dominio corporal masculino y de la sumisión corporal femenina: “el sistema masculino de re/presentación del deseo con su insistencia en la erección/penetración/descarga, no incluye el goce de la mujer. La pornografía nos muestra bien que no se trata de nuestro goce, sino de nuestra su/misión (su-goce: nuestra misión) a un imaginario del cuerpo y del deseo que no es el nuestro” (Moia, 1980, p. 86).

Para comprender mejor el erotismo es útil relacionarlo con la coquetería femenina, una práctica estudiada por el sociólogo neokantiano Georg Simmel (1858-1918), para quien

[...] lo propio y peculiar de la coquetería consiste en producir el agrado y el deseo por medio de una antítesis y síntesis típicas, ofreciéndose y negándose simultánea o sucesivamente, diciendo sí y no ‘como desde lejos’, por símbolos e insinuaciones, dándose sin darse, o, para expresarnos en términos platónicos, manteniendo contrapuesta la posesión y la no posesión, aunque haciéndolas sentir ambas en un solo acto (2008, p. 54).

²⁷ Voyeurismo y exhibicionismo son dos formas de la escopofilia, lo que literalmente significa el ‘amor por mirar’ pero que Freud y Lacan relacionan con el placer erótico que se deriva de observar o de exhibir un cuerpo. Para un análisis sobre el escopofilia y fotografía ver Finol D., Djukich & Finol J. (2012a). Para su expresión artística ver las reseñas de la exposición de fotografías, *Scopophilia*, de Nan Goldin, presentada en 2011 en el Louvre, en 2012 en Río de Janeiro y en 2014 en la Galería Gagosian, de Roma.

²⁸ Pero a veces también las mujeres construyen su propio juego erótico-sexual para alcanzar sus fines, una estrategia tan antigua que ya el gran dramaturgo griego Aristófanes (450 a. C.-385 a. C.) la presentaba en su famosa obra *Lisístrata*, en la cual las mujeres griegas, para obligar a los hombres a dejar de guerrear y a hacer las paces con sus enemigos, se niegan a tener relaciones sexuales y los tientan utilizando poderosas estrategias eróticas: “porque si nos quedáramos quietecitas en casa, bien maquilladas, pasáramos a su lado desnudas con solo las camisitas transparentes y con el triángulo depilado, y a nuestros maridos se les pusiera dura y ardieran en deseos de follar, pero nosotras no les hiciéramos caso, sino que nos aguantáramos, harían la paz a toda prisa, bien lo sé” (Aristófanes, 411 a. C., p. 7).

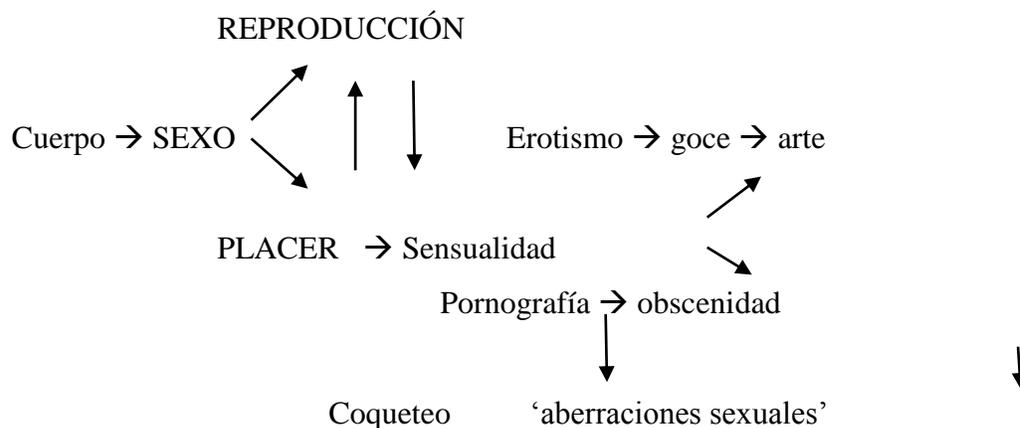
La coquetería femenina, agrega Simmel, implica un juego de ‘cubrirse a medias’, el motivo fundamental que la genera es “el encanto de la libertad y del dominio” (2008, p. 60); y su fin fundamental sería agrandar, subyugar, ser deseada. Así, como en las prácticas corporales que se fundamentan en el erotismo, también “la coqueta se conduce con plena ‘finalidad’, pero rechaza el ‘fin’ a que esa conducta debiera conducir en la realidad, y lo encierra en el ‘placer subjetivo del juego’” (2008, p. 64. Resaltados nuestros). La coquetería y lo erótico tienen, pues, en común su condición de juego, de oferta escamoteada, de tentación, de estímulo a la imaginación, a lo posible [...] Ambas prácticas utilizan un enorme repertorio codificado de signos y sintagmas que tanto emisor como receptor conocen. Sin embargo, mientras la coquetería utiliza con mayor énfasis signos que, en su mayoría, se centran en el rostro (pestañeos, mohines, miradas, sonrisas, etc.), el erotismo utilizará en su mayoría signos corporales centrados en zonas erógenas (contoneos, apertura de piernas, manos que acarician el propio cuerpo, trasero, etc.).

Por otra parte, la coquetería no es necesariamente una promesa de goce carnal sino una promesa de amor y romance, mientras que el erotismo es una práctica que se inclina más hacia el placer carnal, hacia el sexo no reproductivo, una invitación en la que la oferta es más hacia lo real que hacia lo imaginario. Si relacionáramos ‘coquetería’, ‘erotismo’ y ‘pornografía’ diríamos que, en el marco de los imaginarios pasionales, una progresión que fuese del amor platónico, en un extremo, al sexo carnal, en el otro, tendría a la primera más próxima al amor platónico y a la tercera más próxima al sexo carnal, mientras que el erotismo estaría a medio camino entre una y otra:

‘Amor platónico’ → ‘coquetería’ → ‘erotismo’ → ‘sexo carnal’ → ‘pornografía’

Si bien el modelo anterior crea fronteras semióticas entre unos fenómenos y otros, fronteras que apuntan hacia la inteligibilidad de estas tres prácticas, sabemos que en la realidad, que siempre es más rica y variada que cualquier modelo, a menudo estas fronteras se solapan, se combinan y se mezclan para crear riquezas particulares a veces inesperadas.

Definir y delimitar conceptos como erotismo y pornografía, conceptos a menudo sometidos a variables ideológicas, religiosas y filosóficas, es una difícil tarea; se trata de complejos procesos de significación y comunicación que solo pueden hacerse inteligibles si se los analiza como una totalidad dinámica, en la que, en principio, interactúan varios componentes:



Esos componentes, aquí reduccionistamente esquematizados, se solapan y se interdeterminan, de modo que sus límites son borrosos y difíciles de cernir; sin embargo, es importante señalar algunas diferencias. En los procesos de recepción, por ejemplo, mientras el erotismo puede afectar todas las formas perceptivas –visuales, táctiles, odoríferas, gustativas, auditivas–, la pornografía es, predominantemente, de carácter visual, aunque también se la encuentra en registros sonoros donde se habla de pornofonía.²⁹ Su historia revela que fue una derivación de las danzas eróticas pero que alcanzó su masificación con la invención de la fotografía y, luego, con el cine y el video. Asimismo, mientras los imaginarios propios del erotismo actualizan procesos semióticos relativos a juegos de fantasía, al goce espiritual e intelectual, los de la pornografía enfatizan el goce visual de lo carnal, de lo sexual. Obviamente, a menudo los límites entre uno y otro son, insistimos, borrosos, donde los tránsitos son aleatorios.

En una perspectiva semiótica, la diferencia entre pornografía y erotismo no radica en el ‘en sí’ del cuerpo sino en su práctica expresiva, es decir en el conjunto de los signos y significaciones corporales que se privilegian en el mensaje, en la comunicación, una visión que Bravo expresa así:

²⁹ Algunos autores han hablado de ‘pornofonía’ no para referirse una ‘música pornográfica’ sino, sobre todo, a la utilización de grabaciones de voces humanas en expresiones de goce sexual. “La ‘pornofonía’ no es música ni mala, ni buena, sino un género de registro sonoro y de icono acústico (en este caso, de la voz humana como síntoma del arrebato orgásmico) (Ziomek, 1990, p. 2). Zorzoli señala que “Llamamos ‘pornofonía’ a la pornografía divulgada a través de la radio, de la televisión, del teléfono, y del cine” (2000, p. 82).

El erotismo es la transposición de la sexualidad en lenguaje. ‘El erotismo –señala Paz– es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo el acto erótico que al poético es la imaginación’ [...] Entre la corporeidad sexual y el ser deseante se coloca el interdicto, y el erotismo se asume como el juego transgresivo que niega y afirma la inmediatez sexual, transformándola en ‘signo’ (2008, p. 139).

En consecuencia, para aproximarse a una distinción entre erotismo y pornografía será necesario tomar en cuenta: a) los sistemas sígnicos que la performance corporal actualiza en un momento determinado (movimientos, miradas, gestualidad, vestimenta, adornos), b) la situación específica (escenografía: luces, música, colores, objetos, dispositivos), c) las circunstancias (actores, tiempos, lugares), d) los contextos (textos, paratextos, hipertextos), e) las mediaciones (sonoras, visuales, audiovisuales), f) la organización narrativa (secuencialidad: inicio, desarrollo, desenlace). Si correlacionamos los conceptos de sexo, erotismo y pornografía, podríamos formular la hipótesis según la cual el erotismo privilegia los signos del cuerpo y vela, disimula, oculta, aplaza el goce sexual en sí; mientras que la pornografía privilegia el sexo como referente, lo convoca de manera explícita, lo destaca, mientras, al mismo tiempo, ignora o minimiza los signos del erotismo.

A diferencia de lo que piensa Galimberti, creemos que el *striptease*, junto con expresiones como el *pole dance*, es probablemente la danza que más explota el erotismo, de allí su extensivo uso de signos corporales. Se caracteriza por una ‘organización narrativa’ que va de lo cubierto a lo descubierto o, mejor, de lo oculto a lo visible: se trata de un desvelamiento corporal progresivo, que sigue una sintaxis ya clásica, y que se estructura sobre dos ejes fundamentales: el tiempo y el espacio corporal. En cuanto al tiempo, este se caracteriza por un predominio de la lentitud, de allí que el cuerpo actúe con parsimonia, una característica que busca explotar la semiosis del deseo visual, y que hace que los movimientos vayan articulados, en general, a una música también parsimoniosa y lenta. En cuanto al espacio corporal, el *striptease* sigue tres direccionalidades principales. La primera está relacionada con el desvelamiento de zonas del cuerpo, un proceso que va de lo-más-visible a lo más-oculto, o de lo permitido ver a lo prohibido ver, y que tiene como punto de culminación el sexo, sea este de la mujer o del hombre. En esta direccionalidad, la vestimenta es de una poderosa significación pues es ella la que oculta y es precisamente lo oculto, lo no visible, lo que los ojos que miran quieren descubrir. Aquí, las ropas cumplen la función del velo, un

elemento que, como dice Fabbri (s. f.), “posee la fuerza de una metáfora filosófica y estética; es un dispositivo retórico, comparable con aquello que separa el significado literal de los tropos que lo adornan o descubren”.

La segunda direccionalidad es aquella que le permite a la bailarina articular los movimientos de brazos y piernas de modo que resalten las zonas más erógenas del cuerpo: busto, caderas y boca. Es precisamente porque son las zonas de mayor significación erótica que los brazos, las piernas y sus movimientos van a subrayarlas. La tercera direccionalidad es la de las miradas de la bailarina que transitan constantemente entre las que ella dirige al propio cuerpo y las que dirige a las miradas de quienes miran, una direccionalidad que busca construir una fingida complicidad pasional entre una y otros. Esa connivencia pasional que se construye con la semiótica de las miradas se diferencia, por ejemplo, de las que quienes miran, en el marco de un museo o de una galería, establecen con respecto al desnudo artístico, donde predomina una conexión más intelectual, más racional.

Si el striptease clásico se fundamentaba sobre el activo desvelamiento de los ropajes corporales por parte de la *stripper*, hoy también se practica otro tipo de *striptease* pasivo, en el cual los espectadores asumen un rol activo y son quienes quitan, a menudo con la boca, los ropajes de la *stripper*. En el fondo, el *striptease* se fundamenta en una transgresión moral y social, en una ruptura de las codificaciones culturales y de las geografías del cuerpo, una ruptura que va de lo permitido a lo prohibido, que usufructúa la ruptura de las fronteras corporales, de lo íntimo hecho público, de lo invisible hecho visible.³⁰

³⁰ Poco antes de entregar el manuscrito de este libro, nos hemos detenido a examinar tres performances de striptease que hemos conseguido en Youtube. La primera es realizada por Demi Moore, en *Striptease* (1996), del director Andrew Bergman; la segunda es de Jamie Lee Curtis, en *True Lies* (1994), de James Cameron; y la tercera es de Jennifer Aniston, en *We're the Millers* (2013), de Rawson Marshall Thurber. En la primera, Demi Moore, ‘excesivamente’ vestida, con traje masculino, sombrero y corbata, realiza un dinámico tránsito de lo vestido a lo desvestido, de lo cubierto a lo descubierto, de la apariencia masculina a la realidad femenina; y sigue una clásica progresión que va de lo corporalmente menos erótico a lo más erótico, una progresión que, como en todo striptease, funda expectativas y atiza deseos. Jamie Lee Curtis, en cambio, simula ser una *stripper*, pues en realidad es una secretaria que no sabe que está danzando para su propio esposo, y, en consecuencia, ‘distorciona’ el modelo general de la danza y realiza una suerte de antistriptease: es cómica, torpe y, si su cuerpo no fuese tan hermoso, se diría que es casi ridícula. La performance de Jennifer Aniston rompe también los esquemas de la danza, pues si bien utiliza una retórica corporal propia del striptease –mirada agresiva, pose felina, contoneos intensos–, ella es obligada a realizar el striptease, se trata de un disimulo para vencer a sus captadores. Estas tres variantes performativas, a pesar de ser ejemplos tomados de la ficción, muestran la riqueza de los códigos corporales –movimientos, gestos, miradas, vestimenta–, y para-corporales –música, espacio, coreografía, luces–, que tienen una inmensa capacidad expresiva y comunicativa. En los tres casos, las bailarinas utilizan un poste (*pole*) que tiene una clara connotación fálica, un significado mucho más explotado en el primer caso que en los demás, lo que se explica porque, justamente, es el primer caso donde se trata de un striptease ‘real’ y no meras simulaciones, como ocurre en el segundo y tercer caso.

Cuerpo, movimiento y reposo

¿Nuestro cuerpo no es acaso un objeto y por lo tanto necesita, él mismo, ser analizado bajo la relación entre reposo y movimiento?

Maurice Merleau-Ponty (1945)

La dialéctica entre reposo y movimiento es una de las más complejas estructuras de las significaciones del cuerpo. En esa dialéctica, el cuerpo crea complicados sintagmas que abarcan desde las acciones propias de la vida cotidiana hasta las más refinadas formas artísticas. El repertorio de posibilidades de la motilidad corporal es muy extenso y su sistematización ha sido de interés tanto para las ciencias médicas como para las sociales. Ya Platón se preocupaba por la distinción entre movimiento y reposo y los relacionaba con el concepto de uniformidad: “El movimiento no se encuentra de ningún modo en lo que es uniforme [...] Daremos por sentado que el reposo reside siempre en la uniformidad y el movimiento, en la ausencia de uniformidad” (1979, p. 1153). En 1580, Paré asociaba el movimiento a la salud corporal: “el movimiento aumenta el calor natural de donde se sigue una mejor digestión y en consecuencia buena alimentación y expulsión de excrementos y los espíritus más dispuestos a cumplir su oficio” (Vigarello, 2005, p. 295).

Uno de los clásicos trabajos de sistematización en el estudio del movimiento es el del psicólogo Robert S. Woodworth, quien estudió los procesos de percepción de los movimientos corporales y su producción desde una óptica funcionalista. En cuanto a lo primero, Woodworth señala la pertinencia de “la posición en que se hace el movimiento, la dirección, duración, tiempo y extensión, la fuerza ejecutada y la resistencia opuesta” (1907, p. 163). En cuanto a su producción, Woodworth clasifica los movimientos en reflejos, habituales, ideo-motores y voluntarios, pero insiste en que el movimiento es una unidad y en que en todos “hay elementos reflejos, otros que son habituales, y otros que pueden ser voluntarios” (1907, p. 237).

Ossona ha realizado una clasificación de los movimientos en orgánicos, expresivo-instintivos, utilitarios, involuntarios e imitativos (Medellín, 2013, p. 3-4). Los primeros se refieren a los movimientos que el bebé realiza con sus extremidades; los expresivo-instintivos se manifiestan por primera vez cuando el recién nacido desea expresar dolor, incomodidad, hambre, etc. Ya no solo incluye las extremidades sino también los giros de la cabeza. Los

movimientos utilitarios los desarrolla el niño con el propósito de agarrar o acercar objetos que buscan satisfacer, por ejemplo, la necesidad de alimentarse; los involuntarios, por su lado, son respuestas somáticas a situaciones inesperadas y tienen como propósito protegerse frente a accidentes reales o imaginarios. Finalmente, los imitativos permitirán al recién nacido adquirir y desarrollar códigos de comunicación corporal que le facilitarán el alcance de sus propios fines. Podríamos añadir a esta clasificación los movimientos creativos o innovadores que, si bien se alimentan de los tipos ya señalados, apuntan hacia la construcción de nuevos significados y a la resolución de nuevas necesidades de comunicación; se trata de nuevas estrategias semióticas que, en primer lugar, responden a necesidades utilitarias de la vida cotidiana y, en segundo lugar, buscan resolver necesidades estéticas y expresivas, un territorio por el que se entra en los movimientos artísticos. Cuando la creación o renovación de movimientos ocurre en el marco predominantemente pragmático de la vida cotidiana se habla de Microkinésica, mientras que cuando tales formas de creatividad ocurren en el arte y en el ceremonial se habla de Macrokinésica.

Dentro del conjunto de movimientos corporales, Saramago, al hablar de los gestos, introduce lo que él llama el subgesto:

La verdad entera reclama que estemos atentos al centelleo múltiple de los subgestos que van detrás del gesto [...] porque los subgestos son como las letritas pequeñas del contrato, que cuesta trabajo descifrar pero están ahí. Nada nos sorprendería que el análisis, la identificación y la clasificación de los subgestos llegaran, cada uno por sí y conjuntamente, a convertirse en una de las más fecundas ramas de la ciencia semiológica en general (Saramago, 2007, p. 55-56).

Para algunos autores la 'postura corporal' es reflejo de la personalidad (psicosemiótica); para otros, esta influye en la forma de pensar sobre uno mismo y en la opinión que los demás tienen acerca de esa persona. Una antro-po-semiótica de la 'postura corporal', que no se limita a la ausencia de movimientos, la concibe no como pasiva sino como activa, capaz de entrar en un juego dialógico con el individuo y con quienes lo rodean, capaz de significar.



Gordon W. Hewes (1957) ha desarrollado una tipología de posturas que distingue no menos de mil posiciones estáticas del cuerpo humano (como estar parado, sentado, acostado, arrodillado, etc.) (Nöth, 1990).

La definición de ‘postura’ está asociada al concepto de ‘porte’, al cual Flores dedicó un interesante estudio lexicográfico (español, francés e inglés), semiótico y fenomenológico. El análisis lexicográfico revela una serie de rasgos semánticos comunes en las tres lenguas: “1. Corporalidad, 2. Apariencia, 3. Postura, 4. Modo de moverse, 5. Modo habitual de comportarse, 6. origen o educación de la persona, 7. Valoración” (Flores, 2009, p. 85). Como se ve, en las tres lenguas la noción de porte es sumamente rica y compleja, pues en ella se expresan no solo estrategias comunicativas sino también valores culturales que se socializan a través de la lengua y que configuran particulares visiones del cuerpo.

Para Flores la postura y el cuerpo tienen una relación equiparable a la que tienen la lengua y el habla, pues el porte “es realización mientras que la postura es virtualidad” (2009, p. 93); sin embargo, a pesar de que “el porte es una propiedad que se atribuye al cuerpo fenoménico” también es “una apariencia dirigida a los demás, se inscribe en el eje comunicativo que vincula a su poseedor con el observador. El porte es considerado como una forma de expresión corporal” (2009, p. 92), profundamente arraigada en el individuo y vista por los receptores como fuertemente expresiva de su personalidad, lo que, según el autor, revelaría que estos le atribuyen un carácter de síntoma y no de signo.

Desde una perspectiva antro-po-semiótica, el modelo ‘movimiento-reposo’ debe enriquecerse y ampliarse más allá de su ‘en sí’, pues cuando se observa la realidad donde cotidianamente el cuerpo cursa, donde efectivamente se realiza, veremos que el espectro es mucho más complejo y sus posibilidades mayores. En primer lugar, ese modelo debe correlacionarse, al menos, con dimensiones temporales, espaciales y actorales. En cuanto a la dimensión temporal o cronémica, el movimiento y el reposo están fuertemente connotados, entre otras, por variables como la velocidad y la duración, la alternancia y la continuidad, el ritmo, la cadencia y la pausa, la permanencia o la eventualidad. En cuanto a la dimensión espacial o proxémica, será necesario analizar la direccionalidad y las distancias, la verticalidad u horizontalidad, los ángulos y los planos, las territorialidades asumidas como propias o ajenas, lo que Lyman y Scott, por ejemplo, clasifican en espacios públicos, domésticos, interaccionales y corporales (Nöth, 1990, p. 413). En cuanto a la dimensión actuarial, el modelo ‘movimiento-reposo’ debe desarrollarse a partir de categorías formales como emisor-receptor u objeto-sujeto, pero también en relación con variables semánticas que ubican a los actores en jerarquías, clases, funciones, géneros, oficios, etc. En segundo lugar, el modelo ‘movimiento-reposo’ debe expandirse hacia las variables socioculturales de los contextos etnográficos donde el cuerpo actúa, de modo que la sistematización de datos, el análisis y las interpretaciones sean el producto de un diálogo con la realidad y no la expresión de modelos ‘universales’.

Cuerpo escritura

Bajo la denominación de ‘cuerpo escritura’ se incluyen, al menos, las escarificaciones, los tatuajes, las deformaciones construidas y las mutilaciones. De las primeras se hablará en el capítulo VI. Sobre los tatuajes corporales la bibliografía es extensa y comprende tanto su historia y evolución como sus interpretaciones sociológicas, médicas y antropológicas. A pesar de la prohibición bíblica –“No haréis sajaduras en vuestro cuerpo [...] ni os haréis tatuajes” (Levíticos 19: 28)–, estos tienen cada vez mayor demanda. ¿Por qué?

Millner y Eichold (2001) estudiaron 79 pacientes que usaban tatuajes y *piercings* y determinaron que la mayoría de ellos los utilizaba como formas de expresión individual (62%) y como expresión artística (43%); otras razones menos frecuentes fueron sexualidad,

celebración, belleza, símbolos religiosos o místicos, control, imitación por influencia de amigos, símbolos de pertenencia a un grupo, moda, compromiso con relaciones románticas; lo que muestra un número importante de motivaciones para tatuarse o hacerse un *piercing*.

Para nuestra hipótesis, sin embargo, todas esas motivaciones expresan una profunda pulsión semiótica: se trata de esfuerzos sostenidos para establecer intensas redes de comunicación real, una búsqueda de sentido en una sociedad fragmentada, en una sociedad que vive la paradoja de tener los más sofisticados y eficientes medios de intercambio de información con los más bajos niveles de comunicación profunda, un fenómeno que se traduce, entre otras cosas, en relaciones superficiales, temporales, individualistas y hedonísticas, valores que alimentan constante y sistemáticamente los medios y se cultivan eficazmente en la particular globalización que los mercados han creado.

Jacobson y Luzzatto (2004), gracias a entrevistas y análisis de fotografías y a partir de criterios de género, encuentran que entre los jóvenes israelíes el tatuaje y el *piercing* son prácticas simbólicas que transitan entre conformidad y protesta; “estos jóvenes reconcilian el deseo de expresar su individualidad y la necesidad de pertenecer a su grupo de iguales atribuyendo significados individuales a adornos comunes” (2004, p. 169). Asimismo, Orend y Gangné (2009), al entrevistar jóvenes norteamericanos que se tatúan logos corporativos (IBM, Harley, Nike, Adidas, Budweiser, Corona, Apple, Ford, Chevy y Volkswagen) concluyen que ellos “usan estas modificaciones corporales como una expresión de pseudo-poder y pseudo-resistencia porque las identidades, estilos de vida y grupos que desean significar son pseudo-productos de una industria que se ha apropiado de los cuerpos humanos como cartelera gratuita” (2009, p. 512). De igual forma, Fisher (2002), al analizar las relaciones entre el poder y las prácticas físicas y sociales en el capitalismo norteamericano, concluye que “el tatuaje aparece entonces como un medio para recuperar el cuerpo físico del cuerpo socialmente a disgusto, como un medio para resistir las fuerzas culturales que han hecho del cuerpo una mercancía y continúan haciéndolo” (2002, p. 104).

Otra investigación entre jóvenes en Lisboa, Portugal, muestra que el uso de tatuajes y *piercings* “más que un signo de distinción social, en el sentido de permitir la identificación de grupos con propósitos de pertenencia y referencia, el extensivamente marcado cuerpo funciona como un signo de distinción individual, en el sentido de que expresa individualidad [...] En un contexto social altamente fragmentado y multifacético, el extensivo marcaje del

cuerpo adquiere para quienes lo llevan un valor que es más personal que gregario” (Ferreira, 2009, p. 299). De igual manera, en Lodz, Polonia, investigaciones llevadas a cabo sobre el uso de tatuajes y de *piercings* confirman su motivación individualista pero también el deseo de incrementar el atractivo sexual (Antoszewski et al., 2010). En Venezuela, Djukich y Hernández encontraron que la práctica del tatuaje es más común en edades comprendidas entre 17 y 34 años, y mientras los hombres prefieren tatuarse de la cintura para arriba, las mujeres lo prefieren de la cintura para abajo; mientras ellos prefieren diseños de duendes, animales, astrales o tribales, ellas prefieren flores, hadas, formas tribales y astrales; y generalmente el tamaño entre ellos es mayor que entre ellas (2003).

Pero el tatuaje y otras formas de modificación corporal han pasado de ser estigmas de baja apreciación institucional, asociadas al ‘primitivismo’ indígena, al atraso y a clases sociales bajas, a adquirir elevado estatus social. En una interesante investigación realizada por Halnon y Cohen (2006), se demuestra como tres símbolos corporales tradicionalmente representativas de masculinidad en las clases sociales bajas –tatuajes, músculos y motocicletas– se han transformado en objetos codiciados en las culturas de clases acomodadas que han capitalizado los valores culturales y sociales que antes despreciaban. Refiriéndose a los Estados Unidos, De Mello afirmaba en 2000 que “hasta muy recientemente, el tatuaje ha sido la forma privilegiada de la clase trabajadora en este país, particularmente de los miembros marginalizados de la clase trabajadora” (Halnon & Cohen, 2006, p. 42). Hoy el tatuaje ha encontrado su lugar en las colecciones de museos, donde ha perdido sus viejos estigmas y se ha legitimado. Un fenómeno similar ocurrió con la motocicleta, un símbolo de rebeldes de clase baja, mal vistos, estigmatizados como delincuentes y buscadores de problemas. Hoy la motocicleta forma parte del arsenal consumista de las clases medias y medias altas. También los músculos, característicos del trabajador físico del obrero de clase baja, han sido capitalizados por las clases superiores como parte del consumo del cuerpo y de sus representaciones legitimadas: “hemos mostrado –afirman Halnon y Cohen– cómo lo que una vez eran vecindarios simbólicos de los hombres de clase baja (tatuajes, motocicletas y músculos), han sido transformados en símbolos de distinción de las clases medias” (2006, p. 52).

Para Maldonado Rivera:

El cuerpo tatuado, significante y significado de lo subjetivo, es el territorio del autocontrol, de la resistencia, de la apertura a nuevas posibilidades de textualizar el cuerpo por medio de prácticas de libertad, las que dependen del deseo de arraigo al territorio de lo local, de lo propio, del territorio/cuerpo, haciendo de la marca en la piel un constructo semiótico de lo que proyectamos como sujetos que se apropian de su cuerpo, lo vitalizan, desafiando estigmas, prejuicios y perjuicios, haciendo permanente la auto-validación (2010, p. 79).

Las anteriores investigaciones revelan, por un lado, que no hay una interpretación única sobre lo que prácticas corporales como el tatuaje y el *piercing* significan. Por el contrario, los distintos propósitos y las distintas respuestas que los sujetos actualizan al modificar sus cuerpos revelan una gran riqueza antro-po-semiótica, solo explicables en los microcontextos de las situaciones y circunstancias individuales y grupales y en los macrocontextos de sociedades donde la fragmentación del cuerpo y la verticalización planetaria de las relaciones de información y consumo dominan, todo ello a pesar de las nuevas opciones que internet y las redes sociales estarían promoviendo, unas nuevas opciones que, sin embargo, confirman el individualismo y, a menudo, en lugar de conectar en una enriquecedora comunicación, aíslan. Por otro lado, esas mismas investigaciones revelan las constantes e intensas transformaciones que sufren la movilidad social y los discursos, símbolos e imaginarios sobre el cuerpo.

Cuerpo y discurso

¿De qué están hechos esos seres vivos
que hablan, que pueden disponer
del poder de las palabras, es más,
que están 'ocupados' por el lenguaje?

Ana María Gordaliza (2005)

Las relaciones entre cuerpo y discurso, unas relaciones no solo complejas sino también muy estrechas y dinámicas, pueden clasificarse en al menos tres tipos. En primer lugar, el cuerpo físico, en sí mismo, es un complejo morfológico y kinésico de extensas e intensas posibilidades, algunas de las cuales hemos mencionado en el capítulo II. En segundo lugar, los lenguajes corporales están insertos en una relación dialéctica con los otros lenguajes que conviven con él en sus bordes, y a menudo penetran sus límites y fronteras, tal como se ha

esbozado en el capítulo III. En tercer lugar, están las interacciones constantes entre los lenguajes corporales y los de la Semiosfera, donde surgen nuevas articulaciones discursivas que enriquecen las semiosis corporales.

Para los psicoanalistas, “en los inicios, el cuerpo erógeno, sexual, solo tiene posibilidad de existir cuando es albergado en un discurso que le da hospitalidad, que acoge al sujeto aún por constituirse y al cuerpo. Cuerpo hecho de lenguaje [...]” (Frías Oncina, 2005, p. 86), una concepción que Lacan había desarrollado en 1972 cuando crea el concepto de *parlêtre*, según el cual el ser del cuerpo está encadenado a su condición discursiva: se trata, afirmaba, de *l'être charnel ravagé par le verbe* (el ser carnal arrasado por el verbo). En estas complejas relaciones de significación, en efecto, los variados territorios de los cuerpos humanos están ‘ocupados’ por múltiples lenguajes, los cuales posibilitan las permanentes construcciones de discursos, entendidos, desde una antropología del discurso, no solo como “procesos semióticos [...] situados sobre el eje sintagmático del lenguaje” (Greimas & Courtés, 1979, p. 102); sino particularmente, como

a) Procesos articulatorios de un conjunto de signos que se rigen por normas en al menos tres niveles: semántico, pragmático y sintáctico, b) que asumen/reflejan/afectan las estructuras sociales y culturales de una comunidad. En consecuencia, su estudio permite deducir/reproducir/confirmar modelos de organización social y cultural, c) que organizan ‘lo’ antropológico de una sociedad, entendido como todos aquellos elementos y procesos que articulan/modulan los diversos mecanismos de identidad y diferencia (Finol, 2011).

En esta concepción amplia, no textual, del discurso, es posible concebir al cuerpo, en su doble condición antropológica y semiótica, más allá de las limitaciones que lo atan exclusivamente a lo meramente sintáctico; desde esta visión es posible ir más allá de los límites y fronteras del organismo para analizar la(s) corporeidad(es) y sus contextos, sus articulaciones y rearticulaciones, sus dinámicas interacciones en la(s) cultura(s) y en las sociedad(es).

El cuerpo que escribe: mímica y gimnasia

El cuerpo escribe de distintas maneras, en ricas y variadas formas. Inicialmente se podría decir que la sola presencia del cuerpo se ‘ins-cribe’ en un ‘espacio’, al que marca de modo

definitivo y, entonces, lo transforma en ‘lugar’, es decir, en un espacio dotado de uno o varios sentidos. En su básico, simple e inicial estar allí, en su primeridad original, el cuerpo traza una presencia en el espacio y, naturalmente, esa presencia lo semiotiza, un proceso que se cumple no solo en la ‘presencia’ misma sino también en su ausencia. Un ejemplo de ello es la silla vacía, un poderoso símbolo del cuerpo y de la capacidad de este para semiotizar una situación por la vía de la tensión dialéctica ‘ausencia’ → ‘presencia’. En el fondo, su capacidad semiotizante se deriva del hecho mismo de ser un objeto construido, en sus casi infinitas variedades, en función de la anatomía del cuerpo, de modo que ese objeto lo expresa, lo significa, incluso cuando el cuerpo no está y la silla está vacía.

En la problemática antro-po-semiótica de la dialéctica ‘presencia’ → ‘ausencia’ intervienen, al menos, tres estructuras articulatorias del sentido; la primera es de naturaleza espacial, la segunda es de naturaleza patémica o pasional y la tercera es temporal. La primera tiene que ver con las distintas gradaciones y niveles de la copresencia o de la coexistencia; la segunda tutela las distancias emotivas, que se desplazan entre cercanías y lejanías; y la tercera interviene sobre los momentos y períodos que rigen los distintos tránsitos, –largos, medianos, cortos– entre ‘presencia’ y ‘ausencia’. Ahora bien, en esa dialéctica entre una y otra opera, como mecanismo dinamizador, una lógica de la ‘partida’ y el ‘retorno’, que pueden ser reales o imaginarios. Si como dice Barbotín, “la ausencia es una anomalía que el retorno hará cesar” (1977, p. 55), es necesario que el retorno esté precedido por una partida.

Es gracias a esa capacidad significativa de la ausencia, por ejemplo, que la escuela Gestalt de Psicología ha desarrollado una técnica terapéutica que, justamente, se denomina ‘la silla vacía’, técnica desarrollada por Fritz Perls (1893-1970); se trata de usar una silla vacía, imaginariamente ocupada por el mismo paciente, para indagar sus relaciones consigo mismo y descubrir aspectos de sus personalidad. Esta vigorosa técnica terapéutica muestra la potencia significativa de la ‘dialéctica ausencia’ → ‘presencia’ y sus posibilidades para reconstruir la personalidad del individuo. En el fondo, la técnica es posible porque la silla, por su sola presencia, evoca activamente al cuerpo.



La silla vacía. Fotografía de Edgardo Videla.³¹

También en política se ha utilizado el recurso semiótico de la ausencia a través de una silla vacía, tal como se la utilizó cuando se entregó el Premio Nobel de la Paz 2010 al activista y disidente chino Liu Xiaobo, e igualmente en la entrega en 2013 del Premio Sajarov, por defensa de los derechos humanos, al disidente cubano Guillermo Fariñas. El poder de la ausencia, de la silla vacía, se resume magistralmente en un sencillo texto de un sacerdote jesuita que encontramos en internet “Una silla roja vacía es un grito. Una declaración. Una llamada” (Rodríguez Olaizola, s. f.).

Pero entre las formas clásicas en las que el cuerpo escribe, formas en las que su legibilidad está fuertemente codificada, está la mímica, una técnica corporal que ha sido extensamente estudiada como parte de la conducta animal. Para la Biosemiótica, “en la mimesis el mensaje de un organismo, el ‘mímico’, se asemeja a algún mensaje de otro organismo que usualmente pertenece a una especie diferente, a algún rasgo del ambiente o a una generalización de ambos, que es llamado el ‘modelo’. Esta semejanza tendría alguna funcionalidad para el

³¹ Ver <<http://espacioshome.blogspot.com/2009/02/la-silla-vacia.html>>.

mímico al ser engañoso para un tercer participante, el ‘receptor’, cuyo reconocimiento y respuesta es relevante para el mímico” (Semioticon, s. f.). Para Maran, “la mimesis es el resultado de una larga secuencia de semiosis que han tenido lugar entre mímicos y modelos como emisores y receptores de señales” (2001, p. 332).

Pero en el ámbito de las artes corporales humanas, la mímica es un sistema de signos gestuales y de movimientos, articulado a un tipo especial, no cotidiano, de signos vestimentarios y de pintura facial, entre otros, que sirven para representar ideas, emociones, sentimientos. Cuando carece absolutamente del lenguaje verbal, la mímica recibe el nombre de pantomima, cuyo rasgo dominante es la sobre exageración de la gestualidad y los movimientos propios de la mímica, un mecanismo semiótico que se extiende a la vestimenta, con colores exageradamente vivos, holgados y opuestos a los códigos propios del atuendo ordinario. Se trata de una práctica corporal, empeñada en construir una efectiva legibilidad, donde el rostro y las manos cumplen un papel principal, pues sobre ellos descansa un alto porcentaje de la construcción del mensaje artístico, pero que, además, exige de los espectadores un importante esfuerzo de decodificación e interpretación, en los que intervienen no solo operaciones de desciframiento del mensaje en sí, sino también de elucidación de lo humorístico que, como se sabe, trabaja con códigos propios. Todas esas complejas operaciones tienen al cuerpo como instrumento significante.

Representaciones del cuerpo: arte, literatura y ciencia

Un capítulo especial en el marco de la *Corposfera* lo ocupan lo que hemos llamado ‘representaciones del cuerpo’, dentro del cual se incluyen, en primer lugar, las artes en su variada gama: las visuales, como la fotografía, la escultura, la danza, la arquitectura, el dibujo, el grabado y la pintura; las auditivas, como la música; y las audiovisuales como el teatro, el cine, el video. Un caso particular es el de la Literatura, donde las representaciones corporales adquieren las potencialidades del lenguaje verbal. En *La imagen del cuerpo en el arte: historia y teoría* (Granziera, Nieto & Fontana, 2012), un grupo de investigadores mexicanos analiza diversos escenarios de representaciones artísticas que van desde el retrato, la mitología, la iconología, el cine y otras artes visuales.

En segundo lugar, en lo que hemos denominado ‘representaciones del cuerpo’ también incluimos las que hacen las ciencias naturales, en especial aquellas que se expresan en el discurso de la Anatomía, la Neurofisiología y, en general, de las ciencias médicas, un discurso sobre el cual Foucault ha sido muy crítico, pues descubre que lo que él denomina ‘la mirada médica’ tradicionalmente ha hecho énfasis en el cuerpo y no en la persona. En ocasiones, las representaciones del cuerpo se mezclan y la literatura y la fisiología se encuentran, como en este párrafo de Saramago:

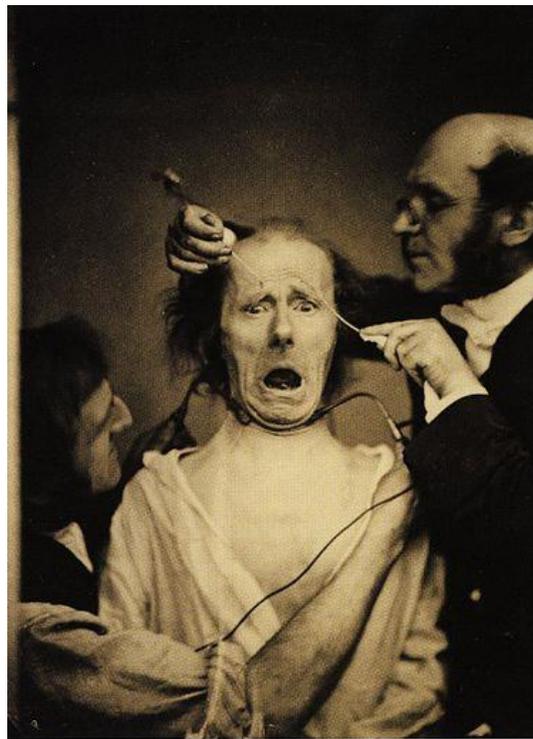
[...] crear el silencio perfecto, aquel que solo los rumores de nuestro cuerpo habitan, oír la sangre deslizándose entre la blandura ondulante de las venas, el latido de la sangre, la arteria del cuello latiendo, la bomba del corazón, la vibración de las costillas, el gorgoteo de los intestinos, el aire silbando entre los pelos de las narices (Saramago, 2007, p. 139).

Seguramente Darwin, a quien debemos tan precisa teoría sobre la evolución del cuerpo y de sus órganos, no imaginó nunca su enorme riqueza significativa y comunicativa. Su esfuerzo, como se sabe, estuvo orientado por una búsqueda incesante de evidencias y explicaciones que, hasta ahora, siguen teniendo vigencia:

Todos los que creen, como yo lo creo, que los órganos corporales y mentales [...] de todos los seres han sido desarrollados a través de la selección natural o supervivencia de los más aptos, junto con el uso y el hábito, admitirán que estos órganos se han formado de manera que sus poseedores puedan competir exitosamente con otros seres y, en consecuencia, incrementar su número (Darwin, 2002, p. 51).

Esta concepción evolucionista y las representaciones sociales que de ella se derivan, así como el conflicto con las concepciones creacionistas de naturaleza religiosa, van a marcar una conflictiva conciencia social del cuerpo, al cual hay que describir, analizar y luego curar. Ya en 1862, por ejemplo, el médico francés Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne de Boulogne (1806-1875), quien hizo importantes contribuciones a la electrofisiología, proponía una “ortografía de la fisionomía en movimiento” o “el arte de pintar correctamente las líneas expresivas del rostro humano” (Ortega Gálvez, 2012, p. 138); esa ortografía fisonómica, una suerte de protosemiótica biológica, intentaba inventariar las formas faciales

de representación de las emociones y discernir un lenguaje de signos faciales, para lo cual su investigación se basaba en el estudio del gesto facial aplicando la electricidad y la fotografía. Después de identificar trece emociones básicas, Duchenne también identificó, a través de sus experimentos, los músculos asociados con la expresión facial de tales emociones, un logro alcanzado eficientemente, pues los impulsos eléctricos eran aplicados a un paciente que sufría de la paralización de sus músculos faciales, lo que le daba un carácter probatorio. Su preocupación por identificar las relaciones entre gestos, músculos y emociones se proponía también establecer propuestas viables sobre la estética de tales gestos faciales y de las mismas emociones.



Demostración de la mecánica de la expresión facial. En la foto Duchenne y un asistente aplican electricidad en los músculos miméticos de un paciente.³²

De manera más reciente, investigadores como Elsenaar y Scha (2000) han desarrollado técnicas para aplicar electricidad al cuerpo humano y elaborar representaciones y performances teatrales controladas por computadora: “asumimos un punto de vista

³² Ver <http://en.wikipedia.org/wiki/Duchenne_de_Boulogne>.

informativo-teórico y cibernético, y vemos el cuerpo humano como un sistema kinemático, cuyos movimientos pueden ser manejados por medio de señales eléctricas de control” (Elsenaar & Scha, 2000, p. 17). Ese punto de vista ha permitido que los movimientos faciales, un brazo robótico y una de las piernas de Elsenaar, un reconocido artista australiano, puedan ser controlados y manejados por audiencias de ciudades diferentes a aquella donde él está, gracias a la intervención de conexiones de internet. En estas formas de arte computacional o ‘arte performativo eléctrico’, el cuerpo real y vivo del actor pasa a ser no solo visto y oído, como en el teatro tradicional, sino también efectivamente manipulado por las audiencias, lo que en cierto modo establece una comunicación directa, real, con el cuerpo del artista, el cual deja de ser, aunque solo sea por un tiempo limitado, un cuerpo propio y privado, para convertirse en compartido y público. En cierta forma, el cuerpo del actor se familiariza con el *cyborg*, donde cuerpo humano y máquina se integran, un fenómeno cada vez más común y que, como veremos, asocia los imaginarios derivados del cuerpo y los derivados de la máquina, para crear nuevas dimensiones al cuerpo humano pero también a la propia máquina que, así, deviene humanizada.

Pero, en general, la historia de las ciencias médicas revela un discurso sobre el cuerpo en el que a) la noción de enfermedad priva sobre la de salud, b) la noción de cuerpo físico/biológico priva sobre la de persona, y c) la noción de órgano priva sobre la del cuerpo como totalidad. Como anotan Duch y Mèlich: “la enfermedad, localizada en un miembro concreto del cuerpo, acostumbra a ‘separarse’, a desvincularse de la persona concreta, y se trata como una pieza autónoma que hay que reparar, corregir o eliminar” (2005, p. 298); una visión similar a la que ya Galimberti había asomado:

La mirada médica no encuentra al enfermo sino a la enfermedad, y en su cuerpo no lee una ‘biografía’ sino una ‘patología’, donde la subjetividad del paciente desaparece detrás de la objetividad de los signos sintomáticos que no reenvían a un ambiente, a un modo de vivir, a una serie de hábitos contraídos, sino a un cuadro clínico, donde la diferencia individual que repercute en la evolución de la enfermedad desaparece en aquella gramática de los síntomas con la cual el médico clasifica la entidad morbosa, al igual que el botánico lo hace con las plantas (2009, p. 95).

De este modo, el sentido antropológico que se deriva del discurso tradicional de las ciencias médicas ignora al cuerpo como una unidad, como una totalidad, y, al privilegiar la

enfermedad sobre la salud, al separar al cuerpo de la persona y al aislar el órgano del cuerpo mismo, realiza en su práctica las viejas dicotomías del pensamiento cristiano y cartesiano. Esas prácticas permean los imaginarios sociales sobre la salud, la enfermedad y la muerte y crean tensiones en el paciente, sus familiares y amigos, que se traducen en emociones y comportamientos que no contribuyen sino que dificultan la aceptación y, en consecuencia, el re-equilibrio individual, grupal y social.

La construcción literaria del imaginario corporal

El personaje femenino –o ese cuerpo–
se forma en cada denominación.

Juan Pablo Castro (2014)

Era una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo [...] en el centro del chowsito estaba ahora la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo canturreando por entre los labios apretados, sus labios gordos y morados, a ritmo, agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora, y el efecto total era de una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para retratar aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música [...] (Guillermo Cabrera Infante, 1983).

En el texto anterior puede observarse la eficaz construcción literaria de un personaje y su poderoso imaginario corporal,³³ a partir de seis estrategias discursivas que se expresan en varios descriptores mencionados en este libro. Esos descriptores son de carácter corporal, vestimentario, posicional, de movimiento, estéticos y eróticos. En primer lugar, se observa la construcción del cuerpo como medio para la configuración del personaje, para lo cual el

³³ Debo el conocimiento de este texto de Cabrera Infante y también del texto siguiente de José Donoso a un magnífico y breve artículo del escritor ecuatoriano Juan Pablo Castro (2014).

autor utiliza como descriptores lexemas de cinco órdenes distintos: ‘anatómico’ (‘brazos como muslos’, ‘gorda’), ‘vegetal’ (‘dos troncos’), ‘objetual’ (‘tanque de agua’), ‘animal’ (‘elefante’, ‘hipopótamo’) y ‘arquitectónico’ (‘edificio’). Todos esos elementos constituyen una isotopía donde domina el sema ‘volumen’, el cual está marcado, a su vez, por la categoría /+ → tamaño/ que rige su realización lexemática. Junto a la construcción volumétrica de la anatomía corporal, Cabrera Infante añade ese denso espacio semiótico que es la piel, un espacio donde se confunden límite y frontera,³⁴ y al que caracteriza gracias al color, “era una mulata enorme”, pero también gracias a su textura: “una tela carmelita cobarde que se confunde con el chocolate de su piel chocolate”.

En segundo lugar, el autor construye la segunda frontera corporal, la vestimenta, lexematizada como ‘vestido barato’, de ‘tela carmelita³⁵ cobarde’, pero también, complementariamente, como ‘sandalias viejas, malucas’, términos donde predomina la inopia del cobijo anatómico bajo el cual se oculta y descubre el volumen corporal.

El tercer descriptor de ese cuerpo poderoso es aquel que lo ubica en una relación corpo-espacial, lo que denominamos pose, en la que privan dos dimensiones: la de las relaciones de unas partes del cuerpo con las otras y las de este con el ‘espacio’ → ‘lugar’ donde se posiciona. En cuanto a este último, el escritor no nos señala un espacio concreto sino que deja en manos del lector el imaginarlo y para ello nos da un detalle que nos permita figurarnos la totalidad: “en el centro del chowsito [...]”. Como se ve, ‘centro’ es una referencia espacial y ‘chowsito’, entendido como un pequeño espectáculo, exige en el imaginario del lector un espacio semiotizado, lo que lo transforma en lugar. En cuanto a las relaciones intracorporales, microtexto escrito dentro de la pose, el autor nos nombra ‘brazos como muslos’, ‘un vaso en la mano’, ‘las caderas’, ‘los labios apretados’, ‘sus labios gordos y morados’ y, finalmente, en una concesión a la totalidad, nos menciona ‘todo su cuerpo’, un ‘hipopótamo en punta’.

El cuarto descriptor es el movimiento que aparece lexematizado así: ‘moviéndose al compás de la música’, ‘moviendo las caderas, todo su cuerpo’, ‘meneándose a ritmo’, ‘canturreando por entre los labios apretados’, ‘agitando el vaso’, ‘elefante que bailaba ballet’, ‘aquel edificio movido por la música’. El movimiento se semiotiza, es decir se preña de significaciones, gracias a la música y al canto, que actúan como sistemas semióticos

³⁴ Para una distinción antro-po-semiótica entre límite y frontera ver el capítulo III de este libro.

³⁵ En Cuba el color carmelita corresponde al pardo, castaño claro o acanelado.

complementarios: ‘al compás de la música’, ‘canturreando por entre los labios apretados’. Toda la isotopía del movimiento aparece marcada por la noción de ritmo que se encuentra lexicalizada cuatro veces, lo que establece una ecuación entre cuerpo y ritmo: no se trata del movimiento como simple desplazamiento en el espacio sino de una articulación entre cuerpo → espacio → tiempo, una articulación que, de nuevo, viene a ser marcada, en el imaginario del lector, por el peso semántico del volumen corporal.

En quinto lugar encontramos una serie de descriptores estéticos, particularmente articulados al movimiento, que vienen a contrastar con la presunta excesividad del volumen corporal: ‘una belleza [...] tan horrible’; un contraste que también se observa en la pintura y escultura de Botero.³⁶ Descriptores como los de las expresiones ‘todo su cuerpo de una manera bella’, ‘bellamente’, ‘de una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva’, ‘artísticamente’, expresan un manifiesto estético, donde se articulan las referencias corporales, ‘todo su cuerpo de una manera bella’, pero también las del movimiento rítmico: ‘rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora’, para dar así un ‘efecto total [...] de una belleza tan distinta’.

Finalmente, todos los descriptores analizados vienen a sobrearticularse en una isotopía erótica que se desprende del contraste que expresamente Cabrera Infante hace entre lo sexual y lo obscuro: “todo su cuerpo de una manera bella, no obscuro pero sí sexual [...]”.

En el caso del texto de Donoso citado por Castro, la construcción semiótica del cuerpo del personaje se realiza gracias al rostro, en particular gracias a los ojos:

La Manuela despegó con dificultades sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj [...] las lagañas latigudas volvieron a sellar sus párpados en cuanto puso el reloj sobre el cajón junto a la cama [...] (José Donoso, 1966).

Aquí los recursos de la corporeidad expresada a través de los ojos apuntan hacia una caracterización de lo que el personaje hace, tal como lo señala Castro: “[...] como si en los ojos, los párpados y las lagañas estuviese ya manifiesta la condición del personaje. Es el cuerpo el que empieza a diseñarse: la lengua que recorre las encías y el aliento a huevo podrido, formas estas de sugerir los oficios de la Manuela” (2014, p. 22).

³⁶ En 2012 Botero afirmaba “No pinto gordas, le doy protagonismo al volumen” (<<http://mexico.cnn.com/entretenimiento/>>), una afirmación que fácilmente podría aplicarse al texto de Cabrera Infante.

Cuerpo y sociedad

Le corps est langage et marquage social.

Christine Detrez

Nuestro cuerpo es nuestra primera presencia en el mundo. Desde el momento mismo de nuestro nacimiento, irrumpimos en el mundo como seres dotados de unas características anatómicas y fisiológicas pero también nacemos a un mundo de relaciones sociales construidas que están allí, antes de nuestro nacimiento y antes de nuestro primer llanto. Esa compleja red de relaciones sociales son 'estructuras de acogida' (Duch, 2005), en las cuales debemos aprender a actuar, de las cuales recibimos valores, normas, cuidados y amor, pero a las cuales también afectamos, cambiamos y obligamos a adaptarse a nuestra presencia. Como dice Le Breton, "las representaciones del cuerpo y los saberes que le conciernen son tributarios de un estado social, de una visión del mundo, y en el interior de esta última de una definición de la persona" (1990, p. 13).

Así, los imaginarios sociales sobre el cuerpo, sus representaciones y valoraciones son inseparables de un estado histórico-social, pero también de una tradición que se expresa en los distintos escenarios donde el cuerpo se presenta y es presentado. Es esa valoración que todo individuo y todo grupo, explícita o implícitamente, tienen de su cuerpo lo que hace que este adquiera una pertinencia práctica y no solo teórica; que adquiera un valor propio, como identidad y como diferencia, un proceso en el cual representación e identificación se resuelven en un solo ser: 'yo soy mi cuerpo'.

Para Duret y Roussel "cuidar el cuerpo es construir su identidad" (2003, p. 57); y, en consecuencia, "la gestión de la identidad a través del cuerpo pasa en primer lugar por la afirmación de su propiedad y el derecho a disponer de él a voluntad [...] el cuerpo es el primer punto de anclaje donde el individuo se construye" (2003, p. 112); y, como agrega Baudrillard, gracias a esa propiedad e identidad el cuerpo es también un patrimonio: "uno administra su cuerpo, lo acondiciona como un patrimonio, lo manipula como uno de los múltiples 'significantes del estatus social'" (Baudrillard, 2009, p. 158).

Cuerpo y tiempo

Il tempo non è un fiume che scorre,

una sustanza fluente, ma la vita del corpo.

Umberto Galimberti (2009)

Desde su concepción el cuerpo está sometido al tiempo, no porque está inserto en él sino porque, en sí mismo, el cuerpo ‘es’ tiempo; su estructura biológica, una verdad evidente pero que a veces olvidamos (¿o queremos olvidar?), está inseparablemente unida a la duratividad; nace y crece, se transforma y muere en el tiempo. Pero, más importante aún, la ecuación ‘cuerpo=tiempo’ tiene un profundo carácter cultural; sus contenidos biológicos y físicos han sido semiotizados por las sociedades humanas de diversas maneras. De este modo, la edad, una de las formas de verbalizar la relación cuerpo-tiempo, está llena de significaciones diversas e, incluso, contradictorias. Para muchas sociedades antiguas, por ejemplo, la edad se asocia con sabiduría, experiencia, conocimiento, y en consecuencia las personas de mayor edad son apreciadas, reverenciadas y cuidadas, y su muerte se considera una pérdida sensible para la comunidad. En muchas de nuestras sociedades occidentales, la edad significa deterioro, enfermedad y muerte, y para ello se han creado lugares especiales –hospicios, asilos, ancianatos– donde ‘guardar’ o ‘almacenar’ cuerpos viejos y enfermos.

Un estudio realizado por Algar et al., con 11.468 finlandeses, mostró que “la edad estaba asociada con una decreciente satisfacción con la imagen corporal” y que “los hombres y mujeres de más edad estaban menos satisfechos con sus rostros y menos inclinados a considerar que sus cuerpos estaban bien proporcionados que los participantes más jóvenes” (2009, p. 1.127).

Sin embargo, en un estudio realizado en 2001 por Roper Starchs Worldwide Inc. para la American Association of Retired Persons, en el cual se buscó conocer la actitud de los estadounidenses hacia la belleza, la edad y la cirugía estética, se encontró que el 65% de los hombres entrevistados y el 60% de las mujeres creen que ambos sexos envejecen con dignidad (*gracefully*), lo que contradeciría la presunta creencia general según la cual los hombres envejecen con mayor elegancia que las mujeres. Asimismo, los entrevistados señalan, en promedio, la edad de 38 años como aquella en la que se alcanza el mayor atractivo físico.

Otro de los sectores donde la relación cuerpo-tiempo adquiere un significativo predominio es en aquellas prácticas profesionales, cuya vigencia depende de un efectivo trabajo físico y simbólico sobre el cuerpo; entre ellas están, por ejemplo, los deportes profesionales pero

también las modelos y los bailarines cuya actividad se inserta en ‘universos corpocéntricos’ (Esteban, 2004).

El envejecimiento, otra forma de verbalizar la relación cuerpo-tiempo, es un proceso contra el cual se despliega toda una panoplia destinada a detener/reducir/impedir el proceso natural de declive de las células corporales. Ese conjunto de armas incluye químicos, masajes, cirugías, prótesis, etc., y mueven una impresionante cantidad de dinero cada año. Los sueños del cuerpo eterno, de la juventud permanente, reviven en las mitologías y tecnologías del cuerpo protésico, del *bodybuilding* y del cuerpo *cyborg*.

En una investigación realizada entre mujeres mayores, de 62 a 91 años, McCormick partía del principio general según el cual la edad de los cuerpos femeninos es la expresión de su yo (*self*) y de la cultura en la cual viven, y de la cual, en varios modos, son la manifestación cotidiana. “Las mujeres posmenopáusicas son menos apreciadas porque sus cuerpos no cumplen el estándar cultural del valor y la aceptabilidad de la mujer” (McCormick, 2008, p. 312), lo que la lleva a tratar de establecer marcos apropiados de asistencia a mujeres que pueden ser vulnerables a este tipo de subestimación. En estos casos es necesario vincular el fin de la capacidad de reproducción biológica, una capacidad que dotaba al cuerpo femenino de una cualidad especialmente apreciada por el medio cultural y social, con la aparición de signos visibles de deterioro físico, tales como las arrugas, la lentitud al caminar, la aparición de canas, etc. De este modo, la estructuración del yo, la autoestima y el reconocimiento de las propias capacidades se ven afectados por transformaciones corporales que han sido marcadas como negativos en la sociedad del espectáculo, donde la belleza, juventud, lozanía, delgadez y esbeltez son los signos apreciados y valorados. Es en el cuerpo, por el cuerpo y con el cuerpo donde los medios y la publicidad construyen esas significaciones: para parafrasear a Debord, se trata de una visión del mundo objetivada en los tiempos del cuerpo. En las relaciones entre tiempo y cuerpo y en los imaginarios sociales que de ellas se derivan, se encuentra un universo de significaciones, de valores y visiones que expresan las concepciones e interpretaciones sobre uno y otro y, además, afectan cotidianamente al individuo, a su familia y, en general, a su entorno. Al hablar de las ‘intermitencias del cuerpo’, Darrault-Harris explica que ya el recién nacido viene al mundo con una considerable memoria sensorial adquirida en el útero materno, lo que le permitirá construir una ‘competencia fática’, gracias a la cual puede reconocerse a sí mismo como diferente al otro;

y agrega que los adolescentes son como “mutantes corporales sometidos a la obligación de despedirse del cuerpo infantil y a la necesidad de hacer suyo un nuevo cuerpo, imprevisible, incontrolable, a menudo no conforme con el cuerpo soñado” (2011, p. 94). En tal sentido, el análisis de unos 40.000 mensajes de adolescentes que participan en el sitio web,³⁷ servicio anónimo y gratuito que atiende jóvenes, reveló que la vasta mayoría de ellos se referían a sus cuerpos, y sus mensajes fueron clasificados en tres grandes temas: ‘cuerpo mutante, cuerpo sexuado’, dirigidos hacia la mirada del otro, y ‘cuerpo sufriente’ (Darrault-Harris, 2011).

Las relaciones entre tiempo y cuerpo articulan variables biológicas con variables culturales que se manifiestan en los sistemas religiosos, políticos, artísticos, educativos, publicitarios, y luego se recrean y redimensionan en los entornos familiares, grupales e institucionales. Probablemente sea en la adolescencia, etapa de cambios psicobiológicos intensos y numerosos, donde la sensibilidad y la visión del cuerpo propio adquieren mayor pertinencia y donde la lucha por encajar y ser aceptado es mayor.

Cuerpo y género

La manera como la sociedad mira a las mujeres
está fundamentalmente ligada a la manera
como la sociedad mira los cuerpos de las mujeres.

Marie L. McCormick

En muchas sociedades contemporáneas existe una estrecha relación entre el género, la imagen y la satisfacción que los individuos tienen de sus propios cuerpos, en particular como consecuencia de la activa y globalizada estandarización de modelos corporales que los medios de difusión masiva han vehiculado e impuesto en el gusto occidental. Algars señala que existe una extensa bibliografía que prueba que “las mujeres tienden a estar más preocupadas e insatisfechas con sus cuerpos que los hombres [...] Las mujeres reportan que esconden sus cuerpos y se comprometen en comparaciones de apariencia más frecuentemente de lo que lo hacen los hombres [...] y la pérdida intencional de peso es también más común entre las mujeres” (Algars et al., 2009, p. 1.114).

³⁷ Ver <<http://www.filsantejeunes.com>>.

Wade y Cooper (1999) han argumentado que las discrepancias entre hombres y mujeres sobre la percepción y los niveles de (in)satisfacción con el propio cuerpo, se explican porque la apariencia y la atracción mejoran a las mujeres porque les permite cumplir mejor sus funciones evolutivas, mientras que los hombres dan más importancia a características físicas relacionadas con la fortaleza (Algars et al., 2009, p. 1.114).

En un estudio que relaciona género, espacio y cuerpo, Löw señala que es en las prácticas corporales donde el género construye sus lugares y que “el otorgamiento de género (*genderization*) a los espacios es realizado a través de la organización de percepciones, en particular a través de vistazos (*glances*) y de las técnicas del cuerpo que corresponden a ellas” (2006, p. 129).

Ciertamente el escenario propio de los tradicionales géneros sociales ha cambiado radicalmente en los últimos dos siglos, no porque previamente no existiesen géneros diferentes al masculino y femenino sino porque hoy han adquirido visibilidad, aceptación y legitimación. En la Corposfera contemporánea ya no es posible marcar la corporalidad humana como femenina y masculina sino que entre esos extremos ocurren y discurren nuevas corporalidades, entre ellas las más conocidas son las propias de los ‘travestis’ y las de los transexuales. Se trata de unas nuevas definiciones del cuerpo y, con ellas, de nuevas definiciones de género que forman parte del espectro cultural mundial. Como dice Kacen, “las nociones tradicionales de feminidad y masculinidad se han convertido en anticuadas e ilusorias” (Ostberg, 2010, p. 46).

En su trabajo sobre género, identidad y construcciones sociales del cuerpo en el Brasil contemporáneo, Adelman y Ruggi sugieren que “estas construcciones tienden a reproducir nociones enraizadas (racializadas y de género) en jerarquías de poder, relaciones sociales desiguales y sistemas simbólicos de (des)calificación” (2008, p. 559). Sin embargo, los autores encuentran que, frente al poder simbólico y cultural de las sociedades donde viven, los

Travestis y transexuales pueden claramente pertenecer, en la cultura dominante, a la categoría social de ‘el otro abyecto’, pero dentro de su propio espacio subcultural ellos reconstruyen sus cuerpos/identidades guiados por sus particulares formas de apropiarse y perseguir [el alcance de] la ‘perfección femenina’, y luchan por ganar respeto, si no legitimidad, para estas más bien *sui generis* construcciones (2008, p. 578).

Los imaginarios socialmente contruidos en torno al cuerpo y a sus géneros, una de cuyas fuentes principales han sido las religiones, las escuelas y las instituciones dominantes, y, más tarde, los medios de difusión masiva,³⁸ determinaron originalmente separaciones extremas entre lo masculino y lo femenino, una polarización que ya comenzaba a debilitarse a partir de los años sesenta del siglo pasado, cuando los hombres comenzaron a utilizar adornos corporales que hasta ese momento eran de exclusivo uso de las mujeres, y, a la inversa, las mujeres empezaron a utilizar adornos hasta entonces concebidos como exclusivamente masculinos. Ese proceso de acercamiento entre dos polos considerados culturalmente irreconciliables, debilitó y rompió esquemas que afectarían el dominante poder masculino que, en formas diversas, extremas unas, sutiles otras, permitían que los hombres controlaran a las mujeres.

Pero ese proceso de reducción simbólica y legal entre géneros opuestos facilitó también la emergencia de los nuevos géneros, los de aquellos individuos que no se identifican a sí mismos como hombre o mujer o como masculino y femenino. Esa emergencia de géneros alcanzó un máximo, el 14 de febrero de 2014, día de los enamorados o de la amistad en muchos países, cuando Facebook anunció que sus 1.150 millones de usuarios en el mundo ya no estaban obligados a registrar su género escogiendo solo entre *Male*, *Female* u *Other*, y, entonces, ofreció una lista de 56 nuevas opciones que le permitirían a los suscriptores mejor identificar su género.³⁹ De esas 56 opciones, que en realidad se pueden reducir a una

³⁸ Un estudio realizado en 2013 por investigadores españoles confirma que los receptores de medios continúan asociando mujeres y hombres a fuertes estereotipos de género. Así, “existe una clara tendencia a ver como cualidades de la mujer la belleza, la actitud enamoradiza, sexy o sumisa, mientras que en menor proporción aparecen términos como aventurera o inteligente”, en cambio el hombre es percibido “como dominante, duro, héroe, fuerte, inteligente, protector o trabajador, entre otros apelativos; la mayor parte de estos términos indican que es quien lleva la iniciativa, el poder y la decisión” (Hernando-Gómez, Aguaded-Gómez & Pérez Rodríguez, 2013, p. 100).

³⁹ Algunas de las nuevas opciones señaladas por Facebook son las siguientes: ‘Agénero’: no se identifica ni como hombre ni como mujer. ‘Andrógino’: persona con rasgos propios de ambos sexos. ‘Bigénero’: personas que se sienten tanto hombres como mujeres y alternan entre ambas identidades. ‘Cissexual’: cissexual y cisgénero son términos muy similares que se refieren a aquellas personas cuya identidad de género coincide con su género biológico o el género asignado al nacer. ‘Género fluido’: personas que oscilan entre la identidad de hombre y mujer. ‘Género *Nonconforming*’: también conocido como género variante, propio de personas que no se conforman a identificarse con comportamientos propios de uno u otro género. ‘Género cuestionado’ o *Questioning gender*: personas que todavía no están seguras con qué género definirse o que todavía están explorando su identidad sexual. ‘Intersexuales’: personas nacidas con una discrepancia entre su género cromosómico, sus gónadas (ovarios/testículos) y órganos genitales. ‘Neutral’: personas que no se identifican con ninguno de los dos géneros. ‘No binarios’: personas que se sienten de ambos sexos, ninguno o una mezcla de ambos. ‘Pansexual’: personas que se identifican tanto como hombres como mujeres o como otro género

docena de opciones básicas, el suscriptor podría escoger hasta diez de ellas para su perfil personal.

Las metamorfosis del cuerpo

Siempre distinto, el cuerpo existe,
no en la fijeza, sino en la metamorfosis.

Víctor Bravo (2008)

¿Cuáles son las pulsiones, las fuerzas simbólicas, pasionales y emocionales, que subyacen en el sostenido esfuerzo del hombre por transformar su cuerpo? ¿Qué significaciones profundas encontramos en los esfuerzos sostenidos de sociedades diferentes que, tanto en el orden representacional como en el orden real, intentan subvertir el modelo natural del cuerpo humano? Es sorprendente que al mismo tiempo que la filosofía griega valoraba la armonía del cuerpo, a la cual entendía no como “ausencia de contrastes” (Eco, 2004, p. 72), sino como fundamentada en el equilibrio y la proporción, sus mitos y leyendas expresaban una búsqueda recurrente por transformar al cuerpo en otro, en hacerlo un híbrido, lo que se expresa en tres modalidades: bien sea por la combinación ‘cuerpo humano’ + ‘cuerpo animal’ o por la de ‘cuerpo animal’ + ‘cuerpo animal’. Una tercera modalidad incluiría a los seres que se transforman de una especie a otra en la que ya no es una combinación de partes corporales de distintas especies en una unidad, sino que se realizan tránsitos de una especie a otra, tal como ocurre en Drácula o en el caso del hombre-lobo, que transitan de la condición humana a la de animal. Entre los primeros encontramos, por ejemplo, el Minotauro, cuerpo de hombre y cabeza de toro, resultante del apareamiento entre un toro y una mujer; el del Centauro, cuerpo de caballo y cabeza, torso y manos de hombre; las nereidas, mitad mujer, mitad pez; el Caco, mitad hombre, mitad sátiro; el tritón, mitad hombre, mitad pez; la esfinge, con cabeza de hombre y cuerpo de león; el fauno, cuya parte superior es de hombre y la inferior de un chivo. Entre los segundos encontramos numerosos ejemplos, entre ellos, el basilisco, mitad gallo, mitad reptil; el hipogrifo, mitad caballo, mitad águila; la quimera, que tenía el

distinto. ‘Dos-espíritus’: es el término usado por los indígenas de América del Norte para aquellos en cuyo interior conviven identidades masculinas y femeninas, y que por lo tanto cumplen ambos roles y visten con las vestiduras propias de ambos sexos.

(http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/02/140214_tecnologia_facebook_sexoo_aa.shtml).

cuerpo de una ‘cabra’, los cuartos traseros de una ‘serpiente’ o un ‘dragón’ y la cabeza de un ‘león’; el Quetzalcoatl, serpiente con plumas; el can Cerbero, que además de sus cuatro cabezas tenía cola de serpiente.



Viejo Centauro montado por Eros (Siglo I-II d. C.). Museo del Louvre, París, Francia.

(Foto tomada de *Wikimedia Commons*) y *El Centauro 2*, nuevo híbrido creado por la NASA para sus misiones espaciales. (Foto tomada de <http://robonaut.jsc.nasa.gov>).

En la literatura encontramos los casos del Hombre Lobo y de Drácula y también en *La Metamorfosis*, de Franz Kafka, vemos un relato en el cual el personaje principal, Gregorio Samsa, despierta un día convertido en un enorme insecto. En los cómics también abundan estas transformaciones: Spiderman, el hombre araña; Batman, el hombre murciélago; Aquaman, hombre pez; también La Cosa, el hombre elástico, la mujer invisible y la Antorcha, de los cuatro fantásticos. Pero también en otros mensajes masivos como en el cine o en internet, aparecen los nuevos súper héroes o resucitan los titanes y gladiadores mitológicos, muchos de ellos con cuerpos modificados, con poderes sobrehumanos, bien sea físicos o mentales. En los casos mencionados estamos frente a ‘cuerpos mutantes’, metamorfosis del

cuerpo humano que Martins do Rosario y Machado, quienes en su trabajo relacionan corporalidad, audiovisualidad e imaginarios sociales, definen como

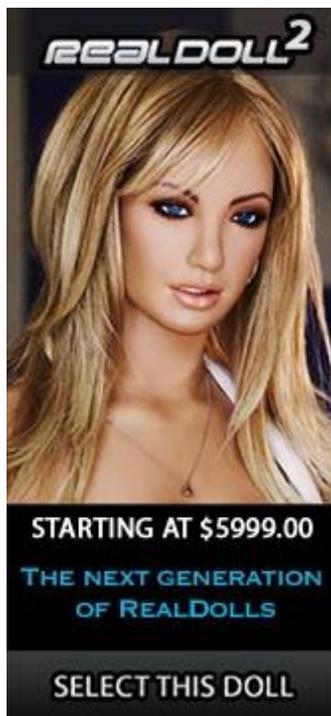
[...] aquellos cuerpos que han sufrido alteraciones genéticas, visibles o no, identificados biológicamente y que son representados audiovisualmente [...] Es un individuo que tiene algunas de sus características modificadas como resultado de una mutación genética que ocurre en el nivel del ADN, por una alteración en un gen o en un cromosoma (2010, p. 173).

¿Por qué todas estas transformaciones del cuerpo? ¿Revelan, acaso, una insatisfacción con las muchas limitaciones corporales o expresan una vocación por lo extrahumano, lo heroico y lo divino? ¿Quiere el hombre, en el fondo de sí mismo, convertirse en un dios o, al menos, en un semidiós? Al revisar la historia de las distintas variedades de metamorfosis que llenan tanto la ficción como la realidad, no es ocioso preguntarse si, en más de un modo, las cirugías estéticas son las metamorfosis de nuestro tiempo. Gracias a esa ‘tecnología de la belleza’, nuestros sueños de ser ‘otro’, ese ‘otro’ exitoso, atractivo, sexy y joven, pero también consumista y hedonista, que llena las pantallas del cine y la televisión, tienen oportunidad de cumplirse.

A veces ese deseo de ser otro se expresa también, ya en los bordes de patologías sociales, en la transformación del ‘otro’ en ‘nuestro otro’, en uno propio, diseñado según nuestros deseos, nuestras ansias y apetitos de posesión y control, tal como se expresa por ejemplo en los cuerpos inanimados que compramos para que sean ‘un otro nuestro’. Esos apetitos, que a menudo mortifican la soledad del ser humano contemporáneo, aquel que mientras mejores medios de comunicación tiene menos se comunica, asumen hoy dos expresiones clásicas: las muñecas reales y las muñecas virtuales. Las primeras fueron al principio muñecas inflables; una de las más famosas es la que aparece en la película *Grandeur Nature* (1974) (Tamaño natural), del director Luis García Berlanga, en la cual Michel Piccoli es un dentista que deja a su esposa y convive con la muñeca a la que finalmente intenta matar y se lanza con ella al río Sena, donde él se ahoga mientras ella flota.

Hoy las muñecas se han perfeccionado y se ofrecen, por ejemplo, en diversos estilos, colores y géneros; son incluso diseñables según los gustos del comprador. Cualquiera que visite, por

ejemplo el sitio web⁴⁰, encontrará modelos de muñecas de última generación –RealDoll Classic, RealDoll2, Male RealDoll2, Wicked RealDoll, Boy Toy Dolls–; se trata de hermosas imitaciones del cuerpo humano de tamaño real, usables en todas las formas imaginables de penetración sexual, y cuyo costo va de US \$ 6.000 a 5.000.



Un cuerpo maravilloso, una esposa siempre dispuesta, nunca se enferma, nunca está celosa, nunca recrimina, nunca tiene menstruación.

RealDoll 2. Foto tomada de <https://secure.realdoll.com/>

Por su parte, el sitio Fantasydoll⁴¹ se especializa en muñecas de diseño con apariencia de japonesas jóvenes; son creadas en Australia “con una mezcla especial de silicón de alta calidad. Cada muñeca es desarrollada con una estructura esquelética. La piel es suave. Los pechos han sido modificados para facilitar que las caricias y sensaciones sean más suaves y más realísticas”. Las muñecas son flexibles y traen una vagina fabricada con elastómero, un polímero viscoso y elástico, y es removible de modo que pueda ser lavada fácilmente.

⁴⁰ Ver <<http://www.realdoll.com>>. Hemos tomado esta información del excelente artículo de Armando Silva sobre “Imaginarios globales. Miedos, cuerpos, dobles” (1999, p. 91).

⁴¹ Ver <<http://www.fantasydoll.com.au>>.

Después de las primeras muñecas inflables hechas de vinil, las de látex y silicón tienen ya algún tiempo en el mercado⁴² y aparentemente son un negocio exitoso. Se trata no solo de representaciones del cuerpo humano sino, más allá aún, de su reducción y sustitución. En efecto, las muñecas humanizadas son nuevas formas de maniqués pero mientras estos privilegian su función visual y exhibicionista, puesto que fueron creados para mostrar ropa y otros accesorios en las vitrinas y salas de las tiendas, las muñecas privilegian el sistema háptico, es decir los sistemas perceptivos que permiten que el individuo obtenga información del mundo inmediato a su propio cuerpo, una percepción que en el caso de las muñecas va más allá de lo visible, propio del maniquí, para acentuarse en el tacto. En esa privilegiada semiótica táctil se establece una comunicación especial, vicaria, que no se limita a lo erótico y a lo sexual y a la exclusión de lo pornográfico sino que, incluso, vuelve sobre lo verbal pues los usuarios también conversan con sus muñecas. Se trata de una ‘comunicación vicaria’ porque la misma persona, como en el sueño, asume, alternativamente, los roles de emisor y receptor, gracias a una recodificación que trae como resultado y es producto de la humanización del objeto.

⁴² Según Bloch (1937), los dispositivos fabricados para la autosatisfacción sexual comenzaron a aparecer en 1908. Al principio imitaban partes del cuerpo femenino o masculino y, más tarde, comenzó la fabricación a tamaños reales. Los primeros dispositivos, llamados *Dames de voyage* o ‘Damas de viaje’ fueron usados por los marinos franceses y españoles en sus largos viajes pero también en Alemania se fabricaron para los soldados que estaban en combate en países lejanos (ver <<http://www.borghild.de/indexe.htm>>).



Una de las muñecas fabricada por FantasyDoll. Foto tomada de <http://www.fantasydoll.com.au/>.

En cuanto a las muñecas virtuales,⁴³ uno de los ejemplos más recientes aparece en la película *Her* (2013), del director Spike Jonze, protagonizada por Joaquin Phoenix, en la cual el protagonista, introvertido, solitario y en proceso de divorcio, se suscribe a los servicios de un Sistema Operativo (SO) digital que él pide con personalidad de mujer, cuya capacidades tecnológicas le permiten evolucionar y adaptarse progresivamente a su arrendador, y de la cual se enamora hasta el punto de tener sexo verbal. Si bien en la película la interacción entre el actor principal y su SO es exclusivamente verbal y carece de un cuerpo visible, en el futuro este tipo de limitaciones puede ser superado, bien sea por la incorporación de imágenes corporales a una pantalla o a un robot.

Cuerpo máquina y cuerpo digital: de los robots y los *cyborgs* a los avatares

⁴³ Hay otras acepciones de la expresión ‘muñecas virtuales’. En internet se encuentran opciones como la siguiente: “Las muñecas virtuales, también conocidas como muñecos digitales o pixel, son como dibujos animados, gráficos que se crean mediante arrastrar y soltar los diferentes estilos de cabello, accesorios y prendas de vestir sobre el cuerpo de muñeca. El proceso de creación de estas muñecas se llama ‘Dolling’. En internet se refiere con frecuencia como ‘dollz’ para distinguirlos de los muñecos tradicionales. La afición ha existido desde 1995, cuando los ‘dollz’ fueron creados para usar como avatares en el programa de chat gráfico de “El Palacio”, según Mitch Borgeson en el artículo “Jugando con Dollz” en <http://www.salon.com>. Puedes hacer un muñeco virtual en muchos sitios diferentes, pero el proceso es similar sin importar cuál elijas” (http://www.ehowenespanol.com/crear-munecas-virtuales-como_109305/).

Boundary between science fiction
and social reality is an optical illusion.

Donna Haraway, 1991

¿Qué nos revela sobre el hombre y sobre las sociedades que él ha formado y las culturas que él ha creado, esa búsqueda incesante por desarrollar poderosas extensiones del propio cuerpo que hoy conocemos como robots, andróides, *cyborgs* o avatares?

En la historia de las tecnologías los robots fueron creados ‘separados’ del cuerpo humano, si bien en el imaginario creado por la ciencia ficción, los cómics y la literatura popular, también más tarde por el cine, se trataba de artefactos tecnológicos que copiaban las formas humanas. En la primera propuesta ficcional de los robots,⁴⁴ estos eran fabricados de materiales orgánicos, de modo que en su origen eran ‘copias’ del cuerpo humano, un fenómeno que se repite en la construcción de Frankenstein, un ser creado con partes de diferentes cuerpos humanos. Usualmente los robots tenían, al igual que el ser humano, cabeza, brazos y piernas, ojos, oídos y boca. Hoy se acostumbra agregar el calificativo de ‘humanoide’ a aquellos robots que copian las formas humanas; entre ellos, el más famoso y acabado es el robot humanoide creado por Honda, cuyo nombre es Asimo (*Advanced Step in Innovative Mobility*) y, después de veinte años de trabajo, fue presentado el 21 de octubre de 2000. Asimo entiende órdenes habladas y gestos que le han sido pre programados y es capaz de reconocer rostros y voces.

⁴⁴ La palabra ‘robot’ fue utilizada por primera vez en 1921 por el escritor checo Karel Čapek, en su obra teatral RUR (Rossum’s Universal Robots), que tuvo un éxito enorme en Europa y Estados Unidos. Según el propio Čapek, la palabra le fue sugerida por su hermano Josef. No sería sino cuarenta años después cuando George Devol crearía el primer robot industrial, denominado *Unimate*, en una fábrica de la General Motors, en Nueva Jersey, Estados Unidos. El término ‘robótica’ fue creado por Isaac Asimov para referirse a este nuevo campo de la ingeniería y la informática, y fue él quien creó las llamadas tres leyes de la robótica: a) Un robot no puede hacer daño a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano sufra daño; b) Un robot debe obedecer las órdenes dadas por los seres humanos, excepto si estas órdenes entran en conflicto con la 1ª Ley; c) Un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que esta protección no entre en conflicto con la 1ª o la 2ª Ley. Según Asimov, las leyes estaban orientadas a confrontar lo que él llamó ‘complejo Frankenstein’, de acuerdo con el cual la humanidad podría ser destruida por sus propias creaciones.



El funcionamiento del robot humanoide Asimo está basado en poderosos ordenadores y sofisticados programas de computación. Tiene una gran agilidad y dominio (puede patear con precisión un balón de fútbol, llevar una bandeja con copas y subir y bajar escaleras, por ejemplo). Su diseño copia dos rasgos distintivos del cuerpo humano: los anatómicos y la voz. Foto tomada de <http://science.howstuffworks.com>.

Más recientemente aún, la NASA y la General Motors han construido un androide que han bautizado como Robonauta 2, “un robot antropomórfico de última generación extremadamente diestro. Como el Robonauta 1, es capaz de manejar un amplio espectro de instrumentos e interfaces pero es un avance significativo en comparación con su predecesor” (NASA).

Ahora bien, ¿Cómo interpretar el cuerpo-robot en relación con el cuerpo-humano? ¿Se trata, acaso, de una nueva corporeidad, producto de una nueva regeneración de cuerpos? ¿Dónde se erigen los límites y fronteras entre cuerpo-robot y cuerpo-humano? Si, como dijimos, el robot es, en principio, una ‘réplica’ del cuerpo humano, ¿en qué se asemejan y en qué diferencian? Semejanzas y diferencias nos permitirían bosquejar la identidad del cuerpo-robot, su ubicación en una antropología corporal que lo asuma en su realidad y no solo en su abstracción. Ya hemos visto que ambos tipos de cuerpo, al menos en el caso de los robots

humanoides, se asemejan en su anatomía; sin embargo, en cuanto creados por el hombre y en cuanto a sus funciones, los cuerpos-robots son una ‘duplicación’, por ‘semejanza’, pero también, en el sentido que le daba McLuhan, una ‘extensión’ del cuerpo humano.

Si pensamos, ahora desde una isotopía religiosa, que el hombre no ‘procrea’, es decir, no engendra, sino que ‘crea’ al robot ‘a su imagen y semejanza’, es imposible no pensar en el dios bíblico que, en el mismo modo, creó al hombre. Esta suerte de deseo de imitar al dios, de ‘rebelión’ del hombre que en su presunta soberbia cree ser tan poderoso como el dios que lo creó, tal como en el mito de la torre de Babel, traería aparejada la destrucción del hombre mismo. Es justamente allí donde surgen las mitologías modernas del castigo divino a la soberbia humana, en las cuales los robots, los androides, las computadoras se rebelan contra el hombre y lo destruyen, tal como ocurre en *2001: Odisea del espacio* (1968), de Stanley Kubrick, donde la computadora HAL mata a casi toda la tripulación de la nave espacial.

El siguiente paso en la evolución de las nuevas formas corporales fue la aparición de los *cyborgs*, que ya no copiaban o imitaban al cuerpo humano sino que constituían un ‘híbrido’ entre este y la máquina. El término *cyborg* une dos morfemas ingleses: *cyb*, que proviene de *cybernetic*, una disciplina creada por Norman Weiner, y *org*, que proviene de *organism*. El Diccionario Oxford de Inglés lo define así: “Una persona cuya tolerancia o capacidad física se extiende más allá de las limitaciones humanas, gracias a una máquina u otro instrumento externo que modifica las funciones del cuerpo; un sistema integrado hombre-máquina”. Si para algunos el primer *cyborg* fue Frankenstein, para otros el inicio de la *cyborgización* del cuerpo humano comenzó con el uso de las primeras vacunas, pues estas significaban una irrupción de una tecnología en el cuerpo natural del ser humano. Algunos autores (Brown, Röth) incluyen en la categoría de *cyborg* a personajes como *Terminator*, con lo cual olvidan una diferencia fundamental: el *cyborg* es un humano, orgánico, con capacidades mejoradas y ampliadas gracias a intervenciones de naturaleza tecnológica, tal como ocurre, por ejemplo en *Robocop*, mientras que *Terminator* es un robot con apariencia humana. La diferencia fundamental entre un robot y un *cyborg* es que mientras en el primero desaparece la subjetividad humana, en un *cyborg* permanece. Como señala Haraway, “Un *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo, una creatura tanto de la realidad social como de la ficción” (1991). Si bien estos límites son a menudo difusos, particularmente en ciencia ficción donde los robots frecuentemente desarrollan algunos

niveles de subjetividad humana: emociones, sentimientos, pasiones, etc., no es menos pertinente marcar los límites entre uno y otro.

Pero en realidad la utilización de prótesis para modificar y mejorar el rendimiento y la sobrevivencia del cuerpo humano tiene como antecedentes los remotos deseos del ser humano por vida eterna. Desde la civilización griega se planteaba ya el interés por la combinación de órganos de diferentes animales en uno solo, tal como se evidencia en la quimera, y también en la mitología mesopotámica, en donde aparece el *lammasu*. Quizás una de las primeras prótesis utilizadas en la mitología son las alas que Dédalo, el gran arquitecto griego, constructor del laberinto del Minotauro, elabora con plumas recogidas para sí mismo y para su hijo Ícaro. Luego, estas primitivas creencias darían lugar al desarrollo de los ‘alotrasplantes’, trasplantes de órganos y células dentro de una misma especie, y, más tarde, a los ‘xenotrasplantes’, los que se realizan entre especies diferentes. Si bien hoy es común el trasplante de órganos entre humanos, los ‘xenotrasplantes’ continúan siendo difíciles por problemas de tipo inmunológico e infeccioso.⁴⁵ En todo caso, es a partir de estos tipos de trasplantes de donde surge, más tarde, la posibilidad de usar prótesis tecnológicas que, incluso, mejoran las capacidades del ser humano. Valdetaro (2010) señala los casos de los atletas Oscar Pistorious y Nadya Vessey, y del director de cine Rob Spence, como casos emblemáticos de la transformación y mejoramiento tecnológico del cuerpo humano.

Desde el punto de vista antropológico, los trasplantes, en sí mismos, plantean interrogantes sobre la noción de cuerpo que van desde las concepciones religiosas que consideran inviolable su sacralidad, lo que se evidencia en religiones como la de los Testigos de Jehová, que se oponen a las transfusiones de sangre, para lo cual se basan, entre otros, en Génesis 9:4, Levítico 17:10, hasta las nociones de cuerpo que se expresan en el vampirismo y en las representaciones sociales de la enfermedad y la salud.

Para Santone hay dos interpretaciones sobre los *cyborgs*, como un “reconceptualizado cuerpo poshumano” y como “monstruo controlado por la máquina” (2003). A medio camino entre ficción y patente realidad, el *cyborg*, al mismo tiempo, nos fascina y nos atemoriza; nos fascina por el atractivo que se deriva de sus secretos y posibilidades, de su inserción y pertenencia a nuestro propio cuerpo, lo que lo diferencia del robot; y nos atemoriza porque

⁴⁵ Para una breve historia de los xenotrasplantes y de las manipulaciones genéticas que se llevan a cabo para hacerlos posible en el futuro cercano ver Cooper (2012).

tememos perder nuestra ‘humanidad’ y devenir ‘artefacto’, ‘prótesis’; tememos que en el equilibrio precario entre lo humano y lo tecnológico este último incline la balanza, cada vez más, a su favor. Así, en una cambiante ecología de los cuerpos, lo humano ya no solo se desplazaría hacia lo tecnológico sino que terminaría por ser lo tecnológico mismo. Se trata, en último análisis, de una superación del conflicto fronterizo y transicional entre ‘naturaleza’ y ‘cultura’, entre cuerpo orgánico y cuerpo cibernético, en el que nuestras raíces biológicas se eclipsan frente a la penetración de la tecnología, lo que da lugar a nuevas realidades, caracterizadas por imaginarios dotados de una dinamicidad particular. Como dice Haraway: “el *cyborg* es texto, máquina, cuerpo y metáfora, todos teorizados e inmersos en la práctica en términos de comunicaciones” (Aguilar García, 2008, p. 9). Esta última autora agrega que “podemos ya hablar de la sinonimia existente entre cuerpo y texto al considerar que nuestra estructura molecular se constituye en un código escrito. Es el momento en el que el texto ha sido interiorizado por el cuerpo (2008, p. 27).

Otra tecnología similar a la del *cyborg* y que también afecta la corporalidad como fenómeno individual, social y cultural, es el llamado exoesqueleto, un término originalmente utilizado para designar la caparazón protectora de los invertebrados, entre los cuales se encuentran los artrópodos (arácnidos, insectos y crustáceos); su desarrollo se inició en 1960 cuando Ralph Mosher, ingeniero de General Electric, construyó el primero. Hoy los exoesqueletos buscan desarrollar aplicaciones médicas, en particular entre personas que sufren de parálisis. La diferencia con el robot tradicional es que el exoesqueleto está conectado al cuerpo como si fuera un traje, pero se asemeja al *cyborg* porque puede leer las órdenes cerebrales y actuar en consecuencia. Es lo que ocurrió en la inauguración del campeonato mundial de fútbol en Brasil, donde un parapléjico, con un exoesqueleto dio la patada inaugural.

Para una Antropología Cyborg, entendida como el estudio “de la humanidad y de sus relaciones con los sistemas tecnológicos que ella ha construido, específicamente los modernos sistemas tecnológicos que han impactado reflexivamente las nociones de lo que significa ser humanos” (Case, 2011), es imprescindible reevaluar los desplazamientos conceptuales producidos en lo que hasta hace poco era una surrealista ‘aproximación insólita’ entre el cuerpo y la máquina, una realidad híbrida, un cruce que, cada vez más, irreversiblemente, marca nuestra cultura y nuestra percepción del mundo y de nosotros

mismos. Fieles a una visión fenomenológica es urgente darnos cuenta de que ese nuevo universo está ya allí, estamos en él y somos lo que él es.

Pero frente al desplazamiento de las corporeidades de lo orgánico-biológico hacia lo tecnológico/mecánico, desde finales del siglo pasado hemos asistido también a una vuelta a la misma materialidad somática del cuerpo, lo que se ha expresado en las tecnologías de reproducción de lo idéntico a través de la clonación. Definido como un grupo de células u organismos genéticamente idénticos que se derivan de una sola célula o de un mismo individuo sin la intervención de mecanismos sexuales de reproducción, el clon entró definitivamente en la historia con Dolly, la oveja nacida en Escocia el 5 de julio de 1996 desarrollada por Ian Wilmut and Keith Campbell a partir de células adultas. Fue la culminación de esfuerzos biológicos que se iniciaron en 1880.⁴⁶ Si bien la clonación natural, la que se produce en el caso de los gemelos idénticos, ya era conocida por los biólogos, la tecnología alcanzada gracias a Wilmut y Campbell abrió las puertas a la clonación humana, lo que, sin embargo, es aún difícil por la particular ubicación de ciertas proteínas en el caso de los primates, además de las cuestiones de naturaleza ética y moral que aún quedan por resolver.

Sin embargo, desde el punto de vista antro-po-semiótico la sola posibilidad de clonación humana, ya presente en la ciencia ficción⁴⁷ y en los imaginarios sociales, ha creado unas nuevas percepciones y visiones sobre nuestras cambiantes corporeidades: desde su mítica condición de sagrado y perecible, desde su tránsito inestable entre la vida y la muerte, el cuerpo se desdibuja y redibuja en nuevos constructos que se articulan en las fronteras ya borrosas entre naturaleza y cultura, entre orgánico y mecánico, entre biológico y semiótico. A lo largo de nuestras investigaciones sobre el rito, hemos sostenido que el cuerpo carnal, real, es un componente fundamental, pivotal, en todas las prácticas rituales conocidas; en cierto modo, se constituye en un centro de las múltiples interacciones semióticas de la acción ritual, de su coreografía, de sus adornos, de sus gestos y movimientos, de sus vestimentas y objetos; pero ¿Cómo opera el cuerpo en el mundo digital? ¿Qué transformaciones sufre?

⁴⁶ Para una breve historia de la evolución de la clonación, ver <<http://bsp.med.harvard.edu>>.

⁴⁷ Desde 1983 hay por lo menos 14 películas, comenzando con *Anna to the Infinite Power* (1983), y 24 libros, comenzando con la novela de A. E. Van Vogt *The World of Null-A* (1945), de ciencia ficción que tratan el tema de la duplicación humana (<<http://www.magicdragon.com/UltimateSF/clone.html>>).

¿Cómo se define la corporeidad digital? ¿En qué se transforman la carne y los huesos de la corporeidad física del rito cuando este se traslada a lo digital?

En un estudio sobre género y sexualidad en interacciones en *My Space*, Van Doorns señala que el perfil con que cada usuario se autodescribe, construido en las continuas interacciones sociales dentro de ambientes virtuales, constituye su ‘cuerpo digital’, el cual “provee entonces el contexto social para las interacciones en un espacio que carece tanto de infraestructura física como de audiencia visible [...] Los usuarios pueden agregar significado al perfil de cada uno añadiendo comentarios que incluyen texto, imágenes o video, transformando así la forma de sus ‘cuerpos digitales’ en red” (Van Doorns, 2010, p. 585). En esta perspectiva, el cuerpo digital es, en cierto modo, una forma semiótica pura, su identidad no es física, no es *flesh and bones*, sino solo significados construidos en el marco de las sucesivas interacciones entre usuarios, durante las cuales se crea un conjunto de archivos que contienen las actuaciones de los internautas. Es en esta dirección donde se crea lo que Case denomina *segundo self*, “una identidad en línea o externa [...] que evoluciona en conjunto con el *self* no conectado [...] pero en lugar de ser un simple *self* secundario, se convierte en una extensión del *self* original” (2011).

Los mundos virtuales pueden ser de dos grandes tipos: los de juegos y los destinados a interacción social. Creados a partir de 1979, con una tecnología basada en textos y donde podía participar un grupo pequeño de usuarios, hoy existen más de mil mundos virtuales donde pueden participar, al mismo tiempo, millones de usuarios que pagan una suscripción y donde se usan tecnologías 3D, con enorme rapidez y eficiencia. Joe Sánchez, llamado ‘virtuoso de los mundos virtuales’, señala que

Mientras la tecnología detrás de los mundos virtuales evolucionaba de mundos basados en pequeños textos hacia mundos masivos de 3D, la base de usuarios también evolucionó. En esta co-evolución, los ‘jugadores’ de los mundos virtuales se convirtieron en sus ‘residentes’, y lo que una vez eran mundos de ‘fantasía’ con el tiempo se convirtieron en mundos ‘reflejos’: mundos completos con dinámicas sociales y financieras que se filtraron desde el ciberespacio hacia el espacio real (2009).

En otros términos, los mundos virtuales son hoy tan reales como los mundos físicos, no solo están en el ciberespacio sino en nuestro mundo cotidiano, donde millones y millones de

personas pasan millones y millones de horas diarias jugando e interactuando, entreteniéndose y socializando con otros seres humanos, en cualquier parte del mundo. Los espacios virtuales, creados por el hombre, fantasiosos e imaginarios, unos nuevos discursos literarios contruidos ya no con tipos móviles en una imprenta sino con los más poderosos y refinados recursos de las nuevas tecnologías, han emergido del ciberespacio donde estaban confinados, se han autonomizado y han entrado a la vida real, han regresado a nuestra vida, donde fueron creados. Ciberespacio fue un término utilizado por primera vez en 1980 por William Ford Gibson, en su novela *Neuromante*, y Lévi lo define como “el espacio de comunicación abierto por la interconexión mundial de los ordenadores y de las memorias informáticas” (2007, p. 70).

Ahora bien, ¿cuál es, cómo es, qué características tiene la presencia/participación del cuerpo en los mundos virtuales? En los mundos virtuales los usuarios se autorepresentan con imágenes llamadas avatares que los usuarios deben escoger; se trata de imágenes de seres humanos o animales que son nuestro *alter ego* en tales mundos, y como tales podemos llevarlos a diversos lugares, vestirlos de diversas maneras; dentro de ciertos límites, también podemos darles una caracterización corporal propia. Son ellos nuestros cuerpos, nuestra manera de hablar, caminar e interactuar. Sánchez Martínez, en un estupendo libro sobre *Cuerpo e identidad en los mundos virtuales*, señala que “el sentido de presencia corporal en el espacio virtual debe entenderse y está ligado a la representación del cuerpo y a sus técnicas. La representación desde luego es una imagen, pero esa imagen del cuerpo tiene presencia en tanto surge de la semejanza del cuerpo físico” (2013, p. 23).

De este modo, nuestra relación con el otro –corporal, cultural, social– es, más que nunca, un fenómeno de mediatización⁴⁸ extrema. Naturalmente, antes de la creación de los mundos virtuales también existían las mediatizaciones, entre ellas la carta, el telégrafo, el teléfono, la fotografía, la prensa, la radio, la televisión. De acuerdo con Verón, quien distingue entre ‘mediatización’ y ‘mediación’, la primera es, en el contexto de la evolución de la especie, “la secuencia de fenómenos mediáticos históricos que resultan de determinadas materializaciones de la semiosis, obtenidas por procedimientos técnicos” (2013, p. 147). La

⁴⁸ Para un análisis de la relación entre mediatización y *cyborg* ver Berti (2009), quien aborda “la creciente mediatización de la experiencia del sujeto y la mediatización tecnológica de la percepción a partir de la metáfora del *cyborg* y la idea de cuerpo como continente de contenidos intercambiables”.

mediación es, en cambio, el apoyo material necesario para que la semiosis y el sentido ocurran.

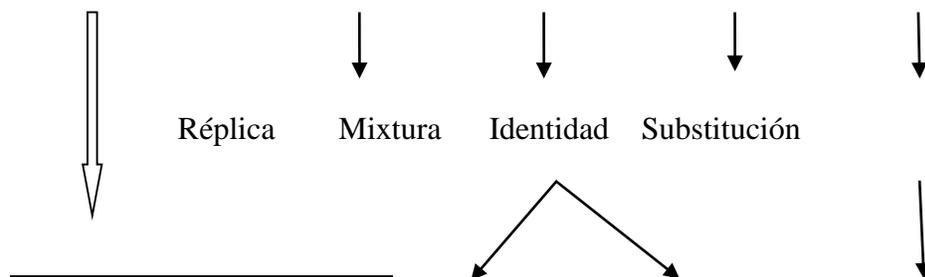
Sin embargo, en los mundos virtuales de hoy las mediatizaciones se convierten en ‘hipermediatizaciones’ porque las ‘mediaciones’ se transforman y las ‘mediatizaciones’ se multiplican: si bien entre el emisor y el receptor de una carta, por ejemplo, ‘media’ la materialidad del papel y la tinta, y la comunicación se mediatiza gracias a las tecnologías del alfabeto, en el ciberespacio la ‘mediación’ se hace virtual, es decir, se ‘desustancializa’ (Lévi, 1999), lo que le permite al cuerpo existir en varias dimensiones porque, como dice Sánchez Martínez, “la desustanciación permite alterar las posibilidades de la sustancia” (2013, p. 67), gracias a lo cual la representación ‘avatárica’ de nuestro cuerpo puede actuar, existir y ser en otras dimensiones en las que nuestro cuerpo físico no podría hacerlo. Pero también, en los mundos virtuales la ‘mediatización’ se hace múltiple, compleja, integrada, con lo que sus posibilidades se potencializan más allá de los medios tradicionales tomados por separado, los cuales se integran en una nueva ‘medialidad’ en el mundo virtual. En ese marco, el cuerpo adquiere unas nuevas dimensiones de representación que, con la debida licencia, lo ‘avatarizan’, no para desaparecerlo sino para hacerlo otro.

Pero no siempre las nuevas corporeidades se construyen hacia ‘lo otro’, es decir, hacia las nuevas tecnologías, sean estas reales o virtuales; no siempre es una transformación y un extensión del cuerpo ‘fuera de sí’; en otras estrategias contemporáneas, por ejemplo, se desarrollan esfuerzos de modificación, significación y comunicación en el ‘en sí’ del cuerpo, procesos que se observan, por ejemplo, entre los grupos llamados primitivos modernos (*modern primitives*), un movimiento nacido en la década de los setenta, donde tales procesos se realizan, al menos, en dos direcciones. La primera tiene que ver con escrituras corporales (tatuajes, perforaciones, escarificaciones, uso de marcas (*branding*), implantes y mutilaciones), mientras que la segunda tiene que ver con el desafío a los límites de resistencia corporal y, en consecuencia, con reto a los umbrales del dolor, tal como ocurre en las pruebas de suspensión del cuerpo y en el llamado *pulling* que consiste en halar fuertemente de ganchos insertados en partes del cuerpo. Wentzel ha estudiado estos trabajos sobre el cuerpo entre ‘primitivos modernos’ en Argentina y concluye que estas prácticas neotribales son un “diálogo entre resistencia y poder” que

[...] refleja nuevas formas de subjetivación que redefinen los parámetros de la cultura dada, donde al deseo de decoración, afirmación y exploración individual se suma la necesidad de cuestionar valores establecidos, proponiendo nuevas formas de vincularse con el cuerpo, de sentir y de exponerse a la mirada ajena (2010, p. 316).

En principio, creemos que es lícito establecer unas fronteras espacio-corporales para singularizar esas nuevas corporeidades. Para nuestra perspectiva, mientras el robot es una forma ‘copiada’ y ‘separada’ del cuerpo humano, el *cyborg* ya forma parte constitutiva de este, con lo que lo convierte en una articulación de dos naturalezas distintas, biológica y electrónica, se transforma así en una realidad ‘mixta’; seguidamente el avatar, por su parte, se constituye en su ‘substitución’ del cuerpo humano, donde, incluso, se funda una nueva naturaleza, de carácter digital, una realidad que aún no terminamos de definir a plenitud. Esa progresión ‘réplica’ → ‘mixtura’ → ‘substitución’, inicialmente activada por la ciencia ficción y que hoy forma parte de nuestra realidad, ha generado paralelamente imaginarios sociales que afectan nuestras concepciones del cuerpo, con contenidos que van desde su ‘sacralización’ original y su consecuente intocabilidad, pasando por su modificación y ‘tecnologización’ hasta su ‘desaparición’. Podría, no obstante, argüirse que el avatar no significa la desaparición del cuerpo humano sino, más bien, su transustanciación, un fenómeno religioso que ocurre cuando el sacerdote católico transforma el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo;⁴⁹ en consecuencia, así como en el rito la hostia no desaparece sino que cambia su sustancia, el cuerpo humano en los mundos virtuales donde los avatares existen no desaparece sino que, igualmente, cambia su sustancia.

Cuerpo Humano → Robot → Cyborg → Clon → Avatar



⁴⁹ Doctrina establecida por el Concilio de Trento (1545-1563) y basada en Mateo 26: 26-29, Marcos 14: 22-25, Lucas 22: 14-20: “Tomad y comed, esto es mi cuerpo”, “Tomad y bebed, esto es mi sangre”. A partir de allí el Catecismo Católico establece: “Nos enseña la santa fe católica que Nuestro Señor Jesucristo está verdadera, real y sustancialmente presente, en el Santísimo Sacramento del altar. Es sacramento porque es signo sensible –pan y vino–, y eficaz –produce lo que significa–, de la gracia invisible y porque contiene al Autor de la gracia, al mismo Jesucristo nuestro Señor” (<<http://es.catholic.net>>).

Sagrado → Intocable → Modificable → Adaptable → Substituible

En una antropo-semiótica de las nuevas corporeidades y de sus hibridaciones –robots, *cyborgs*, clones y avatares–, es necesario no limitarse a compararlas con el cuerpo-humano sino con sus propias identidades que hoy van de lo tecnológico, de cuyo imaginario prestigioso se nutren, a lo virtual, de cuya nueva insustancialidad, por paradójico que parezca, se alimentan. En esta óptica es posible señalar que en la serie de mutaciones que las corporeidades sufren a lo largo del tiempo, el avatar viene a reunir y a transformar las condiciones y características del robot y su carencia de subjetividad y del *cyborg* y su resguardo de la misma. El avatar puede reunir las capacidades del robot y del *cyborg* pero, al mismo tiempo, deslastrado de un cuerpo físico, de su carne y sus huesos, o de un cuerpo electrónico, de sus circuitos y dispositivos. Se trata, finalmente, de un cuerpo que ha devenido imagen pura.

Conclusiones

Como se ve en este panorama parcial y apretado de algunas de las múltiples semiosis posibles en la Corposfera, el cuerpo, bien sea en reposo o en movimiento, dormido o despierto, vestido o desnudo, está siempre significando, está siendo objeto y sujeto de la significación. Incluso en el sueño, el cuerpo no cesa de significar, pues, como dice Saramago: “qué es lo que en nosotros sueña lo que soñamos. Quizá los sueños son recuerdos que el alma tiene del cuerpo” (Saramago, 1991).

Ahora bien, las significaciones corporales no se agotan en aquellas que usan como instrumento al propio cuerpo, *flesh and bones*, sino que ellas se expanden en una serie de posibilidades y alternativas antropo-semióticas que tienen como referencia y como fundamento la acción del cuerpo, su presencia o ausencia, sus movimientos y sus reposos, sus modificaciones y extensiones. Sea en el marco de las sociedades donde actúa y a las cuales expresa, en el contexto de los ritos y ceremoniales, en sus estados de salud o enfermedad, en el erotismo y en la pornografía, el cuerpo no solo ‘dice’ al individuo sino,

sobre todo, ‘expresa’ al mundo aunque solo sea por ‘estar’ y ‘ser’ en él. Ese ‘ser-estar’ en el mundo afecta dinámicamente las variables de espacio, el que habitamos y también el propio espacio corporal; las variables de tiempo, con todas sus versatilidades etarias, de juventud y vejez, de muerte y vida; y, finalmente, las variables de género, un lugar cultural y corporal donde hoy asistimos a la eclosión de una variedad que las sociedades e instituciones, hasta hace poco tiempo, marginaban o se negaban a reconocer.

Como podrá deducirse, en este capítulo hemos entrado en lo que hemos llamado el ‘para sí’ de los procesos de significación y comunicación en los que el cuerpo, en sus inagotables posibilidades, participa; en otros términos, hemos comenzado a salir del ‘en sí’ del cuerpo, de los territorios de su morfología, para avanzar hacia nuevos territorios y sugerir allí sus variables y coordenadas geográficas, siempre desde una visión fenomenológica, de acuerdo con la cual la corporeidad no es vista como una abstracción o como mera representación, sino como cuerpo vivo, capaz de significar y comunicar en la medida de su inserción dinámica y concreta en el mundo, que es, también, dinámico y concreto; de modo que el cuerpo no sea solo un conjunto de significados sino, más allá aún, un conjunto de sentidos, con lo que este concepto tiene como complejo reticular en el que intervienen situaciones, circunstancias y contextos, es decir, como sentidos vividos.

Capítulo V

Cuerpo, estética y hedonismo⁵⁰

Introducción

En este capítulo nos proponemos extender nuestra investigación hacia algunas de las modalidades en que aparece el cuerpo, particularmente en los medios de difusión masiva, donde encontramos fenómenos como lo que hemos llamado el ‘neo-narcisismo’, el cual va acompañado de prácticas hedonistas y estoicas. Vamos a tratar de extender los límites y fronteras vistas anteriormente hacia otros territorios donde cuerpo y corporeidad son determinantes para la comprensión de los complejos procesos culturales que hoy, en la sociedad del espectáculo, están marcados por la influencia dominante de los medios y de la publicidad.

Cuerpo y estética

¿Cómo te las arreglas tú, Sócrates,
para saber lo que es bello y lo que es feo?

Platón, *Hipias mayor o de lo bello*

La Estética es una disciplina humanística, antiguamente considerada una rama de la Filosofía, que estudia la belleza y la fealdad⁵¹ o, en una definición más actual, la ‘experiencia estética’ y los ‘valores estéticos’.⁵² La Estética no solo se ocupa, como a menudo se piensa, del arte, –de la música o de la pintura, del teatro o de la literatura, de la danza o de la fotografía, del cine o de la arquitectura–, sino que se ocupa también de los objetos del mundo natural y social, puesto que la ‘experiencia estética’ también se realiza en la vida cotidiana de manera continua, permanente, constante. A nuestro entender, el sentimiento estético responde a una

⁵⁰ Este capítulo está basado en el trabajo “Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: contribución a una Semiótica del cuerpo”, publicado en *Telos* (2008, p. 383-402).

⁵¹ Sobre lo feo ya en 1853 Karl Rosenkranz escribía una *Estética de lo feo*, y también Gillo Dorfles, en 1989, escribió un *Elogio de la inarmonía*. Más reciente ver *Historia de la fealdad* (2007), de Umberto Eco (editor).

⁵² Fue propuesta en 1735 por el filósofo Alexander Baumgarten, quien en su libro *Reflections on Poetry* definía la Estética como *scientia cognitionis sensitivae*. No obstante, como afirma Eco, no se pueden ignorar todos los aportes hechos, particularmente, por los teólogos y filósofos cristianos de la Edad Media.

necesidad natural, psicobiológica, del individuo, lo que lo conduce a una búsqueda social y cultural persistente, lo que, a su vez, explica el enorme esfuerzo físico, intelectual y económico que el hombre ha realizado, a través de la historia, sin cesar, para tener objetos que no solo sean útiles, sino también bellos; objetos que no solo respondan a necesidades pragmáticas orientadas a la satisfacción de necesidades, sino también al placer de la contemplación y el goce estéticos. Incluso el hombre primitivo, en medio de sus terribles limitaciones, no solo se conforma con fabricar un cuchillo afilado, de tamaño adecuado para su propósito, sino que además se esmera laboriosamente en adornarlo, colorearlo, tallarlo, con el único objetivo de hacerlo bello, agradable a la vista y al tacto de su usuario y de los demás miembros del grupo. Pero, igualmente, esa misma determinación lo lleva a mirar su propio cuerpo y a hacerlo objeto de su preocupación estética: lo pinta, lo adorna, lo viste, etc. En la antigüedad clásica los conceptos de belleza y fealdad estuvieron dominados por el pensamiento de filósofos como Platón y Aristóteles y en la Edad Media dominarán las ideas del Dionisio Areopagita, cuya obra *De los nombres divinos* clama por una belleza connatural al universo porque este es expresión de Dios. Para el Cristianismo, especialmente para San Agustín (354-430), la belleza está marcada por la armonía, la simetría y la proporción, tres conceptos que han constituido la columna vertebral de las principales visiones estéticas contemporáneas. De igual manera, Tomás de Aquino (1225-1274) señalaba que la belleza tiene tres condiciones: integridad o perfección (*integritas sive perfectio*), proporción (*debita proportio sive consonantia*) y claridad (*claritas*). La belleza debe ser integral, es decir armónica, debe ser proporcionada, para que haya equilibrio entre el todo y las partes, y debe ser clara, es decir diáfana, transparente.

Si se elaborase un microuniverso semántico a partir de los conceptos opuestos de belleza y fealdad encontraríamos un interminable conjunto de parejas dicotómicas: normal y monstruoso, proporción y desproporción, completitud y carencia, equilibrio y exceso, conforme y deforme, agradable y horripilante, figura y desfigura, decente y obsceno, etc. Esas oposiciones, sin embargo, dejan oscuros los tránsitos y pasajes en los que belleza y fealdad se encuentran pues, como señala Eco al identificar tres tipos de fealdad —en sí misma, la formal y la representación artística de ambas—, “los teóricos muchas veces no tienen en cuenta numerosas variables individuales, idiosincrasias y comportamientos desviados” (2007, p. 20).

El nacimiento de la Estética es producto de una reacción al pensamiento lógico y científico, a la elaboración intelectual abstracta, que los filósofos racionalistas Leibniz (1646-1716) y Descartes (1596-1650) consideraban como la única forma legítima del conocimiento verdadero y de la cual excluían al cuerpo. Por el contrario, Baumgarten reivindica la trascendencia de lo que él llama ‘cognición sensorial y perceptiva’, formas de relación con la realidad –sea esta física o biológica, cultural o espiritual–, que originan un conocimiento, una ‘experiencia’ que, en la tradición hedonista griega, permite encontrar placer y satisfacción en las cosas. Esa concepción hedonista de la ‘experiencia estética’ será desarrollada plenamente por George Santayana en su libro *The Sense of Beauty*, publicado en 1896. Kant (1724-1804) lleva el análisis de esta problemática un paso más allá al afirmar que la belleza es un valor derivado de placeres que están muy por encima de lo meramente agradable. Si proyectamos esta noción de placer sobre las representaciones del cuerpo veremos que una de las características que marca la visión estética contemporánea, particularmente en los globalizados medios de difusión masiva, es lo que podríamos denominar, para parafrasear a Barthes, ‘el placer del cuerpo’, un placer que no tiene que ver solo con lo sensorial sino que, más allá, tiene un valor sinestésico, pues a menudo articula, simultáneamente, más de una sensación.

En último análisis, el origen de la estética es esencialmente corporal; si bien no siempre lo es en cuanto a su objeto, sí lo es en cuanto a su sujeto, pues es en el cuerpo y desde el cuerpo donde se organizan las sensaciones que organizamos y calificamos, según la tradición clásica, como bellas, vale decir, armónicas, simétricas y proporcionadas; o feas, vale decir, inarmónicas, asimétricas y desproporcionadas. Buck-Morss (2005) asume una visión similar:

El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Tal como señala Terry Eagleton: ‘La estética nace como discurso del cuerpo’. Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato: todo el *sensorium* corporal (Berti, 2010, p. 67).

La belleza y la fealdad⁵³ del cuerpo giran siempre en torno a una relatividad personal y cultural, social y grupal, en la que ellas actúan como extremos opuestos que, en más de una

⁵³ Un interesante capítulo en la *Corposfera* es el análisis de lo que una cultura determinada considera como feo, una identificación que se expresa en múltiples variables que incluyen, entre otras, desde lo

ocasión, se tocan, se resisten una a otra, pero que también a veces se trastocan y confunden. Sin embargo, se han hecho intentos sistemáticos por objetivar la perfección corporal, como cuando en los concursos de belleza se establece el 90-60-90 como las medidas exactas de busto, cintura y caderas, unas medidas que garantizarían la perfección anatómica de la mujer. Mucho antes, en el siglo I antes de Cristo, Marco Vitruvio Polión (80-70 a C-15 a C), estableció el canon de las proporciones humanas, en las cuales se señalaba, por ejemplo, que el rostro mide una décima parte de la altura corporal, que la distancia del mentón a la base de la nariz es una tercera parte del rostro, que el pie equivale a una sexta parte de la altura, etc. Ese canon de proporcionalidad fue detalladamente estudiado por da Vinci en su famoso dibujo *El hombre de Vitrubio*, para quien, por cierto, todo edificio a construir debía seguir las proporciones del cuerpo. Para el arquitecto romano, los tipos de columnas, por ejemplo, se construyeron imitando al cuerpo humano: el estilo dórico imita al varón, el jónico a la mujer y el corintio a una doncella adolescente.

Una Semiótica del cuerpo

Un análisis semiótico del cuerpo, entendido como ‘conjunto de significaciones vividas’, parte de su esencia y existencia comunicativa: “el cuerpo, sus actitudes, sus gestos, incluso su espacio, esta ‘burbuja’ que lo rodea, intervienen completamente en la comunicación” (Detrez, 2002, p. 129). Desde allí, una ‘Semiótica del cuerpo’, como capítulo de la teoría general de la significación, puede abordarse, al menos, desde cuatro perspectivas diferentes que llamaremos ‘cuerpo-lenguaje’, ‘cuerpo-objeto’, ‘cuerpo-espacio’ y ‘cuerpo-referencia’. En la primera perspectiva, la Semiótica aborda el cuerpo como ‘un lenguaje en sí mismo’, como un significante capaz de significar, competente para entrar en un proceso de comunicación, y cuyo significado primario es él mismo: actúa como una suerte de ‘denotación pura’; es decir, un cuerpo significa, en primer lugar, que es un cuerpo; pero al mismo tiempo es un objeto que gracias al ‘movimiento’ es capaz de fundar el ‘tiempo’ y el ‘espacio’:

inarmónico a lo desfigurado, desde lo monstruoso y lo bestial a lo grotesco. Sobre lo grotesco ver Tornero y Elizalde (2011).

[...] al contrario de que mi cuerpo sea para mí solo un fragmento del espacio, no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo [...] es evidentemente en la acción que la espacialidad del cuerpo se realiza y el análisis del movimiento propio debe permitirnos comprenderlo mejor [...] el movimiento no se satisface con sufrir el espacio y el tiempo, sino que les asume activamente, los retoma en su significación original que se borra en la banalidad de situaciones adquiridas (Merleau-Ponty, 1945, p. 119).

Se trata, así mismo, de un cuerpo que está dotado de su propia morfología y de su particular imagen, de sus propios olores y texturas, de sus sabores y sonidos, de sus colores y densidades, de su propia historia y de su específica memoria, capaz, finalmente, de construir su particular sintaxis con otros cuerpos. Como ningún otro signo, el cuerpo es un lenguaje en acción, siempre siendo y siempre haciéndose, un lenguaje que ‘ocurre’ (“acaece, acontece, sucede”) y ‘discurre’ (“anda, camina, corre por diversas partes y lugares, reflexiona, piensa, habla acerca de algo, aplica la inteligencia”) (Diccionario de la Real Academia Española).⁵⁴ Del mismo modo,

El cuerpo humano es un ‘objeto’ semiótico, tanto significante como significado, un signo y su contenido, metáfora y metonimia, intérprete e interpretado, un símbolo de sí mismo, polisémico y multireferencial [...], un objeto sujeto a investigación arqueológica de su forma, estructura, historia y significado (Staiano-Ross & Khanna, 1998, p. 3).

También en esta perspectiva se incluye lo que tradicionalmente se ha llamado ‘el lenguaje del cuerpo’ (*body language*), un capítulo que la Semiótica generalmente denomina ‘kinésica’ y que abarca “el potencial semiótico del cuerpo humano desde los gestos de la mano y del brazo hasta la postura y los movimientos corporales” (Nöth, 1990, p. 392).

Por su lado, Birdwhistell desarrolló una aproximación a los ‘micromovimientos’ del cuerpo, a la que llamó ‘kinésica’, cuya unidad básica de funcionamiento, siguiendo a la fonología, llamó ‘kiné’, que al combinarse formarían los ‘kinemas’. Con estos conceptos Birdwhistell elaboró un inventario de movimientos corporales que le permitían analizar una secuencia sintagmática para establecer estructuras y significados equivalentes a los sintagmas lingüísticos. También debe incluirse aquí la mímica pues, como señala Saramago, “[...] los

⁵⁴ En adelante citado como DRAE.

párpados, las pestañas, y también las cejas, son los que se encargan de las diversas elocuencias y retóricas visuales, pero la fama la tienen los ojos” (2004, p. 329).

En segundo lugar, una Semiótica que tome en cuenta las diferentes formas que asumen los discursos ‘sobre el cuerpo objeto’, sus maneras de representarlo y de describirlo, los escenarios donde sus textos se emiten y reciben, los actores, códigos y coordenadas espacio-temporales que los delimitan y particularizan. En esta perspectiva se incluirían desde los discursos sobre el cuerpo que nacen en la Biología y la Fisiología, en especial los discursos sobre el cuerpo enfermo (Detrez, 1998; Sontag, 1979), hasta los que se articulan en los múltiples lenguajes de las artes, pasando por los discursos construidos por la publicidad y los medios de difusión masiva. En esta perspectiva, los significantes utilizados derivan de aquellos sistemas de signos –lingüísticos, gestuales, icónicos–, que sirven para ‘representar’ o ‘describir’ al cuerpo como un ‘objeto semiótico’, entendido en el sentido que a estos dos últimos términos les da la Semiótica peirceana.⁵⁵

En una tercera perspectiva, el cuerpo es escenario de otros signos (tatuajes, vestimentas, perfumes, adornos, escarificaciones, pinturas, etc.), signos que adquieren una dimensión semiótica diferente a la que esos mismos signos adquieren en otros espacios. En esta perspectiva se ubican, por un lado, las significaciones que se dan en la interfase entre cuerpo y signos y, por el otro, la investigación sobre esos sistemas de signos que, como tales, se expresan ‘en’ el cuerpo y sobre las semiosis que en ese espacio ellos cumplen. Se trata, pues, del inventario y caracterización de esos signos que se reencuentran en el cuerpo, de las semiosis que ellos cumplen y de las reglas de permisión y prohibición, de compatibilidades e incompatibilidades que los rigen.

Una cuarta dimensión es aquella en la cual aparecen los objetos-signo que ‘dicen’ el cuerpo aunque este no esté presente, son objetos-signo que han sido modelados a partir del cuerpo, con su morfología, con sus funciones y hábitos, y que aún en su ausencia lo significan, y que, por lo tanto, serían ininteligibles sin la referencia al cuerpo. El cuerpo, por su volumen, sus movimientos, su peso y densidad marca muchos de los objetos que la sociedad construye. Una silla, por ejemplo, nos ‘dice’ un cuerpo, su modo de concebirlo, su posición y su sintaxis. Asimismo, es imposible no pensar en el cuerpo y su función urinaria cuando observamos el

⁵⁵ Objeto semiótico es “el objeto del signo, que en vez de pertenecer a lo ‘real’ verídico, depende de la naturaleza del signo, que no puede más que aproximarse a lo ‘real’ (es de lo ‘real semiótico’). Por eso, cualquier objeto para un agente semiótico no puede ser más que un ‘objeto semiótico’” (Merrell, 1998, p. 230).

mingitorio de Duchamp (1967), un objeto extraído de su contexto, el mundo de la vida cotidiana, para llevarlo a otro, la Galería de Arte Schwars, lo que, al mismo tiempo, le permite al artista romper esas débiles fronteras entre lo bello y lo feo, entre lo artístico y lo utilitario.⁵⁶ Estas cuatro dimensiones de la ‘Semiótica del cuerpo’ están estrechamente vinculadas unas con otras, en virtud de que ellas se articulan en una trama de sentidos únicos, inexistentes sin el cuerpo, pues este es la primera forma de semiotización del mundo o, como dice Le Breton: “vivir es reducir continuamente el mundo al cuerpo propio a través de lo simbólico que él encarna. La existencia del hombre es corporal” (2003, p. 7) o, incluso, “el cuerpo es la condición del hombre, el lugar de su identidad” (p. 262). Más aún, como agregan Duret y Roussel, “el cuerpo es el primer punto de anclaje donde el individuo se construye” (2003, p. 112).

Estética del cuerpo y dolor

En las más antiguas sociedades humanas, la búsqueda activa de belleza ha sido siempre una constante, como se señaló anteriormente. Sin embargo, esa búsqueda de ‘valores estéticos’, aún en los más cotidianos haceres del trabajo humano, no se limitó a los objetos fabricados, a los utensilios y vestimentas, sino también a los espacios que el hombre ocupaba. Los hallazgos de las cuevas de Lescaut, en Francia, y de Altamira, en España, revelan que el hombre quería una morada no solo para descansar, protegerse de la intemperie, alimentarse y procrear. Una parte considerable de sus energías estaba también dedicada a embellecer su entorno. Si bien muchas de las pinturas rupestres eran símbolos que representaban valores y creencias importantes en su microuniverso religioso y cultural, no es menos cierto que tales símbolos eran también expresiones de ‘experiencias estéticas’ que, de diversos modos, contribuían al bienestar individual y grupal.

Pero más allá aún de la vivienda y de los utensilios, el hombre y la mujer antiguos hacían, asimismo, un esfuerzo considerable por el embellecimiento del propio cuerpo, considerado

⁵⁶ En ocasiones la estética del cuerpo se asocia con las artes, como ocurren en el llamado arte corporal o *body art*, para el cual se utilizan formas temporales y permanentes. Entre ellas las más conocidas son la pintura, el *piercing*, la escarificación, el tatuaje y el modelaje (*shaping*). A menudo, reconocidos artistas plásticos son invitados a ejercer su arte sobre la piel humana y también sobre vestidos utilizados, entre otros, por bailarines.

hoy escenario fundamental de la belleza humana. A través de peinados, pinturas faciales y corporales, collares, aretes, pulseras y muchos otros procedimientos semióticos, el cuerpo humano se convierte en sujeto y objeto de la ‘necesidad estética’. Este embellecimiento frecuentemente implicaba pasar por el dolor físico. Esta relación entre ‘dolor’ y ‘belleza’ es de larga tradición en diversas culturas humanas. La niña Yanomami que atraviesa finas varillas de madera en sus orejas, en su boca y en su tabique nasal, soporta el dolor estoicamente porque ello le permitirá lucir más bella ante su comunidad. Esas y otras prácticas estéticas que a muchos de nosotros nos parecen ‘salvajes’, son las mismas que nosotros aplicamos a nuestros bebés cuando a escasos días y a veces a horas del nacimiento perforamos los lóbulos de las orejas de las niñas para colocarles aretes.

El dolor no es siempre, como podría pensarse, un objeto negativo que se evita sino que, a menudo, también se utiliza como parte de las estrategias culturales que contribuyen a la organización de micro universos culturales específicos. Así, por ejemplo, encontramos el caso de los judíos que efectúan el *Brit Milá* (Pacto de la Circuncisión), una antigua práctica⁵⁷ en la que se recorta el prepucio que recubre el pene de los recién nacidos, un ritual que el filósofo Spinoza, un judío ‘casi apóstata’, consideraba “de tan gran importancia, que a mi juicio, puede ser por sí solo el principio permanente de conservación del pueblo judío” (Perednik). También en numerosos países africanos (Senegal, Somalia, Sudán, Etiopía, etc.) se practican rituales signados por el dolor, como la ablación sexual, un procedimiento mediante el cual se realiza la “mutilación de parte de los genitales externos femeninos para evitar sentir placer sexual,⁵⁸ con la finalidad de que la niña pueda llegar virgen al matrimonio” (39ymas).

Yahvéh establece su alianza con el pueblo de Israel a través de Abraham a quien le dice: “Esta es mi alianza que habéis de guardar entre yo y vosotros –también tu posteridad–: Todos vuestros varones serán circuncidados. Os circuncidaréis la carne del prepucio, y eso será la señal de la alianza entre yo y vosotros” (Génesis, 17: 10-11). La circuncisión sería “el

⁵⁷ “La circuncisión era ya practicada por los Antiguos Egipcios en la Cuarta Dinastía, unos 3000 años antes de la era común. Y su origen es sin duda más antiguo aún. La ceremonia está claramente representada en un templo de Tebas. La circuncisión debe ser considerada como una marca, un símbolo ritual tribal” (Silvers).

⁵⁸ Dos millones de niñas al año, aproximadamente 6.000 cada día, sufren esta terrible práctica. Entre 100 y 140 millones de mujeres en el mundo ya han sufrido ablación de clítoris, la mayoría en África subsahariana, aunque unos 6.5 millones son de mujeres de los países del norte de Europa y Norteamérica. Informe del Instituto Nacional de Estudios Demográficos de Francia (INED), 24-10-2007 (39ymas).

recuerdo de un hecho y el compromiso permanente ante él” y, significaría, “en el estilo semiótico divino, una garantía permanente de comprensión, de validez, de vehiculación de una realidad esencial para el destino de Israel” (Ocando Yamarte, 2000, p. 42).

La ablación sexual y la circuncisión⁵⁹ no tienen un propósito estético, ellas muestran bien la relación, a menudo ritual, entre cuerpo y dolor. No es descabellado pensar que la presencia de valores simbólicos fuertemente vinculados con el dolor ha sido la base de la aceptación social generalizada de aquellas prácticas estéticas que implican sufrimiento corporal. Se trataría, según esta hipótesis, de una relación de contigüidad cultural y simbólica que facilita la aceptación del dolor como componente ‘natural’ de las prácticas relacionadas con la estética corporal, lo que evidenciaría también una lejana pero probable relación con los ritos sacrificiales propios de numerosas culturas, sean estos efectivos, como en las antiguas civilizaciones mesoamericanas y sudamericanas, o simbólicos, como en las prácticas rituales contemporáneas. Una lista incompleta de las prácticas culturales en las cuales el dolor, el sacrificio o la abstinencia y privación juegan un papel clave, como las siguientes:

- Dolor
- Experiencia estética (tecnologías de la belleza)
 - Éxtasis (experiencia mística)
 - Expiación (ritos de sacrificio, ofrendas)⁶⁰
 - Coraje, bravura (competencias deportivas, escarificaciones)
 - Adquisición de competencia (pruebas calificantes)
 - Cura (ritos de sanación, ritos terapéuticos)
 - Iniciación (ritos de paso)

Diversos grupos en todo el mundo practican regularmente ritos de dolor auto infligido con el propósito de demostrar resistencia y bravura, lo que implica prácticas donde el dolor es un fin en sí mismo y donde este se transmuta en una forma de placer, una suerte de neohedonismo en el que, a diferencia del hedonismo clásico, no se evita el dolor sino que se le busca:⁶¹ “Quizás disfrutamos del dolor de otros, incluso de nuestro propio dolor, como una

⁵⁹ La circuncisión es el procedimiento quirúrgico más practicado en los Estados Unidos (Vitalstatistics).

⁶⁰ También el cine ha sabido ilustrar la problemática de la culpa, la expiación y el dolor, tan dominantes en el Cristianismo y en el Judaísmo. Un ejemplo magistral es la película *Atonement* de Joe Wright (2008).

⁶¹ Pueden verse algunos ejemplos en agrupaciones como *Pain Tribe* (<<http://atonepaintribe.com/>>).

trascendencia de lo ordinario, como un salto hacia los peligrosos placeres de la liminalidad, como un puente hacia lo no-ordinario, lo sagrado” (Passariello, 1994, p. 116).

Si tradicionalmente los atributos fundamentales del cuerpo eran salud y limpieza, hoy la belleza ha ocupado un plano dominante y su búsqueda casi obsesiva ha generado una serie de prácticas que se han extendido a zonas corporales que nunca habríamos imaginado hace apenas treinta o cuarenta años en el mundo occidental. El llamado *piercing*, por ejemplo, es una técnica de realización de agujeros corporales –en los labios, en la parte superior de las orejas, en el ombligo, en la lengua e incluso en el pene (el llamado *Prince Albert piercing*) – para colocar aros u otros adornos. La extracción de los pelos del cuerpo, la llamada depilación parcial o total, tan común hoy en nuestra cultura, incluso entre muchos hombres, utiliza a menudo procedimientos extremadamente dolorosos, que además implican riesgos de enfermedad, si no se hace con la asepsia adecuada.⁶² La cirugía estética, que ha conocido un desarrollo vertiginoso en los últimos treinta años y que la ha llevado a superar límites inimaginables, hasta convertirse en lo que algunos llaman la ‘cultura’ *cyborg*, implica procedimientos no solo costosos sino también dolorosos e incómodos, que suponen una buena capacidad de sacrificio y limitaciones físicas importantes. Todo ello a pesar de que, al menos en Estados Unidos, el 60% de la gente cree que la belleza interna es más importante que la belleza física y el 92% se encuentra satisfecho con la manera como luce (AARP Research, 2001). Frente a esas prácticas hoy corrientes, las limitadas tecnologías de belleza corporal practicadas por los Yanomami son irrisorias y, no obstante, estas nos escandalizan. Nuestra propia civilización contemporánea, de la que tanto nos enorgullecemos, marcada por la ciencia y la tecnología y por un esfuerzo considerable por evitar el dolor, continúa practicando ritos de belleza que repiten dos de los componentes esenciales de los sacrificios primitivos: dolor y abstinencia.

¿Por qué la práctica Yanomami nos parece ‘salvaje’ o ‘brutal’ y no somos capaces de observar nuestras propias prácticas como tales? Sin duda, se trata de lo que los antropólogos han llamado, con acierto, etnocentrismo, un proceso de autoconservación cultural que nos conduce a ver nuestra cultura y nuestras prácticas sociales, religiosas y políticas como las

⁶² Uno de los más extremos y riesgosos procedimientos de reciente aparición es conocido como *anal bleaching*, el cual se define como “the practice of bleaching the ‘pigmentation’ of the skin of light-skinned people around the ‘anus’. It is used for cosmetic purposes. A cream is used containing around 20% ‘hydroquinone’ (a suspected ‘carcinogen’ banned by several countries including France and the UK) as an ‘active ingredient’” (Wikipedia).

‘buenas’, ‘adecuadas’ y ‘normales’. El etnocentrismo nos conduce justamente a ver todo lo ‘otro’, las otras culturas y religiones y las prácticas derivadas de ellas, como ‘raras’, ‘malas’, ‘anormales’. De allí se han derivado los asesinatos en masa que se producen al querer imponer al ‘otro’ nuestra particular visión del mundo.

La tecnología de la belleza

Ahora bien, según nuestra hipótesis, buena parte del mundo moderno, por razones menos filosóficas e intelectuales, ha hecho de la búsqueda natural de la belleza una búsqueda artificial, impuesta, casi obsesiva. Miles de millones de dólares se invierten hoy⁶³ en las más insólitas, variadas y sofisticadas técnicas de belleza,⁶⁴ originadas todas en el deseo irreprimible de tener una imagen corporal que podamos aceptar, con la que podamos vivir y sentirnos satisfechos, y, por supuesto, en la búsqueda de aceptación social. Esos dos procesos de adaptación —aceptarnos nosotros mismos y ser aceptados por los otros—, nos llevan a esfuerzos a veces desmesurados, esfuerzos que no siempre ponemos en otros objetivos que tradicionalmente considerábamos más ‘nobles’ o más ‘pertinentes’, o de mayor jerarquía ética, cultural, científica o, incluso, religiosa. Hoy “el cuerpo se forma porque se conforma a saberes, a valores, y los efectos de ese cuerpo ideal tienen efectos concretos sobre el cuerpo real, por las técnicas de cuidados y de mantenimiento que ellas acarrearán” (Detrez, 2002, p. 19). Las múltiples técnicas destinadas a parecernos al modelo de belleza previamente

⁶³ “It is now estimated that the worldwide market for cosmetic surgery and facial cosmetic rejuvenation, is valued at nearly \$ 12 billion in sale and is growing at \$ 1 billion a year. This study, Facial Cosmetic Surgery and Rejuvenation Markets, predicts that over 15 million procedures from simple botulinum toxin injections to full surgical rhinoplasty will be performed in 2004, and that by 2006, that number will be well over 21 million. Furthermore, the majority of the procedures will be simple injections or laser treatments for wrinkles. In addition, the worldwide cosmetics market (specialist in ‘anti-aging’ creams and lotions) is estimated at over \$ 1.58 billion in 2004 and is expected to grow at a compound annual rate of 12,6% to reach more than \$ 2.86 billion worldwide by 2009. Market growth is accelerating as consumers demand over the counter solutions and prescription products with better efficacy and safety profiles that meet their needs for protective anti-aging and photodamage agents” (Consultingroom).

⁶⁴ Ya en 1992 en los Estados Unidos se realizaron 389.024 cirugías cosméticas a mujeres, cifra que subió a 2’878.212 en 2003. En 2005 en Estados Unidos la cirugía cosmética femenina más practicada fue el aumento de los senos (291.350 mujeres), seguida por la liposucción (287.932). En cuanto a los hombres norteamericanos la cirugía cosmética más practicada en 2005 fue la de la nariz (99.680), seguida del implante de cabello (39.244) y liposucción (35.673) (Vitalstatistics). Entre 2000 y 2001 en Venezuela “el recurso a la cirugía estética aumentó más de 60%. En un período más largo, comprendido entre 1992 y 1998, las intervenciones más frecuentes fueron la lipoescultura, que se incrementó en 264%; la mamoplastia de aumento (implante de prótesis mamarias), que creció 306%; y la cirugía de rejuvenecimiento facial y de remodelación nasal” (Sosa, 2001).

establecido por los medios de difusión masiva, gracias a una publicidad que busca vender esas técnicas, siguen un patrón universal de lo que ser bella o bello significa.

Un inventario rápido de las técnicas contemporáneas más conocidas para alcanzar la belleza corporal incluye fisicoculturismo, *jogging*, *piercing*, cirugía estética (liposucción, *peelings*, estiramientos de piel, agrandamiento, reducción o eliminación de partes corporales), dietas, perfumes, cremas y desodorantes, vestimenta⁶⁵ (ropas, calzados, correas, carteras, etc.), adornos (zarcillos, collares, pulseras, anillos, prendedores), masajes, baños y sesiones de rayos uva, tratamientos de la piel, del cabello, de las uñas, técnicas del caminar y del modelaje, depilación (piernas, cejas, sexo), tatuajes, endermología, maquillaje, odontología buco-facial, etc.

Todas esas técnicas, y muchas otras que se nos escapan, conforman lo que hemos llamado en otra parte la ‘tecnología de la belleza’, toda una serie de conocimientos, métodos, instrumentos y habilidades de trabajo destinados a ‘construir’ el cuerpo de una mujer o de un hombre según un modo específico de ser bella o bello, y que tiene que ver con ese modelo transnacional de la belleza que gigantescas corporaciones mundiales han impuesto en buena parte del orbe terráqueo.

Pero el ejemplo más perfecto de la realización concreta de esas estrategias propias de la estética corporal son los concursos de belleza,⁶⁶ que en Venezuela tuvieron hasta hace poco una presencia avasallante. No hay feria de escuela o feria agraria, carnaval escolar, municipal o regional, no hay evento festivo y social, e incluso académico, que no exija una reina de belleza.⁶⁷ Gracias a esa influencia dominante de la cultura que se escribe en inglés, ya hemos dejado de llamarlas ‘reinas’ o ‘señoritas’, como en otros tiempos (Carreño 1996a, 1996b), para llamarlas *Misses*.

⁶⁵ “¿Existe un código más riguroso y más ritual que el de la vestimenta? Clasifica, distingue, jerarquiza, garantiza los contratos secretos de los grupos. Mantiene las ‘distinciones’ sociales, los estatus culturales y la distancia entre clases” (De Certeau, [1994] 1999, p. 40).

⁶⁶ Ver al respecto el capítulo V.

⁶⁷ Uno de los países con mayor tradición de concursos de belleza masculino y femenino ha sido Venezuela, donde tales certámenes han conocido un pronunciado declive después de la elección en 1998 y su posterior reelección en 2004 del presidente Hugo Chávez Frías. La elección de Miss Venezuela, un espectáculo que desde hace 40 años cuenta con un enorme apoyo publicitario y mediático y que hizo de las candidatas de ese país las vencedoras en cuatro Miss Universo, cinco Miss Mundo y que en 26 oportunidades estuviesen en el cuadro de las finalistas, ha visto disminuida significativamente su presencia en la cultura venezolana del espectáculo. En 2003 estuvo en peligro la asistencia de la Miss Venezuela al Miss Universo, en Panamá. En septiembre de 2006 una huelga de trabajadores puso en peligro la realización del certamen. El nuevo gobierno del presidente Nicolás Maduro, heredero de Hugo Chávez, ha continuado esta política.

El modelo internacional de la belleza

Gracias a esa pasmosa ‘tecnología de la belleza’, el cuerpo humano se convierte en escenario de diversas operaciones artificiales que lo invaden y lo transforman. Así, la oposición entre la ‘naturaleza’ del cuerpo y la ‘artificialidad’ de esta tecnología desaparece, para dar paso a una suerte de creación corporal que, como ya dije, busca llevarnos a aceptar nuestro propio cuerpo y a que este sea aceptado por los miembros de nuestro entorno social. La ‘tecnología de la belleza’ implica, al mismo tiempo, una concepción del cuerpo y un conjunto de técnicas destinadas a transformarlo a adaptarlo a un modelo de lo que es aceptable como bello.

Pero esta doble aceptación pasa necesariamente por nuestra adecuación a ese ‘modelo transnacional de la belleza’ que tiene características morfológicas fáciles de inventariar:

<u>BELLO</u>		<u>FEO</u>
↓		↓
/delgado/	contra	/gordo/
/alto/	contra	/bajo/
/blanco/	contra	/negro/
/joven/	contra	/viejo/
/con cabello/	contra	/calvo/

En el fondo, los procesos y las estructuras semióticas que fundamentan la utilización de la belleza como espectáculo trabajan sobre lo que podríamos denominar el ‘orden social y cultural de la apariencia’, un orden producido, aprendido, internalizado en nuestra conciencia, y en el cual el hombre es un signo. El ser humano está consciente de que todo lo que haga y no haga, todo lo que diga o calle, tiene un significado social, puesto que vive inmerso en un mundo de lenguajes que, quiéralo o no, lo marcan, colorean sus conductas y lo significan. Ese mundo de lenguajes, lo que Lotman llamaba la ‘Semiosfera’, incluye todo nuestro cuerpo, nuestras manos y nuestros ojos, nuestro cabello y nuestro rostro, con los variados procesos de significación que en ellos se materializan.

Justamente una de las tareas fundamentales de la filosofía contemporánea ha sido la reivindicación del cuerpo, reivindicación que para ser lograda debió vencer los sólidos

prejuicios que siempre lo acompañaron. Para las grandes religiones el cuerpo era motivo y objeto del pecado, carne putrefactible sometida a tentaciones, obstáculo para la salvación eterna del alma. En esa oposición ‘cuerpo’ contra ‘alma’ el primero era despreciado y por ello a menudo flagelado,⁶⁸ reprimido e ignorado. También la filosofía racionalista, en particular con Descartes, contribuyó al desprecio del cuerpo humano al privilegiar la mente sobre este último. En esta nueva dicotomía, ‘cuerpo’ contra ‘mente’, el primero volvía a ser subvaluado: había que cultivar la mente, asiento de la razón, la que, según esta filosofía, nos hacía verdaderamente humanos, mientras que el cuerpo era solo escenario de instintos animales o, a lo sumo, soporte físico.

La segunda mitad del siglo pasado intentó reivindicar la unidad esencial humana entre cuerpo y mente o, en el plano religioso, entre cuerpo y alma, una filosofía conocida en Occidente como ‘monismo’ y en Oriente, refiriéndose a Dios, como “*Wajdat al-wuyud* (literalmente, la unicidad o la unidad del ser)” (Gülen). Numerosos filósofos occidentales (Searle, 1985; Rahner, 1965, 1987), han intentado rescatar la armonía del ser y con ella la necesidad de reconocer nuestro propio cuerpo como un todo y, más tarde, como algo precioso, noble y hermoso, digno de cuidados y atenciones, y no como un simple vehículo del alma o de la mente.

Semiotización de ‘lo natural’

No obstante, el interés mercantil en la sociedad de consumo ha encontrado en esta reivindicación del cuerpo una nueva oportunidad de negocios que ha desequilibrado, otra vez, la búsqueda de la armonía propia de la unidad del ser, una unidad que es móvil por naturaleza, “una unidad dialéctica, de una coexistencia de contrarios” (Cassirer, 2001, p. 326). Así, ha dividido de nuevo al ser en ‘esencia’ y ‘apariencia’ y, en oposición al desequilibrio anterior, donde se privilegiaba la esencia, la tecnología global de la belleza ha privilegiado la segunda, porque ello le permite construir y explotar económicamente el espectáculo⁶⁹ narcisista del cuerpo. Ahora bien, para atenuar la resistencia a la artificialidad

⁶⁸ San Ignacio de Loyola, al tiempo que lo castigaba con cadenas y con piedras, decía de su cuerpo: “No soy sino un estercolero; debo pedirle a Nuestro Señor que cuando muera mi cuerpo sea lanzado a la basura para que sea devorado por los pájaros y los perros [...] ¿No es acaso eso lo que debo desear como castigo por mis pecados?” (Gélis, 2005, p. 48).

⁶⁹ “El proceso de globalización ha creado así una nueva corporeidad sin fronteras, ya que el modelo propuesto está destinado a todas las sociedades, *urbi et orbe*, y sin edad, pues la tecnología de la belleza crea la ilusión de

de las tecnologías de la belleza y facilitar su aceptación social y cultural, estas han basado a menudo sus estrategias persuasivas en la recuperación del prestigio de ‘lo natural’ y se han auto presentado como portadoras de esa cualidad. Así muchos alimentos se presentan como de origen ‘100% natural’ y algunos perfumes asumen la simbología floral, máquinas de ejercitación física anuncian su adecuación a la ‘forma física natural’ y otras cremas y lociones recurren a la asociación con la ‘naturalidad’ del agua y de la leche o, más recientemente, de la sábila (‘aloe vera’). Los perfumes eran originalmente elaborados gracias a la maceración en alcohol de flores y vegetales, y en algunos casos de órganos animales, pero al pasar a la utilización de esencias sintéticas⁷⁰ han debido enfrentar la pérdida semiótica de su condición ‘natural’, lo que obligó a sus fabricantes a rodearlos de una simbología publicitaria que les devolviera tal condición. Las estrategias semióticas más utilizadas para la construcción de la isotopía de lo ‘natural’ han sido las de nominación e iconización. Entre las primeras se distinguen nombres que a menudo recurren a las flores u otros objetos ‘naturales’ tales como *Fleur de Interdit*, de Givenchy; *Flower* y *Flower Parfum*, de Kenzo; *Narcisse*, de Chloe; *Opium*, de Saint Laurent; *Sun Flowers*, de Elizabeth Arden; *Acqua*, de Gio; *Aires del tiempo*, de Nina Ricci; *Café*, *Café Café* y *Café Café Adventure*, de Confilux; *Eau Torride*, de Givenchi; *Eau de Dolce Vita*, de Dior; *Green Tea*, de Elizabeth Arden, para mencionar algunos. Otros perfumes recurren a la promoción de sus componentes para establecer el vínculo con lo ‘natural’. Tal es el caso de Shalimar, de Guerlain, que anuncia como sus componentes “jasmín y rosas, además de vainilla, mandarina y limón”.

Entre las estrategias icónicas utilizadas en el discurso de la belleza están las relativas al diseño de los envases y de los empaques, como el caso del vaporizador del *Eau de Toilette*, de Kenzo, en el que el empaque está cubierto de hojas verdes en relieve y el envase de vidrio tiene la forma de una rosa; pero también están las estrategias visuales con las que se anuncian los perfumes, no solo en televisión y en revistas sino también en los nuevos medios, como en una de las web de Kenzo, cuya primera página se abre con una enorme y hermosa amapola

que no se envejecerá jamás; pero, sobre todo, se nos propone un cuerpo para lo público, para la mirada colectiva y mediática, un cuerpo, en fin de cuentas, espectacular” (Finol, 2005, p. 94).

⁷⁰ “Las esencias se mezclan con alcohol en recipientes de acero inoxidable y se dejan macerar. La cantidad de esencia define el tipo de producto: Colonia: 2 a 4% de esencia, Eau de Toilette: 5 A 12% de esencia, *Eau de Parfum*: 13 a 20% de esencia. Perfume: 21 a 25% de esencia” (<<http://worldfashion.com.ar>>).

roja,⁷¹ y en la que se invita a "sembrar" amapolas en todo el mundo y se ofrecen artículos (*goodies*) florales.

Otro escenario donde el discurso de la belleza recurre a la noción de 'natural' es el de los productos destinados a detener el envejecimiento normal del cuerpo pues, como se dijo arriba, uno de los componentes de la noción de belleza es la juventud, en consecuencia se ha desarrollado toda una tecnología médica y pseudomédica destinada a conservar los atributos de la juventud y a detener el envejecimiento, un efecto de los procesos de deshidratación celular y oxidación molecular, que originan signos como las arrugas, la caída del cabello y la lentitud en los movimientos. Así, la publicidad recurre a términos que se refieren a componentes naturales del cuerpo, a fin de crear el vínculo entre producto y naturaleza. La transnacional francesa de la belleza *Vichy*, por ejemplo, utiliza la denominación *sérum* como fundamento publicitario de su *LiftactivProSerum*, lo que asocia, además, con los términos 'colágeno', principal proteína de los tejidos, cartílagos y huesos, y 'elastina', una sustancia natural ubicada en la dermis y que regula la elasticidad de la piel.

Cuerpo y discurso científico

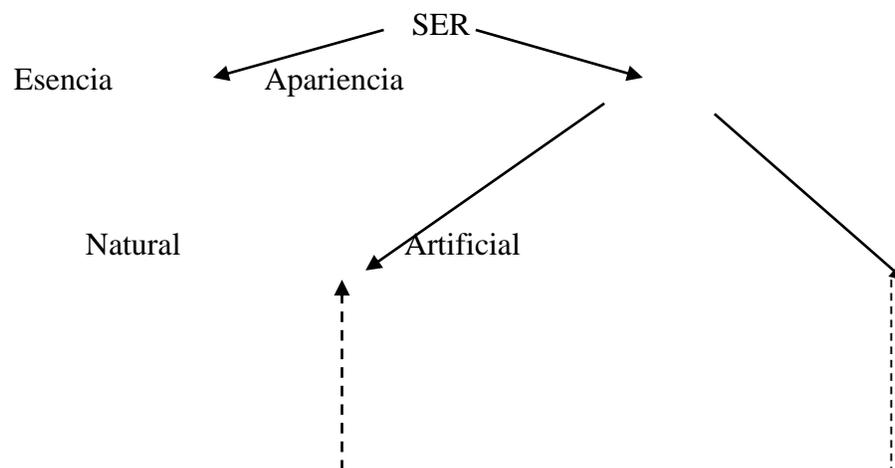
Pero las tecnologías de la belleza además de recurrir a la isotopía de lo 'natural' también recurren activamente a la de la 'cientificidad', tal como puede observarse en la misma publicidad de *Vichy*, donde la empresa recurre a estrategias de nominación como la de *Vichy Laboratoires*, lo que de entrada asocia a la empresa no a una fabricante de cosméticos sino a la ciencia y a la tecnología, dos isotopías eufóricas, positivas, es decir prestigiosas. Esa isotopía se refuerza con la utilización de términos científicos o médicos como 'hipoalergénico', 'fibrocyclamide', 'tratamiento', etc.

Una tercera isotopía usada por el discurso que acompaña a la 'tecnología de la belleza' es de carácter 'lingüístico' y se manifiesta en la utilización del idioma inglés, un idioma asociado con el éxito, con la tecnología propia del mundo anglosajón y de su dominio y presencia cuasi universal. El inglés se utiliza en particular cuando se trata de invocar la 'cientificidad' de las técnicas y recursos que garantizan la eficiencia en el tratamiento del cuerpo. Así, por ejemplo, los centros de belleza recurren con altísima frecuencia a términos en idioma inglés,

⁷¹ Ver <<http://www.en línea.flowerbyyou.com>>.

pues explotan semióticamente el prestigio asociado a él. En las páginas 5 y 6 del número 40 de la revista *Tendencia* puede observarse un centro de belleza que recurre a la nominación en inglés, *Medicalspa*, pero que además identifica los tratamientos que ofrece en la misma lengua: *Skin Tightening, Laser & Radiofrequency*, etc. La misma isotopía se observa unas páginas más adelante en la publicidad de *La Senza*, una tienda de ropa íntima que bajo su nombre escribe el término francés *Lingerie* (en lugar de ropa íntima), pero que, asimismo, presenta la imagen de una hermosa y joven mujer, vestida con un *négligé* rojo, sobre cuyo cuerpo escribe: *Red Hot Sexy Love for Valentine's. Thursday, February 14th*. Aquí debe notarse, además, la inclusión en el calendario festivo venezolano de la fiesta de San Valentín, tal como se la practica en los Estados Unidos, un fenómeno de importación cultural similar al del Halloween, una festividad inglesa, basada en las antiguas prácticas de los druidas, que hoy se celebra en muchas escuelas privadas y públicas de América Latina.

La ‘naturalización’ de los olores, de los alimentos, de los perfumes y de los productos antienvjecimiento, entre otros, junto con la recurrencia a un discurso científicista y al idioma inglés, se convierten en estrategias semióticas para la naturalización artificial de la imagen del cuerpo, al que se presenta y se percibe como un objeto cultural, inmerso en una suerte de antiantropología del cuerpo, creada y practicada por los medios de difusión masiva y con frecuencia reproducida en los procesos sociales cotidianos. Así vemos como en la mercantilización del cuerpo humano, el énfasis de la publicidad y de los medios se pone en la apariencia, entendida como aquello que es visible, palpable y que se puede oler, un objeto de percepción en la que los atributos están fijados por una micro cultura de consumo que define el concepto de ‘cuerpo bello’, y en la que las técnicas de la belleza recurren a lo natural como fundamento de un imaginario construido, ofrecido, que, a su vez, se apoya sobre el hedonismo que la sociedad de consumo nos ofrece como deber ser.



Del cuerpo exhibido a la masculinidad recuperada: ‘metrosexual’, ‘ubersexual’ y ‘lumbersexual’

El término ‘metrosexual’ es un neologismo creado en 1994 por el periodista inglés Mark Simpson, quien lo define como “un caballero narcisista enamorado no solo de sí mismo sino también de su estilo urbano de vida”. Más tarde, en julio de 2002, el mismo Simpson extendería su definición:

El típico ‘metrosexual’ es un joven con dinero para gastar, que vive en la ciudad, donde están las mejores tiendas, clubs, gimnasios y las mejores peluquerías. Puede ser oficialmente gay, hetero o bisexual, pero esto no tiene tanta importancia porque se ve a sí mismo como su propio objeto de deseo y placer. De profesiones liberales como modelos, medios de comunicación y productoras o músicos pop y, ahora, también deportistas, saben que atraen, aunque la verdad sea dicha, lo mejoran con productos cosméticos masculinos (Díaz, 2006, p. 160).

Esta definición de un modelo de belleza masculina contemporánea es un intento de síntesis de las variables que lo caracterizan: urbano, consumista, exhibicionista, hedonista, narcisista, cuyos comportamientos tienen, según Díaz, “como principal referente el cuerpo” (2006, p. 167), autor que atribuye su aparición a la crisis de la masculinidad⁷² que se expresa en la reducción simbólica y cultural entre lo que se consideraban extremos opuestos: masculinidad y feminidad. Para otros autores, la crisis de la masculinidad se fundamenta en cuatro variables: “el empoderamiento de las mujeres, la diversificación de géneros e identidades

⁷² Con respecto a la masculinidad y sus expresiones es interesante mencionar el trabajo de Slevin y Linneman, quienes señalan que “la forma hegemónica de masculinidad es juvenil y heterosexual” (2010, p. 486), y que “en la jerarquía de las masculinidades, los viejos y los homosexuales están claramente subordinados. Por lo tanto, muchos asumen que los homosexuales viejos son doblemente estigmatizados” (2010, p. 483).

sexuales, la segmentación del mercado y la reproducción asistida” (Paredes Cruz, 2015, p. 17).

Es justamente frente a esa crisis que tres publicistas norteamericanas, en su libro *The future of Men: the Rise of the Ubersexual and What He Means for Marketing Today* (2005) han señalado que el nuevo modelo masculino es el ‘ubersexual’, otro neologismo basado en el morfema alemán *uber* que significa ‘muy’ o ‘mucho’, modelo que, según las autoras, se opone a la ‘feminización’ o excesiva delicadeza del ‘metrosexual’. Las características principales del ‘ubersexual’ serían: confianza suprema en sí mismo sin resultar desagradable o egocéntrico, aspecto bien masculino, estilo bien definido en la estética, no se preocupa tanto por la imagen, pretende alcanzar los niveles más altos de calidad en todas las áreas de su vida.⁷³

¿De dónde salen estos modelos masculinos? De los laboratorios de marketing y de las agencias publicitarias empeñadas en crear modelos que potencien el mercado y faciliten la aceptación vicaria de nuevos productos: el cuerpo masculino es una boutique que vende nuevos imaginarios con viejas estrategias de mercadeo.

Sin embargo, la historia no termina todavía. En efecto, en octubre de 2014 Tom Puzak (2014) presentaba al ‘lumbersexual’: “hoy el metrosexual es una especie en extinción que está siendo reemplazada rápidamente por hombres más interesados en la vida al aire libre o en los pseudo aires libres, que en meticulosos hábitos de acicalamiento”. El ‘lumbersexual’, término en el cual ‘lumber’ significa ‘madera’ y por extensión ‘leñador’, se caracterizaría por dejarse una espesa barba, utilizar mochilas informales y pantalones de telas resistentes combinados con camisas de cuadros escoceses. El *Urban Dictionnary* (2014) define al ‘lumbersexual’ como “un metrosexual que necesita aferrarse a alguna aspereza propia de la vida al aire libre, y por lo tanto opta por mantener una barba finamente recortada”.

Las numerosas revistas, diarios y blogs que replicaron el análisis de Puzak condujeron a que un mes más tarde el autor ampliara el concepto en un nuevo artículo que tituló “Lumbersexuality: An Exploration”, en el cual intenta demostrar que no se trata solo de una palabra nueva sino de un fenómeno real. Pero como en los casos anteriores, el ‘lumbersexual’ no es sino otra respuesta a la voraz necesidad de la industria de la moda que incesantemente crea imaginarios corporales nuevos para vender más.

⁷³ Ver <<http://minutouno.com>>.

Hedonismo y estoicismo

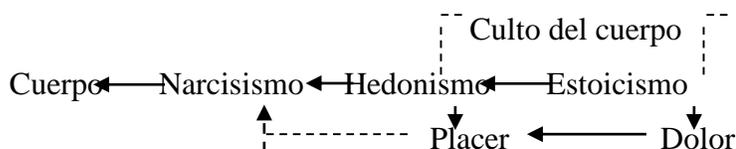
Al imponer un modelo de cuerpo humano bello, como el que hemos bosquejado, la publicidad, los medios masivos de difusión y las creencias que estos han convertido en mito y valor sociocultural, se apoyan en quienes de modo progresivo internalizan este modelo como propio y, a su vez, lo reproducen. La reproducción de ese modelo se da igual en la familia como en la escuela, y es reforzada continuamente por los medios de difusión.

Ahora bien, ese modelo se asienta en dos concepciones del cuerpo que aparentemente son contradictorias. Por un lado, el hedonismo, como búsqueda obsesiva del placer, y, por el otro, el estoicismo que se expresa en la aceptación del dolor como prueba calificante para alcanzar la belleza. En efecto, a diferencia de lo que piensa Lipovetsky, la sociedad de consumo no es una sociedad vacía sino que ha sustituido sus contenidos por otros o ha resemantizado los viejos conceptos y productos del consumo. Así, los valores religiosos y políticos han sido sustituidos por los valores del placer y del goce, en una búsqueda de la satisfacción y gratificación que se asienta en los diversos territorios del cuerpo, convertido en centro de las más diversas direccionalidades sociales y culturales. Ese hedonismo,⁷⁴ propio de una sociedad altamente tecnologizada que había alcanzado un dominio pleno de su entorno, en la que sus fuerzas dominantes se sentían satisfechas de sí mismas, ha marcado la modernidad y la noción que esta ha explotado del cuerpo humano.

Pero junto al hedonismo la sociedad hiperconsumista, por contradictorio que parezca, ha promovido el estoicismo, a través de la ritualización activa de numerosos procedimientos en los cuales el dolor es una prueba calificante, una prueba de adquisición de competencias estéticas que permiten alcanzar nuevo estatus grupal y social. Son numerosas las técnicas de la belleza que se fundamentan en procedimientos en los cuales el dolor está presente, entre ellos el tatuaje, las cirugías estéticas, las depilaciones, los ejercicios físicos, los *piercings*, las operaciones odonto-faciales, mientras que otras implican abstenciones, como las dietas, y, en un caso como en otro, ese estoicismo, entendido como dominio y control de las sensaciones, se puede describir como un ‘sacrificio’ que implica el ejercicio de una ‘violencia’ contra el

⁷⁴ Epicuro (341-270, a C), el filósofo griego fundador de la filosofía hedonista, afirmaba: “Yo no sé cómo puedo concebir lo bueno, si elimino los placeres del gusto, y elimino los placeres del amor, y elimino los placeres del oído, y elimino las emociones placenteras causadas por la visión de una hermosa forma” (Anderson).

propio cuerpo. Se trata de un intensivo trabajo, lleno de dolor, esfuerzo y abstinencia, destinado a hacer del cuerpo nuestro mejor capital simbólico porque, como dice Baudrillard, “se administra el cuerpo, se le acondiciona como a un patrimonio” (1984, p. 204). Porque, en efecto, es el cuerpo aquel que primero nos presenta, identifica y legitima ante el mundo, o, también, “tener un cuerpo es comprometerse perpetuamente en el mundo” (Lévine & Touboul, 2002, p. 33).



Sin embargo, ‘hedonismo’ y ‘estoicismo’ corporales no son sino dos concepciones complementarias, en lugar de contradictorias, pues ambas apuntan, en la sociedad del hiperconsumo, hacia el desarrollo de un creciente y elaborado ‘neo-narcisismo’ que encuentra su espacio en el propio cuerpo: cuerpo vestido, cuerpo pintado, cuerpo adornado, cuerpo perfumado, cuerpo retocado, cuerpo reformado, etc. Es gracias al control estoico de las sensaciones derivadas del dolor y de la abstinencia que se construye el nuevo hedonismo, la auto satisfacción como fin constante, la cual se convierte en una matriz cultural: un molde con el cual se da forma a un ‘neo-narcisismo’ fundado, por un lado, en la propia contemplación del cuerpo y, por el otro, en su exhibición y cotejo con los modelos impuestos que se fundamentan en lo que Mauss llamó “una imitación prestigiosa” (1991, p. 369). Para que ese neo-narcisismo se haya desarrollado y socializado ha sido necesario un largo proceso que ha permitido el alejamiento de la persona de la comunidad con la cual se identifica, de la cual es un ‘miembro’, para convertirse en un ‘individuo’, un proceso en el cual, según Durkheim, “se precisa un factor de individuación, y el cuerpo es el que tiene este rol” (Le Breton, 2002, p. 29). El ‘neo-narcisismo’, pues, se instala cómodamente en la sociedad de los ‘individuos’, donde los límites personales y las fronteras íntimas impiden el paso al otro y protegen, activamente, la privacidad.

Pero también el ‘neo-narcisismo’ tiene un lado patológico, como lo evidencia una creciente preocupación en sectores médicos⁷⁵ que comienzan a recibir pacientes que manifiestan “una

⁷⁵ Para ver el estudio de dos casos relativamente graves ver García-Parajuá et al. (2003).

preocupación persistente y excesiva por un defecto físico imaginario, [que] afecta tanto a hombres como a mujeres y parece ser más frecuente de lo que se ha venido considerando” (García-Camba, 2004), un síndrome que se conoce con el nombre de dismorfofobia, una denominación creada en 1880 por el psiquiatra italiano Enrique Morselli, pero reconocida oficialmente como una enfermedad solo en 1987 con el nombre formal de Body Dysmorphic Disorder (BDD) o Trastorno Dismórfico Corporal (TDC). Morselli, lo definió como “sentimiento subjetivo de fealdad o defecto físico que el paciente cree que es evidente para los demás, aunque su aspecto está dentro de los límites de la normalidad” (Dismorfofobia.org). A principios de 1.800 médicos alemanes llamaron a este trastorno ‘hipocondría de belleza’.

Para Phillips, el TDC puede conducir con frecuencia a una co-morbilidad compleja:

Severa depresión parece ser el desorden más a menudo comórbido con el TDC, con una frecuencia actual de cerca del 60% y una frecuencia de por vida de más de 80%. En mi serie de pacientes, la aparición de BDD usualmente precede la de depresión. Otros comórbidos desórdenes comunes son fobia social (que ocurre en cerca del 40% de los casos), desorden obsesivo-compulsivo (que ocurre en cerca de un tercio de los casos), y abuso de sustancias (con una historia de por vida de cerca del 40%) (Phillips, s. f.).

Para Renshaw, durante sus cuarenta y dos años como terapeuta sexual, el problema más común de Trastorno Dismórfico Corporal (TDC) presentado por sus pacientes es el de hombres que sufren de una búsqueda compulsiva por un pene más grande, una preocupación masculina documentada desde 1900 (Renshaw, 2003).

Algunos investigadores atribuyen parte de la responsabilidad en la aparición de este síndrome a “esta forma de consumismo cosmético, estimulado muy frecuentemente por métodos de propaganda agresivos y en ocasiones engañosos” (García-Camba, 2004), o también “la satisfacción por la imagen corporal es un objetivo en la sociedad actual, y esta preocupación se convierte en patológica cuando alcanza límites irracionales. Los medios de comunicación promueven el ideal de cuerpo perfecto. Estos mensajes influyen en el desarrollo del adolescente, el cual percibe una imagen distorsionada de su propio cuerpo” (Dismorfofobia.org). A finales de la década de 1990 otros investigadores han atribuido el

síndrome del TDC a factores biológicos, particularmente a una disfunción del metabolismo de la serotonina cerebral (Renshaw, 2003).

Otras patologías relacionadas con el cuerpo incluyen la *anhedonia* (del griego *án*, ‘sin’, y *ήδονή*, ‘placer’), una condición que se caracteriza por la incapacidad del cuerpo para encontrar placer en las actividades que normalmente el resto de los individuos considera placenteras, tales como actividades sociales, sexuales o físicas, y también la *aphanasis* (del griego *aphanes*, ‘invisible’), una condición en la cual, por diversas razones, el deseo sexual del individuo desaparece.

Conclusiones: cuerpo, belleza y violencia simbólica

No deben entenderse estos procesos culturales a los que nos hemos referido como condicionantes fatales de la vida social y de los procesos culturales. Afortunadamente, cada comunidad, en medio de sus propias condiciones históricas y culturales, está siempre en continuos procesos de reelaboración simbólica, en una mezcla constante de diversas influencias, entre las que destacan, por supuesto, las de los medios masivos de difusión pero también los contenidos de la tradición, usos y costumbres propios de esa comunidad. Es justamente allí donde se produce, continuamente, lo que Fiske (1989, p. 25) llama cultura popular: “La cultura popular está hecha por el pueblo en la interface entre los productos de la industria cultural y la vida cotidiana”. Y es en el marco de la vida cotidiana donde sin cesar, frente a la avasallante violencia simbólica, se cuestionan, se resisten y se negocian los intereses contradictorios que perviven en todas las sociedades.⁷⁶

Para las sociedades y culturas tan diversas que viven en este planeta la imposición de un modelo único de belleza, como lo es también la imposición de un solo modo de vida a los demás pueblos, configuran una ‘violencia simbólica’ que crea desequilibrios culturales y sociales que se traducen, a menudo, en inestabilidad emocional y grupal. La propia identidad,

⁷⁶ Mattelart no parece optimista cuando frente al “amplio movimiento que lleva a los pueblos y a las naciones a reapropiarse de su historia y de su cultura” constata que “la universalización contemporánea de un sistema productivo y tecnológico está caracterizada, más que nunca, por la desigualdad de los intercambios” (1998, p. 111). De allí que prefiera asumir la ‘esperanza trágica’ de Morin (1998, p. 123).

en medio de la rica diversidad⁷⁷ que puebla el planeta, es una de las condiciones primarias de la condición humana.

La búsqueda de la belleza es una tendencia ineludible en el ser humano y, como dijimos antes, es consubstancial a la especie y abarca todos los ámbitos de la vida individual y social, de la cual el arte es solo ‘una’ expresión entre muchas otras. Sin embargo, en ninguna época de nuestra historia la ‘estetización del cuerpo’ había alcanzado el paroxismo que hoy la caracteriza, en particular gracias a la explosión que los medios han conocido en el último siglo. Nuestra búsqueda de la belleza, en nuestro cuerpo como en nuestro hábitat, debe respetar nuestra propia cultura, pero también la cultura de los otros. Cada una tiene sus propios valores. Ninguna es mejor que otra, son solo diferentes. Y en esa diferencia está, no lo olvidemos, una de las riquezas fundamentales de la condición humana. Lipovetsky (1984) habla de lo que él denomina ‘un narcisismo avanzado’, y lo relaciona con el individualismo, al que considera propio de las sociedades posmodernas. Para nosotros el ‘neo-narcisismo’ implica, por un lado, una conciencia social del cuerpo impuesta, ideológicamente interesada, en la que, sin embargo, el discurso corporal busca validar sus postulados en una alineación con el modelo de los medios y de la publicidad, pues, como dice Fuenmayor, “los cuerpos se vuelven el emblema del sistema donde se constituyen las creencias” (1999, p. 224). Por el otro, el ‘neo-narcisismo’, en su culto al cuerpo incluye una actitud estoica, en la que el dolor es complementario y no contradictorio con el principio del placer.

El ‘neo-narcisismo’ es hoy un complejo proceso simbólico, cuya plataforma ideológica es la mercantilización y fetichización del cuerpo que define hoy sus usos; se trata de una reelaboración de las significaciones tradicionales asociadas con el cuerpo que pone su énfasis principal en su transformación física, en su mantenimiento y conservación. El ‘neo-narcisismo’ encuentra hoy como uno de sus escenarios principales la propia red virtual, donde una de sus expresiones más frecuentes es el llamado *ego-surfing*, que no es otra cosa que la búsqueda que el narciso hace de su propio nombre en la web. Existe incluso una dirección electrónica,⁷⁸ que promete calcular su *ego ranking*. Pero como todo narcisismo este ‘culto del cuerpo’, con sus sacerdotes y fieles, oculta un modo invertido de relacionarse con

⁷⁷ Sobre la importancia de la protección y desarrollo de la diversidad cultural ver la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* (Unesco, 2001), y la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* (Unesco, 2005).

⁷⁸ Ver <<http://ego.surf.org>>.

el otro: se trata de una semiotización del cuerpo en la que este se ama a sí mismo pero en la que, al mismo tiempo, se busca desesperadamente ser admirado con la esperanza de ser aceptado y amado, busca legitimarse en la conformación al modelo establecido porque piensa que ello también le legitimará en la mirada de los otros, un fenómeno cuya expresión más intensa y actual puede verse en el *selfie* (Finol, 2013b).

Capítulo VI

Cuerpo y rito: la estructura del gesto en ceremonias públicas⁷⁹

[...] la gesticulation est une entreprise
'globale' du corps humain, dans laquelle
les gestes particuliers des agents corporels
sont coordonnés et /ou subordonnés à un
projet d'ensemble se déroulant en simultanéité.

A.-J. Greimas (1970, p. 61)

⁷⁹ Una primera versión de este capítulo fue publicada en la revista *deSignis* No. 3.

Introducción: las ritualidades corporales

El cuerpo ocupa un lugar privilegiado en el rito, pues allí se produce de manera privilegiada la interacción semiótica entre: ‘cuerpo’ → ‘acción’ → ‘sistemas simbólicos’. En el rito el cuerpo no solo es un signo en sí mismo y el espacio de inscripción de otros signos (colores, vestimentas, tatuajes, adornos, etc.), el cuerpo es también objeto y sujeto, es significante y significado.

En los extensos y numerosos análisis sobre los diversos tipos de rito se ha prestado poca atención al papel que cumple el cuerpo como complejo semiótico activo y dinámico, capaz de subsumir y expresar numerosas modalidades significativas. Como dice el reverendo Roscanu (s. f.), “todos los ritos son ritos del cuerpo”. A menudo los ritos de paso implican tratamientos particulares del cuerpo, duras pruebas (ayunos, pruebas físicas, golpes, cicatrices, etc.), en las cuales el cuerpo mismo se transforma en escenario simbólico de una gran densidad semiótica, pues no solo representa al individuo sino que ‘en-carna’ los valores fundamentales del grupo o de la sociedad a la cual pertenece.

Además del libro de Bulwer (1644), mencionado en el capítulo II, otras obras clásicas en el estudio de los gestos son las del antropólogo Ray L. Birdwhistell, cuyos libros *Introduction to Kinesics* (1952) y *Kinesics and Context* (1970), muestran un acercamiento sistemático al lenguaje corporal, con especial énfasis en los gestos, cuya unidad mínima, siguiendo el modelo lingüístico, llamó *kiné*, el cual, al combinarse con otras unidades similares, forma un *kinema*.

Las más recientes investigaciones sugieren que los gestos son una respuesta natural a la necesidad humana de comunicarse; no solo son una forma de llenar una necesidad básica social sino además un comportamiento estructurado, que puede estar o no íntimamente relacionado con la comunicación verbal, pero no necesariamente determinado por esta. Investigaciones llevadas a cabo por Iverson et al. en Estados Unidos, en las cuales niños ciegos participaron en varios experimentos, sugieren que mover las manos y músculos faciales con propósitos comunicacionales específicos es una actividad innata. “Gestos que emergen (entre niños ciegos) incluso cuando no hay un modelo visual disponible, sugieren que estos son un robusto componente de la comunicación humana” (2000, p. 126). Deacon,

por su parte, subraya que “la actual ‘simbiosis’ entre habla y comunicación gestual está abundantemente reflejada en la específica gestualidad cultural que acompaña a la mayoría de las conversaciones” (1997, p. 356).

Gestos,⁸⁰ movimientos y significados son, en buena parte, el ser social y cultural del cuerpo. Si esta hipótesis es correcta, es importante analizar cómo están estos gestos relacionados con el cuerpo, cómo algunos de ellos tienen una vinculación especial con ciertas partes del mismo. Parece obvio que los gestos tienen una relación biológica, natural, con el cuerpo ya que este es el que se utiliza para realizarlos, por lo menos partes de él actúan como instrumentos significativos. Sin embargo, el problema al cual quisiéramos hacer referencia en esta investigación concierne primordialmente, de un lado, al uso del cuerpo no solo como aquel que hace posible que los gestos se lleven a cabo, sino también al análisis sobre las partes del cuerpo que actúan como contexto inmediato; es decir, como co-texto corporal. Para lograr esto, tomaremos en cuenta diferentes niveles del cuerpo humano. Por el otro lado, como parte de nuestras investigaciones sobre ritos contemporáneos, echaremos un vistazo a los gestos en ceremonias públicas seculares. En otras palabras, examinaremos al gesto, en específico, en dos contextos particulares: el micro-contexto corporal en sí mismo, y el macro-contexto, constituido por los ritos de ceremonias públicas.

Morfología del cuerpo

El conocimiento y uso del cuerpo como instrumento de comunicación y presencia en la sociedad es clave para comprender la comunicación no-formal en la que diariamente participamos. Ese conocimiento es lo que constituye, según Mauss, las técnicas del cuerpo: “las maneras en que el hombre, de una sociedad a otra, conoce sobre cómo utilizar su cuerpo” (1973, p. 75). Por ello, la base fundamental del análisis de los gestos y de los ritos se encuentra en la reivindicación del cuerpo mismo como signo central en la comunicación tanto gestual como ritual.

Antes que nada, sugerimos la división del cuerpo humano según tres criterios diferentes. Llamaremos los primeros dos criterios vertical y horizontal. Esta división simple, como

⁸⁰ Usaremos aquí el concepto de gesto en el sentido general que ya en 1966 Hayes le daba: “cualquier movimiento corporal [...] hecho consciente o inconscientemente para comunicar” (1966, p. 627).

veremos, no es solo fisiológica sino además semiótica. De acuerdo con el criterio vertical dividimos el cuerpo en tres niveles diferentes: superior, intermedio e inferior. Sugerimos que es posible, para el propósito de nuestra investigación, dividir la parte superior en dos porciones: entre los hombros y la parte superior de la cabeza, el cual llamaremos ‘nivel superior 1’, y sobre la cabeza, el cual llamaremos ‘nivel superior 2’. Además, de acuerdo con el criterio horizontal, podríamos dividir el cuerpo humano en centro, lado derecho y lado izquierdo. Podemos añadir un tercer criterio y dividir el cuerpo en anterior y posterior. Aunque pueden proponerse otras divisiones, pensamos que las que hemos especificado son suficientes para nuestro propósito. Numerosas organizaciones discursivo-gestuales están regidas por estas simples limitaciones que actúan como estructuras capaces de organizar importantes expresiones gestuales. Incluso el eje posterior del cuerpo, de aparente escasa estructuración semiótica, es capital en ceremonias tales como cuando se expulsa, con deshonor, a un miembro de las Fuerzas Armadas. En Venezuela y probablemente en otros países que comparten similares tradiciones militares, la expulsión de un cadete se hace en una ceremonia en la que los compañeros del expulsado, al mismo tiempo y en formación militar, le dan la espalda, como señal de repudio.

Ceremonias públicas como ritos

Como se conoce, los ritos contemporáneos llenan toda nuestra vida social. Tales prácticas sociosemióticas perviven gracias a su capacidad de dar respuestas a necesidades grupales en ocasiones diversas. Su capacidad de amoldarse permite satisfacer incluso necesidades individuales y familiares. “Una de las características mayores del rito es su plasticidad, su capacidad de ser polisémico, de adaptarse al cambio social” (Segalen, 1998, p. 5). Los ritos llevados a cabo en todas partes usualmente provienen de prácticas religiosas y folclóricas muy antiguas. Han sido transformadas y adaptadas a circunstancias especiales para satisfacer necesidades particulares de comunicación, integración social y cooperación, y también al establecimiento de ciertas relaciones de poder.

El cuerpo es el componente principal de las prácticas rituales ya que es la fuente de todos los gestos hechos por el hombre. Así, en el ritual tenemos la reunión de tres aspectos íntimamente relacionados entre sí: gesto, cuerpo y rito. Sin embargo, estaría mal reducir gesto a cuerpo,

cuerpo a gesto, y rito a ambos. Los tres están entretejidos en la vida social, en la tradición histórica, en valores e ideas que se encuentran más allá de ellos. Es por esto que nuestra interpretación de la ejecución del rito sería errónea si no tomásemos en cuenta sus transformaciones históricas además de su coexistencia sincrónica con los demás sistemas culturales.

Numerosas ceremonias públicas contemporáneas cumplen las características fundamentales de la mayoría de las definiciones del rito.⁸¹ No solo está constituido por acciones repetidas en circunstancias similares, sino que está lleno de elementos simbólicos cuya definición está vinculada a tiempos y espacios específicos, a un orden y a una jerarquía, y tienen como propósito el reforzamiento de los nexos sociales. Desde el nacimiento y la escuela, pasando por nuestra vida profesional y familiar, hasta nuestra muerte diversas ceremonias públicas siembran y alimentan los valores simbólicos que crean y mantienen el tejido social.⁸²

Gestos y cuerpo

Tomemos un ejemplo de la ejecución ritual de la que hablamos. Nos encontramos en una escuela primaria. Los niños, al inicio de cada semana, forman columnas en el jardín principal de su institución. Se encuentran rígidos, de pie, con la mirada alta, observando el asta donde se eleva lentamente la bandera de su país. Simultáneamente los niños entonan el himno nacional. Además, tienen el brazo derecho cruzado sobre su pecho, y la mano toca suavemente el esternón. Vayamos a otra ceremonia pública: nos encontramos en un auditorio, frente al presidente de Venezuela, el Teniente Coronel Hugo Chávez, quien, acompañado de algunos ministros, preside una ceremonia oficial en Maracaibo, donde anunciará algunos programas económicos para la región. Se entona el himno nacional, todos se ponen de pie, y también el Presidente Chávez, de nuevo, su brazo derecho doblado, con los dedos de la mano estirados, apuntando a la esquina derecha superior de su cabeza, en típico saludo militar,

⁸¹ Para una discusión detallada del rito en la sociedad contemporánea ver, entre otros, Moore y Myerhoff (eds.) (1977), Centlivres y Hainard (eds.) (1986), Segalen (1998) y Finol (2000).

⁸² En 1908 Van Gennep afirmaba que “tan grande es la incompatibilidad entre los mundos sagrados y profanos que el hombre no puede pasar de uno a otro sin ir a través de un estadio intermedio” (1960, p. 1). No obstante, el carácter sincrético de las sociedades modernas ha eliminado o, al menos, ha hecho ambiguos los rígidos límites entre unos y otros, de modo que la gestualidad religiosa, por ejemplo, se encuentra hoy activamente inserta en prácticas seculares de distinto orden.

mientras los ministros colocan sus manos abiertas, en reposo, sobre el corazón. Aquí tenemos casi la misma situación ceremonial protagonizada por los niños, con cambios significativos con respecto a la posición de la mano. Los tres actores, los niños, el presidente de formación militar y los ministros, utilizando la misma mano derecha en posiciones diferentes frente a la misma situación (la entonación del himno nacional). Cada uno, no obstante, transmitirá diferentes significados a sus gestos. Estos tienen un significado básico similar, el cual está culturalmente relacionado con el uso de la mano derecha, cuyo significado, según Greimas, podemos llamar eufórico (1979, p. 136). De hecho, gracias a una larga tradición, la mano derecha siempre ha estado relacionada con el 'bien' y la izquierda con el 'mal', tal como se explicó en el capítulo II. Incluso en algunas lenguas latinas, 'siniestro', cuyo origen viene de 'mano izquierda', significa 'mal' o 'malvado'. Pero la posición de la mano derecha transmite un mensaje diferente, uno fácil de entender para los familiarizados con aquellas culturas donde es de suma importancia rendir respeto a los símbolos patrios, donde las normas que rigen su uso son estrictas.

Ahora, pongamos atención al siguiente hecho: mientras los niños y ministros colocan su mano derecha en el nivel intermedio de sus cuerpos, el Presidente Chávez, debido a su educación militar, coloca su mano en la parte superior de su cuerpo. Pensamos que es esta posición diferente de la mano, lo que, finalmente crea la diferencia de significado. De hecho, mientras la posición tomada por los niños representa principalmente respeto y tal vez amor, el gesto militar es 'además' una señal de obediencia, quizás de obediencia profesional. Tal vez la diferencia yace más en el hecho de que una se relaciona con el corazón, lugar que tradicionalmente simboliza 'sentimientos' y 'emociones', mientras la otra se relaciona con la cabeza, tradicionalmente asociada con el 'pensar' y con la 'reflexión'. Las emociones y sentimientos a veces se encuentran relacionados con el lado izquierdo del pecho, donde se está el corazón. Pero además, la posición de la mano tiende a tomar lugar en el centro del pecho, particularmente en algunos gestos religiosos, indicando el acto de rezar o de meditación religiosa.

Existe, no obstante, una diferencia importante entre la gestualización ejecutada por los niños en el acto de saludo al himno nacional y la ejecutada por los ministros que acompañan al Presidente Chávez. En efecto, mientras los ministros dejan reposar su mano derecha sobre el corazón, los niños en la escuela colocan su mano en forma horizontal, paralela, al esternón,

de modo que el dedo pulgar, plegado al resto de los dedos, es el que hace contacto con el pecho. La diferencia radica, pues, solo en la forma en que se utiliza la mano. Mientras la mano de los ministros descansa sobre el pecho, a la altura del corazón, la de los niños adquiere la misma forma que en el saludo militar, dedos alineados firmemente uno junto al otro, pero en lugar de colocar la mano en la esquina superior derecha de la cabeza, estos la colocan horizontalmente en el centro del pecho. Se trata en realidad de una modificación del saludo militar, propio de los soldados adultos, para adecuarlo a los niños. En efecto, estos niños actúan como militares. Su cuerpo debe estar rígido, firme, en señal de respeto, a diferencia del saludo de los ministros civiles que muestran sentimiento, devoción.

Derecha e izquierda

Regresemos al uso de la mano derecha. Si comparamos el uso de la mano derecha en esta ceremonia con el uso de la mano izquierda, por parte de los atletas negros, durante la ceremonia de premiación en los Juegos Olímpicos en México 1968, notaremos la importancia del uso de dos criterios diferentes en relación con la ceremonia del himno nacional. En este ejemplo, los atletas usaron su mano izquierda y, segundo, ellos ejecutaron su gesto en el nivel superior dos, sobre sus cabezas. Dos preguntas surgen de este nuevo ejemplo. Primero, ¿es posible pensar que el uso de la mano izquierda es la expresión de una subdivisión semiótica mediante la cual un grupo político, en este caso los Panteras Negras, usa un signo que ha estado históricamente relacionado con el ‘mal’ y la ‘maldad’, y se apropia de él para demostrar su diferencia, su deseo de cambiar una situación social que no consideran justa? En otras palabras, ¿para confrontar una situación política y social, donde los negros son segregados, tienen que crear sus propios signos, entre ellos sus propios gestos? Segundo, ¿qué nuevo significado trae la elevación de la mano sobre la cabeza a este mensaje político? ¿Por qué, por ejemplo, no basta con solo cruzar su mano ‘izquierda’ frente a sus pechos? ¿Qué significa esta elevación? ¿Es, acaso, solo por visibilidad? Tal vez. Pero pensamos que puede ser algo más. En esta elevación, gracias a un desplazamiento vertical, vemos un significado relacionado con el ‘tiempo’, tal vez con la idea del ‘futuro’, como ‘luchando por el futuro’. Pero también notamos ‘rebelión’, el levantamiento del brazo izquierdo al aire es una rebelión contra algo. La idea de ‘rebelión’ es fortificada por el hecho de que estos atletas

mostraron sus manos en forma de puño, lo que hace inevitable la connotación de ‘pelear’ o ‘combatir’. La idea de ‘pelear’ que vemos en la situación de estos atletas es también visible en los desfiles militares nazis, donde los soldados, en claros gestos de tipo deíctico, estiraban sus brazos diagonalmente hacia el nivel superior del cuerpo. Sugerimos que los gestos ejecutados sobre el nivel superior del cuerpo se encuentran, usualmente, relacionados con tres ideas principales: la idea del futuro, de las acciones a seguir, y de logros, como se ve usualmente en el boxeo, donde el ganador eleva uno o dos de sus brazos, directamente sobre su cabeza.

Los gestos ejecutados a nivel intermedio del cuerpo, donde los brazos o manos no tocan el cuerpo, parecen indicar mensajes de carácter práctico. Por ejemplo, cuando un joven se encuentra parado al lado de una carretera, pidiendo un aventón a algún motorizado, él mueve su mano al nivel intermedio de su cuerpo y apunta con el dedo pulgar extendido hacia la dirección en la cual quiere viajar. También, cuando una persona ordena a otra a tomar cierta dirección, ésta usualmente coloca su brazo a nivel intermedio de su cuerpo y lo mueve alejándose de este. Estos significados prácticos (órdenes, peticiones, etc.) parecen estar relacionados con la separación de la zona intermedia del cuerpo, mientras que significados abstractos (amor, respeto, interioridad, etc.) parecen estar conectados con la cercanía de este. En efecto, numerosos gestos que indican situaciones emocionales íntimas o procesos de interioridad espiritual tienden a indicarse gracias a un acercamiento de las manos o los brazos a la parte media del cuerpo.

Como podemos ver, es posible añadir una nueva categoría a la relación entre los gestos y el cuerpo. Proponemos llamar esta nueva categoría ‘cercanía’ y ‘lejanía’. Mediante el acercamiento de un dedo, de la mano, de un brazo o hasta de los hombros a otra parte del cuerpo es posible crear nuevos gestos y expresar nuevos significados. De la misma forma, mediante el alejamiento de alguna parte del cuerpo de este último, también es posible crear nuevos signos y, consecuentemente, nuevos significados. Aquí vemos cómo el cuerpo se transforma no solo en una esfera semántica, sino también en un universo sintáctico lleno de posibilidades de articulación que no siempre dependen de signos verbales. Pensemos, por ejemplo, en todos los movimientos y posiciones de la mano que tienen como objeto el rostro, en el cual a menudo los dedos tocan la frente, la mejilla,⁸³ el mentón o el cabello. Los

⁸³ Migúelez Cavero (2007) realizó un estudio sobre el gesto de colocarse la mano en la mejilla, tal como aparece en iconografía del románico peninsular hispano, el cual indicaría, en ese contexto, sueño, sentimiento y meditación.

mensajes ofensivos, en discusiones arduas, parecen estar relacionados con la parte inferior del cuerpo. La mayoría de estos emplean los genitales o el trasero para sus fines comunicativos. En algunos casos, ciertos tipos de mensajes utilizan la parte posterior del cuerpo, como cuando alguna persona baja sus pantalones para mostrar su trasero. En otros casos se utiliza la parte frontal del cuerpo, como sucede en mi país, cuando una persona se opone o niega con vehemencia a lo dicho por un contrincante y, usualmente con el dedo pulgar, señala su pene como forma de rechazo. También, el uso de un dedo apuntando hacia el piso expresa destrucción o reducción, como ocurrió cuando el Presidente Chávez habló de “destruir los partidos políticos corruptos que gobernaron a Venezuela por cuarenta años”. Aunque, ciertamente, este es un tipo de gesto⁸⁴ diferente ya que el apuntar al suelo con el dedo, sea el derecho o el izquierdo, está relacionado con el cuerpo y este en su relación con el piso.

Rito y gesto

El sistema gestual que forma parte de un rito adquiere, en ese contexto, una significación especial. Como sistema de comunicación,⁸⁵ el rito crea unas reglas fijas para la realización de actos secuenciales, repetitivos y redundantes, donde cuerpo y gestos constituyen estructuras fundamentales para el proceso de significación. Según Nöth, en el rito los gestos cumplen la función fáctica propuesta por Jakobson (1960): “sirven para establecer, cambiar, confirmar o restaurar las relaciones sociales” (Nöth, 1990, p. 398).

Cuando los gestos son ejecutados en un rito estos provienen usualmente de dos fuentes diferentes. Por un lado, se originan en los gestos cotidianos, los cuales son incorporados a las diferentes fases del rito. Por otro lado, algunos gestos son creados especialmente para los propósitos del rito. Cuando vienen de la primera fuente, los gestos pueden ser usados con su

⁸⁴ Existen cuatro clasificaciones principales de gestos elaboradas por Efron (1941), Freedman y Hoffman (1967) Ekman y Friesen (1969) y McNeill (1992). Esta última, basada en la tipología de signos hecha por Peirce, clasifica los gestos en icónicos, metafóricos, deícticos, golpes y *butterworths* (*speech failures* o “gestos que ocurren específicamente como parte de un esfuerzo para recordar una palabra o encontrar una estructura frástica apropiada”) (McNeill, 1992, p. 77).

⁸⁵ Leach (1977) ha sido el pionero en el desarrollo de una Semiótica ritual: “al tratar de comprender el ritual estamos intentando, en efecto, dilucidar las reglas gramaticales y la sintaxis de una lengua desconocida [...] debemos concebir el ritual como un lenguaje, en sentido totalmente literal; en tal caso podrán aplicársele diferentes teoremas de la ingeniería de la comunicación y de la lingüística estructural” (Díaz Cruz, 1998, p. 272).

significado tradicional, pero frecuentemente toman un sentido particular derivado del contexto del rito. Sin embargo, a veces el mismo gesto se inserta en un proceso de resemantización y toma un significado absolutamente nuevo.

En las ceremonias públicas seculares, donde las prácticas rituales carecen de significado religioso, el sistema de gestos está más vinculado con lo que podemos llamar gestos de uso diario. En nuestro ejemplo de una ceremonia presidida por el anteriormente mencionado Presidente Chávez, es posible identificar una clara Semiosfera, con un fuerte componente de símbolos oficiales relacionados con el patriotismo y con la identidad nacional. Lotman define la Semiosfera como “el espacio semiótico necesario para la existencia y el funcionamiento del lenguaje, y no la simple suma total de los diferentes lenguajes: en cierto sentido –agrega el autor– la Semiosfera tiene una existencia anterior y está en constante interacción con los lenguajes” (Lotman, 1990, p. 123). Los símbolos oficiales no son solo el himno nacional, sino además la bandera, y la representación oficial acarreada por los miembros del más alto gobierno nacional. En ese sentido, cada gesto, incluso el movimiento, y también cada palabra, son puestos en un contexto ceremonial donde el mensaje, y no solo el mensaje verbal, corre en una segunda dimensión, lejos de la dimensión cotidiana usual. Cuando el locutor habla con su dedo índice déicticamente erecto, indicando hacia el cielo sobre su propia cabeza, lo hace *urbi et orbi*, lo cual le da un carácter universal, una de las características que define a la actividad ritual.

Para poder participar en una actividad ritual, particularmente en ceremonias públicas seculares, los gestos cotidianos son contaminados, impregnados con la Semiosfera propia de cada rito. El contenido de los gestos es también el contenido del mismo rito; sin embargo, cada uno tiene particularidades propias, tal como ocurre en la relación entre gestos y signos verbales: “gestos y habla acarrear información sobre las mismas escenas, pero cada uno incluye algo que el otro deja por fuera” (McNeill, 1992, p. 79).

La Corpusfera

Como vemos, la interrelación entre cuerpo, rito y gesto forma parte de una Semiosfera autónoma que hemos denominado Corpusfera. En ella los conceptos empleados, además de órdenes, preguntas y sugerencias, pueden ser expresados por el emisor y reconocidos por el

receptor en una situación cultural de comunicación. Ello no indica sino que los gestos están fuertemente codificados y, en consecuencia, no es exacto decir, como a menudo se arguye, que este tipo de signo carece de capacidad para significar con precisión, ya que las reglas de su código de funcionamiento no estarían fuertemente definidas.

La relación entre morfología corporal y gesto se evidencia también en algunas operaciones retóricas como la hipérbole gestual. Cuando el emisor quiere expresar magnitud o tamaño de un acontecimiento o de un objeto este aparece vinculado, en forma proporcional, al propio cuerpo. El despliegue total de las manos y los brazos para indicar, por ejemplo, lo grande tiene finalmente como eje de sentido, como contexto unificador, la centralidad corporal en torno a la cual las manos y brazos se despliegan. Así como en la lucha libre el cuerpo y la acción se exageran para hacerlos espectaculares (Fiske, 1989, p. 94), en la comunicación gestual hiperbólica el gesto se exagera en una proporción relativa al cuerpo mismo.

Conclusiones

Según nuestra hipótesis, ciertos tipos de mensajes parecen estar frecuentemente coordinados con algún nivel de nuestro cuerpo, particularmente, aunque no exclusivamente, en las ceremonias públicas. También en la interacción cotidiana, los emisores-receptores y los receptores/emisores están conscientes de la interrelación activa entre los gestos ejecutados con los brazos, las manos, los dedos y los hombros, entre otros, y alguna parte específica del cuerpo. Como lo hemos visto, la idea de una 'acción' + 'futuro' parece ser fácilmente expresada mediante el uso de manos y brazos sobre la cabeza. El significado que hemos denominado 'práctico' parece estar coordinado con la parte intermedia del cuerpo. Pero además, esta misma parte es utilizada en asociación con los 'sentimientos' y 'emociones'. Aunque la mayoría de los gestos están relacionados con los niveles superior e intermedio del cuerpo, algunos gestos emplean el nivel inferior. Así, algunos significados 'ofensivos' y 'agresivos' pueden ser expresados mediante el uso de dedos, manos o brazos en relación con ese nivel morfológico.

La hipótesis discutida, sobre la relación cuerpo-gesto, nos muestra una alternativa de análisis de la comunicación gestual que tiene la ventaja de regresar la investigación sobre el gesto a su ámbito propio, a su esfera fundamental: el cuerpo. Un inventario detallado, del cual solo

algunos ejemplos se han mencionado aquí, nos ayudará a conocer mejor las unidades, sus características, y las secuencias susceptibles de construirse en la comunicación gestual, esté acompañada o no del componente verbal. La presencia o ausencia del componente verbal en la expresión gestual nos ayudará también a determinar su autonomía como sistema semiótico a título propio.

Capítulo VII

Mito, cuerpo y belleza: los rituales de las *misses*⁸⁶

Apártense las crisis, cesen los cantos agoreros,
las reinas de una noche tan linda están aquí [...]
Miss Venezuela, ¿qué haríamos sin ti?

Ronald Carreño

Introducción

⁸⁶ Una primera versión de este texto fue publicada en *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, No. 28, (1999, p. 101-124).

Pocos comportamientos simbólicos son tan expresivos de los valores sociales como los ritos. En nuestras sociedades, el rito, aunque se haya modificado para adaptarse a nuevos tiempos y a nuevos medios, sigue cumpliendo su función principal de ser expresión, y al mismo tiempo modelo, de valores fundamentales de la sociedad que los genera o de los medios que los imponen a las sociedades. Hay múltiples definiciones del rito. Para nosotros “es un conjunto codificado de acciones simbólicas, articuladas en un espacio y un tiempo específicos, con un soporte corporal, que expresan valores y creencias de un grupo o comunidad, y cuyo propósito es crear y reforzar el sentido de identidad y pertenencia y renovar la cohesión y solidaridad social” (2009, p. 55). Esos ritos encarnan a menudo los ‘mitos de nuestro tiempo’.

El tema de la belleza permea toda la estructura de la cultura planetaria contemporánea, en particular gracias a su apropiación sistemática por parte de los medios de difusión masiva, encargados de refabricar el mito, transformarlo y adaptarlo a las necesidades, reales o creadas, de la sociedad. Su expresión fundamental, más allá de la enorme industria planetaria dedicada con particular acento a la belleza femenina, son los concursos regionales, nacionales e internacionales que anualmente ocupan el espacio de la cultura humana en forma recurrente.

Los países latinoamericanos no escapan a la omnipresencia del tema de la belleza y de las tecnologías desarrolladas para producirla y conservarla. A menudo el triunfo de las candidatas genera una suerte de orgullo regional o nacional, tal como se veía en 2014 en la provincia de Manabí, Ecuador, de la cual son originarias las tres más importantes reinas de belleza de ese país (Alejandra Argudo, Miss Ecuador; Virginia Limongi, Miss World Ecuador, y Nicolle Loor, Reina Mundial del Banano, capítulo Ecuador). El historiador Ramiro Molina atribuye esa belleza a la mezcla originada por la inmigración y a las bondades del clima de la provincia (*El Universo*, 24/10/2014).

Un caso similar ha ocurrido en Colombia, donde el Concurso Nacional de la Belleza, celebrado en ese país desde 1934,⁸⁷ concita una creciente adhesión social y sirve de instrumento para reforzar un sentido de identidad vinculado a clases sociales específicas. En

⁸⁷ La historia del Concurso Nacional de la Belleza en Colombia ha sido recogida en dos libros, *Las más bellas. Historia del Concurso Nacional de Belleza* (1994) y *Las reinas* (2004), publicados por la Junta Organizadora del Concurso. Representantes de Colombia han ganado en dos ocasiones el Miss Universo, la última de las cuales fue Paulina Vega, quien fue coronada en enero de 2015 en la edición número 63 de ese evento.

tal sentido, Bolívar Ramírez señala que en los concursos de belleza “se detectan las intensas luchas de transformación social y política implícitas en el tránsito siempre inacabado entre sociedades estamentales y sociedades de clase” (2007, p. 79). Más recientemente Stanfield dedicó una extensa investigación a la importancia cultural, social y política de la belleza femenina en Colombia en el período 1845-1985, en la cual señala que en ese país se realizan más de trescientos concursos cada año; un ritual estacional que ha reforzado la ‘pigmentocracia blanca’ en ese país (2013, p. 12).

En México, los primeros concursos de belleza estaban orientados hacia el reconocimiento de la mujer local y, en particular, celebrar la belleza mestiza. Así, en 1921, con motivo del centenario de la independencia, el diario *El Universo* creó el concurso *India Bonita* donde ganó María Bibiana Urbide, mientras que la primera Miss México fue electa en 1928.

En la presente investigación se hace un análisis de los valores implícitos en el concepto de belleza y de la sintaxis del ritual del concurso donde se encarna el ‘mito de la belleza’. Para alcanzar esos dos objetivos, se analiza el concurso de Miss Venezuela, realizado en Caracas el 6 de septiembre de 1996 y transmitido a través de la cadena de televisión *Venevisión*, propiedad del Grupo Cisneros,⁸⁸ realizado en El Poliedro de Caracas y donde actuaron como anfitriones Gilberto Correa, animador estrella de *Venevisión*, y quien ha participado en 19 concursos del Miss Venezuela, y Bárbara Palacios, ex Miss Universo venezolana. El primer

⁸⁸ La familia Cisneros constituye un imperio en el sector de telecomunicaciones que incluye, además de la posesión absoluta de *Venevisión*, entonces el canal de mayor sintonía en Venezuela, una participación en el satélite Galaxy Latin America, explotación local de la televisión de DirectTV, además de DirectTV International Iberia donde la familia está asociada con Hughes Communications y socios españoles. El imperio incluye también el 25% de *Univisión*, la más importante red de televisión hispana en Estados Unidos, una estación de televisión en Trinidad, donde poseen el 20%, y otra en Chile, donde poseen el 100% de las acciones. Asimismo, poseen *Cablevisión*, que provee televisión por cable en Venezuela; en asociación con Bell South fueron propietarios de Telcel, telefonía celular, pero vendieron su participación a la española Telefónica. También Vtel y Americatel, en asociación con Motorola Corp., Sprintel, en asociación con Sprint, Rodven, empresa de grabaciones y espectáculos, además de otras empresas menores. En total participan en unas cincuenta compañías con 33.000 empleados. El Grupo Cisneros ocupó en 1998 las páginas de los periódicos de todo el mundo por la ruptura de su contrato de casi cuarenta años con Pepsi Cola para asociarse con Coca Cola, operación que le reportó una ganancia de US \$ 500 millones. Su televisora *Venevisión* es también una productora e importadora de telenovelas en todo el mundo hispanico. En 2014 anunciaban en su web (<http://www.cisneros.com>) que sus medios llegan a 550 millones de televidentes cada día en América Latina, Estados Unidos, Europa y Asia. Hoy la división de medios incluye emisiones de televisión, TV pagada, producción, distribución de contenido, música y compañías relacionadas con los concursos de belleza; la División Interactiva incluye publicidad digital, tanto *on line* como en teléfonos celulares, y comercio por internet. En 2012 crearon *RedMas* con 60 millones de usuarios. La División de *Real Estate* es un nuevo proyecto y ya han comenzado a construir resorts en República Dominicana; en la División de Productos fabrican cosméticos y también poseen una red de agencias de viaje.

certamen del Miss Venezuela se efectuó en 1952 cuando ganó la señorita Sofía Silva Inserny (Carreño, 1996).

De las reinas a las *misses*

Los concursos de belleza tienen una larga tradición mundial. La elección de reinas en el medio latinoamericano estuvo siempre asociada a los festivales, carnavales y festividades, tanto agrarias como urbanas. El reinado de la belleza, con el uso de coronas, báculos y trajes reales, constituye una imitación de las viejas monarquías europeas. Gracias a la penetración de culturas que se expresan en inglés se dejó de llamar ‘reinas’⁸⁹ a las jóvenes electas y se las comenzó a llamar *misses*, una denominación que resulta de agregar el morfema español indicativo de plural *es* al sustantivo inglés *miss*, expresión abreviada de *mistress*. Hoy la televisión ha sustituido al entarimado de las ferias agrícolas y escolares. La belleza ha sido presa de una organización planetaria que la explota como una manera más del negocio. Después de los reinados que a diferentes escalas de la sociedad los organizadores de ferias y festivales crearon, los dueños de los medios de difusión masiva los incorporaron a una mayor escala, con mayores dimensiones y en mejores oportunidades de sintonizarse con ‘la aldea global’ que McLuhan predijo.

El gran impulso para la masificación de los concursos de belleza en Venezuela se remonta a 1944, cuando la delegación criolla precisaba de una reina para la VII Serie Mundial de Béisbol, y a alguien se le ocurrió hacer una elección masiva, para que el país escogiera entre Oly Clemente y Yolanda Leal. La primera, tersa dama, sobrina del Ministro de la Defensa del Gobierno del (General Isaías) Medina Angarita, antes de que fuera derrocado por los adecos.⁹⁰ La segunda, “reina de los volibolistas de Monte Piedad”. Así, aunque no se

⁸⁹ En Venezuela se continúa llamando ‘reinas’ a aquellas que son electas en las ferias escolares o en las ferias regionales. El 27 de octubre de 1996 se eligió, por ejemplo, a la señorita Linaura Belloso, reina de la XXXI Feria de La Chinita, festividad que se celebra todos los años en Maracaibo en honor a la Virgen de Chiquinquirá, popularmente llamada La Chinita. El 29 de octubre, en cambio, comenzó el proceso para elegir entre diecinueve jóvenes a Miss Costa Oriental, que representó a esa subregión del Estado Zulia en el Miss Venezuela 1997. El Municipio San Francisco, también del Estado Zulia, eligió el 2 de noviembre de 1996 a la ‘reina’ de su primera feria en un evento que se denominó ‘Chica Belleza Sur, en el cual participaron trece aspirantes. Nótese la aparición del término ‘chica’ en lugar de ‘miss’ y nótese la elección de tres reinas en el lapso de una semana solo en el Estado Zulia.

⁹⁰ En Venezuela se llama ‘adecos’ a los miembros y simpatizantes del Partido Acción Democrática (AD), que representa la social-democracia en ese país. En 1948 un golpe cívico-militar dirigido por ese partido derrocó al entonces Presidente de la República, el General Isaías Medina Angarita. Acción Democrática gobernó en

involucró todavía a la incipiente televisión, la elección se hizo en todo el país, con padrones y cuadernos electorales y tras una campaña en la que los miembros de la élite acuñaron el eslogan “Oly Clemente para la gente decente, Yolanda Leal para la gente vulgar”. Como es de imaginarse, Yolanda Leal ganó por una abrumadora mayoría, pues era la candidata popular. Desde entonces, la pasión por los concursos populares de belleza ciertamente ha decaído y ha sido asumida por los medios de difusión masiva, en particular por la televisión, que ha visto en esos certámenes una excelente oportunidad para la publicidad que tiene que ver con la estética corporal.

La televisión ha asumido así, en nuestros tiempos, el rol de ‘producir’ la belleza y no solo de divulgar el espectáculo. En tal sentido, como veremos, para producir el ‘espectáculo de la belleza’, la televisión debe recurrir a otros atributos que lo justifiquen. El ideograma de fondo, en la producción de esa belleza, es que esta no basta por sí sola sino que es necesario llenarla con otros atributos que la ‘dignifiquen’. Una década atrás, para ser una reina de belleza no bastaba con ser bonita, era necesario cubrir la belleza del cuerpo con los atributos de la cultura: “Es para atenuar la presunta ‘grosería’ del cuerpo desnudo o semidesnudo que se pretende arroparlo con los signos de la cultura” (Finol, 1982). En efecto, en ese tiempo, uno de los componentes obligados del rito del concurso de belleza era una breve entrevista a cada una de las candidatas, así como la lectura de un breve *curriculum* de cada una de ellas. Allí era importante destacar condiciones de ‘persona culta’, y para ello se resaltaban el dominio de idiomas extranjeros, los autores favoritos, así como los más sofisticados *hobbies*. En medio de la presión de las cámaras era fácil predecir que alguna de ellas, al preguntársele por su músico preferido, respondiese con el nombre de Shakespeare (Finol, 1982). Aunque se mantiene el mecanismo de recubrir a las reinas con otros atributos que vayan más allá de la belleza, estos han cambiado y se han adaptado, como veremos, a las necesidades de una élite político-empresarial que cada vez más alimenta a su público con los productos culturales de la televisión masiva, ya no solo local sino también global.

Los actores

Venezuela durante cinco de los últimos ocho primeros períodos presidenciales posteriores al fin de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, ocurrido en 1958. Después de la elección de Hugo Chávez en 1999 Acción Democrática ha casi desaparecido.

El concurso de belleza, para darle nombre y apellido propios a este ritual anual, cumple un esquema riguroso, donde no hay espacio para la espontaneidad ni los inesperados. Podría decirse que en él intervienen cuatro actores fundamentales: las concursantes, el jurado, los animadores/anfitriones y el público, tanto el presente como el televidente. Las concursantes han sido elegidas en sus respectivos Estados: Miss Miranda, Miss Carabobo, Miss Nueva Esparta, Miss Lara, etc. Son veintiocho jóvenes deslumbradas por la posibilidad de acceder al modelaje y al rutilante mundo internacional de la televisión, además de la oferta de premios y viajes. Todas tienen entre los 16 y 20 años. Han sido recibidas por la Organización Miss Venezuela, dirigida por Osmel Sousa, quien se encargará de enseñarles a caminar, a sonreír y a conservar la línea. Al concursar deben firmar contratos con esa organización que se encargará de llevarlas a los diferentes concursos internacionales para los cuales serán elegidas.

El jurado está integrado por cerca de cincuenta personas de las distintas esferas sociales de la capital venezolana. Allí aparecen empresarios, a menudo directivos de las compañías que patrocinan con su publicidad el evento, miembros del cuerpo diplomático, la entonces Alcaldesa de Chacao, Irene Sáez, ex Miss Universo 1981 y quien fuera candidata a la Presidencia de la República, otras ex *misses* y modelos internacionales, ministros y funcionarios gubernamentales, publicistas, directivos de periódicos, etc.

Los animadores/anfitriones juegan un papel de mediadores entre las concursantes, por un lado, y el jurado y el público por el otro. Son ellos quienes orientan y dirigen todo el proceso, quienes presentan las candidatas y señalan los cortes publicitarios que, por cierto, son interminables. En el Miss Venezuela se trata siempre de un hombre, Gilberto Correa, y de una mujer. En esta oportunidad se ha escogido a una ex Miss Universo, como ya se dijo, y hoy modelo, la venezolana Bárbara Palacios.

El público televidente y presente se vuelca masivamente sobre el espectáculo del Miss Venezuela. El índice de sintonía es casi absoluto, las calles de las ciudades quedan semi-desiertas y los demás canales de televisión, a pesar de sus esfuerzos, obtienen pírricos *ratings*. Los venezolanos, hombres, mujeres y niños, ven masivamente el Miss Venezuela porque es quizás uno de los pocos escenarios donde el país, en los últimos años, ha sido exitoso. Las *misses* venezolanas, además de haber ganado trece veces los dos más grandes certámenes internacionales de la belleza, son las únicas que han obtenido dos veces, simultáneamente,

las dos máximas coronas internacionales: el Miss Mundo y el Miss Universo.⁹¹ Además, las venezolanas son las que más han ganado coronas de Miss Mundo, desde que este concurso se inició en 1955; y son las segundas, después de las norteamericanas, en ganar más veces el Miss Universo, desde el inicio de ese concurso en 1952. Esos récords y el fastuoso espectáculo televisivo montado para la elección, así como un despliegue publicitario, tanto formal como informal, catapultan la atención nacional hacia el magno evento venezolano de la belleza, el cual, además, es transmitido simultáneamente a varios países del continente. Ese mismo público, que sufre los indecibles rigores de una crisis económica sin precedentes en este último siglo,⁹² se avalancha sobre el Miss Venezuela casi como una tabla de salvación, aunque ésta solo dure las cuatro horas del espectáculo mismo. Más de una vez usado como expresión de la política de “pan y circo”⁹³, el espectáculo de la belleza, aderezado con contenidos políticos específicos, contribuye a despertar en el espectador el sentido de orgullo nacionalista y la construcción de modelos de identificación que intentan hacerle creer de nuevo en el sistema que más empobreció al país en una de las épocas de mayor riqueza. Aunque no es directamente visible durante el ritual del Miss Venezuela, hay un quinto actor que es determinante en todo el proceso. Se trata de la Organización Miss Venezuela y en particular de su cerebro organizador, Osmel Sousa, según él mismo, aficionado desde niño a las muñecas y quien define en una entrevista periodística su percepción de las concursantes de manera categórica:

⁹¹ En 1981, en el Minskoff Theater de Nueva York, Irene Sáez, ‘una muñeca viviente’, según la revista *Time*, ganó el Miss Universo, y Pilín León, ese mismo año, en el Royal Albert Hall de Londres, ganó el Miss Mundo. Luego, en 1995, en Sun City, África del Sur, Jacqueline Aguilera ganó el Miss Mundo, y en 1996 Alicia Machado ganó en Las Vegas el Miss Universo. En el Miss América Latina, realizado el 26 de octubre de 1996 en Lima, Perú, la venezolana Bárbara Romano fue electa Miss Fotogenia y el 16 de noviembre del mismo año, la venezolana Katerina Ivanoff ganó, en Colombo, Sri Lanka, el Miss Turismo Internacional. El 23 de noviembre la candidata de Venezuela al Miss Mundo, realizado en Bangalore, India, Anna Cepinska, fue electa Miss Fotogénica y figuró como quinta finalista. Ese mismo día, en Guayaquil, Ecuador, Jessica Madureri, representante de Venezuela, ganó, por unanimidad de los jueces, la corona del Miss Mundo de las Américas.

⁹² En 1996 Venezuela vivía una crisis de proporciones catastróficas. Para esa fecha el Centro de Documentación y Análisis para los Trabajadores indicaba que el 85% de la población vivía en situación de pobreza, el 15% estaba desempleada y la inflación acumulada al 31 de octubre de 1996 llegaba al 91,5%. La inflación en 1998 había alcanzado el 36%. La deserción escolar se había incrementado considerablemente, enfermedades endémicas ya desaparecidas en el país habían reaparecido, amenazando los estratos más pobres de la población, el índice de delincuencia era altísimo. En 2014 la situación en muchos aspectos es peor: en 2013 la inflación llegó al 56,2%, la más alta del mundo, la tasa de homicidios es la segunda más alta del mundo (53,7 por cada 100.000 habitantes). Sin embargo, la pobreza y el desempleo han disminuido en los últimos años y la expectativa de vida ha aumentado.

⁹³ El ex Presidente Luis Herrera Campíns, un poco en broma un poco en serio, exhibía como uno de los ‘logros’ de su gobierno el que Venezuela hubiese obtenido en su período presidencial más coronas internacionales de belleza que en ningún otro período anterior.

—“¿Hay algo que a usted lo conmueva en las *misses*?

—No. Yo las sigo viendo como muñequitas.

—¿Usted ve en ellas una mujer idealizada que no suda, que no tiene menstruación?

—Exacto. Reconozco que es verdad. Si empezara a ver esa otra cara de la feminidad, aflojaría y no sería tan exigente como lo soy con ellas; empezaría quizá a justificar fallas y eso sería el fin de este asunto (Socorro, 1996).

Bajo la dirección de Osmel Sousa, las aspirantes deben pasar, en un proceso que dura dos meses, por largas horas de gimnasio, algunas por cirugía plástica y por escuelas de modelaje, donde aprenderán a desfilarse, a caminar, a sentarse, modales femeninos, etc. Deben, además, someterse a una dieta estricta, pues nada es más contrario al modelo vigente de la belleza internacional que unos kilos en exceso. “Nosotros escogemos a las muchachas que sean preferiblemente de clase media para arriba –señala Sousa– no por prejuicios sociales, sino porque tienen otra preparación” (Nouel, 1993).

La estructura polémica del ritual de la belleza

Greimas sostiene que “todo discurso comporta, al menos implícitamente, una estructura de confrontación, y pone en presencia dos sujetos” (1979, p. 365). Esa estructura de confrontación puede ser polémica o contractual. La primera implica un enfrentamiento, mientras que la segunda una transacción. Si utilizamos esos conceptos para intentar discernir el funcionamiento del ritual de la belleza, veremos que, en efecto, las concursantes, eventuales sujetos de una confrontación por el título, se someten a unas normas que determinan su comportamiento. Por un lado, están las normas que les impone la Organización Miss Venezuela y, por el otro, su sumisión al veredicto del jurado. Sin duda, el concurso es una fiera competencia⁹⁴ entre veintiocho actores que buscan obtener, para decirlo en términos

⁹⁴ A veces la tragedia y el drama invaden el duro escenario de la belleza. Maye Brandt, Miss Venezuela 1980, declaró en una revista internacional que el Miss Venezuela era una experiencia horrible: “Se entra en un mundo mediocre, de gente muy dañina, con mente retorcida”. La señorita Brandt se suicidó al año siguiente. Aunque en situaciones distintas, también en 2014 murieron dos misses venezolanas. El 6 de enero Mónica Spear, ex Miss Venezuela 2004, fue asesinada junto con su esposo por delincuentes comunes. El 18 de febrero fue asesinada Génesis Carmona, Miss Turismo Carabobo 2013, víctima de un balazo que recibió en la cabeza durante una marcha pacífica de protesta contra el gobierno chavista en Valencia, Estado Carabobo.

de Greimas, un objeto de valor. Se trata de una competencia en la que se simula, no obstante, una estructura consensual: todas deben aceptar el veredicto, todas deben aparentar conformidad, todas deben alegrarse por aquella que sea elegida. Sin embargo, la estructura del consenso es una mera apariencia, como el propio Osmel Sousa le contaba en 1983 a un periodista: “Así que te podrás imaginar el cuadro: veinte narcisistas, una sola gana y el resto pierde. Las perdedoras se ofenden, y empiezan a criticar para quedar bien ellas” (Noel, 1983).⁹⁵

La sintaxis ritual

En cierto modo el ritual del concurso de belleza es sencillo. Sus componentes fundamentales son los tres desfiles ante las cámaras y el público. Tales desfiles corresponden a lo que Greimas y Courtés, siguiendo a Propp, denominan pruebas calificantes destinadas a la adquisición de competencia (saber-hacer o poder-hacer) (Greimas & Courtés 1979, p. 304). Pero la televisión debe producir no solo el concurso y la elección, debe también construir el espectáculo y, sobre todo, debe crear los espacios necesarios para el gran negocio: la publicidad. De este modo el esquema se amplía:

1. Introducción y bienvenida por parte de los animadores/anfitriones.
2. Primer desfile. Las candidatas desfilan vestidas con trajes típicos.
3. Se inicia la presentación del jurado.
4. Presentación de un musical con la venezolana Alicia Machado, Miss Universo 1996, junto con Oscar de León y Guillermo Dávila.
5. Continúa la presentación de los miembros del jurado.
6. Segundo desfile. Las candidatas desfilan en traje de baño.
7. Continúa la presentación de los miembros del jurado.
8. Presentación de Miss Mundo 1995, la venezolana Jacqueline Aguilera, acompañada de un musical interpretado por niños.

⁹⁵ Sousa continúa: “Dentro de las inconformes siempre hay alguna que muestra su enojo más abiertamente que las otras. María Fernanda Ramírez, del grupo de donde se eligió a Maritza Sayalero, fue una que protagonizó un escándalo de primera. ¡Hasta cachetadas le dio a un miembro del jurado en plena elección! Ella estaba segura de quedar primera finalista para participar en el Miss Mundo, pero en su lugar quedó la supersexy Tatiana Capote” (Noel, 1983).

9. Tercer desfile. Las candidatas desfilan vestidas con trajes de noche.
10. Musical con la cantante mexicana Patricia Manterola.
11. Nueva aparición de Miss Universo 1995, Alicia Machado, acompañada de un breve musical.
12. Elección de las ocho primeras finalistas.
13. Entrevista a cada una de las ocho seleccionadas. Cada una debe responder una pregunta seleccionada al azar.
14. Continúa la presentación de los últimos jurados.
15. Musical del grupo Barrio Boyzz, de Nueva York.
16. Presentación de los premios que obtendrán las candidatas, con premios especiales para las dos que serán seleccionadas para el Miss Mundo y el Miss Universo.
17. Elección y coronación de las ganadoras.

Política y belleza corporal

Uno de los temas políticos dominantes en la semiótica de la belleza, en esta oportunidad, es el del 'nacionalismo', la identificación con la idea de que el país va a salir adelante, de que va a vencer las terribles limitaciones económicas por las que está pasando. Para los empresarios del espectáculo, para la supervivencia de los negocios, es importante que los espectadores vuelvan a creer en sus dirigentes y en las posibilidades de la democracia. Por ello, al iniciarse el espectáculo se muestra una serie de hermosos paisajes naturales venezolanos. Con ello se inicia una estrategia semiótica que apunta en dos direcciones. Por un lado, se introduce el tema de la 'belleza geográfica' como marco de la 'belleza femenina' que va a presentarse dentro de unos minutos. Se trata de mostrar, como insinúa el animador, que en Venezuela hay mujeres hermosas porque es también un país hermoso. Por otro lado, en concordancia con el orgullo nacional por las bellezas naturales, se articula la belleza de las *misses* que han dominado la escena de los certámenes internacionales. En efecto, Alicia Machado, Miss Universo para ese momento, baila en traje de llanera venezolana junto a las 'bailarinas' de Venevisión trajeadas como damas antañonas. De este modo obtenemos una primera articulación semiótica que subyace en el ritual del concurso:

‘Belleza geográfica’ + ‘belleza femenina’ ==> ‘orgullo nacional’

Si analizamos el tema de los musicales encontraremos que aparecen repetidamente dos. El extenso primer musical, que comprende dos partes, está centrado sobre la noción de nación caribeña. En efecto, se trata de la puesta en escena de una coreografía basada en un escenario de piratas del Mar Caribe, en el cual participan los concursantes del Mister Venezuela, celebrado recientemente, y las concursantes del Miss Venezuela, junto con los bailarines y bailarinas del canal. Se busca aquí crear una atmósfera de jolgorio y alegría, la identificación con la fiesta y la danza del buen pirata que secuestra mujeres en medio de la alegría generalizada. Esta identificación positiva del caribeño a través de la alegría, el jolgorio y la danza, busca marcar al ritual de la belleza con el concepto de la exuberancia y con la supuesta ‘alegría latina’ con la que algunos medios han estereotipado las culturas caribeñas. Es, en última instancia, el marco de la mítica belleza caribeña y la mítica alegría, no importan las dificultades, lo que busca reconciliar al espectador con el sueño del paraíso perdido y reencontrado en 1492 por Cristóbal Colón. Esta identificación caribeña y latina es pertinente, en particular si se toma en cuenta que el programa también se transmite en vivo a varios países latinoamericanos.

El segundo tema de los musicales aparece cuando se recibe a la quinta venezolana en ganar el Miss Mundo, Jacqueline Aguilera (fase 8). En ese momento, casi un centenar de niños, vistiendo trajes típicos de diferentes países, junto con pequeñas banderas de los mismos, dan la bienvenida a la bella joven al tiempo que le cantan: “Quiero soñar y esas mismas metas poder alcanzar [...]”. Se trata de preparar a la generación de relevo pero también, al mismo tiempo, se busca incorporar una nueva estrategia semiótica basada en una nueva forma de belleza: la belleza de la inocencia, la belleza de los niños que, por añadidura, es internacional. Uno de los temas más comúnmente asociados con la imagen del niño, junto con el de la inocencia, es la noción de futuro. “Los niños son el futuro” es una expresión frecuente en nuestra cultura, y durante el concurso esa frase se repitió varias veces: “El futuro de Venezuela está en sus niños”. Por esta vía, el ‘nacionalismo’, expresado a través del ‘orgullo nacional’ arriba indicado, proyecta optimismo sobre el futuro para solucionar la crisis. Esta estrategia semiopolítica contribuirá a crear la imagen de un futuro optimista, y formará parte de una ordenación semiótica e ideológica que se configurará alrededor de la imagen de una

Miss Venezuela transformada en ‘heroína’, en solución, en identificación de los mejores valores de la venezolanidad; de una imagen internacional triunfadora, exitosa, realizada, a pesar de que en los límites de la realidad cotidiana nacional el fracaso y la quiebra del país sean la experiencia dominante.

Así, la ‘belleza natural’ se articula a la ‘belleza caribeña’ y esta a la ‘belleza femenina’, en una progresión jerárquica que busca fundamentar el orgullo nacional y apuntalar el contenido optimista que, en una estrategia política deliberada, los organizadores intentan transmitir a la población. De este modo, se introducen los nuevos atributos de la belleza. Ya no se trata de adornar los cuerpos con los atributos de la cultura, sino con los del patriotismo y del optimismo, con los del nacionalismo; el ritual se convierte entonces en parte de un proyecto político de la desmemoria, en el que el pasado, los errores que llevaron al país a la crisis y los protagonistas implicados en ellos, pasan a ser parte del olvido.⁹⁶ De allí que el ritual de la belleza sea dominado semióticamente por la noción de futuro, de un mejor porvenir, de allí, por ejemplo, el papel de los niños en uno de los musicales. Si hasta hace poco la desnudez del cuerpo se cubría con los atributos de la cultura, ahora se la cubre con los atributos del patriotismo y el nacionalismo.

Los desfiles: las técnicas corporales

Marcel Mauss, mientras estaba hospitalizado en Nueva York, se preguntaba dónde había visto antes el modo de caminar de las enfermeras que lo atendían. Después de reflexionar, llegó a la conclusión de que había sido en el cine. De regreso a París se dio cuenta de que las jóvenes francesas caminaban de un modo similar: “En fait, –decía Mauss– les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous” (Mauss, [1951] 1991, p. 368). Una impresión similar obtiene el espectador reflexivo cuando observa, durante tres desfiles, el modo de caminar de las concursantes. Se trata de la misma técnica corporal que los desfiles de moda han impuesto, desde hace ya varios años: desplazamiento lento, ondulación pronunciada de las caderas al mismo tiempo que torsión de los hombros y de la cabeza (o de la mirada, en algunos casos), adelantamiento de una pierna sobre la otra, etc. Se

⁹⁶ Uno de los miembros de la familia Cisneros, propietaria de *Venevisión* y de la Organización Miss Venezuela, el Sr. Ricardo Cisneros, es uno de los protagonistas de la crisis bancaria de 1994 que dejó en la bancarrota al 80% del sistema financiero venezolano. El Sr. Cisneros, miembro de la directiva del otrora poderoso Banco Latino, huyó de Venezuela y se refugió en Londres, después que un tribunal le dictara un auto de detención.

trata de la utilización de un modelo transnacional que incluso se intenta reproducir –*imitation prestigeuse*, como la llama Mauss– en concursos de menor jerarquía que el Miss Venezuela.⁹⁷

El primer desfile

En el primer desfile, primera prueba calificante, en sentido greimasiano, las veintiocho candidatas se presentan usualmente en traje típico venezolano. En esta oportunidad todas utilizan como motivo principal de sus trajes el de un tapiz guajiro. El tapiz guajiro es una magnífica elaboración artesanal hecha por los indígenas *wayuu*, numeroso grupo indígena que habita la frontera entre Colombia y Venezuela, en la llamada Península de la Guajira. Los trajes son los mismos, solo varían los colores de cada uno (blanco, azul, rojo y verde). El uso de trajes típicos nacionales busca desde el inicio establecer una identificación con la nacionalidad, como continuación de la identificación previa de los paisajes naturales venezolanos. Así se prefigura una nueva articulación semiótica en la construcción del ritual de la belleza. La introducción de bellezas naturales sirve de marco para ‘naturalizar’ los elementos artificiales de la belleza: el maquillaje, el traje, los accesorios, los peinados, el caminar desproporcionado con respecto a la forma natural en que el ser humano camina. Así encontramos una nueva estrategia semiótica basada en la ruptura del paradigma de oposición ‘natural’ contra ‘artificial’, con las ya conocidas connotaciones positivas y negativas que ambos términos, respectivamente, comportan en el sistema cultural, y que son comunes tanto a códigos alimentarios como estéticos. Naturalizados los elementos artificiales de la belleza, estos adquieren legitimidad, una legitimidad decisiva no solo para el ritual mismo sino también para la cascada interminable de mensajes publicitarios, de los cuales cerca del 90% está dedicado, con diversos tipos de productos, a la belleza femenina. Entre estos últimos destacan los perfumes, ropas (*jeans*, zapatos, telas), alimentos dietéticos (cereales, leche descremada), y artículos de belleza (jabones, tintes para el cabello, maquillajes, hidratantes, champú, cremas depiladoras). El ritual actúa aquí también como un ‘naturalizador’, como legitimador de sus propios contenidos. Como señala McCracken, “symbolic action, or ‘ritual’

⁹⁷ En el Chica Belleza Sur, celebrado el 2 de noviembre de 1996 y transmitido por la televisora católica *Niños Cantores*, las jóvenes concursantes, sin preparación técnica en el modelaje, intentaban trabajosamente esa noche, en un espacio muy reducido para desfilas, adaptar sus movimientos a esos mismos patrones.

as it is more conventionally called, is a kind of social action devoted to the manipulation of the cultural meaning for purposes of collective and individual communication and categorization” (McCracken, 1986, p. 80). La existencia misma del ritual es establecida dentro del tejido social como una estructura legitimadora de los contenidos que él mismo vehicula y que, como en todos los procesos culturales, está sometido necesariamente a los cambios que los agentes de su realización le imponen.

El segundo desfile

En concursos anteriores el desfile en traje de baño era el último, el más esperado. Era el final de una progresión que iba de más vestidas a menos vestidas. Actualmente el desfile en traje de baño es solo la oportunidad de ‘medir el cuerpo’, de tasar sus magnificencias, sus ondulaciones, sus movimientos. Aquí los anfitriones dan al público las medidas de cada una de las concursantes: estatura, busto, cintura y cadera. La estatura es capital en el concepto contemporáneo de la belleza que nos ha impuesto el imperio europeo y anglosajón que domina al mundo: las chicas deben ser altas, deben además estar siempre cerca de las clásicas medidas: 90-60-90, que dibujan a la mujer delgada y esbelta. Esas medidas muestran que la belleza tiene también una medida cuantitativa, que es necesario medir técnicamente el cuerpo para que no escape del modelo internacional de lo que es bello. Faltaría solo el peso y aunque este es estrictamente controlado, como se vio con el escándalo provocado por los ‘cuatro kilos de más’ que ganó Alicia Machado, esta vez no se le menciona. La Organización Miss Venezuela guarda celosamente los registros del peso de cada una de las *misses*.

La cuantificación precisa de las dimensiones corporales constituye la expresión técnica de la belleza. El concepto, pues, no tiene nada que ver con la belleza celestial o angelical, etérea e intangible, tiene mucho que ver con lo que se puede ver, medir y controlar. Es, al final de cuentas, la adaptación a ese modelo supracultural de la belleza, del cual los concursos son divulgadores y reforzadores, lo que permitirá a las candidatas tener posibilidades de éxito en los concursos internacionales, en el mercado de la belleza. Para que el público aprecie esas medidas, pruebas contundentes de la exactitud de la belleza, las concursantes desfilan en traje de baño, marchan en zigzag, se detienen, balancean su cuerpo de un lado a otro, al tiempo que se apoyan sobre un báculo que simboliza, según la anfitriona, ‘el poder de las reinas’.

El tercer desfile

En esta oportunidad las candidatas aparecen en trajes de gala, con diseños personalizados por modistos venezolanos, que tienen aquí la oportunidad de exhibir sus creaciones colocadas en los hermosos cuerpos de estas modelos. Se trata de trajes extremadamente lujosos, exclusivos para la ocasión. El vestido cumple aquí la función de presentar a las candidatas ya no solo como venezolanas típicas, como en el primer desfile, o anatómicamente perfectas, como en el desfile en traje de baño, sino también como verdaderas reinas. En este desfile el caminar es más pausado, señorial, casi mecánico, como el de soberanas hechas para ser admiradas como las muñecas asexuadas de Osmel Sousa. En este último desfile las candidatas marchan en línea recta y luego hacen un círculo. Este recorrido espacial, diferente al zigzag del segundo desfile, parece articular el valor simbólico de la circularidad con el tipo de vestimenta que se arremolina alrededor de los cuerpos y lo cubre casi totalmente. Ya no se trata de la sola desnudez. Esta ha sido cubierta. Es la majestad, es la reina, es la muñeca.

Elección de las finalistas

Para alimentar la aparente estructura del consenso, los animadores/anfitriones insistirán en que todas las aspirantes merecen ganar, todas son hermosas, todas son las reinas de Venezuela. Esa introducción prefigura la elección de las ocho finalistas o, dicho de otro modo, la eliminación de veinte participantes, las cuales se retiran precedidas de un aplauso. Una vez electas las ocho finalistas, anunciadas sin ningún orden jerárquico, estas deben responder a una pregunta, escogida al azar de entre varias colocadas en un jarrón. Se trata de preguntas como “¿Por qué crees tú que debes ser la ganadora?” o “Si viniesen extraterrestres en el futuro y tuvieses que dejarles un mensaje porque la humanidad hubiese desaparecido, ¿qué les dirías?”. En general hablan del futuro, de hipotéticos. Las preguntas están orientadas a dejar que las candidatas digan algo que ‘las revele’, que den al jurado algo más allá de lo que sus cuerpos en bruto son. Después de tres horas de desfiles y espectáculos musicales, los organizadores parecieran darse cuenta de que los hermosos cuerpos ‘no son solo espectáculo’, que es necesario permitir un asomo, aunque solo sea a las ocho finalistas y

aunque solo sea a través de una breve pregunta de juego, a lo que, tal vez, podría haber dentro de esos cuerpos de sueño. Hasta este momento, ellas han sido solo vaporoso y sinuoso caminar, solo sonrisas, solo ojos, busto, cintura, caderas y piernas. Es hora, parecieran decirse los organizadores, de demostrar que, por lo menos, hablan. En concursos anteriores, se hacía una mini-entrevista a cada concursante para conocer algo de sus opiniones y esperanzas, de sus gustos y expectativas. Desde hace un par de años las candidatas han sido enmudecidas, se les ha quitado la palabra, se las ha reducido a puro cuerpo.

Los premios: las ganadoras

Luego de continuar la presentación de jurados y de un musical del grupo Barrio Boyzz, los animadores/anfitriones anunciarán, a través de un vídeo, los premios que obtendrán las ocho finalistas, los cuales incluyen pasajes aéreos, televisores, vídeo caseteras, microondas, relojes, teléfonos celulares, acciones en *ressorts*, joyas y jacuzzis, así como tarjetas de crédito. La ganadora del Miss Venezuela, que representará al país en el Miss Universo, y la que lo representará en el Miss Mundo, obtendrán también un automóvil. Todos los premios corresponden a empresas patrocinantes.

Llega el momento de la elección final o prueba decisiva, según Greimas y Courtés. Para ellos, los animadores-anfitriones anuncian en orden inverso a la quinta, cuarta, tercera, segunda y primera finalistas. Esta última representará a Venezuela en el concurso Nuestra Belleza. Luego sigue la representante para el Miss Internacional, para el Miss Mundo y, finalmente, el máximo galardón para la Miss Venezuela que representará al país en la cúpula de la belleza: el Miss Universo. Las reinas electas reciben coronas y bandas de sus homólogas electas el año anterior, lo que constituye, finalmente, la llamada prueba glorificante. Es hora de risas, lágrimas y emoción.

El mito de la belleza: cuerpo contra espíritu

El concurso de belleza constituye la ruptura de aquel viejo paradigma, que aparece en el dualismo de Descartes, entre la mente y el cuerpo, y que privilegiaba aquella sobre este. El cuerpo era visto solo como simple accesorio, sujeto y objeto pecaminoso, corruptible y

corruptor, espacio de pasiones contrarias a los elevados fines del espíritu, y, a menudo, estorbo que dificultaba el desarrollo de la mente y la obtención de la gloria eterna. En efecto, el concurso de belleza, al menos según el caso en estudio aquí, es un deliberado ‘espectáculo del cuerpo’, donde este se convierte en pura exhibición y puro objeto de la mirada, ya no solo del espectador sino, en primer lugar, de la mirada vicaria de la cámara que tiene la posibilidad de abordar ese cuerpo desde todos sus ángulos, en todos sus movimientos y atuendos que lo cubren y descubren. El cuerpo aparece aquí, sin mente o espíritu, descerebrado casi, exhibido como objeto de arte, como expresión máxima de toda la tecnología contemporánea de la belleza que va desde la vestimenta, el *hair dressing* y la dietología, con su extenso repertorio de alimentos y medicamentos, pasando por el *aerobic*, el *jogging* y el *body building* femenino, hasta continuar con los perfumes, el maquillaje, la ornamentación y la joyería (pendientes, collares, pulseras, anillos, broches, etc.). Como se ve, el cuerpo así no solo es objeto, mera cosa, sino también espacio de la ‘tecnología de la belleza’ donde la apariencia se hace lenguaje. No se trata, pues, de la belleza ‘natural’, sino del desarrollo de una tecnología a la que habría que agregar el modelaje, las técnicas de caminar, sonreír y gesticular. Se trata de pura fabricación y de una reivindicación deliberada del cuerpo mismo, pero, repito, ya no del cuerpo natural sino del cuerpo fabricado, amaestrado y expuesto. Osmel Sousa, el maestro e ideólogo del Miss Venezuela, lo expone con absoluta crudeza en la entrevista antes citada:

—¿Y toda esa leyenda acerca de la personalidad de las reinas de belleza?

—Para mí es basura. La belleza no es interior ni nada de eso, la belleza entra por los ojos, no por los oídos.

—¿Y qué es lo que entra por los ojos?

—Una armonía, algo que me llega cuando veo una mujer bonita [...] o cuando logramos ‘poner’ a una mujer bonita. Yo no entiendo cómo alguien puede decir que la belleza es interna si lo que hay por dentro es horrible y además huele feísimo.

—¿Y el espíritu y los sentimientos?

—Boberías. Se puede cultivar la inteligencia pero la belleza no. Quien no nace con las condiciones para ser bello, ahí queda. Yo no quiero involucrarme con

el aspecto espiritual e intelectual porque me voy a confundir, no quiero profundizar en ninguna muchacha del grupo porque de entrada todas son iguales: un patrón físico con posibilidades de triunfar en el exterior (Socorro 1996, resaltado nuestro).⁹⁸

Como puede apreciarse el concepto de belleza que subyace en la mitología contemporánea, en buena parte construida por los medios de difusión masiva, se basa en una estructura semiótica que tiene dos componentes principales. Por un lado, la noción de ‘fabricado’ y, por el otro, la noción de ‘espectáculo’.⁹⁹ La belleza se la fabrica para medirla, para exhibirla, para hacerla objeto de la mirada del jurado, del espectador y del telespectador, gracias, en este último caso, a la mirada vicaria de la cámara. Se trata aquí de un cuerpo que “no suda, que no tiene menstruación”, como se señaló arriba. No es difícil percibir aquí la similitud con la utilización del cuerpo femenino en la pornografía, uno de cuyos códigos fundamentales es la carencia de capacidad de reproducción, la ausencia de toda noción de maternidad (Bracher, 1991, p. 107), un concepto que choca con la ideología de la pornografía. Pero el ritual de la belleza se diferencia de la pornografía en un aspecto fundamental: mientras la segunda tiene como motivo central el sexo, el primero nos presenta unas muñecas idealizadas que ni

⁹⁸ A veces cierto dejo racial se intuye en las declaraciones de Sousa. El mismo concurso del Miss Mundo ha sido escenario de discriminaciones. Al menos, eso es lo que aseguraban el 17 de noviembre de 1996, en Bangalore, India, las representantes de varios países africanos, entre ellas las de Tanzania, quien acusaba a los periodistas de la India de prestar atención ‘únicamente a las blancas’. Alice Banda, de Zambia, señalaba: “Solo mírenlos. Van detrás de las blancas” (Agencia Reuter, *El Universal*, Caracas, 18-11-96). En la misma oportunidad, cientos de mujeres hindúes protestaron la realización del Miss Mundo y un sastre de 24 años se inmoló en el sur de la India. Finalmente, el 23 de noviembre la señorita Irene Skliva, representante de Grecia, fue electa Miss Mundo 1996. La elección se realizó mientras cerca de cuatro mil opositores al espectáculo habían sido detenidos previamente y más de mil manifestantes bloqueaban las tres entradas al estadio de Cricket donde se llevó a cabo la elección. Los manifestantes apedrearon los automóviles que se dirigían al estadio y la policía se vio obligada a lanzar bombas lacrimógenas y a disparar balas de goma en un intento por controlar a la oposición. Diez mil policías fueron desplegados en la ciudad para evitar el boicot al concurso. Las protestas condenaban el Miss Mundo por considerarlo “una maniobra occidental dirigida a subvertir la cultura india” (Agencia France Presse, *Diario Panorama*, Maracaibo, 18-11- 96). Agregaban, además, que “el concurso menospreciaba las mujeres, promovía la cirugía plástica y beneficiaba a los fabricantes de cosméticos” (Agencia France Presse, *El Nacional*, Caracas, 24-1196). Los manifestantes solicitaron a un tribunal suspender el Miss Mundo. Dos jueces del Tribunal Supremo del Estado de Karnataka decidieron que el concurso podía realizarse siempre que el mismo no incluyera “ni desnudeces ni obscenidad”. Los organizadores se vieron obligados a trasladar el desfile en traje de baño a las Islas Seychelles. A pesar de las protestas el concurso fue transmitido, según los organizadores, a 150 países.

⁹⁹ Sousa, interrogado sobre lo que más le gusta del concurso, dice: “Ver cómo una muchacha bonita que un día se presentó en mi oficina se va transformando, con nuestros consejos, en la más acabada imagen de la sofisticación y la espectacularidad” (Ramos, 1966).

siquiera en su desfile en traje de baño suscitan en el telespectador el deseo sexual. No son cuerpos objeto de deseo sino de contemplación.

Belleza geográfica \Rightarrow Belleza caribeña \Rightarrow Belleza femenina

\Downarrow \Downarrow

/inocencia/ + /futuro/ \Rightarrow Belleza natural contra Belleza artificial

(Legitimadora) (Legitimada)

\Downarrow \Downarrow

Cuerpo femenino \cong Tecnología de la belleza

\Downarrow

Mensurado + Fabricado + Exhibido + Contemplado

Los valores arriba señalados configuran, como define Greimas (1979), una isotopía del cuerpo femenino, tal como este es presentado en el ritual de la belleza contemporánea. Son esos valores semióticos, valores de significación, los que subyacen en la estructura de base que genera el sentido del proceso ritual que hemos descrito, y es gracias a ese proceso de generación que tales valores se diseminan a lo largo de la sintaxis del ritual, sintaxis configurada no solo como mero orden cronológico, sino también como secuencia, en el sentido que esta tiene en la teoría semiótica, es decir como determinaciones mutuas, como componentes de un proceso en el que cada uno se define en relación con los otros.

El mito de la belleza y las heroínas de nuestro tiempo

El mito contemporáneo, como el antiguo, juega un papel clave en la asimilación, divulgación y transformación de los valores culturales de una sociedad específica, en una circunstancia histórica concreta. Como apunta Liszka,

Los mitos no son simplemente representaciones pasivas de la vida cultural; más bien, son reflexivos, en el sentido de que los participantes culturales ven su propia cultura a través de los espectáculos del mito. Por lo tanto, son no solo representaciones ideológicas de reglas que informan la cultura, sino que ellos toman parte en la información de la cultura (1998, p. 15).

Como en toda sociedad presa de crisis terribles, el ritual del Miss Venezuela y el mito de la belleza que él encarna, son procesos que permiten hoy ‘in-formar’ los nuevos valores que una sociedad sin héroes necesita. La reivindicación del cuerpo bruto expresa la filosofía de que es este, vivo, exuberante, lleno de vitalidad y por supuesto de belleza, el que se opone y vence a la muerte, el que reivindica la vida. Las *misses*, en la mitología venezolana de la belleza, son muñecas eternas, permanecen hermosas e inmutables a través del tiempo, pues la tecnología de la belleza extenderá su durabilidad por años y años sin fin, y porque además pervivirán eternamente bellas en las fotografías y videos que cada año, con cada nueva edición del concurso, periódicos y televisoras nos presentarán. Como dice el periodista Roland Carreño, “el Miss Venezuela siempre ha sido una fábrica de sueños [...], “no es de extrañar entonces que, con legítimo orgullo, los venezolanos hayamos convertido esos triunfos en un ‘bien colectivo’” [...], en los éxitos de ‘nuestras’ *misses* hemos encontrado, pues, abundante fuente donde nutrir la cada vez más menguada identidad nacional” (Carreño, 1996a, resaltado es nuestro). Es por ello que, según el mismo Carreño, “los venezolanos viven la transmisión del Miss Venezuela como una especie de realidad virtual, que los gratifica con el sueño real de estar allí, en plena pasarela” (Carreño, 1996b). La Miss Venezuela es de este modo heroína por un año, más todavía si logra, como tantas lo han logrado, coronarse en un concurso internacional. Ello les permitirá ocupar un espacio fundamental en la vida social y política¹⁰⁰ venezolana, donde existe incluso la posibilidad de llegar a la presidencia de la República. En efecto, Irene Sáez, Miss Venezuela y Miss Universo 1981, fue electa Alcaldesa del Municipio Chacao en 1992, reelecta abrumadoramente en 1995 y candidata que liderizó durante mucho tiempo las encuestas de intención de voto para las elecciones presidenciales de 1998, en las que finalmente llegó de tercera. En marzo de 1999 fue electa gobernadora del Estado Nueva Esparta.

Cuando una heroína aumenta de peso

¹⁰⁰ Una de las primeras actividades de las reinas elegidas es hacer una visita al Presidente de la República, reunión que será reseñada, en primera página, por casi todos los periódicos venezolanos.

Celosos de la heroína que ellos mismos han creado, los medios de difusión masiva son guardianes encargados de vigilar que ella conserve inmutables los atributos de la belleza antonomástica que las *misses* representan. Por ello, cuando se supo que Alicia Machado, Miss Venezuela 1995 y Miss Universo 1996, había aumentado cuatro kilos de peso durante sus giras en el exterior, la prensa, la radio y la televisión, nacional e internacional, se escandalizaron y difundieron el rumor de que se había amenazado a la hermosa joven con despojarla de sus coronas. En un cuerpo donde los patrones del modelo internacional de la belleza son no solo visuales sino que son también mensurables, unos gramos más o menos hacen una diferencia. Como se ha dicho arriba, también al cuerpo se le mide –estatura, busto, cintura y cadera– y se le pesa. También se le mide la edad, según el mismo Sousa: “Hay que escoger a las muchachas entre dieciséis y veinte años, cuando todavía no se han echado a perder” (Nouel, 1983, p. 43).

Conclusiones

El Miss Venezuela, lo mismo que los concursos que marcan la Corposfera, en América Latina y en el mundo, como un espectáculo, es la apoteosis de la belleza del cuerpo visto como espectáculo y en la estrategia semiótica de la televisión, su medio esencial, es imprescindible reivindicar al cuerpo mismo como material del espectáculo. Por ello las *misses* no hablan, hoy han sido reducidas, en este ritual anual de la belleza, a pura corporeidad, a expresión de una tecnología planetaria de la cosmética del cuerpo que está ahí, presente, para ser tocado solo con la vista. Se trata de una epifanía del cuerpo fabricado, adornado y exhibido, del cuerpo de mujer objetivado y expuesto en el aparador de la televisión. Ahora bien, como anota Mary Douglas: “el cuerpo social contiene la manera en que el cuerpo físico es percibido. La experiencia física del cuerpo, siempre modificado por las categorías sociales a través de las cuales es conocido, sustenta una visión particular de la sociedad (Douglas, 1970, p. 32). Es en ese mismo “cuerpo social” donde también convive la Semiosfera, el “espacio semiótico” (Lotman, 1990, p. 123) en el cual el mito de la belleza opera. En otros términos, ese concepto de la belleza como solo corporeidad, se fundamenta en una concepción social y cultural del mismo como objeto para ser mostrado, exhibido, visto, comercializado, concepción que a nuestro modo de ver subyace, ya no solo en la moda, sino en toda la

tecnología de la belleza corporal que ha conocido su apoteosis en las últimas dos décadas en la mayoría de los países de América Latina.

Pero además, el Miss Venezuela, hoy mucho más que en su origen, es un instrumento de hacer política, instrumento mediante el cual se ofrece a las masas, y estas lo aceptan gustosas, un sustituto a las frustraciones y una fuente de optimismo e identificación con el país creado por los medios de difusión masiva, no con el país real. Se trata de una expresión, semiótica y política, de la fábrica de los mitos, tan necesarios en un país que tuvo que pasar abruptamente de la embriaguez de los petrodólares fáciles y abundantes, a la más terrible crisis de su historia. Las nuevas heroínas, que por todo el mundo han hecho brillar en el oropel de sus coronas el nombre de Venezuela, un país donde hoy los héroes han muerto, sustituyen a una dirigencia política y empresarial corrupta que hace tiempo dejó de alimentar sueños y esperanzas.

Capítulo VIII

Rito y discurso: cuerpo, enfermedad y muerte en dos textos funerarios¹⁰¹

Introducción

Este capítulo tiene como objetivo general contribuir al análisis del discurso funerario y sus relaciones con el cuerpo, la enfermedad y la muerte en el marco del rito de velorio en Maracaibo, Venezuela. Se analizarán dos breves textos emitidos por actores que participaron en el rito del velorio: el primero tiene como emisor a un pariente del difunto y fue colectado en la capilla velatoria El Carmen, mientras que el segundo corresponde a un familiar del difunto que participaba en el rito que se llevó a cabo en una habitación familiar, ubicada en el sector Nueva Vía, de Maracaibo, Venezuela. ¿Cuál es el propósito específico de este análisis? ¿Cómo se complementa con el análisis de los símbolos utilizados en el rito de

¹⁰¹ Una primera versión de este trabajo fue publicado en conjunto con Aura Montilla en la revista *Lingua Americana* a. X, No. 18 (2006, p. 77-105).

velorio? El propósito fundamental es elaborar un modelo de la representación social del cuerpo, la enfermedad y la muerte, tal como se presenta en estos breves relatos. El análisis se complementará con nuestro análisis de los símbolos funerarios más utilizados en los velorios marabinos, cuya ejecución forma parte de una rica y variada cultura funeraria nacional, a menudo con características propias. Su estudio científico aún está por completarse.¹⁰²

El modelo de análisis que utilizaremos aquí parte, a) de una simplificación metodológica del modelo generativo-transformacional propuesto por Greimas, y b) de considerar al rito como una estructura dinámica en la cual se privilegian, en primer lugar, la organización sintáctica (combinatoria) de los elementos que la componen y de las secuencias que la combinación genera; en segundo lugar, la organización paradigmática de los elementos y de las relaciones que estos contraen (un inventario de valores), y, por último, la elaboración del micro universo axiológico expresado en las isotopías del texto. Esto nos permitirá elaborar, en el caso que se estudia, un modelo de las concepciones sobre el cuerpo, la enfermedad y la muerte que subyacen en la percepción de algunos participantes en los ritos de velorio estudiados.

Discurso y contexto

El discurso se realiza en el proceso comunicativo gracias al cual los seres humanos estructuran su lenguaje en la sociedad, a partir de un conjunto de variables contextuales; es decir, el discurso está dado por elementos que llevan a expresar todo un mundo simbólico del lenguaje en el contexto empleado. Pero la constitución del ‘discurso ritual’ no está dado solamente por los componentes verbales, sino también por la acción ritual propiamente dicha (conductas, gestos, movimientos), el sistema de creencias y valores y el código de los símbolos que al mismo tiempo que lo integran también le sirven de marco y referente. Son estos elementos simbólicos, de distinto orden, los que permiten definir el proceso comunicativo ritual y, en particular, el contexto donde este se inserta. En ese contexto ritual se pueden encontrar, entre otros, los siguientes componentes que nos parecen relevantes para la comprensión de los textos que analizaremos: actores, símbolos y espacios y límites.

¹⁰² Para un panorama histórico sobre algunas de esas prácticas funerarias en Venezuela, se sugiere ver el trabajo de Cartay (2002). Sobre la visita ritual a los cementerios y sobre sus actores, ver Finol y Fernández (1996, 1997).

Actores: dentro de esa secuencia actorial que constituye el rito mortuorio, hemos encontrado que en las posiciones que ocupan los personajes (familiares, amigos, compañeros de trabajo) se establecen paradas y marcas que determinan y definen no solo ‘de quién se trata’, es decir, quién ha muerto, lo que, de este modo, simboliza el estatus que ha ocupado el difunto en la sociedad, sino también quiénes son los que asisten y aquellos que tienen un mayor deber de solidaridad con respecto a los familiares dolientes. Si bien todos los asistentes tienen el deber de ofrecer su ‘sentido pésame’, solo aquellos cuyos vínculos con los dolientes o con el fallecido son más fuertes e intensos tendrán la obligación de compartir abrazos, lloros, larga compañía y conversación. En otras palabras, tanto el lenguaje corporal (abrazos, sollozos, cercanía espacial, etc.) como el lenguaje verbal distinguen a unos actores de otros en el acompañamiento ritual. Ese lenguaje se evidencia de manera notoria en las llamadas ‘guardias’ alrededor del féretro. Una de las más conocidas es la llamada ‘Guardia de Honor’ que se cumple a los lados del féretro, en grupos que se turnan, y que constituye un reconocimiento a la jerarquía y a los méritos del difunto.¹⁰³

Símbolos: en los espacios de la habitación familiar y de la capilla velatoria se presenta un conjunto de objetos simbólicos que expresan las creencias, actitudes y comportamientos que adoptan los individuos cuando están en un rito de velorio. Esas creencias se expresan en los elementos que se hacen presentes dentro del rito, como los comportamientos que, por su fuerte valor significativo, pasan de meras conductas a símbolos cuasi universales. Además de los símbolos más frecuentes, como velas, flores, crucifijos, colores, etc., las conductas o la ausencia de ellas se convierten en verdaderos símbolos: el silencio, el habla en voz baja, los movimientos lentos, etc.

Espacios y límites: los contextos de la capilla velatoria y la habitación familiar tienen ciertas marcas que diferencian espacios. Entre otras, hemos observado que en el caso de la capilla velatoria se presentan las siguientes marcas:

¹⁰³ La llamada ‘Guardia de Honor’ se jerarquiza en la medida en que sus integrantes no solo cumplen este papel ritual como personas específicas, sino como representantes de instituciones. La jerarquización máxima de este tipo de guardia se pudo observar en el funeral del fiscal Danilo Anderson, asesinado en Venezuela el jueves 18 de noviembre de 2004, en el cual uno de los turnos de la ‘Guardia de Honor’ estuvo compuesta por el Presidente de la República, el Presidente de la Asamblea Nacional, el Presidente del Tribunal Supremo de Justicia, el Fiscal General de la República y el Presidente del Consejo Nacional Electoral.

1. Un 'espacio cercano' que está en torno al escenario principal, en la sala de velación, es decir, donde se encuentran el féretro, el altar, las flores, el cual, gracias a la presencia de objetos sagrados (crucifijos, velas, etc.), adquiere esta misma condición.
2. Un 'espacio intermedio', que está ubicado entre el 'espacio cercano' y el 'espacio externo'. Aquí a menudo se dan los encuentros entre familiares y amigos: es, en general, un pasillo que une los dos espacios: espacio público y espacio privado.
3. Un 'espacio interno familiar' o cuarto de descanso. En él coinciden dolientes, que lloran y descansan un poco del dolor y la larga vigilia. Se trata de un espacio íntimo que no solo tiene la función pragmática de facilitar el reposo físico de los familiares, sino que, según nuestra observación, se convierte también en escenario de los relatos familiares sobre los últimos días de la vida del difunto.
4. Un 'espacio externo'. Se trata de un espacio interno a la capilla velatoria pero externo a la sala de velación. Es aquí donde se generan las tertulias, se cuentan los chistes, se escuchan las risas, se toma café o se fuma, además de otros comportamientos que difieren del espacio interno familiar y también de los anteriores.

Si analizamos la sintaxis que construyen estos espacios ('espacio cercano'→'espacio intermedio'→'espacio interno familiar'→'espacio externo') veremos que hay una progresión simbólica que va de lo sagrado a lo profano, pasando por el espacio familiar de carácter íntimo. En efecto, como hemos visto, el 'espacio cercano' está claramente marcado por una fuerte carga simbólico-religiosa, mientras que el 'espacio externo' recupera la actividad mundana y laica, la tertulia, el café y los chistes propios del bar o de otros escenarios profanos.

En el caso de la casa familiar encontramos una sintaxis espacial parecida, pues los deudos generalmente reorganizan la casa de modo que la sala sea el espacio central donde se colocará el féretro y los demás símbolos velatorios, lo que lo convierte temporalmente en espacio sagrado, mientras que los pasillos y la parte exterior de la casa servirán como espacio público y profano.

La descripción de esos espacios, de sus articulaciones y de las representaciones religiosas y funerarias que allí se realizan, muestra que ellos constituyen un marco privilegiado de las historias y de los comentarios en torno a los sucesos que conducen a la muerte, y que, de diversos modos, en su estructura profunda, expresan los valores sémicos fundamentales a

partir de los cuales se constituye, en el marco del tiempo y del espacio analizado, la cultura funeraria. Es, pues, ese el marco ritual y comunicacional donde han sido colectados los textos que nos proponemos analizar.

Del cuerpo sano al cuerpo enfermo

En la Antigüedad, la enfermedad es, según Hipócrates, el resultado de un “desequilibrio de los humores del cuerpo” (Lévine & Touboul, 2002, p. 127). Todavía entre el Renacimiento y el siglo XVIII,

Todo iba bien cuando los fluidos vitales coexistían pacíficamente en buen equilibrio de poder: entonces cada uno estaba a su medida, adecuados a las funciones corporales permanentes, como la digestión, la nutrición, la vitalidad y la evacuación de desechos. La enfermedad llegaba cuando uno de esos humores se acumulaba o se secaba” (Porter & Vigarello, 2005, p. 355).

En cambio en la Modernidad la salud corporal es vista como “el paso del ‘caos al cosmos’, de la anomia a la estructuración, de la indiferencia al orden” (Duch, 2002, p. 317); pero para Canguilhem “la enfermedad no es una variación sobre la dimensión de la salud, es una nueva dimensión de la vida” (Lévine & Touboul, 2002, p. 138). Como nos han enseñado los antropólogos, “salud y enfermedad jamás pueden ser experimentados al margen de la ‘acomodación simbólica’ que llevan a cabo los individuos concretos que viven en una trama social, religiosa, cultural y política concreta” (Duch, 2002, p. 319).

Pero es el cuerpo femenino el que históricamente ha sido más afectado por el discurso médico, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Hipócrates y Aristóteles concebían el cuerpo femenino como inacabado, como el de un niño; mientras que Galeno, lo tildaba de imperfecto. Estos autores iniciaron una tradición no solo médica sino también cultural que colocaba el cuerpo femenino como inferior en muchos aspectos biológicos al del hombre. Como si fuera poco, la imagen de la corporeidad femenina se veía gravada por las terribles interpretaciones hechas, tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, sobre la sangre menstrual. Un ejemplo clásico es este texto del historiador griego Plinio *El Viejo* (23-79 d. C):

Pero no encontraremos difícilmente nada más prodigioso que el flujo menstrual. La proximidad de una mujer en este estado hace agriar el mosto; a su contacto, los cereales se convierten en estériles, los injertos mueren, las plantas de los jardines se secan, los frutos de los árboles donde ella está sentada caen; el resplandor de los espejos se enturbia nada más que por su mirada; el filo del acero se debilita, el brillo del marfil desaparece, los enjambres de las abejas mueren; incluso el bronce y el hierro se oxidan inmediatamente y el bronce toma un olor espantoso; en fin, la rabia le entra a los perros que prueban de dicho líquido y su mordedura inocula un veneno sin remedio (Camacaro Gómez, 2007).

Como señala Matthews-Grieco al referirse a la Francia pre revolucionaria:

A pesar de teorías médicas eruditas que simplemente comenzaban a considerar la sangre menstrual como una suerte de excremento, una evacuación de desechos no digeridos, la creencia común la veía como un recuerdo mensual y venenoso de la inferioridad de la mujer, de su responsabilidad *vis-à-vis* del hombre en el pecado original (2005, p. 197).

De creencias como las anteriores se derivaron prejuicios que señalaban que si un hombre tenía relaciones sexuales con una mujer que menstruaba contraería terribles enfermedades y si la mujer concebía en ese período tendría hijos monstruosos. En Francia, antes de la Revolución de 1789, período conocido en ese país como *l'Ancien Régime*, la sangre menstrual y la leche materna se consideraban ligadas no solo por la ausencia de la primera durante el embarazo y la consecuente aparición de la segunda después de él, sino que, además, el útero y los senos se percibían como próximamente conectados, lo que explica que la leche maternal fuese considerada como una expresión purificada de la sangre menstrual (Matthews-Grieco, 2005).

Probablemente uno de los aportes fundamentales de la Antropología en las décadas recientes ha sido el de promover una crítica del sistema de salud, de su visión, sus prácticas y su discurso, y suscitar una reubicación epistemológica, pero también social y cultural, de los conceptos de enfermedad y salud; una búsqueda de la reinserción de la persona en el marco de sus relaciones sociales y corporales, de modo que la visión aislante de la persona, que produce un alejamiento de su entorno familiar, la desintegración del cuerpo como una simple suma de órganos y la pérdida de la noción de su totalidad dinámica, pueda ser redireccionada

y que, en consecuencia, el paciente sea tratado en su lugares naturales de pertenencia, de interacción e identidad, donde es más factible y realizable la comprensión de la enfermedad, ya no como un estado excepcional del decurso de la vida, sino como una etapa propia de esta. Así, frente a la desterritorialización del cuerpo enfermo, sacado de sus espacios, de su entorno, de sus tiempos y ritmos, la Antropología Médica propone una reinserción en los espacios y tiempos, en la organización actorial y simbólica donde el paciente vive su propia dinamicidad y donde, entonces, está en mejores condiciones físicas, sociales, emocionales, para lidiar y superar sus limitaciones de salud.

Es en esa dirección que apunta, entre muchas otras, la observación de Morris:

La psique del paciente –de todo paciente– es inseparable de las fuerzas sociales y de los sistemas simbólicos que constituyen la cultura humana, de tal manera que el yo (*selfhood*), al igual que la enfermedad, es una construcción biocultural [...] La experiencia personal de la enfermedad siempre se encuentra mediatizada por fuerzas culturales (Duch, 2004, p. 49).

Los psicoanalistas lacanianos consideran al “cuerpo como un organismo atravesado por el lenguaje” y lo separan en tres niveles: imagen del cuerpo, incidencia de lo simbólico y lo real del cuerpo (Gordaliza, 2005, p. 175). La distinción entre cuerpo y organismo es utilizada también por García-Romero, para quien “la medicina y el psicoanálisis no tratan el mismo cuerpo. Para la medicina el cuerpo es el organismo. Para el Psicoanálisis el cuerpo no se confunde con el organismo; el cuerpo es el producto de un encuentro entre el viviente y la lengua” (2013, p. 108).

Desde el punto de vista antro-semiótico, enfermedad y salud son, en sí mismas, dos complejos sistemas de significación atados a una situación y a una circunstancia, a una historia, una sociedad y una cultura; pero también son procesos inseparables de una concepción del cuerpo, de sus características y limitaciones, de sus significaciones y sus imaginarios. La interpretación de los procesos de enfermedad y salud es inseparable de los sentidos que el cuerpo adquiere en el marco de sus múltiples contextos. Es importante, en consecuencia, que la visión y la práctica médica se complementen y, más aún, se integren con la visión antro-semiótica pues, al final de cuentas, también la relación médico-paciente comienza siempre, y nunca deja de serlo, como una relación de comunicación que tiene que vencer los límites entre códigos y niveles de significación de dos actores completamente

diferentes, lo que conspira activamente contra una interacción eficaz y conduce, muy frecuentemente, a ambigüedades, a malas o incompletas interpretaciones, tanto del médico como del paciente, lo que, a su vez, conduce a un fracaso de la actividad terapéutica.

Análisis de los textos

Los textos que se van a analizar corresponden a material recolectado durante un trabajo de campo, realizado entre los años 1998-2002 en la ciudad de Maracaibo. A un primer nivel, se trata de detectar elementos discursivos comunes y diferentes, que puedan encontrarse en un rito de velorio marabino, el primero realizado en la casa familiar y el otro en la capilla velatoria. Se ha tomado en cuenta para ello el discurso construido y registrado, con el propósito de observar la variedad de elementos y códigos simbólicos presentes en él.

Para realizar el análisis de los textos, fue necesario dividirlos en secuencias, las cuales permiten captar las acciones que se llevaron a cabo en cada uno de los espacios.

Texto 1

Esa tarde, como a las 4:00 pm, se fue a la panadería, siempre iba. Cuando regresó le dijo a Yadira que le dolía mucho el pecho, que le echara mentol, sentía mucho calor y ya se había bañado varias veces, el gordo lo quería llevar al médico pero él no quiso, se acostó y se quedó dormido. Como a las 7:00 pm la negra lo fue a llamar, lo tocó y estaba frío y tieso, comenzó a gritar, lo llevaron al hospital y ahí le dijeron que tenía dos horas aproximadas que había muerto. Luego lo trajeron para acá.

Informante: Zuliday M., pariente del muerto (1998).

Circunstancia de la muerte: muerte natural (infarto).

Lugar de emisión: Capilla velatoria.

Texto 2

Después de la muerte de papaíto mi abuela se enfermó, se entregó a la muerte, ya que ellos no se habían separado nunca, le dolió tanto la muerte de él, que se fue enfermando, los

pulmones se le llenaron de líquidos apropiándose la enfermedad de ella, nos dijo que si moría la vistieran con el vestido azul y le colocaran perfume *Aires del tiempo* y que la velaran aquí, en su casa, en esta casa tan pequeña e incómoda.

Informante: María P., nieta de la difunta (1999).

Circunstancia de la muerte: muerte natural (neumonía).

Lugar de emisión: habitación familiar.

Las secuencias en las que se dividieron ambos textos las hemos denominado ‘vida cotidiana’ y ‘muerte’. En cada una de ellas se encuentran aspectos que marcan los contrastes en los textos seleccionados, los cuales son observados por medio de las acciones realizadas en cada una de las secuencias. Allí se pudo apreciar que la secuencia ‘vida cotidiana’ difiere de la secuencia ‘muerte’, ya que en la primera tenemos un conjunto de actividades diarias, rutinarias, que el actor solía realizar, mientras que en la segunda la actividad se detiene porque la muerte se hace presente, irrumpe en el hilo conductor de la vida y la suspende. Esa suspensión es de carácter definitivo en el caso del difunto, y de carácter temporal en el caso de los familiares. Con esta secuencia aparecen acciones que se llevarán a cabo para iniciar el rito del velorio, como es la tanatopraxis (preparación del cadáver), selección del lugar del velorio, entierro, etc.

Análisis del texto 1

En la capilla velatoria. Secuencias del discurso.

Vida cotidiana	{	- Camino a la panadería.
		- Dolor.
		- Medicamento para calmar el dolor.
		- Calor.
		- Baño.
Muerte	{	- Frío / tieso.
		- Hospital: Tanatopraxis. Selección del espacio velatorio.
		- Capilla velatoria.

El texto 1 fue dividido en dos macrosecuencias. La primera, como ya se dijo, corresponde a la ‘vida cotidiana’; la segunda la hemos llamado ‘muerte’. Cada una de ellas está formada por una serie de micro eventos que, a través del sistema simbólico marcan huellas semánticas que configuran una micro visión del mundo, subyacente en los valores sémicos y axiológicos que los lexemas articulan.

Secuencia 1, ‘vida cotidiana’: En esta secuencia se presenta la actividad diaria que el actor solía realizar, como era ir todas las tardes, a la misma hora, a la panadería. La informante señala que el dolor que la persona fallecida sentía en su pecho no fue obstáculo alguno para movilizarse en su visita acostumbrada a ese lugar. Esa presencia del dolor hace que el individuo sufra un aumento de la temperatura corporal, que lo lleva a darse varios baños.

Secuencia 2, ‘muerte’: En esta segunda secuencia, se puede observar como dos lexemas, ‘frío’ y ‘tieso’, caracterizan la muerte. El enfriamiento y el endurecimiento del cuerpo forman parte de lo que Thomas llama ‘signos evolutivos’ indicadores de la muerte: “El enfriamiento del cuerpo, a veces iniciado desde la agonía, se precisa sobre todo dos o tres horas después del deceso [...] La rigidez cadavérica sería uno de los signos más seguros del fallecimiento, tanto que ninguna afección y ninguna simulación la pueden reproducir perfectamente” (1998, p. 35).¹⁰⁴ Sin embargo, los familiares lo llevan al hospital, donde le diagnostican que el individuo había muerto dos horas antes. Es en el hospital donde se lleva a cabo la tanatopraxis, para luego culminar en la capilla velatoria.

Finalizada la división secuencial del texto, se analiza cada uno de los eventos que están presentes dentro de las diferentes etapas; estas se vinculan, a su vez, unas con otras en un orden secuencial y temporal, dándole sentido de esta forma a los eventos precedentes. Es bueno hacer notar que el informante al narrar, en el contexto ritual y comunicacional que hemos descrito arriba, hace una selección de los eventos que integrarán el relato. Elige unos e ignora otros. Esa operación evidencia un mecanismo semiótico mediante el cual el actor

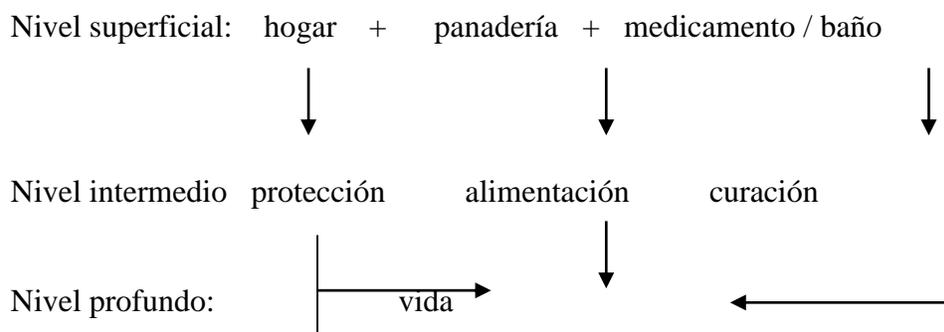
¹⁰⁴ La temperatura es uno de los síntomas clásicos asociados a la enfermedad y a la muerte. Hoy la tecnología médica permite medir con precisión no solo la temperatura general del cuerpo sino también la de cada una de sus regiones: “La termografía nota las diferencias de temperatura de una región a otra del cuerpo. Sabiendo que la emisión del calor es estable y propia de cada zona, ella puede establecer una carta orgánica fundada sobre la temperatura superficial de la piel” (Le Breton, 2003, p. 213).

otorga pertinencia y en consecuencia declara como relevantes unos hechos sobre otros. Del mismo modo, al combinar esos componentes narrativos les da un específico orden, configura una particular secuencia en desmedro de otras, con lo cual, nuevamente, termina de construir un sentido único a la narración. En términos semióticos, selección y combinación son operaciones que constituyen la sintaxis.

Vida diaria

Camino a la panadería → aparición del dolor → toma del medicamento → calor baño

Camino a la panadería: el actor se dirige a la adquisición de alimento, en el sitio que tenía como costumbre visitar todos los días. Se trata de un desplazamiento espacial que puede expresarse, a nivel superficial, como un tránsito entre ‘hogar’ → ‘panadería’, pero que, a nivel profundo, implicaría la activación de valores sémicos que podríamos denominar ‘protección’ y ‘alimentación’, del mismo modo que ‘medicamento’ y ‘baño’ remiten a ‘curación’.



Aparición del dolor: constituye una irrupción que, por primera vez, saca de su curso ‘normal’ la continuidad de la vida cotidiana. Proyectado dentro del contexto del cuerpo y dentro de su funcionamiento fisiobiológico, el dolor viene a distorsionar la línea continua propia en la que percibimos la funcionalidad de nuestro cuerpo. Es la aparición del dolor la que pone entre paréntesis la ‘cotidianidad’ natural del cuerpo como sistema bio-psico-social. El dolor, en el caso que analizamos, aparece para recordarnos el carácter vulnerable y perecedero de nuestro cuerpo y por lo tanto actualiza la posibilidad de la enfermedad y la muerte. En esta breve narración, el dolor aparece como un antecedente lógico que prefigura un consecuente natural:

enfermedad o muerte. Esa secuencialidad ‘natural’, esa lógica según la cual un evento, el dolor, conduce al otro, la muerte, hace inteligible y, en consecuencia, aceptable el desenlace. Podemos decir, por lo tanto, que el discurso no solo sirve para describir o informar sobre la muerte sino que, en el marco del rito velatorio, constituye también una estrategia simbólica exitosa para comprender su lógica y hacerla aceptable.

Toma de medicamento: frente al dolor natural la utilización de medicamento aparece como una estrategia de orden artificial; se trata de aproximar lo fisiológico a la química del producto fabricado que, como se sabe, está prestigiado en el contexto de los valores propios de la sociedad científico-técnica.

Presencia del calor: el calor es uno de los elementos que se hace presente en el cuerpo del actor y es indicativo de que algo anda mal, ya que es un calor diferente al que se siente normalmente en la ciudad de Maracaibo; esto puede ser un presagio de muerte, ya que los síntomas son diferentes, porque el calor sale de ‘adentro del cuerpo’, va del individuo hacia fuera.

Baño: el baño que el actor realiza varias veces incorpora un elemento regenerador: el agua, un elemento de cambio, ya que el actor trata de buscar su mejoría, alejar su malestar representado por la presencia del calor que emana de su cuerpo.

Los primeros elementos son anuncios de enfermedad y muerte y, a pesar de que el agua es símbolo tradicional de vida, no puede recuperarse por los dos anteriores signos: dolor y calor. Este último forma parte de un presagio de muerte, ya que el calor es diferente, sale de adentro del cuerpo del individuo, como señal de que algo anda mal. Este evento podría estar representado bajo un esquema dialéctico en el cual polemizan, a nivel profundo, dos valores axiológicos fundamentales: la vida y la muerte.¹⁰⁵



¹⁰⁵ “Si chacun des sujets considérés se réalise dans la conjonction avec son objet, la réalisation de l’un correspond à l’échec de l’autre (à sa virtualisation). Cette particularité permet de rendre compte du caractère polémique de toute transformation narrative, et de tout récit” (Groupe d’Entrevernes, 1979, p. 23).

Como puede verse, los síntomas de la muerte vienen, en ambos casos, de adentro, son intracorporales, y evidencian una lógica propia de la muerte ‘por causas naturales’, diferente a la ‘muerte por accidente’, donde las causas se ubican en forma extracorporal. La diferencia es significativa pues en la cultura funeraria propia de Maracaibo, y probablemente, al menos, en la del resto del país, la muerte ‘por causas naturales’ es percibida como inevitable, aceptable, aparejada al *continuum* temporal propio de la vida, mientras que la ‘muerte por accidente’ implica una ruptura abrupta, evitable, inesperada, sorpresiva, difícil de aceptar. Una y otra implican formas rituales diferentes en particular en lo que concierne al lloro, el pésame y la resignación.

Muerte

La secuencia *muerte* puede representarse de la siguiente manera:

Muerte → ‘frío’ / ‘tieso’ → hospital →
Tanatopraxis → selección del espacio → capilla velatoria

Hospital: en este lugar se diagnostica si el actor vive o ya está muerto; en él se pueden observar las siguientes acciones:

Tanatopraxis: luego que se conoce que el individuo ha fallecido se procede a la preparación del cadáver: “el tanatopráctico posibilita que el cadáver sea manipulado sin riesgo y, por lo tanto, transportado y exhibido en la sala funeraria; esto facilita el comienzo del trabajo del duelo a quienes velan al difunto y conservarán de él una imagen decorosa, compatible con el respeto que se le debe” (Thomas, 1991, p. 130).

Selección del espacio: en este momento los familiares deciden dónde despedir al difunto, si en la habitación familiar o en la capilla velatoria, todo depende de las posibilidades económicas que poseen los familiares, pero también de los valores que se atribuyen a cada uno de los espacios.

Inventario de valores

Los textos, expresiones concretas anteriores a la configuración analítica del discurso, corresponden a lo que algunos autores llaman enunciado. Ahora bien, según nuestra hipótesis, el enunciado es un producto de sucesivas operaciones de selección y combinación que afectan distintos niveles (superficial, profundo, intermedio) de la cadena sintáctico-paradigmática. La división en secuencias que hemos hecho previamente busca establecer y contrastar grupos comunes y reiterativos de unidades sémicas que, por su repetición y coherencia, configuran las isotopías que le dan sentido al discurso. Esto se logra a partir de un modelo generativo de significación que toma como punto decisivo el recorrido narrativo del discurso que, al mismo tiempo que se desarrolla, va articulando y constituyendo su sistema axiológico. Los elementos analíticos se actualizan en cada una de las secuencias. Los valores se actualizan en el discurso, controlan y dirigen el texto.

El texto que se cumple en la primera secuencia y que corresponde a la vida diaria, presenta un itinerario narrativo que se inicia con el evento de la caminata que hace el actor a un lugar (panadería) que forma parte de las estructuras espaciales que se articulan con sus comportamientos (acciones). Es la repetición de las mismas acciones en los mismos espacios lo que los convierte en estructurantes de la vida cotidiana.

Actor 1 (A1): difunto; Acción (a1); Espacio1 (E1): Panadería

Esos elementos estructurantes de la vida cotidiana (espacio y acción), se verán afectados por la aparición de otros agentes capaces de cambiar el sentido rutinario de los mismos. Así, 'dolor' y 'calor' aparecen como agentes desestructurantes de la vida cotidiana, lo que conduce a la aparición de nuevas acciones (baño curativo, muerte) y nuevos espacios (hospital, capilla velatoria).

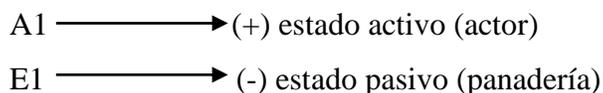
Agente 1 (Ag1): dolor + Agente 2 (Ag2): medicamento + Agente 3 (Ag3): calor +
Agente 4 (Ag4): baño.

Las acciones de estos agentes corresponden a un programa discursivo que está dado por un hacer transformador, mediante el dolor, en primer lugar, y, luego, mediante un medicamento (Ag2) que puede establecer el proceso de transformación que sufrirá el actor 1. Este actor sufre la acción del Ag3 ('calor'), (como signo de muerte: sería entonces un calor-no vida), que lo conduce a tomar el 'baño' (Ag4), para generar una transformación en A1. Por lo tanto, (Ag3) y (Ag2) forman parte, en cuanto oponentes del sujeto 1, de esa transformación,

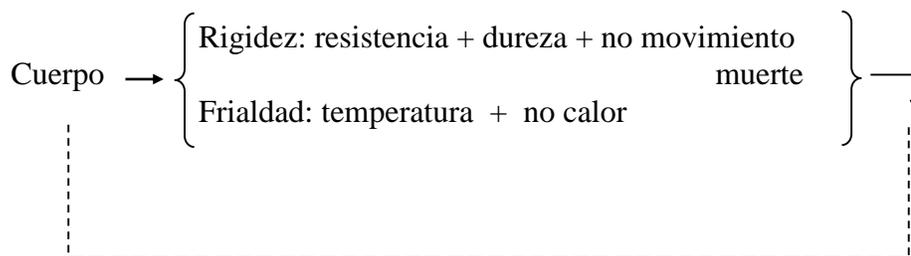
mientras que Ag4, representado en el ‘baño’, aparece como un agente ayudante, si utilizamos la terminología de Greimas.¹⁰⁶

Esta secuencia pertenece a la estructura de la sintaxis narrativa del discurso, la cual está dada por medio de funciones y acciones que ejecutan los actores y responde a una relación-función del actor dentro del discurso. En el siguiente resumen de las secuencias se visualizan mejor las acciones dentro del discurso:

Primera secuencia: vida cotidiana. Se observa en esta secuencia que el actor 1, parte a un espacio (panadería), iniciando, de este modo, una acción que conduce luego a ciertos cambios; estos se cumplen por medio de un (Ag1) ‘dolor’, para ir a la toma de medicamentos (Ag2). El actor 1 (A1) sufre un inusual proceso de temperatura alta, representado por el calor (Ag3), por lo que (A1) procede a bañarse; el agua (Ag4) es utilizada como instrumento para llevar a cabo un proceso de transformación:



Segunda secuencia: muerte. El texto en esta segunda secuencia posee un itinerario narrativo que comienza con dos lexemas: ‘tieso’ y ‘frío’, lo que plantea una situación diferente a lo que se llevó a cabo en la primera secuencia, donde observamos la presencia del calor (que es ‘no vida’); y que ahora se observa en los mencionados lexemas, los cuales prefiguran la muerte. Lo anterior se puede esquematizar de la siguiente manera:

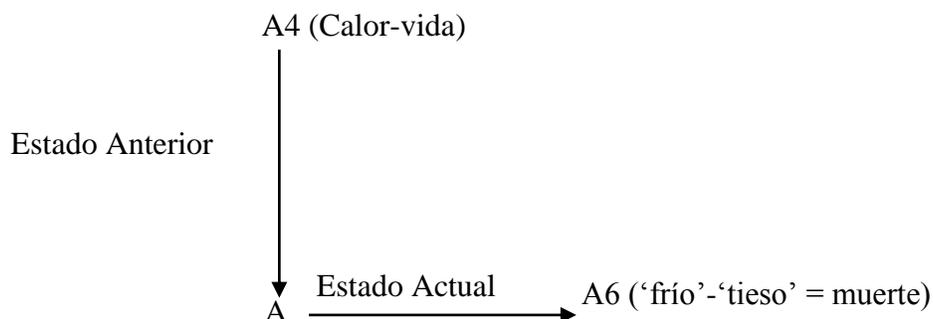


¹⁰⁶ Greimas define al ayudante como “l’auxiliant positif quand ce rôle est assumé par un acteur autre que le sujet de faire : il correspond à un pouvoir faire individualisé qui, sous forme d’acteur, apporte son aide à la réalisation du programme narratif du sujet ; il s’oppose, paradigmatiquement, à l’opposant (qui est l’auxiliant négatif)” (1979, p. 10).

En la breve narración que examinamos, el cuerpo posee dos características de naturaleza física: ‘tieso’ y ‘frío’. Según la primera, el cuerpo del actor está rígido, resistente, es decir, con cierta dureza que hace imposible sus movimientos, mientras que el cuerpo frío es bajo en temperatura, no hay calor humano natural, lo que indica la presencia de la muerte. Aquí observamos dos micro isotopías claves en la representación social de la muerte y que se expresan, a nivel superficial, en los lexemas ‘frío’ y ‘tieso’ y que corresponden en el nivel profundo a ‘frialdad’ y ‘rigidez’.

Actor 1 (A1): difunto + Espacio 2 (E2): hospital + Agente 6 (Ag5): tanatopraxis + Espacio 3 (E3): capilla velatoria.

Los eventos que se cumplen en esta secuencia, según el programa narrativo, corresponden a un ‘hacer-hacer’, gracias al cual el actor 1 (A1), el difunto, está en una situación diferente a aquella que caracterizaba su vida ordinaria; luego será trasladado a (E1), hospital; se le aplicará un medicamento (Ag6), para finalizar en (E4), la capilla velatoria. Esto se podría representar de la siguiente manera:



Análisis del texto 2

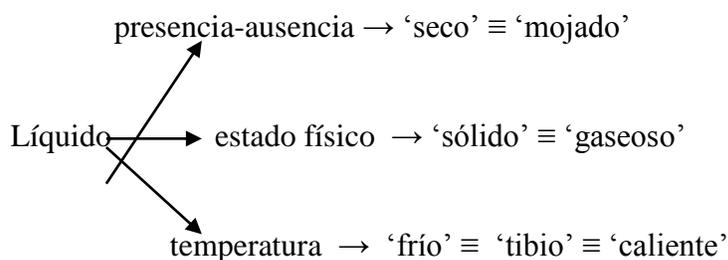
En la habitación familiar: Secuencias del discurso.

Al igual que el texto anterior, también el número 2 ha sido dividido en dos secuencias: ‘vida cotidiana’ y ‘muerte’. Ambas están estructuradas en una serie de eventos que, a través del sistema simbólico y de la expresión de este texto, formalizan una concepción de la enfermedad y la muerte.

- Enfermedad
- Presencia de líquido en los pulmones
- Peticiones posmortuorias

El sentido de la tripolaridad ‘salud’ → ‘enfermedad’ → ‘muerte’ corresponde a una estructura temporal articulada en un ‘antes’, que es salud, en un ‘ahora’, que corresponde a la enfermedad, y en un ‘después’, manifestado en la enfermedad. Para Rodríguez Rioboo, en nuestros tiempos, deseosos de ocultar la muerte, el imaginario colectivo hace más énfasis en la enfermedad contra la cual se lucha de manera denodada para evitar la muerte. “Hoy la muerte ha dejado de ser esa realidad sustantiva y se ha producido un desplazamiento hacia la enfermedad. La que ‘mata’ es la enfermedad y la muerte es tan solo el resultado de ella, un punto, el último, de su proceso” (Rodríguez Rioboo, 1998, p. 133).

Presencia de líquido en los pulmones: el líquido que se encuentra en los pulmones del actor forma parte del mismo proceso de la enfermedad. La tradición cultural relativa a la enfermedad, probablemente basada en la medicina hipocrática,¹⁰⁷ asigna a lo líquido y a la sequedad una particular significación cuando estas condiciones se presentan en determinado contexto. El lexema ‘líquido’ forma parte de una constelación semántica, de orden paradigmático, donde construye relaciones con, al menos, tres grupos de lexemas entre los cuales se encuentran ‘seco’ y ‘mojado’, por un lado, ‘sólido’ y ‘gaseoso’, por otro, y ‘frío’, ‘caliente’ y ‘tibio’, en tercer lugar. En el primer caso, la relación entre ‘seco’ y ‘húmedo’ se estructura a partir de la disyunción entre presencia-ausencia de ‘líquido’, mientras que en el segundo caso, la relación entre ‘sólido’ y ‘gaseoso’ tiene que ver con la noción de ‘estado físico’. En el tercer caso, ‘frío’, ‘caliente’ y ‘tibio’ se estructuran como rearticulaciones a partir del sema genérico ‘temperatura’. Siempre de modo precario, esa constelación semántica se podría representar del siguiente modo:



¹⁰⁷ Hipócrates consideraba a la enfermedad como el resultado de un “desequilibrio de los humores del cuerpo”: “Le corps de l’homme renferme du sang, du phlegme, de la bile jaune et de la bile noire. Voilà ce qui constitue la nature du corps; voilà ce qui est cause de la maladie ou de la santé. Dans ces conditions, il y a santé parfaite quand ces humeurs sont dans une juste proportion entre elles tant du point de vue de la qualité que de la quantité et quand leur mariage est parfait ; il y a maladie quand une de ces humeurs, en trop petite ou trop grande quantité, s’isole dans le corps au lieu de rester mêlée à toutes les autres” (Lévine & Touboul, 2002, p. 127).

Obviamente esta constelación semántica está incompleta y algunos de los componentes podrían desarrollarse aún más. Por ejemplo, es posible expandir la constelación a partir del sema ‘presencia’ (de líquido) y, de esa manera, actualizar los términos ‘húmedo’, ‘remojado’ y ‘empapado’ como complementarios de ‘mojado’. En ocasiones, como puede deducirse, la constelación esbozada revela influencias de un tipo particular de líquido. Por ejemplo, es tradicional que la escuela primaria enseñe que los tres estados posibles del agua son líquido, sólido y gaseoso. Es justamente esa enseñanza la que ha contribuido a formar lo que líneas antes llamamos ‘una tradición cultural’, que para muchos hablantes rige las relaciones del lexema ‘líquido’ con los semas que, al menos hipotéticamente, en un contexto lingüístico o situacional específico, podrían integrarlo.

Este breve análisis nos coloca en mejores condiciones para interpretar la importancia que en la concepción de cuerpo, enfermedad y muerte tiene la expresión registrada en el texto 2: “[...] se fue enfermando, los pulmones se le llenaron de líquidos apropiándose la enfermedad de ella [...]”. Como puede verse, es la presencia de los líquidos lo que simboliza la enfermedad,¹⁰⁸ pues se trata de líquidos que ocupan un espacio cuya ‘naturaleza’ propia es la de sequedad o, al menos, la de un nivel de líquido que no excede determinados límites.¹⁰⁹ Por otra parte, el espacio que esos líquidos ocupan es un espacio doblemente interior (dentro del cuerpo y dentro de los pulmones), lo que hace esta ocupación doblemente peligrosa, doblemente expresiva de la ruptura de la lógica ‘natural’ de la salud, tal como en el medio cultural se la concibe. El cuerpo, sujeto y objeto de los procesos de salud y enfermedad, es, naturalmente, contenedor de sólidos y líquidos, de manera que no es anormal que estos

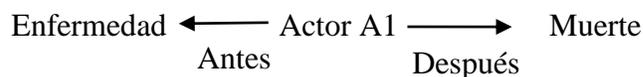
¹⁰⁸ Es interesante hacer notar que el énfasis de los informantes en la presencia de líquido corporal como símbolo de enfermedad grave contrasta con el desdén con que los anatomistas del fin de la Edad Media lo trataban. La teoría médica de los humores corporales comprendía la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra, de cuyo equilibrio dependía la salud y la armonía corporal. El propio San Juan Crisóstomo en el siglo IV d C señalaba que el cuerpo estaba compuesto por “cuatro elementos, a saber lo que es caliente, es decir la sangre; lo que es seco, es decir la bilis amarilla; lo que es húmedo, es decir la flema; y lo que es frío, es decir la bilis negra” (Courtine, 2005, p. 353). Sin embargo, los anatomistas de fines de la edad Media solo consideraban las partes sólidas como elementos centrales de la arquitectura corporal y pensaban que los líquidos “ensucian los sólidos y perturban su examen” (Courtine, 2005, p. 350).

¹⁰⁹ Como se sabe, el cuerpo humano está compuesto en buena parte por agua y la tecnología médica ha permitido medir las cantidades en los diversos órganos corporales: “L’imagerie para RMN (résonance magnétique nucléaire) enregistre la distribution de l’eau dans les tissus en soumettant le patient à un champ magnétique et en analysant les signaux restitués en réponse par le corps. On dresse ainsi des cartes de la teneur en eau des différents organes, sachant que cette valeur est également spécifique à chacun” (Le Breton, 2003, p. 213-14).

últimos estén en el cuerpo. Lo anormal, y en consecuencia el caos, comienza desde el momento en que los líquidos ocupan y copan los espacios cuya naturaleza indica que deben estar secos, del mismo modo que se produce la enfermedad cuando la sequedad ocupa los espacios que por naturaleza deben estar líquidos o, al menos, húmedos. El verbo que la informante utiliza para referirse a la enfermedad (‘apropiarse’) revela que esta tiene un principio activo, de carácter transitivo, lo cual permite deducir que la enfermedad es una entidad animada, capaz de tomar como propio un objeto exterior, lo que, a su vez, nos indica que entre enfermedad y cuerpo hay una direccionalidad y unos límites: una vez que la primera los cruza, el segundo sufre. Esa concepción activa y amenazante, según la cual la enfermedad es una entidad mórbida, capaz de invadir un cuerpo, apoderarse de él y causar su muerte, era combatida por Bernard desde la primera mitad del siglo XX: “No debemos considerar más [...] las enfermedades como entidades, seres que se desarrollan, viven y mueren como una individualidad” (Lévine & Touboul, 2002, p. 128). No obstante, esa concepción de la enfermedad como agente activo y externo, capaz de ‘apropiarse’ del cuerpo, es también, para utilizar la definición de Sontag, “una metáfora de lo social” (1979), pues ella traduce, en el escenario de la salud-enfermedad, la misma creencia según la cual, en el caso del espacio familiar, el peligro y las amenazas son percibidas como algo ‘exterior’, ‘extrínseco’, ‘ajeno’, ‘foráneo’. Aquí encontramos reproducida, una vez más, la metáfora que asocia al cuerpo con la casa, con la morada, pues así como el cuerpo es morada del alma, la casa familiar es también morada del ser.

Peticiones posmortuorias: el actor realiza las últimas peticiones o deseos: el ser perfumada con una colonia especial, *Aires del tiempo*, vestida con un traje de color azul “y que la velaran en su casa”.

Presencia de la muerte: ya la muerte se ha apoderado del cuerpo enfermo; ahora ella se verá manifestada en el cuerpo inmóvil.



El actor pasa por etapas como: vida → salud → enfermedad → salud → enfermedad → muerte, etapas, sucesivas o no, de procesos de cambio que afectan el cuerpo. Pero esta transformación biológica es también cultural, pues, como afirma Morris, “la experiencia

personal de la enfermedad siempre se encuentra mediatizada por fuerzas culturales” (Duch, 2004, p. 49). La salud, asimismo, es vista como “el triunfo del cuerpo sobre el caos, la victoria de la afirmación sobre todas las formas de la negatividad” (p. 55).

Habitación: corresponde al lugar donde se llevará a cabo la preparación del cadáver, es decir, la tanatopraxis, para luego culminar en lo que respecta a la selección y preparación del espacio dentro de la casa familiar.

Inventario de valores

En la primera secuencia, ‘vida cotidiana’, se presenta un itinerario textual que comienza en el evento de la salud y luego la enfermedad que padece el actor (la presencia de líquido en los pulmones). Luego nos encontramos con sus peticiones posmortuorias. Estos eventos pueden quedar esquematizados de la siguiente manera:

Actor1 (A1): difunto; Agente 1 (Ag1): enfermedad; Agente 2 (Ag2): líquido en los pulmones; Objeto 1 (Obj.1): peticiones posmortuorias.

Las acciones esquematizadas están guiadas por un hacer transformador que se inicia con la enfermedad (Ag1) que sufre el actor (A1), bajo la presencia de (Ag2), que culmina en un (Obj.1). El objeto transformador (Ag1) se lleva a cabo en (A1) por medio de un ayudante que corresponde a (Ag2), este hace que (A1) haga peticiones pre mortuorias (Obj.1).

El actor 1 (A1) se inserta temporalmente en un antes, que se tematiza como estado de la salud, luego encontramos un después, en el cual se opera la transformación de A1, ya que de la salud pasa a la enfermedad, por medio de un ayudante que está representado en (Ag2). Estos eventos forman parte de la sintaxis de las acciones que se cumplen en la primera secuencia y que se articulan con la secuencia temporal.

Segunda secuencia: ‘muerte’. Esta segunda secuencia tiene un itinerario narrativo que se inicia con el tema de la muerte biológica, como finalización de la vida. Luego nos encontramos con el espacio velatorio que, en este caso, está dado a la habitación familiar, donde se le aplicará la tanatopraxis y luego la selección del espacio donde se llevará a cabo el rito del velorio. En esta secuencia observamos:

Actor 1 (A1) difunto; Agente 4 (Ag4) muerte; Espacio 1 (E1) habitación; Agente 5 (Ag5) tanatopraxis; Espacio 2 (E2) selección del espacio.

Organización textual

Los textos seleccionados han sido estructurados en secuencias que nos han permitido poner de relieve diferencias y similitudes.

‘Vida diaria’: Texto 1: Salud → camino a la panadería → dolor → medicamento para el dolor → calor → baño.

Texto 2: salud → enfermedad → líquido en los pulmones → peticiones posmortuorias

Como se puede observar, existen elementos comunes entre un texto y otro. El primer elemento común es la presencia de la enfermedad. En el texto 1 se determina por la aparición inesperada del dolor y el uso que el actor 1 hace de medicamentos para calmarlo. Mientras que en el texto 2 la enfermedad es un proceso progresivo, temporal, originado en la muerte de un ser querido (esposo). Otro elemento compartido en ambos textos es la presencia de líquido. En el primero, el agua trabaja como un elemento incapaz de detener el proceso de deterioro físico y muerte. En el texto 2, la enfermedad está manifestada por la presencia del líquido en los pulmones del actor 1, lo que lo lleva de la vida a la muerte.

Es importante señalar aquí que los informantes se encuentran en un estado emotivo producto de una pérdida humana. Los lazos de familiaridad y amistad se ven expresados en el tono empleado y en la actitud que asumen mientras hablan. Estos emisores son mujeres de apariencia joven y mientras narran, las otras personas presentes (que en su mayoría son también mujeres) permanecen calladas y con sus miradas bajas, como señal de tristeza, pena y solidaridad con los familiares del muerto.

El texto 2 incluye un aspecto de gran importancia: las peticiones posmortuorias que la difunta ha hecho, y que son realizadas por sus familiares. En efecto, la difunta vestía su traje azul y era velada en la pequeña sala de su habitación familiar. Es importante resaltar que en la mayoría de los casos las últimas peticiones o palabras son de gran importancia para los

familiares del difunto, tal como lo expresa la informante: “Tenemos que cumplir con las últimas cosas que nos piden nuestros muertos, ya que así se van contentos y tranquilos al cielo” (1999).¹¹⁰ Es también una forma de asegurarles que todo estará bien, tal como lo ha dispuesto: el vestido, el maquillaje e incluso el perfume, bien sea porque le gustaba en vida el uso del perfume o bien para no dar mal olor a los que vayan a acompañar a los familiares en el velorio, ya que, a veces, el muerto huele mal y “con el perfume el difunto olerá menos fuerte, por eso hay que echarle suficiente al muerto, claro si no se ha muerto de una enfermedad donde suelte mal olor” (Bracho, 1999).

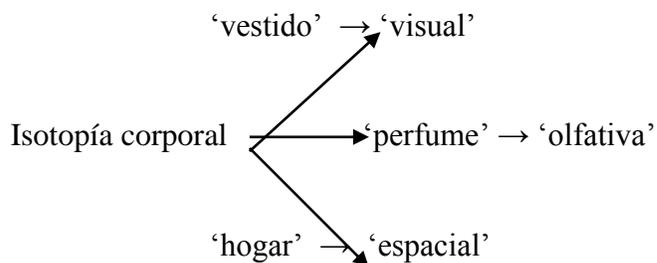
Es conveniente observar que algunos difuntos antes de morir desean que les coloquen en el ataúd ropa que usaban en vida, flores e incluso comida; esto con la finalidad de sentirse tranquilos y seguros de dar continuidad a la vida después de la muerte. Asimismo, es importante detenerse en las peticiones formuladas por la difunta, pues ellas revelan su propia concepción del cuerpo y de la muerte. Como puede verse, la petición contiene tres componentes que muestran con claridad cuáles son los aspectos del rito velatorio y de la muerte que la difunta, y ya no solo la nieta, considera relevantes. En efecto, su petición tiene que ver con la forma de presentación de su propio cuerpo. Por un lado, quiere ser vista y velada con un particular traje (de color azul), quiere que despida un particular olor (perfume *Aires del tiempo*) y, finalmente, quiere que su cuerpo esté en un espacio específico. Aquí se cumple esa dialéctica fenomenológica extraordinaria entre ‘espacio corporal’ y ‘espacio objetivo’, a la que Merleau-Ponty consagró páginas extraordinarias.

La difunta no pide unas oraciones por su alma, ni una distribución particular de sus bienes, ni tampoco un modo particular de la realización del velorio. Ella quiere obtener durante su velorio una presentación ‘visual’ y ‘olfativa’ de su cuerpo y quiere que este sea presentado en el particular escenario que es su hogar, de modo que el cuerpo es concebido como ‘parte de un lugar’, donde perviven valores familiares y mecanismos de pertenencia que dan identidad al ser humano y garantizan la continuidad de la presencia y la comunicación¹¹¹.

¹¹⁰ En dos velorios realizados el día 2 de enero de 2005, uno de ellos en Maracaibo y el otro en La Cañada, los deudos cumplieron fielmente la petición de los difuntos. Uno de ellos había solicitado que su velorio se llevara a cabo en casa de una de sus hijas, en lugar de su propia casa, pues la de su hija le parecía más ‘fresca’ y, en general, más adecuada para atender a familiares y amigos, mientras que el otro difunto, aficionado al juego de dominó, había pedido que cuando muriera se le colocara uno de esos juegos en su urna.

¹¹¹ No es difícil ver una vinculación, un proceso de continuidad, entre la muerte, el hogar y la tumba, tal como ha sido señalado por algunos autores. León León, al estudiar los cementerios en Chiloé, Chile, donde numerosas tumbas tienen forma de casa, considera que el propósito de tales construcciones es dar “una idea de continuidad

Puede decirse que se construye así una suerte de ‘isotopía corporal’ regida por los siguientes componentes:



Esta micro constelación de semas que definen la propia representación del cuerpo expresa que si bien la enfermedad y la muerte terminan con la vida biológica, no ocurre así con la vida en tanto fenómeno cultural.

La visión desalmada de la muerte que ofrece el pensamiento biomédico pone énfasis todo lo más en el manejo del comportamiento y de los sentimientos de los vivos respecto al cuerpo muerto y se resuelve con la inhumación de este, mientras que la concepción tradicional otorga sentido a una relación entre vivos y muertos que solo se resuelve con la memoria. Por eso el ritual tradicional sobre la muerte, tanto individual como colectivo, tanto real como simbólico, está orientado a perpetuar la memoria sobre los muertos, conmemorando sus usos y costumbres, exponiendo sus fotografías y objetos personales, etc. (Amezcuá, 2002, p. 28).

En otras palabras, la vida no es sólo biológica, ni está determinada exclusivamente por los mecanismos físico-químicos que mantienen su existencia hasta que estos se paralizan; la vida, por el contrario, gracias a los ritos funerarios, continúa después de la muerte en la memoria de la familia y del grupo, en el recuerdo de los seres amados. Y es justamente por ello que la difunta quiere ser recordada bien vestida y olorosa; y, para contradecir a Baudrillard,¹¹² esta abuela quiere morir y ser velada en el marco cálido de su hogar y no en el de una fría capilla velatoria. La preocupación por los signos vestimentarios, olfativos y espaciales que la difunta muestra, nos revela ‘una concepción del cuerpo como signo’, como

en la comunicación con los difuntos” (1999, p. 103). Por otra parte, “es lógico homologar la tumba a la casa: ambos son escenarios de comunicación y diálogo, ambos son encuentro del núcleo familiar, ambos son lugar de reunión y descanso” (Finol & Fernández, 1997, p. 211).

¹¹² “De todas formas, ya no morimos en nuestras casas, se muere en el hospital” (Baudrillard, 1992, p. 215).

objeto artificialmente construido para significar más allá de su mera corporeidad física. Si nuestra hipótesis es correcta, se trataría de un proceso de semiótica corporal, gracias al cual se intenta recuperar y extender la vida; de un mecanismo que apela al carácter visual y olfativo del cuerpo y de la memoria, y que también, como estrategia de refuerzo, recurre al espacio familiar, un lugar semióticamente lleno, justamente, de la recurrencia de los recuerdos que conforman lo que, con licencia de Lotman (1990), podríamos llamar una suerte de ‘Semiosfera familiar’ o, para usar, la expresión de Silva (1998), un espacio que, en más de un modo, constituye una suerte de ‘álbum de familia’, basado ya no en la materialidad de la fotografía, sino en el conjunto de representaciones intangibles, creadas y compartidas, a través del tiempo, en la familia. Pareciera que, en efecto, como afirma Bourdieu, “todos los grupos confían al cuerpo, tratado como una memoria, sus más preciosos depósitos” (2001, p. 83), o, como afirma Le Breton, “le corps est la condition de l’homme, le lieu de son identité” (2003, p. 262).

Ahora bien, la preocupación por la presentación corporal es también una estrategia contra la irrupción del caos y la corrupción del cuerpo, cuyos pulmones, se nos dice en el segundo texto, ya están llenos de líquido. Así, frente al cuerpo biológico, perecedero, corruptible y putrefactible, la difunta afirma su voluntad de presentar, aunque solo sea temporalmente, un cuerpo bien vestido y oloroso, agradable de ver y de oler, un cuerpo que, gracias a estas estrategias simbólicas, intenta recuperar el sentido de la vida.

Conclusiones

La tradición cultural parece asociar activamente el cuerpo, la enfermedad y la muerte. Esa lógica asociativa, en la que tradicionalmente se agrega la vida, se ha debilitado progresivamente con el desarrollo de la tecnología médica, que ha permitido curar enfermedades y separar, o al menos postergar, la conexión entre enfermedad y muerte. No obstante, en los micro universos culturales que se tejen en la vida cotidiana, particularmente en el marco de nuestras sociedades, esa conexión persiste y está activa constantemente en las relaciones sociales. Esa asociación no es necesariamente una conexión entre enfermedad biológica y muerte. La enfermedad, al igual que la muerte, va mucho más allá del hecho biológico; se trata de una representación social, donde los valores culturales locales, los usos

y costumbres son determinantes: “La antropología sociocultural ha demostrado, por medio de numerosas investigaciones en diversos pueblos del planeta, que las percepciones de buena y mala salud, junto con las amenazas correspondientes, se encuentran culturalmente construidas” (Flores-Guerrero, 2004, p. 1), una visión que confirman Staiano-Ross y Khanna: “Investigadores en Antropología han reconocido desde hace tiempo que la ‘enfermedad’ varía a través y dentro de los sistemas sociales. Esto es, la manera en la cual los signos de la enfermedad son categorizados y el significado adscrito a ellos difieren” (1999, p. 5).

Como hemos visto en el texto número dos, la enfermedad inicial de la difunta no es una enfermedad biológica sino una ‘enfermedad’ emocional, que se deriva de la tristeza producida por la muerte previa del esposo. Como lo expresa la nieta, a su abuela “le dolió tanto la muerte de él (del esposo)” que “se entregó a la muerte”. Pero lo más interesante en esa lógica cultural es que, para los familiares, ‘entregarse a la muerte’ por la pérdida de un ser amado es una consecuencia natural, culturalmente legible y aceptable porque, en fin de cuentas, la muerte del otro es, para quien lo ama, al menos en parte, su propia muerte, y, a la inversa, la vida del otro es, para quien lo ama, su propia vida. Esa lógica ‘extraña’, en la cual hay una conexión entre una muerte anterior y otra posterior, no expresa sino una construcción cultural del duelo ligada activamente a las creencias y prácticas de los dolientes: “El hecho es que hay un ‘modelado social de los sentimientos y emociones’ que quien sobrevive tiene respecto a la persona fallecida. La cultura no colorea la emoción, sino que la ‘antecede’ y la ‘determina’” (Pérez Sales & Lucena, 2000, p. 263). La muerte aparece entonces atada a una contigüidad culturalmente motivada, que se expresaría como el anverso de la contigüidad de la vida.

No se trata, sin embargo, de la concepción del cuerpo y, en consecuencia, de la muerte, como parte de ese “palimpsesto infinito” del cual habla Leibniz: “todo cuerpo se resiente de todo lo que se hace en el universo”. Por el contrario, se trata de una reivindicación del cuerpo propio dentro del propio micro universo cultural, dentro del propio espacio y, sobre todo, en vinculación con el otro cuerpo amado con cuya extinción se inicia también la extinción de este cuerpo cuya existencia, de diversos modos, está atada a la existencia del otro. Como afirman Duret y Roussel, “Actuar sobre su cuerpo significa tomar posesión de sí [...] El cuerpo es el primer punto de anclaje donde el individuo se construye (2003, p. 112). El texto 2 nos revela, pues, no una vocación narcisista sino, por el contrario, una militante

identificación de la propia subjetividad del individuo, una vocación semiótica en la cual, aún en la muerte, el cuerpo reivindica su capacidad de comunicar la vida gracias a esa elección de vestimenta, olor y espacio. Se trata, en fin de cuentas, de la concreción de un modelo que expresa una concepción del cuerpo, de la vida y de la muerte en el cual no hay separación ni ruptura sino, por el contrario, continuidad y tránsito.

En esa lógica cultural analizada, el cuerpo, la vida y la muerte no son fenómenos aislados sino conectados en una intersubjetividad activa y dinámica, que si bien parte de la noción de subjetividad como “aquello que le permite al sujeto distinguirse del mundo” (Pedraza Gómez, 1999, p. 47), también se activa en la articulación con ese mundo donde se construyen las intersubjetividades, las cuales, no obstante, se fundamentan en una conexión de orden local, en los micro universos de la vida cotidiana, y no como parte de una hermandad universal. Esa intersubjetividad se construye y se transforma en las relaciones cotidianas y, de manera simbólica, se extiende, también, más allá de la vida.

Referencias bibliográficas

AARP. (2001). *Public attitudes toward aging, beauty, and cosmetic surgery*. Disponible en <http://www.aarp.org/research/reference/publicopinions/aresearch-import-132.html>.

(Consultado el 06/05/2010).

Abril, G. (2011, 14 de agosto). “El mapa del deseo”. En *El País*. Disponible en http://elpais.com/diario/2011/08/14/eps/1313303215_850215.html. (Consultado el

10/03/2014).

Adelman M. & Ruggi, L. (2008). “The Beautiful and the Abject: Gender, Identity and Constructions of the Body in Contemporary Brazilian Culture”. *Current Sociology*, 56(4), p. 555-586.

Aeschlimann, R. (2013, 19 de octubre). “La muñeca es una parte terrible de desperdiciar”. En *El Mercurio*, p. 3.

Agencia EFE (2012). La ‘belleza’ vaginal, lo último en la obsesión india por una piel clara. Disponible en <http://www.20minutos.es/noticia/1386902/0/belleza-genital/india/piel-clara/>. (Consultado el 21/ 04/ 2012).

Aguilar García, T. (2008). *Ontología cyborg*. Buenos Aires: Gedisa.

Algars, M. et al. (2009). “The Adult Body: How Age, Gender, and Body Mass Index Are Related to Body Image”. *Journal of Aging and Health*, 21(8), p. 1112-1132.

Alpenfels, E. J. (1955). “The Anthropology and Social Significance of the Human Hand”. *Artificial Limbs*, 2 (2), p. 4-21.

Amezcuá, M. (2002). “La muerte y sus representaciones en México: perspectivas de las enfermeras”. En *Index de Enfermería*, año XI, No. 39, p. 24-28.

Anderson, E. (s. f.). “Vida feliz, hedonismo: la teoría epicúrea del placer”. Disponible en <<http://www.taringa.net/posts/salud-bienestar/13877178/Vida-Feliz-Hedonismo-La-teoria-epicurea-del-placer.html>>. (Consultado el 19/04/2014).

Antoszewski, B. et al. (2010). “Tattooing and Body Piercing-What Motivates You To Do It?”. En *International Journal of Social Psychiatry* 56, p. 471-479.

Aristófanes (411 a. C.). *Lisístrata*. Disponible en <<http://www.librodot.com>>. (Consultado el 07/04/2014).

Aristóteles (1990). *Historia de los Animales*. Madrid: Akal.

Aschan-Leygonie, C. (2004). “Resiliencia”. Disponible en <<http://www.hypergeo.eu/spip.php?article228>>. (Consultado el 12/01/2014).

Bachelard, G. ([1957] 2013). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barbotín, E. (1977). *El lenguaje del cuerpo I*. Pamplona: Universidad de Navarra.

Barrado, M. C. (2003). “Ver / mirar. Semiótica de la mirada en «Il seno nudo» de *Palomar* de Italo Calvino”. En *Cuadernos de Filología Italiana*, 10, p. 171-185.

Barrañón-Cedillo, A. (2007). “El aojamiento en la *Physica* de Alonso Gutiérrez”. En *Biomed*, 18, p. 61-71.

Bataille, G. (2010). *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.

Baudrillard, Jean ([1976] 1992). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.

----- (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

Baudry, P. (1998). "Mise en scène du désir". En *Le corps tabou*. International de l'imaginaire, No. 8. Arlés: Babel. Maison des cultures du monde.

Bedoya, G. (2009). *Autopsias & necropsias*. Disponible en <<https://sites.google.com/site/autopsiasnecropsias/Home>>. (Consultado el 14/05/2014).

Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Nueva York: Oxford University Press.

Berti, A. (2009). El ojo del cyborg: notas sobre el *sensorium* contemporáneo. En G. Ricca et. al. (comps.) *I Coloquio Nacional de Filosofía. Animales / Hombres / Máquinas. Actas*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.

----- (2010). La percepción tecnificada y el sistema cinestésico. En *Semióticas del cuerpo*. Colección de Semiótica Latinoamericana No. 8, p. 63-80. Maracaibo: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.

Bezançon, J. (2004). El cuerpo en la tradición cristiana. En G. Comeau (ed.). *El cuerpo. Lo que dicen las religiones*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

Birdwhistell, R. L. (1952). *Introduction to kinesics: an annotation system for analysis of body motion and gesture*. Louisville: University of Louisville.

----- (1970). *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bolívar Ramírez, I. (2007). "Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades latinoamericanas". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 28, mayo 2007, p. 71-80. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso-E).

Boltanski, L. (1971). Les usages sociaux du corps. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 26, No. 1: 205-233.

Bounegru, L. & Forceville, C. (2015). “Metáforas en las caricaturas editoriales que representan la crisis financiera global”. En N. Pardo & N. Forero (eds.). *Introducción a los Estudios del Discurso Multimodal*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bourdieu, P. (1977). “Remarques provisoires sur la perception sociale du corps”. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14, p. 51-54. Présentation et représentation du corps.

----- ([1985] 2001). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.

Bracher, M. (1991). “Writing and Imaging the Body in Pornography: The Desire of the Other and Its Implications for Feminism”. En *The American Journal of Semiotics*, vol. 8. No. 4, p. 105-130.

Bravo, V. (2008). *El nacimiento del lector y otros ensayos*. Caracas: Equinoccio.

Brea, José Luis (s. f). “La estetización difusa de las sociedades actuales y la muerte tecnológica del arte”. Disponible en <<http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>>. (Consultado el 23/03/2010).

Brown, J. (s. f.). “Seeing Double: Cyborg Law”. Disponible en <<http://www.jgcinema.com>>. (Consultado el 16/06/2014).

Calmels, D. (2013). *Fugas. El fin del cuerpo en los comienzos del milenio*. Buenos Aires: Biblos.

Camacaro Gómez, D. (2007). "Cuerpo de mujer: territorio delimitado por el discurso médico". En *Comunidad y Salud* 5 (1). Disponible en <<http://www.scielo.org.ve/>>. (Consultado el 27/03/2014).

Cartay, R. (2002). "La muerte". En *Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, No. 34, p. 447-470.

Carreño, R. (1996a, 6 de agosto). "44 años de una dinastía de lentejuelas y strass". En *El Nacional*, p. 2. Caracas, Venezuela.

----- (1996b, 6 de agosto). "El vestuario para una noche tan linda". En *El Nacional*, p. 2. Caracas-Venezuela.

Case, A. (2011). "Defining Cyborg Anthropology". Disponible en <<http://cyborganthropology.com>>. (Consultado el 16/06/2014).

Cassirer, E. ([1944] 2001). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Popular.

Castro, J. P. (2014, 14 de diciembre). "Cómo se construye un cuerpo femenino: apuntes para una reflexión". En *El Telégrafo*, p. 21-23. Quito-Ecuador.

Centlivres, P. & Hainard, J. (eds.). (1986). *Les rites de passage aujourd'hui*. Actes du colloque de Neuchâtel 1981. Lausanne: L'âge d'homme.

Cerrada Macías, M. (2007). *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. Memoria para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense.

Certeau, M. de ([1994] 1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Cid, A. (2010). "Corporeidad: de la semiótica sígnica a la semiótica textual". En *deSignis*, 16, p. 151-162.

Citro, S. (2010). “La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar”. En S. Citro (ed.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.

Codoban, A. (2009). The Communicative Force of the Body. Constituent problems of gesture semiotics. *Stiinte ale Comunicari*, Tomo II, p. 160-165.

Consulting room. Disponible en http://www.consultingroom.com/Our_Press_Coverage/Display_1.asp?Our_Press_Coverage_ID=23. (Consultado el 01/05/08/).

Contreras, M. J. (2012). “Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria”. En *Cátedra de Artes* 12, p. 13-29.

Cooper, R. (2010). “The Generalized Social Body: Distance and Technology”. En *Organization*, 17(2), p. 242-256.

Cooper, D. K. C. (2012). “A brief history of cross-species organ transplantation. Proceedings. Baylor University”. En *Medical Center*, 25 (1), p. 49-57. Disponible en <http://www.ncbi.nlm.nih.gov>. (Consultado el 08/04/2014).

Coquet, J. C. (2011). “Les prédicats somatiques”. En *Littérature*, 163, p. 102-107.

Courtine, J. J. (2005). “Le miroir de l’âme”. En G. Vigarello (ed.). *Histoire du corps I*. París: Éditions du Seuil.

Darrault-Harris, I. (2011). L’adolescence ou les intermittences du corps. *Littérature* 163, p. 93-101.

Darwin, C. (2002). *Autobiographies*. Londres : Penguin.

Deacon, T. (1997). *Symbolic species*. Nueva York: W.W. Norton & Co.

Debord, G. ([1967] 2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Detrez, C. (2002). *La construction sociale du corps*. París: Éditions du Seuil.

D'hers, V. (2007). "El cuerpo en los basurales a cielo abierto. Una aproximación a la vivencia de la Contaminación". Disponible en http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/. (Consultado el 14/05/2014).

Díaz Cruz, R. (1998). *Archipiélago de rituales*. México: Anthropos / UAM.

Díaz Diego, J. (2006). "La i-lógica de los géneros: metrosexuales, masculinidad y apoderamiento". En *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 1, No. 1, p. 157-167.

Díaz Rojo, J. & Morant, M. (2008). "Persuasión lingüística, salud y belleza". Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/saludbe.html>. (Consultado el 19/04/2014).

Dijck, J. van (2001). "Bodies without borders: The endoscopic gaze". En *International Journal of Cultural Studies* 4, p. 219.

Dismorfofobia.org. Disponible en <http://www.7.7host.com/index.asp>. (Consultado el 08/05/08).

Douglas, M. (1970). *Natural Symbols*. Londres: Penguin Books.

----- (1971). "Do dogs laugh? A cross-cultural approach to body symbolism". En *Journal of Psychosomatic Research*, 15, p. 387-390.

Douglas, M. ([1966] 2002). *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres-Nueva York: Routledge.

Duch, L. (2002). *Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Trotta.

----- (2004). *Estaciones del laberinto. Ensayos de antropología*. Barcelona: Herder.

Duch, L. & Mèlich, J. C. (2005). *Escenarios de la corporeidad*. Madrid: Trotta.

Djukich, D. & Hernández, J. (2003). “La piel como forma de expresión: la historia de Pablo”. Disponible en <http://aisv2003.zxq.net/espanol/hernydujukich.html>. (Consultado el 25/05/2014).

Duret, P. & Roussel, P. (2003). *Le corps et ses sociologies*. París: Nathan.

Eco, U. (1994). *Segundo diario mínimo*. Barcelona: Lumen.

----- (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (ed). (2007). *Historia de fealdad*. Barcelona: Lumen.

Ellen, Roy (2005). *The categorical impulse. Essays on the Anthropology of Classifying Behavior*. Londres: Berghahn Books.

Elsenaar, A. & Scha, R. (2000). “Electric Body Manipulation as Performance Art: A Historical Perspective”. En *Leonardo MusicJournal*, 12, p. 17-28. Disponible en http://artificial.org/electric_performance_art. (Consultado el 23/03/2014).

Espinal Gadea, A. (s. f). *La sociología del cuerpo*. Disponible en <http://www.psicopedagogia.com/sociologia-cuerpo>. (Consultado el 16-04-2013).

Esteban, M. L. (2004). *Antropología del cuerpo*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Fabbri, P. (s. f.). "Thoughts on the Nude Body". Disponible en <http://www.paolofabbri.it/traduzioni/thoughts_nude_body.html>. (Consultado el 26/03/2014).

Fast, J. (1995). *El lenguaje del cuerpo*. Madrid: Editorial América Ibérica.

Fassin, D. & d'Halouin, E. (2004). "The Truth from the Body: Medical Certificates as Ultimate Evidence for Asylum Seekers". En *American Anthropologist*, 107 (4), p. 597-608.

Feher, M.; Nadaff, R. & Tazi, N. (1989). *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*. Nueva York: Altea / Taurus / Alfaguara.

Ferreira, V. S. (2009). "Youth scenes, body marks and bio-sociabilities". En *Young* 17, p. 285-306.

Finol, J. E. & Fernández, K. (1996). "Sociosemiótica del rito: predominio de lo femenino en rituales funerarios en cementerios urbanos". En *Morphé* 13 / 14, p. 303-318.

----- (1997). "Etnosemiótica del rito: discurso funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos". En *Signa* 6, p. 201-220.

Finol, J. E. (1982, 2 de junio). "Música de Shakespeare para una Miss". En *Panorama*, p. 4. Maracaibo-Venezuela.

----- (1999a). "Masculinity in men beauty pageant". En *Heterogénesis*, 29, p. 4-11.

----- (1999b). "Semiótica del cuerpo: el mito de la belleza contemporánea". En *Opción*, No. 28, p. 101-124.

----- (2000). "Body, Action and Power: The Semiotic of Ritual in Contemporary Societies". En *S. European Journal for Semiotic Studies*, vol. 12 (4).

----- (2005). "Globalisation et culture: du corps privé au corps spectacle". En P. Lardellier (ed.). *Des cultures et des hommes. Clés anthropologiques pour la mondialisation*. París: L'Harmattan.

----- (2006). "Globalización y cultura: Estrategias semióticas y vida cotidiana". En *Revista de Ciencias Sociales*, vol. XII, No. 3, p. 454-475.

----- (2009). Tiempo, cotidianidad y evento en la estructura del rito. En J. E. Finol, A. Mosquera & I. García (eds.). *Semióticas del rito*. Colección de Semiótica Latinoamericana, No. 6, p. 53-72. Maracaibo: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.

----- (2010a). *La Corposfera: para una cartografía del cuerpo*. VI Congreso Venezolano Internacional de Semiótica. Universidad de Los Andes, Trujillo, Venezuela, 14-16 de julio 2010.

----- (2010b). "On the Corposphere. Towards a Cartography of the Body". En *Epistémè*, 6, p. 1-22.

----- (2011). "Para una antropología del discurso. Fundamentos, líneas y propuestas generales". Conferencia. Universidade Federal da Bahia. En *II Colóquio Internacional Discurso & Mídia*. Salvador, Brasil, 17-19 agosto de 2011.

----- (2013a). "La Corposfera: imaginarios, fronteras y límites de las semióticas del cuerpo". Conferencia inaugural en el VIII Congreso Internacional Chileno de Semiótica, Universidad del Bio-Bio, Chillán, 9-11 octubre de 2013.

----- (2013b). "Nuevos escenarios en la Corposfera: fotografía, selfies y neo-narcisismo". En *Revista LIS. Letra, Imagen, Sonido* No. 11, p. 15-28.

----- (2014a). “Nuevos límites de la Corposfera: fotografía, *selfies* y neo-narcisismo”. En *Coloquio Semiótica, Análisis del Discurso y Comunicación: Modelos y Perspectivas en la Actualidad*. Universidad Autónoma Metropolitana, México DF, 17 de febrero de 2014.

----- (2014b). “Contribución a la Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo”. Conferencia inaugural en el *VII Congreso Latinoamericano de Semiótica*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México, 19-23 de febrero de 2014.

Finol, D. E.; Djukich de Nery, D. & Finol, J. E. (2012a). “Semiótica del discurso fotográfico: desnudo, mirada y escopofilia”. En *SituArte* 12, p. 9-19.

----- (2012b). “Fotografía e identidad social: retrato, foto carné y tarjeta de visita”. En *Quórum Académico*, vol. 9 (1), p. 30-51.

Fisher, J. A. (2002). “Tattooing the Body, Marking Culture”. En *Body & Society* 8, p. 91-107.

Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. Londres: Routledge.

Flores-Guerrero, R. (2004). “Salud, enfermedad y muerte: lectura desde la Antropología Sociocultural”. En *MAD (Master en Antropología y Desarrollo)*, No. 10, p. 1-8. Disponible en <<http://www.revistamad.uchile.cl/index.html>>.

Flores, R. (2009). “Postura y porte. Ensayo de semiótica lexicográfica”. *Antropología Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 87, p. 78-94.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- ([1976] 1998). *Historia de la sexualidad*. México DF: Siglo XXI.

----- (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

Fraticola, P. (s. f.) *Estética en la Edad Media*. Disponible en <<http://www.imageandart.com/tutoriales/estetica/estetica-fundamentos3.html>>. (Consultado el 01/05/12/).

Frías Oncina, I. (2005). “Cuerpo y condición de amor. Las huellas corporales de la experiencia y del dolor”. En N. Corral (coord.). *Nadie sabe lo que puede un cuerpo*. Madrid: Talasa.

Fuenmayor, V. (1999). *El cuerpo de la obra*. Maracaibo: Universidad del Zulia.

----- (2005). “Entre cuerpo y semiosis: la corporeidad”. En *Opción*, vol. 21, No. 48, p. 121-154.

Galimberti, U. ([1983] 2009). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.

Garay Ariza, G. & Viveros Vigoya, M. (1999). “El cuerpo y sus significados”. En *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

García-Camba, L. (2004). “Dismorfofobia”. Disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?db=1&t=est%C3%A9tica+del+cuerpo&td=todo&x=0&y=0>>. (Consultado el 03/05/2008).

García Parajuá, L. et al. (2003). Gravedad en la dismorfofobia: descripción de dos casos. *Actas Españolas de Psiquiatría*. 31(3), p. 168-170. Disponible en <<http://www.psiquiatria.com/articulos/psicosomatica/diagnostico/12189/>>. (Consultado el 08/05/2008/).

García-Romero, A. (2013). “El fenómeno psicossomático, entre la medicina y el psicoanálisis”. En *Bitácora Lacaniana* 2, p. 107-114.

Gélis, J. (2005). *Le corps, l'Église et le sacré*. En G. Vigarello (ed.). *Histoire du corps I*. París: Éditions du Seuil.

Giddens, A. (2000). *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

Giménez Gatto, F. (2011). *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones*. México: Fontamara / Universidad Autónoma de Querétaro.

Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1974). *Les rites d'interaction*. París: Les éditions de minuit.

Gómez, P. A. (2001). "Imaginario social y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad". En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 17, p. 195-209.

Gordaliza, A. M. (2005). "Acallar el cuerpo. Particularidad de la adicción en la psicosis". En Natividad Corral (coord.). *Nadie sabe lo que puede un cuerpo*. Madrid: Talasa.

Greimas, Algirdas J. (1970). *Du sens*. París: Éditions du Seuil.

----- (1976). *Maupassant, la sémiotique du texte*. Paris: Le Seuil.

Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.

Groupe d'Entrevernes. (1979). *Analyse Sémiotique des Textes*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Gülen, F. (s. f.). “¿Qué es ‘la unidad del ser’ (*wajdat al-wuyud*)?”. Disponible en <http://es.fgulen.com/content/view/311/19/>. (Consultado el 13/04/2008).

Haag, H.; Born, A. van den & de Aulsebrook, S. (1963). *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder.

Halnon, K. B. & Cohen, S. (2006). Muscles, Motorcycles and Tattoos. Gentrification in a new frontier. *Journal of Consumer Culture* 6, p. 33-56.

Hall, E. T. (1959). *The silent language*. Nueva York: Anchor Books.

Halliburton, M. (2002). “Rethinking Anthropological Studies of the Body: *Manas* and *Bodham* in Kerala”. En *American Anthropologist*, 104 (4), p. 1123-1134.

Haraway, D. (1991). “A cyborg manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century”. En *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*, p. 149-181. Nueva York: Routledge. Disponible en <http://www.egs.edu/faculty/donna-haraway/articles/donna-haraway-a-cyborg-manifesto/>. (Consultado el 16/06/2014).

Hayes, A. S. (1972). “Paralinguistics and kinesics: Pedagogical Perspectives”. En Th. Sebeok et al. (Eds.). *Approaches to Semiotics*, p. 145-172. La Haya: Mouton.

Hernández, J. & Finol, J. E. (2010). “Representaciones del cuerpo: de la belleza a la violencia corporal en los medios”. En *Semióticas del cuerpo*. Colección de Semiótica Latinoamericana No. 8, p. 53-72. Maracaibo: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.

Hernando-Gómez, Á.; Aguaded-Gómez, I. & Pérez Rodríguez, M. (2013). “Rostrosdemujer.org: análisis de estereotipos de géneros en los medios de comunicación”. Construcción y validación de un website. En *Encuentros*, No. 1, p. 91-103.

Hertz, R. ([1909] 2013). "The pre-eminence of the right hand. A study in religious polarity". En *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3 (2), p. 335-57.

Hirschman, E. C. (s. f.). "Hair as Attribute, Hair as Symbol, Hair as Self". Disponible en [http://www.acrwebsite.org/volumes/gender/v06/Paper%2033%20\(p%20%20355\).pdf](http://www.acrwebsite.org/volumes/gender/v06/Paper%2033%20(p%20%20355).pdf). (Consultado el 09/10/2013).

Holzapfel, C. (2012). *De cara al límite*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Iverson, J. et al. (2000). The relation between gesture and speech in congenitally blind and sighted language-learners. En *Journal of Nonverbal Behavior* 24(2), p. 105-130.

Jackson, M. ([1989] 2010). "Conocimiento del cuerpo". En S. Citro (ed.). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.

Jacobson, Y. & Luzzatto, D. (2004). "Israeli Youth Body Adornments: Between Protest and Conformity". En *Young*, p. 155-174.

Jakobson, R. (1960). "Linguistics and Poetics". En T. Sebeok. *Style in Language*, p. 350-377. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Jourdan, F. (2004). "El cuerpo en el Islam". En G. Comeau (ed.). *El Cuerpo. Lo que dicen las religiones*. Bilbao: Mensajero.

Kaufman, J. C. ([1995] 2011). *Cuerpos de mujeres, miradas de hombre. Sociología de los senos desnudos*. Santiago de Chile: LOM.

Kita, S. & Essegbey, J. (2001). "Pointing left in Ghana". En *Gesture* 1 (1), p. 73-95.

Klein, Naomi. (2010 [1999]). *No logo*. Picador: New York.

- Lardellier, P. (ed.). (2003). *À fleur de peau. Corps, odeurs et parfums*. París: Belin.
- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. París: Presses Universitaires de France.
- (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2010). *Rostros. Ensayo de Antropología*. Buenos Aires: Letra Viva / Instituto de la Máscara.
- Le Goff, J. & Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- León, M. A. (1999). *La cultura de la muerte en Chiloé*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Lévine, E. & Touboul, P. (2002). *Le corps*. París: Flammarion.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura*. México: Anthropos.
- Lipovetsky, G. (1984). *L'Ère du vide*. París: Gallimard.
- Liszka, J. (1998). "Mito y visión". En *Opción* 14(25), p. 95-109.
- Live Kabbalah (s. f). "Brit Mila-Circumcision According to Tradition". Disponible en <http://www.livekabbalah.org/index.php/home/life-cycles/brit-mila/>. (Consultado el 22/03/2014/).
- Lotman, I. (1990). *Universe of the mind*. Bloomington: Indiana University Press.

----- (1996). *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra.

Löw, M. (2006). "The Social Construction of Space and Gender". En *European Journal of Women's Studies*, 13(2), p. 119-133.

Low, S. M. (2003). "Embodied Space(s): Anthropological Theories of Body, Space, and Culture". En *Space and Culture*, 6, p. 9-18.

Malagón-Oviedo, R. (s. f.). "La boca como representación". Disponible en <<http://www.virtual.unal.edu.co/cursos/sedes/manizales/4050041/lecciones/Capitulo%204/laboca.htm>>. (Consultado el 24/11/2013).

Maldonado Rivera, C. (2010). "Desterritorialización del cuerpo. El tatuaje y la episteme de lo subjetivo". En *Perspectivas de la comunicación*, 3 (1), p. 73-80.

Mandressi, R. (2005). "Dissections et anatomie". En G. Vigarello (ed.). *Histoire du corps I*. París: Éditions du Seuil.

Mangieri, R. (2007). "El cuerpo del Ché: índices gestuales e intertextos pictóricos en la fotografía". En I. García, A. Mosquera & J. E. Finol (eds.). *Semióticas de la cultura*. Colección de Semiótica Latinoamericana, No. 4, p. 119-138. Maracaibo: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.

Mangieri, R. (2014). *Imagoletragrafía. Elementos de semiótica visual y teoría semiótica general*. Mérida: Universidad de los Andes.

Maran, T. (2001). "Mimicry: towards a semiotic understanding of nature". En *Signs Systems Studies* 29 (1), p. 325-339.

Martin-Juchat, F. (2001). "Anthropologie du corps communicant". En *Anthropologie et Communication: Revue MEI*, No. 15, p. 55-66.

Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers* 73, p. 127-152.

Martínez Sánchez, A. (2006). "Historia y antropología a propósito del cuerpo". En *Gazeta de Antropología*, No. 22, p. 22-19.

Matthews-Grieco, S. (2005). "Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime". En G. Vigarello (ed.). *Histoire du corps I*. París: Éditions du Seuil.

Martins do Rosario, N. & Machado R. (2010). "Somos todos mutantes: Actualizações audiovisuais em redes discursivas". En A. Mosquera, J. E. Finol & I. García (eds.). *Semióticas del Cuerpo*. Colección de Semiótica Latinoamericana, No. 4, p. 171-188. Maracaibo: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.

Mastretta, Á. (2013). *Mujeres de ojos grandes*. México: Planeta Mexicana.

Mattelart, A. (1998). *La mundialización de la comunicación*. Barcelona: Paidós.

Mauss, M. ([1934] 1991). *Sociologie et anthropologie*. París: Presses Universitaires de France.

----- ([1936] 1973). "Techniques of the body". En R. Needham (Ed.). *Right and left: Essays on dual Symbolic Classification*. Chicago: University of Chicago Press.

McCracken, G. (1986). "Culture and Consumption: A Theoretical Account of the Structure and Movement of the Cultural Meaning of Consumer Goods". En *The Journal of Consumer Research*, 13, p. 71-84.

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*. Disponible en <beforebefore.net/80f/s11/media/mcluhan.pdf>. (Consultado el 20/06/2014).

McNeill, D. (1992). *Hand and Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.

Medellín, A. (2013). “Del cuerpo formado de signos, al lenguaje del cuerpo que se transforma en signo: el mundo de sentido que emerge de la percepción corporal en un fenómeno escénico”. Ponencia presentada en el *VIII Congreso Internacional Chileno de Semiótica*, Chillán, Chile, 9-11 de octubre.

Merleau-Ponty, M. ([1945] 2003). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.

Merrell, F. (1998). *Introducción a la Semiótica de C. S. Peirce*. Colección de Semiótica Latinoamericana. Maracaibo: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.

Migueléiz Cavero, A. (2007). *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*. León: Universidad de León.

Millás, J. J. (2003). *Dos mujeres en Praga*. Madrid: Espasa Calpe.

Millner, V. S. & Eichold, B. H. (2001). “Body Piercing and Tattooing Perspectives”. En *Clinical Nursing Research* 10, p. 424-441.

MinutoUno.com. Disponible en <<http://www.minutouno.com/1/hoy/article/12124-Ni-metrosexual-ni-tecnosexual,-hay-un-nuevo-hombre/>>. (Consultado el 08/05/2008).

Moia, M. I. (1980). *Mujer y pornografía*. Disponible en <<http://www.raco.cat/index>>. (Consultado el 04/05/2013).

Moore, S. & Myerhoff, B. (Eds.). (1977). *Secular Ritual*. Amsterdam: Van Gorcum.

Morris, C. ([1948] 2002). *L'io aperto. Semiotica del soggetto e delle sue metamorfosi*. Bari: Edizioni B. A. Graphis.

NASA. "Robonaut 2". Disponible en <<http://robonaut.jsc.nasa.gov/#panel-2>>. (Consultado el 26/05/2014).

Nietzsche, F. ([1882] 1995). *La gaya ciencia*. Madrid: Cofás

----- ([1886] 2010a). *Más allá del bien y del mal*. Disponible en <<http://www.ellibrototal.com/ltotal/>>. (Consultado el 03/12/2013).

----- ([1883] 2010b.). *Así habló Zaratustra*. Disponible en <<http://www.ellibrototal.com/ltotal/>>. (Consultado el 03/12/2013).

Nogales Espert, A. (2004). "Aproximación a la historia de las autopsias". Disponible en <rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/>. (Consultado el 14/05/2014).

Nöth, W. (1990). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Nubiola, J. (2014). "Erotismo y pornografía". En M. Lluch (ed.). *Bases antropológicas y culturales de la formación universitaria*. Pamplona: Eunsa. Disponible en <<http://www.unav.es/users/Articulo69a.html>>. (Consultado el 07/04/2014).

Ocando Yamarte, G. (2000). *Dios Semiota*. Maracaibo: Empresa Gráfica Polaris.

Orend, A. & Gagné, P. (2009). "Corporate Logo Tattoos and the Commodification of the Body". En *Journal of Contemporary Ethnography* 38, p. 493-517.

Ortega Gálvez, M. (2012). "Representaciones y relatos en torno al cuerpo: el cine científico de los orígenes". En P. Granziera, J. Nieto & M. Fontana (eds.). *La imagen del cuerpo en el arte: historia y teoría*. México: Universidad Autónoma de Morelos.

Ortega y Gasset, J. (1983). *El Hombre y la gente*. Obras Completas, Vol. VII. Madrid: Alianza Editorial.

Ostberg, J. (2010). "Thou shalt sport a banana in thy pocket: Gendered body size ideals in advertising and popular culture". En *Marketing Theory*, 10(1), p. 45-73.

Paredes Cruz, F. (2015, 17 de mayo). "Réquiem por el macho alfa". En *El Comercio*, Quito-Ecuador.

Parra Díaz, A. (2011). *Del cibercuerpo o las paradojas de la corporeidad: ¿Devenir cuerpos (pos)humanos?* Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Colombia. Disponible en <<http://www.bdigital.unal.edu.co/5513/>>. (Consultado el 23/03/2014).

Passariello, P. (1994). "Sacred waste: human body parts as universal sacraments". En *The American Journal of Semiotics*, vol. 10, No. 1-2, p. 109-127.

Patterson, M. & Schroeder, J. (2010). "Borderlines: Skin, tattoos and consumer culture theory". En *Marketing Theory* 10, p. 253-267.

Pedraza Gómez, Z. (1999). "Las hiperestusias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social". En M. Viveros & G. Garay (comps.). *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Pellegrin, N. (2005). "Corps du commun, usages communs du corps". En G. Vigarello (ed.). *Histoire du corps I*. París: Éditions du Seuil.

Perednik, G. "Lacan y la circuncisión". Disponible en <<http://jinuj.net/articulosver.php?id=706>>. (Consultado el 12/04/2008).

Pérez Sales, P. & Lucena, R. (2000). "Duelo: Una perspectiva transcultural. Más allá del rito: la construcción social del sentimiento de dolor". En *Psiquiatría pública*, 12(3), p. 259-271.

Phillips, K. (s. f.). "Body Dysmorphic Disorder: Recognizing and Treating Imagined Ugliness". Disponible en <<http://www.bdd-info.nl/Katherine-Phillips.doc>>. (Consultado el 15/04/2013).

Platón. (1979). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Puerto, J. L. (1989). "La fascinación en Llerena y otros remedios y ritos". En *Revista de Folklore*, 106, p. 111-114. Disponible en <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=786>>. (Consultado el 04/05/2013).

Puzak, T. (2014). "The Rise Of The 'Lumbersexual'". Disponible en <<http://www.gearjunkie.com>>. (Consultado el 17/12/2014).

Rahner, K. (1965). *Hominisation: The Evolutionary Origin of Man as a Theological Problem*. Londres: Burns & Oates.

----- (1987). *Foundations of Christian Faith: An Introduction to the Idea of Christianity*. Nueva York: Crossoad.

Ravera, R. M. (2007). "Notas sobre estética y semiótica. Lo contemporáneo". En *deSignis*, No. 11, p. 17-27.

Reiter, B. & Zeindel, P. (s. f.). "Frontera". Disponible en <<http://www.hypergeo.eu/spip.php?article326>>. (Consultado el 12/02/2014).

Renshaw, D. C. (2003). Body Dysmorphia, the Plastic Surgeon, and the Counselor. *The Family Journal*, 11, p. 264-267.

Riordan, T. (2007). "Oh, That Darling Derrière. A history of the buttocks, in pictures (of course)". Disponible en <<http://www.slate.com/id/2174613>>. (Consultado el 20-11-2010).

Ríos Reyes, M. & Luna, H. (2011). "El ombligo en su dimensión erótica". Disponible en <<http://malinaxochitl.wordpress.com/2011/05/28/el-ombligo-en-su-dimension-erotica/>>. (Consultado el 09/03/2014).

Rodríguez Olaizola, J. M. (s. f.). "Sillas vacías, sillas llenas. Ausencias evitables". Disponible en <http://www.entreculturas.org/files/documentos/noticias/Recursos_de_pastoral.pdf>. (Consultado el 13/03/2014).

Rodríguez Rioboo, F. (1998). "La vejez y la muerte". En *Anales de Psicología*, vol. 14, No. 1, p. 127-135.

Rosales Cuevas, H. (s. f.). "Sábanas y chocolate: cuerpo, placer y palabra". Disponible en <<http://www.letralia.com/185/ensayo01.htm>>. (Consultado el 29/03/2014).

Roscanu, R. (s. f.). "Quelques réflexions sur le rituel chrétien". En *L'entraide fraternelle des Églises*. Disponible en <<http://www.entraidefraternelle.com/Archives/Archive02.htm>>. (Consultado el 11/03/2014).

Roth, M. (s. f.). "Anatomy of the Posthuman Body". Disponible en <<http://www.jgcinema.com>>. (Consultado el 16/06/2014).

Ruben-Hayoun, M. (2004). "El cuerpo en la tradición judía". En G. Comeau (ed.). *El cuerpo. Lo que dicen las religiones*. Bilbao: Mensajero.

Sampedro Sáez, J. (1991). “Desde la frontera”. Discurso de ingreso a la Real Academia Española. Disponible en <<http://www.rae.es/rae.html>>. (Consultado el 23/09/2013).

Sánchez, J. (2009). “A Social History of Virtual Worlds”. Disponible en <<http://gscfall09.pbworks.com/f/A+Social+History+of+Virtual+worlds.pdf>>. (Consultado el 20/03/2014).

Sánchez Martínez, J. (2013). *Cuerpo e identidad en los mundos virtuales*. México: Siglo XXI.

Santone, J. (2003). “Cyborg. The University of Chicago: Theories of Media”. Disponible en <<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/cyborg.htm>>. (Consultado el 08/04/2014).

Saramago, J. ([1995] 2004). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Punto de Lectura.

----- (2007). *Manual de pintura y caligrafía*: Madrid: Punto de Lectura.

Scarry, E. (1999). *On beauty and being just*. Princeton: Princeton University Press.

Searle, John (1985). *Mentes, cerebro y ciencia*. Madrid: Cátedra.

Segalen, M. (1998). *Rites et rituels contemporains*. París: Nathan.

Semioticon. *Semiotics Encyclopedia Online*. E. J. Pratt Library / Victoria University. Disponible en <<http://www.semioticon.com/seo/M/mimicry.html>>. (Consultado el 13/03/2014).

Sibila, P. (2012). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Silva, A. (2008, marzo). "Imaginarios globales: cuerpos, miedos, dobles". En *Alambre. Comunicación, información, cultura*, No. 1. Disponible en <http://www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?Id=8>. (Consultado el 25/07/2012).

----- (1998). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.

Slevin, K. F. & Linneman, T. J. (2010). "Old Gay Men's Bodies and Masculinities". En *Men and Masculinities* 12, p. 483-507.

Simmel, G. (2008). *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Singer, M. (1984). *Man's glassy essence. Explorations in Semiotic Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

Skirry, J. (2006). "René Descartes: The Mind-Body Distinction. Encyclopedia of Philosophy". Disponible en <http://www.iep.utm.edu/descmind/>. (Consultado el 02/11/2013).

Socorro, M. (1996, 3 de agosto). "Osmel Sousa. La mirada implacable". Entrevista. En *El Nacional*.

Sonesson, G. (1993). "The Multiple Bodies of Man. Project for a Semiotics of the Body". En *Degrés*, XXI: 74, p. d1-d42.

Sontag, S. (1979). *La maladie comme métaphore*. París: Seuil.

Sosa, R. (2001). "La belleza al alcance del bisturí". En *El Correo Unesco*. Disponible en http://www.unesco.org/courier/2001_07/sp/doss32.htm. (Consultado el 01/05/2008).

Sparkes, A. C. et al. (2010). "The 'Jock Body' and the Social Construction of Space: The Performance and Positioning of Cultural Identity". En *Space and Culture*, 13, No. 333-347.

Staiano-Ross, K. & Khanna, S. (1998). "A Body of Signs: An introduction to Biocultural Semiotics". En *Semiotics and Medicine*, vol. 19, No. 1, p. 3-24.

Stanfield, M. E. (2013). *Of Beasts and Beauty: Gender, Race, and Identity in Colombia*. Austin: University of Texas Press.

Sylvers, A. (s. f.). "Una mirada íntima sobre el dolor ritual". Disponible en <http://www.perroaullador.org/Secciones/Paganismo/Articulos/Dolor.htm>. (Consultado el 13/04/08).

Thomas, L. V. ([1988] 1998). *La mort*. París: Presses Universitaires de France.

Tibón, G. (1979). *El ombligo como centro erótico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Toerien, M. & Wilkinso, S. (2003). "Gender and body hair: constructing the feminine woman". En *Women's Studies International Forum*, 26 (4), p. 333-344.

Tornero, A. & Elizalde, L. (Eds.). (2011). *Imaginario del grotesco. Teorías y crítica*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Universidad Iberoamericana.

Turner, V. (1969). *The ritual process*. Ithaca. Nueva York: Cornell University Press.

----- (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

Unesco. (2000). "Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural y la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales". Disponible en <http://portal.unesco.org/culture/es>. (Consultado el 25/04/2010).

Urban Dictionary (2014). Disponible en <<http://www.urbandictionary.com>>. (Consultado el 17/12/2014).

Valdettaro, S. (2010). “Más allá de Dolly y Michael Jackson. La moda del tecno-cuerpo: mutantes, clones y cyborgs”. En *deSignis* 16, p. 49-57.

Van Doorns, N. (2010). “The ties that bind: the networked performance of gender, sexuality and friendship on MySpace”. En *New Media Society* 12, p. 583-602.

Van Gennep, A. ([1908] 1960). *The rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vásquez Rodríguez, F. (1992). “Más allá del ver está el mirar (pistas para una semiótica de la mirada)”. En *Signo y pensamiento*, 20, p. 31-40.

Velasco Mafllo, H. (2008). *Cuerpo y espacio*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

Vigarello, G.; Corbin, A. & Courtine, J. J. (eds.). (2005). *Histoire du corps*. Tomos 1, 2 y 3. París: Éditions du Seuil.

Violi, P. (2008). “Beyond the Body: Towards a full embodied semiosis”. En F. R. Dirven (Ed.). *Body, Language and Mind*, 2, p. 241-264. Berlín: Mouton de Gruyter.

Vitalstatistics. Disponible en <<http://www.vitalstatistics.info/sub-category2.asp?cid=17&scid=1827>>. (Consultado el 01/05/12).

Wentzel, M. (2010). “Ser herida y cuchillo. Reflexiones sobre la modificación corporal extrema de las *modern primitives*”. En S. Citro (ed.). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.

Wikipedia. Disponible en <http://en.wikipedia.org/wiki/Anal_bleaching>. (Consultado el 06/05/08/).

Woodworth, R. S. (1907). *El Movimiento*. Madrid: Daniel Jorro.

World Fashion. Disponible en <<http://www.worldfashion.com.ar/articulos/barticulo3.htm>>. (Consultado el 26/04/2010).

Yalom, M. (1997). *Historia del pecho*. Madrid: Tusquets Editores.

Ziomek, J. (1990). “La pornografía y lo obsceno”. En *Criterios* 25-28, p. 244-264.

Zorzoli, A. (2000). *¿Y ahora qué hago?* Madrid: Mundo Hispano.

39ymas. “Ablación, el mayor dolor para las niñas”. Disponible en <<http://www.39ymas.com/comunidad/articulo%20mes/ablacion/>>. (Consultado el 13/04/2008).