

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

MENCIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO DE GRADO

**Ensayo fotográfico sobre el cuerpo femenino basado en “La cámara lúcida” de Roland Barthes**

CLARKE, Daniela Alejandra

Tutor:

CARTAYA, Raquel

Caracas, septiembre 2016

A la memoria de María Pastora

## **AGRADECIMIENTOS**

Antes que nada quiero agradecer a mi madre, por quien sin sus sacrificios hoy no estuviese aquí y a mi tío Nemesio, por siempre creer en mí. A mis hermanos porque son parte de mi todo a pesar de la distancia.

A Caracas y a la universidad, por haber puesto en mi camino a los mejores amigos, con los que hoy puedo contar y llamar familia. Además de los excelentes profesores de los cuales aprendí mucho.

A Laura Martínez, quien me presentó el libro que hoy es la inspiración de esta tesis y por el cual hoy la fotografía es para mí todo lo que siento.

A Elisa Martínez, por apoyarme e incitarme a llevar a cabo este trabajo en un momento en el que creí que no sería viable.

Raquel Cartaya, mi tutora, quien fue la guía para entender mis propios pensamientos.

A Daniela Ortiz, por siempre estar, gracias por las buenas y las malas.

A la señora nena, por siempre preocuparse.

A todos los que de alguna forma me ayudaron durante todo este recorrido, los últimos cinco años.

A todos los que me colaboraron de alguna u otra forma en materializar este trabajo: Carlos Pérez, Eva Herbert, Reveka Hurtado, Valeria Pedicini, Brigitte Duplat, Pedro Contreras, Fernanda Arreaza, Andrés Molina, mi padrino Raúl, mi papá, caballito, Ana Padilla y los que me ayudaron a conseguir a las modelos.

Y a ustedes, las que se atrevieron, porque sin ustedes el resultado no hubiese sido posible: Diaisa Sánchez, Rotceh Sánchez, Nidia Collado, Anamalia Ramírez, Martha Suárez, Cecilia Fernández, Yenni Figuera, Yantami Figuera y Estela Celis. No saben cuánto aprendí de ustedes.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>I. MARCO TEÓRICO</b> .....	8
<b>Capítulo I: Roland Barthes</b> .....	8
1.1 Biografía .....	8
1.2 Roland Barthes y la fotografía .....	14
1.3 La Cámara Lúcida.....	19
1.4 Connotación .....	21
1.5 Muerte .....	26
1.6 Studium.....	29
1.7 Punctum .....	30
1.8 Fotografía erótica y pornográfica .....	31
1.9 La memoria y el recuerdo .....	35
<b>Capítulo II: Perfección y belleza</b> .....	37
2.1 Perfección .....	37
2.2 Canon .....	39
2.3 Belleza .....	40
2.4 Historia de la Belleza: ¿Cuándo comenzó a relacionarse la belleza con la mujer? .....	40
2.5 La belleza desde una perspectiva feminista.....	45
2.6 Lo sublime .....	52
<b>Capítulo III: El cuerpo</b> .....	55
3.1 El cuerpo y su construcción social.....	55
3.2 El cuerpo y la mujer.....	69
3.3 Cuerpo y género.....	74
3.4 Identidad Femenina.....	79
3.5 La apariencia física y la identidad femenina.....	83
3.6 Desde una perspectiva materialista.....	83
3.7 Femenidad desde la perspectiva psicoanalítica .....	90
3.8 Descripciones de la feminidad .....	92
<b>Capítulo IV: La Fotografía</b> .....	99
4.1 La Fotografía.....	99
4.2 La fotografía como documento.....	103
4.3 El retrato de personas y su historia .....	105
4.4 El ensayo fotográfico .....	109

4.5 La belleza, el cuerpo y la fotografía.....	112
4.6 Trabajos fotográficos referenciales.....	119
<b>II. MARCO METODOLÓGICO .....</b>	<b>122</b>
2.1 Planteamiento del Problema .....	122
2.2 Objetivo General.....	123
2.3 Objetivos específicos .....	123
2.4 Justificación .....	123
2.5 Delimitación.....	125
2.6 Tipo, diseño y modalidades de la investigación .....	125
2.7 Propuesta Visual y justificación .....	126
2.8 Ejecución del plan.....	129
2.8.1 Contactos .....	129
2.8.2 Locaciones .....	130
2.8.3 Recursos técnicos y humanos .....	130
2.8.4 Presupuesto .....	130
2.8.5 Resumen del presupuesto.....	131
2.8.6 Análisis de Costos.....	132
2.8.7 Selección de las fotografías y ensamblaje del ensayo .....	133
<b>III. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>	<b>135</b>
<b>IV. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>139</b>
<b>V. ANEXOS.....</b>	<b>144</b>

## INTRODUCCIÓN

Roland Barthes fue un semiólogo importante del siglo XX, este realizó diferentes estudios donde profundizó en el análisis de la imagen. En 1980, es publicado su último libro llamado *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, el cual tiene un enfoque personal, y realiza una reflexión en torno al efecto que ciertas fotografías producen en él. Partió desde un conjunto de fotografías específicas que tenían un significado para él y así teorizó a la fotografía desde sus conocimientos, determinándola como una “ciencia del objeto”. A partir de allí logró determinar puntos específicos en la fotografía para “descubrir” la verdad en la forma de plasmar y hacer de la vida de un sujeto una paradoja entre la vida y la muerte. A pesar de que el libro, es una especie de diario íntimo del autor, la realidad, es que se convirtió en un referente universal en la fotografía; pues logra, en cierto modo llevar la dimensión teórica a la dimensión emocional sin que exista un choque, ya que crea identificación.

En “*La cámara lúcida*” de Barthes, existe un tema recurrente y a partir del cual surge la reflexión: la muerte. En la búsqueda de lo que se oculta tras la fotografía, y “lo que se ampara indefectiblemente en la imagen fotográfica, es la Muerte” (Sala-Sanahuja, 1989). Esto unido a la dimensión del recuerdo, ya que en su reflexión expone que la fotografía es más que una prueba porque no muestra nada más que algo *ha sido*, también demuestra lo que *es*, dejando la permanencia del referente; con la idea de mostrar lo que es, fue y ya murió.

Desde la aparición de la fotografía, la mayoría de las personas, siempre buscaban o tenían la necesidad de plasmar su retrato para hacerlo perdurar en el tiempo y así tener una prueba de lo que alguna vez fueron, para atesorarla como recuerdos. Este proyecto está inspirado, sobre todo, en las mujeres, quienes de cierto modo, poseen un sentimiento de rechazo a la muerte en relación al envejecimiento, y esto se describe de forma casi perfecta en “*La cámara lúcida*”. A veces, este sentimiento, también es impulsado por los medios de comunicación, quienes a través del pasar del tiempo se han dispuesto a presentar la juventud como algo en lo que se debe permanecer, por ende, presentan una relación entre la perfección, belleza y juventud como inseparables y el envejecimiento como algo negativo, luego con el pasar del tiempo se añora o se extraña

lo que se fue un día, es un rechazo que puede materializarse en las imágenes producidas a partir de sí mismas, sea cual sea su naturaleza gráfica.

El enfoque principal de esta investigación está basado en la reflexión sobre la muerte, el recuerdo a partir de la relación existente entre la perfección y la belleza en el cuerpo femenino.

A partir de eso se pretende analizar el libro en el cual se inspira el trabajo de investigación, hacer revisión de la relación entre perfección y belleza en el cuerpo femenino, también investigar sobre la fotografía, el género del retrato y la herramienta del ensayo fotográfico, como indagar sobre trabajos fotográficos referenciales, tanto de fotógrafos de América como en Europa.

Por ende, el trabajo está dividido en un marco teórico donde se describe la biografía de Roland Barthes y se definen e identifican los aspectos del libro a usar a fines del ensayo fotográfico, también un repaso por la historia de la belleza, sus concepciones y diferentes perspectivas; además de la construcción social del cuerpo, construcción de la identidad femenina y cómo la fotografía ha sido parte de la imposición de estereotipos y cánones de belleza entorno al cuerpo femenino. Por último, la explicación de la herramienta del ensayo fotográfico, lo que implica el género del retrato y referencias fotográficas.

En cuanto al marco metodológico, se presenta el planteamiento del problema, la justificación, propuesta visual, delimitación, tipo y modalidad de la investigación; se prosigue con las conclusiones y las recomendaciones, por último los anexos del trabajo.

*“Se trata de extraer de la memoria, a través de la fotografía, la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse –pero es una sumisión enfermiza de corte proustiano- al placer de la nostalgia”.*

*Joaquim Sala Sanahuja*

# I. MARCO TEÓRICO

## Capítulo I: Roland Barthes

### 1.1 Biografía

La siguiente biografía fue construida a partir del libro *Roland Barthes: biografía* escrito por Louis-Jean Calvet publicado originalmente en 1990 y la presentada al final del libro “*El grano de la voz*” de Roland Barthes, segunda edición publicada por XXI Editores (1985), México.

Roland Barthes nació un 12 de noviembre de 1915 en la ciudad de Cherburgo. Sus padres fueron Louis Barthes, quien laboraba como alférez de navío, y su madre Henriette Binger. El 26 de octubre de 1916, su padre murió en un combate naval en el mar de Norte, dejando sola a su madre.

Durante 1916 hasta 1924 pasa su infancia en Bayona y estudia la primaria en el liceo de esa ciudad. En 1924, París se convierte en su lugar de residencia. Vivía en la calle Mazzarine y calle Jacques- Callot. Desde entonces, pasó todas las vacaciones escolares en Bayona, en casa de los abuelos Barthes.

Durante los años de 1924 a 1930 asistió al liceo Montaigne, ubicado en el sexto distrito, detrás de Luxemburgo. Roland tenía tan solo 14 años cuando salió del liceo, desde hacía dos años, tenía un hermanastro, Michel Salzedo, ya que su madre había conocido a un artista ceramista llamado André Salzedo, el cual vivía cerca de Bayona y el 11 de abril de 1927 dio a luz a su segundo hijo.

En el período de 1930 a 1934 asistió al liceo Louis-le-Grand. Allí se encontró con Philippe Rebeyrol, con el cual estudió en el Liceo Montaigne y quien se convertirá en su amigo cercano. En este tiempo, Roland se destacó y cada año recibió laureles.

Ya a los dieciséis años y era un prosélito político. En Bayona no tenía con quién hablar, en ese momento intentó convertir a su abuela en una lectora asidua de *Le Figaro*. En el verano de 1932, habla a Philippe Rebeyrol de sus amores literarios, un poco de Mellarmé y mucho Valéry. Prosélito en literatura, así como de política, regresa a París e intenta compartir con sus compañeros de liceo su admiración por Valéry, aunque era Jaurès quien más lo entusiasmaba en ese momento.

Para aquel tiempo Barthes era socialista por espíritu de contradicción y por

rebelión frente a las corrientes reaccionarias y nacionalistas. También durante aquellas vacaciones, descubre al autor que desempeñó un papel importante en su vida, Marcel Proust, partiendo de hechos concretos de la vida cotidiana, analiza las sensaciones y los recuerdos que se suscitan en el interior de Roland Barthes. En este tiempo, con su amigo Rebeyrol y otros amigos, funda “La abadía de Thelème”, un grupo de discusiones que se reunía en un café de la plaza de la Sorbona y hablaban sobre diversos temas como la política, el sexo, las artes, entre otros temas.

Víctima de una hemoptisis con lesión en el pulmón izquierdo, el 10 de mayo de 1934 marcará sus próximos 10 años. Los síntomas de tuberculosis pulmonar eran graves para aquella época y fue enviado urgentemente a Bayona para que reposara. Pasó muchos días enfermo en su casa y durante ese período leyó a Balzac, Mauriac, Giraudoux y mucho de Arsène Lupin.

En octubre de 1934, se sometió a un tratamiento libre en los Pirineos, en Bedous, valle de Aspe, donde su madre alquiló una casa. El tiempo pasa y discutió por carta con Rebeyrol de sus concepciones sobre la moral y la religión. Barthes pensaba que Rebeyrol era un cristiano peligroso porque era un hombre inteligente, mientras que él se hizo pagano desde que leyó a Nietzsche. Roland le contaba que sus ataques no eran contra el cristianismo, pues no es contra Cristo contra el que se sublevaba, sino, antes bien, contra el pensamiento cristiano, contra una nueva manera de ver al mundo que conduce rápidamente a la incompreensión y al sectarismo.

Ingresa a la “Escuela” durante el año 1936 en Sorbona donde obtuvo una Licenciatura en letras clásicas. En ese mismo año emprende en un nuevo proyecto que lo marcará durante mucho tiempo y junto a su compañero, Jacques Veil, funda el Grupo de teatro antiguo de la Sorbona.

Para el año 1937, fue eximido del servicio militar por la tuberculosis, y hace algunos viajes. Viaja a Hungría como asistente extranjero adjunto durante el verano en la universidad de Dobreczen. Durante 1938 viaja a Grecia con el Grupo de teatro antiguo y visita Atenas, el Peloponeso, Argos, Delos, Egina, Santorin y otras ciudades.

En 1939 obtiene un cuarto certificado de licenciatura y se hizo poseedor de certificados de estudios griegos, de estudios latinos, de literatura francesa y de historia

de la filosofía. Durante este periodo, también fue profesor de cuarto y terceto (delegado rectoral) en el nuevo liceo de Biarritz.

Entre 1940 a 1942 fue delegado rectoral (pasante y profesor) en los liceos Voltaire y Carnot en París y obtuvo un diploma de estudios superiores sobre la tragedia griega. Pero en octubre de 1941 experimentó una recaída de tuberculosis pulmonar.

En 1942, abandona París y se va al sanatorio de los estudiantes, en Saint-Hilaire-du-Touvet, en la región de Isère. En este mismo año, pero el 28 de octubre muere Michel Delacroix, su amigo con quien había recibido canto en casa de Panzera antes de la guerra y el primer hombre que él amó y que le correspondió, también sufría de tuberculosis.

En enero de 1943 recibe el último certificado de licenciatura en gramática y filología. Pero en julio experimenta una grave recaída del pulmón derecho y los médicos deciden que debe volver a Saint-Hilaire.

Desde 1943 a 1945 pasa segunda estancia en el sanatorio de los estudiantes donde hace un tratamiento de silencio, tratamiento por declive, entre otros. Permanece en el sanatorio e hizo algunos meses de PCB [Estudios previos a la entrada en una facultad de ciencias médicas o conexas, T.], con la intención de seguir medicina psiquiátrica, pero a las pocas semana que dedicó a las ciencias le hicieron comprender que no era lo de él y que no ofrecían ni más grandeza ni más libertad que las letras. Esta breve incursión en las ciencias llamadas exactas, fortalece su primera vocación, leer y escribir, pero durante el tratamiento tuvo una nueva recaída.

Para el año 1945 continúa el tratamiento en Leysin y en septiembre de ese mismo año sale de allí y se dirige a París para una post-cura en la calle de Quatrefages; luego en octubre le ocurre un neumotórax extrapleural derecho.

La ausencia del amor (Michel Delacroix) le afecta y durante seis meses le escribe todos los días, en ocasiones lo hizo dos veces por día. Esto se ve reflejado en una prefiguración de un libro que redactó y publicó en 1977, llamado los *Fragmentos de un discurso amoroso*.

En 1946 sale definitivamente del sanatorio. De regreso a París, luego de tantos años en él recluido Roland Barthes, está amargado y se siente inseguro, comenta Calvet (1992). Vuelve al apartamento de la calle Servandoni. Se reencuentra con su hermano Michel y parte de las costumbres familiares, pero también con problemas e inquietudes con respecto a su futuro.

En 1947 pasa a tener un puesto de bibliotecario en el Instituto Francés de Bucarest en Rumania. En otoño de 1949 llegan a Egipto los franceses expulsados de Rumania, entre ellos Roland Barthes, como asistente extranjero adjunto en la Universidad de Alejandría. Las autoridades egipcias encontraron rastros de sus antecedentes médicos y esto representó un problema para él.

En el transcurso de su estadía, Calvet (1994) cuenta que Barthes comete un error en su primera conferencia pública por una postura tomada y comienzan a murmurar sobre él, se creía que era un revolucionario peligroso, tuberculoso para unos y comunista para otros, se ve acorralado por la intolerancia y se acerca a la pareja Greimas, Anna y Algirdas, y la pareja Singevin, que ya había conocido en Bucarest. A ellos le llamaron “La mafia rumana” y organizaron un círculo de filosofía que se reunía todos los miércoles en la casa de un joven médico, André Salama, que durante tres meses fue alumno de Heidegger en Friburgo.

Es Greimas quien le enseña a Barthes que para realizar un análisis se necesita el instrumento lingüístico. Luego, Barthes sale de Egipto al terminar el año universitario 1949-1950.

En los años 1950 a 1952 trabajó en la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, y allí trabajó con misiones y con la pedagogía del francés como lengua extranjera.

De 1952 a 1954 fue pasante de investigaciones en el CNRS (Centro Nacional de la Investigación Científica) en lexicología. En 1953 comienza una aventura en una revista llamada *Théâtre populaire*, donde se debía defender cierta concepción del teatro. De allí, fue un año consejero literario en Éditions de l'Arche, y en el período de 1955 a 1959 fue adjunto de investigaciones en el CNRS (Sociología).

En 1960 lo nombran jefe de trabajos de la VI sección de la Escuela Práctica de Altos Estudios y se convierte en director de estudios en la École Pratique des Hautes Études ("Sociología de los signos, símbolos y representaciones"). También desarrolló un seminario dedicado a los "Sistemas" contemporáneos de significaciones entre 1962 y 1964". Calvet (1994)

Para el trascurso de 1964 a 1966 Barthes se ocupó de las "investigaciones sobre la retórica" cuyas notas se publicaron posteriormente con el título "La antigua retórica, memorándum". En 1969 se va por un año a Marruecos pero en 1970 regresa y reanuda su actividad docente en París, por supuesto, un seminario en la Escuela que versa sobre "La noción de idiolecto", continúa el año siguiente con "Diez años de semiología" y al mismo tiempo da un curso en la Universidad de Ginebra dedicado a la retórica. Durante los dos años universitarios de 1974 a 1976, Barthes dedica su curso de la Escuela Práctica de Altos Estudios "Al discurso amoroso" y su seminario a Bouvard et Pécuchet y luego a las "Intimidaciones del lenguaje".

En 1976 Michel Foucault lanza la candidatura de Barthes para la cátedra de semiología literaria en el Collège de France y es elegido por la diferencia de un solo voto.

En el mes de octubre de este mismo año Roland se muda junto a su madre al segundo piso de la misma casa en la calle Servandoni.

El 7 de enero de 1977, Roland Barthes, quien es el nuevo profesor pronuncia la lección inaugural en la sala del Colegio de Francia. En esta misma época, tiene una entrevista en la cadena de radio France-Culture por Bernard-Henri Lévy y Jean Marie Benoist. Primero habla sobre la vanguardia al desconstruir la sintaxis siguiendo las huellas de Lautréamont o de Joyce. En una segunda entrevista, aborda la literatura, pero ya no desde el punto de vista de un lector, sino del que escribe. Y en la tercera entrevista la dedica al "*Placer de la imagen*", donde habla sobre la ideas que tres años después desarrolla en su libro "La cámara lúcida".

En aquella entrevista, Barthes expresaba que la fotografía de arte no presenta ningún interés para la teoría como tampoco tiene interés la fotografía de reportaje; la

fascinación que se puede experimentar ante una fotografía se debe a que el hecho “ha sido”, simplemente inmortaliza un momento que a uno le importa, una persona que a uno le importa, decía:

En definitiva, lo que me fascina de la fotografía, y realmente las fotografías me fascinan, es algo en lo que la muerte tiene su palabra ciertamente. Tal vez sea una fascinación un poco necrófila, para llamar a las cosas por su nombre, una fascinación de lo que ha muerto pero que se representa como queriendo estar vivo. (*Roland Barthes: biografía*, Calvet, 1990)

Esta es la primera vez que Barthes desarrolla públicamente estas concepciones. Y para terminar, propuso una definición de la imagen: “Aquello de lo que estoy excluido”.

En el verano de 1977, su madre Henriette tiene ochenta y cuatro años, está enferma desde hace tiempo, su estado se agravó y el 25 de octubre de 1977 muere en su domicilio en la calle Servandoni.

En 1978, quince días después en el número del 26 de marzo, Barthes anuncia que habrá una pausa en su crónica, se preparaba para escribir de nuevo y realizar un nuevo proyecto que venía arrastrando desde varios meses. En marzo le confía a Rebeyrol que ese trabajo era esencial para él. Había prometido a los *Cahiers du cinema*, que publican una colección de libro, un breve texto sobre la fotografía, pero ese texto está profundamente vinculado con las imágenes de su madre, y esas imágenes habían engendrado un dolor punzante que durante meses le impidió trabajar.

El 15 de abril al 3 de junio de 1979 redacta “La cámara lúcida”, que lleva subtítulo de “Notas sobre la fotografía” y cuyo fin confesado es que la memoria de su madre dure tanto como su propia notoriedad.

El 25 de febrero de 1980 Roland Barthes es atropellado por un vehículo. Inconsciente y sin documentos de identidad, es llevado a la Salpêtrière. Y el 26 de marzo de 1980, muere en el Hospital de Salpêtrière a las trece y cuarenta. El médico forense llega a la conclusión de que el accidente no fue la causa directa de su fallecimiento, pero que sí contribuyó al desarrollo de complicaciones pulmonares en un

sujeto que ya presentaba desventajas particulares a causa de un estado de insuficiencia crónica.

## 1.2 Roland Barthes y la fotografía

En 1977, tres años antes de que se publicara “La Cámara Lúcida”, Roland Barthes a pesar de no haber tenido ningún trabajo sobre la fotografía, en varias entrevistas comenzó a mostrar su interés por este tema.

Barthes era entrevistado por Angelo Schwarz la primera vez que habló detalladamente sobre la fotografía. Expresaba que cuando se dice que la foto es un lenguaje, es falso y verdadero, se refería en primer sentido a falso en el sentido literal, porque como la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad, esta no implica ninguna partícula discontinua que se pudiera llamar *signo*, ya que literalmente en una foto no hay equivalente de la palabra o la letra. Pero a su vez, hablaba sobre *la connotación*, ya que en la medida en que la composición, el estilo de una foto funciona como un mensaje, este informa sobre la realidad y sobre el fotógrafo, haciendo de esta un lenguaje. Pero bien, las fotos connotan siempre algo diferente de lo que muestran, a eso le llamo *la denotación*, afirmando que solo por el estilo, y no por más, que la foto es un lenguaje. (“*El grano de la voz*”, Barthes, 1985)

Schwarz, el periodista, preguntaba a Barthes si la fotografía se podía definir como un proceso de escritura frecuentemente condicionado por un proceso industrial por lo que ya había observado Baudelaire, a lo que este respondía estableciendo una postura de que la foto y el cine como productos puros de la revolución industrial, por no estar incluidos en una herencia y una tradición son difíciles de analizar, pues para él es necesario inventar una estética nueva que tome a su cargo tanto al cine como a la fotografía a la vez, pero diferenciándolos. Decía que la fotografía era una especie de pariente pobre de la que nadie se hizo cargo porque no se benefició de las transferencias culturales como el cine, ya que existe una estética cinematográfica que funciona a partir de valores estilísticos de tipo literario. Opinaba que había poco textos de calidad intelectual sobre la fotografía, conocía pocos. Alegaba que La foto es víctima de su súper-poder; porque como tiene la reputación de transcribir literalmente lo real o una porción de lo real, uno no es capaz de interrogarse sobre su verdadero poder y sus implicaciones. Se tiene una doble visión de la foto, que es en cada ocasión excesiva o

errónea. Ya que por un lado, se la piensa como pura transcripción mecánica y exacta de lo real, cuando así es para la foto-de-reportaje, o en ciertos casos para la foto familiar. Eso puede ser evidente, pero incluso una fotografía de reportaje implica una elaboración, una ideología de las tomas de parte de quien realiza la foto. Y por otro lado, en el extremo opuesto, se la ve como una especie de sustituto de la pintura, que lo llamado la foto de arte, esto también implica otro exceso, porque es evidente que la foto no es arte, en el sentido clásico del término. (Barthes, 1977)

Barthes creía que todos son víctimas de grandes estereotipos culturales, debido a que existen teorías del cine y no de la fotografía, pues el cine para Barthes, se dio a conocer inmediatamente como un arte de la ficción, de la imaginación. Consideraba que el verdadero desarrollo del cine había sido un desarrollo ficcional; una práctica (o una técnica) que se colocaba bajo la caución de un simple registro de lo real, y eso no podía tener ese desarrollo, pues reflexionaba que la sociedad reprimió aquello que supuso era sólo una técnica, y por otro lado liberó lo que creyó era un arte.

A pesar de no conocer lo que era fotografiar, ni cuáles eran mucho los significantes de la fotografía, Barthes fue un asiduo consumidor de esta y era capaz de establecer sus criterios con respecto a ella. Para él la fotografía era extraña al arte y a lo “natural ilusorio” del referente, porque considera que la foto está aprisionada entre dos peligros. En primer lugar porque imita y copia al arte, y esa es una forma codificada cultural, aunque decía que esta no puede copiar tan bien como la pintura porque su referente, es decir el objeto que fotografía, es vivido como real por la persona que mira la foto, añadiendo que esa es una limitación muy fuerte y por ello es que la fotografía no puede ser un arte como la pintura. (Barthes, 1977)

Por otra parte, manifestaba que el objeto de la fotografía es ilusoriamente natural porque en realidad ese referente es elegido por el fotógrafo. Decía, que el sistema óptico del aparato es un sistema elegido entre otros posibles, heredado de la perspectiva del Renacimiento. Consideraba que todo eso implica una opción ideológica en relación con el objeto representado. Concluyó que la foto no puede ser transcripción pura y simple del objeto que se ofrece como natural, aunque no sea más que por el hecho de que es plana y no tiene tres dimensiones, pero que puede ser un arte puesto que copia mecánicamente. A esta contradicción, él decía que era la doble desgracia de la foto y si se quisiera construir una teoría de la foto, habría que partir de eso, lo que consideró una situación difícil.

Como no partidario del realismo en el arte, ni del positivismo en ciencias sociales, decía Barthes (1977), que el fotógrafo es un testigo, porque es esencialmente testigo de su propia subjetividad, refiriéndose a la manera en que se coloca a sí mismo como un sujeto frente a un objeto.

Creía que una “gramática de la imagen” es imposible, porque en la foto no existe la discontinuidad (de los signos); alegaba que se podría establecer un léxico de los significados de connotación, sobre todo en la fotografía publicitaria, solo si verdaderamente se quiere hablar de la fotografía en un nivel serio, hay que ponerla en relación con la muerte. Cuando habla de dicha relación, dice que la foto es un testigo, pero de lo que ya no existe. Dice que incluso si el sujeto está todavía vivo, porque se trata de un momento del sujeto que ha sido fotografiado, y ese momento ya no existe. Explica que eso es un traumatismo enorme para la humanidad y es un traumatismo renovado, ya que cada acto de lectura de una foto (son millones en una sola jornada de este mundo) y cada acto de captura de una foto es implícitamente, de una manera reprimida, un contacto con lo que ya no existe, es decir con la muerte. Creía que de esta forma era la manera en la que habría que abordar el enigma de la foto, porque era como él vivía la fotografía, como un enigma fascinante y fúnebre.

En diciembre de 1979, un poco antes de publicar su libro “La cámara lúcida”, Roland Barthes es entrevistado por Guy Mandery y expone ciertos puntos que ya ha venido comentando sobre la fotografía, pero más enfocado a lo que es el contenido del libro y cómo nació.

Barthes aclaró, que el libro era modesto, era un pedido de los Cahiers du cinema, con el cual abrirían una colección sobre libros de cine, pero le dieron la oportunidad de escoger su tema y escogió la fotografía.

Sobre dicho libro manifestó que iba a decepcionar a los fotógrafos. Explicó que no era un libro de sociología, ni una estética y mucho menos una historia de la foto. Lo consideraba más una fenomenología de la foto, que tomaba el fenómeno de la fotografía en su novedad más absoluta en la historia del mundo, porque consideraba que la tierra anda desde hace miles de millones de años y que desde las paredes de las cavernas, hay millones de imágenes en todo el mundo, pero repentinamente en el siglo XIX, hacia 1822, aparece un nuevo tipo de imagen, fenómeno icónico y antropológicamente nuevo. A partir de aquí trató de interrogar esa novedad, por ende se pone en la situación de un

hombre ingenuo, no cultural, que no deja de asombrarse con la fotografía. Por eso decidió correr el riesgo, de según, decepcionar a los fotógrafos, porque su asombro lo obligó a no tomar en cuenta nada del mundo fotográficamente evolucionado en el que vivía. (*“El grano de la voz”*, Barthes, 1985)

En el libro se colocó ante algunas fotografías arbitrariamente elegidas y trató de reflexionar, para ver qué le decía su conciencia de la esencia de la fotografía. Escogió un método fenomenológico para su reflexión, siguió un método enteramente subjetivo. Lo descompuso en dos tiempos, en un primer momento se interrogó sobre por qué ciertas fotografías lo tocaban, lo intrigaban, le gustaban, le concernían y por qué otras no, argumentó que era un fenómeno muy general, porque había miles de fotos que no le decían absolutamente nada. (*“El grano de la voz”*, Barthes, 1985)

Para esto, tomó como guía su placer y su deseo con respecto a ciertas fotografías, intentó analizarlas, reencontrándose con ciertos análisis semiológicos. Buscó indagar en el por qué le concernían esas fotos, por qué hacían “clic”, producían una especie de choque en él.

Barthes, planteó que hay fotos traumatizantes en las imágenes de prensa y de reportaje, que tal vez son vendidas muy caras porque son traumáticas, pero a él no le traumatizan en absoluto. En cambio, en ciertos reportajes existen fotografías bastante anodinas que, de repente, tocaban algo en él, tocaban su afecto, por lo tanto trató de analizar eso.

También se interrogó sobre una imagen privada, en relación al duelo de su madre, pudo avanzar en lo que llamó una “filosofía de la foto”. Manifestó que esa filosofía se reveló como una filosofía que se puso en relación con la fotografía y la muerte. Cría que a la inversa de la pintura, el devenir ideal de la fotografía es la foto privada, es decir la que asume la relación de amor con alguien. Que solo tiene toda la fuerza si hubo un lazo de amor, incluso virtual, con la persona representada. Esto se juega alrededor del amor y la muerte. (*“El grano de la voz”*, Barthes, 1985)

Para la selección de las fotos que usó en el texto, expresó que tenían un valor esencialmente argumentativo, las usó para decir ciertas cosas, pero no dio con la mejor foto de cada fotógrafo, sino que hizo un esfuerzo para que fuesen bellas en sí misma. Muchas de las que utilizó fueron del *Nouvel Observateur-Photo*.

El lugar que ocupa la fotografía en el conjunto general de su trabajo, es que le gustaba siempre mostrar una relación entre el texto y la imagen. Decía que lo hacía con un placer intenso y que adoraba escribir textos para imágenes. Lo hizo en su libro sobre el Japón, en *Barthes par lui-meme*, y otros. Expresaba que le gustaba porque la relación entre la imagen y la escritura es difícil, porque ofrece verdaderas alegrías creadoras, así como antiguamente a los poetas les gustaba trabajar problemas difíciles de versificación y en el presente, el equivalente es encontrar una relación entre un texto y las imágenes. No solo eso, también uno de sus motivos por el tema de la fotografía era un poco contra el cine, porque tenía una relación positiva con la fotografía y una relación difícil y resistente con el cine. (*“El grano de la voz”*, Barthes, 1985)

No reconoció a la fotografía como un arte, pues para él, esta estaba en un punto intermedio entre el arte y el no-arte, consideraba que forma parte de un cierto movimiento, de un cierto progreso en el mundo. (*“El grano de la voz”*, Barthes, 1985)

Roland Barthes habla de un arte que él mismo no practica, pero que le tocó como a todo el mundo en aquella época. Poco después de haberse publicado “La cámara lúcida” el 22 de febrero de 1980, en una entrevista con Laurent Dispot, le llamó el “boom teórico” al fenómeno que estaba ocurriendo con respecto a un número de publicaciones que hicieron otros autores en el mismo tiempo, donde también trataron el tema de la fotografía. Pues consideraba que personas que no son técnicas en la materia, historiadores, especialistas en la estética, los cuales se interesan por la fotografía solo recuperaban un retraso escandaloso, porque la foto forma parte integrante de nuestra civilización y no hay razones para no poder aplicarle una reflexión como a la pintura y el cine. (*“El grano de la voz”*, Barthes, 1985)

En cuanto a “La cámara lúcida”, le puso ese nombre porque quiso jugar con la paradoja y la inversión del estereotipo, como una realidad simbólica, ya que trata de decir que lo que tiene de terrible la foto es su falta de profundidad; porque es una evidencia clara de la cosa que ha sido. Además, lo tituló como una “nota”, por una sincera modestia de su parte, porque es un libro breve, que no tiene ninguna pretensión enciclopédica, ya que es una proposición, una reflexión analítica, por ende debió definir nociones para referirse a ciertas cosas, así poder explicarlas mejor y simplificarlas. (*“El grano de la voz”*, Barthes, 1985)

### 1.3 La Cámara Lúcida

Fue el último libro escrito por Roland Barthes; se publicó por primera vez en el año 1980 en el idioma francés. Fue concebido como un proyecto por la editorial *Cahiers du cinema*, los cuales querían su colaboración para una colección de libros dedicada al cine. Es así, como desde el 15 de abril de 1979 hasta el 3 de junio de 1979 redacta “La cámara lúcida”, que lleva por subtítulo “Notas sobre la fotografía”.

En el libro, no se establece una teoría de la fotografía, ya que como él mismo lo expresa “la fotografía es un arte poco seguro”, lo ve más como “una ciencia de los cuerpos objeto de deseo o de odio”, es un libro concebido desde lo personal, no pretende teorizar la práctica fotográfica, va más allá, a lo que la fotografía hace sentir.

La sinopsis editorial del libro, en su versión castellana del año 2006, expresa lo siguiente:

Este libro no es un tratado sobre la fotografía como arte, ni mucho menos una historia sobre el tema. Como en muchos de sus trabajos, Barthes rehúye los senderos más trillados y se lanza a una especie de desciframiento del signo expresivo, del objeto artístico, de la *obra* entendida como mecanismo productor de sentido.

En este caso toma como punto de partida unas cuantas fotografías, con el fin de descubrir *una ciencia nueva para cada objeto*, y a partir de ahí, deducir *el universal sin el cual no existiría la fotografía*, esa *alucinación*, que provoca falsedad en el nivel de la percepción y verdad en el nivel del tiempo. El final de esta excursión al otro lado del espejo no solo proporciona un conocimiento más profundo (e inesperado) del objeto estudiado, sino que también desvela los mecanismos de la escritura ensayística enfrentada a otra escritura, la de la imagen fija (1989).

El libro está dividido en dos partes y 48 capítulos. La primera parte contiene 24 capítulos que están vinculados a su forma de concebir la imagen, una constante entre el tema de la imagen desde la percepción del espectador e introduce términos como: Studium, Punctum, advenimiento, operator y spectator. La segunda parte tiene como eje central una fotografía de su madre a la cual llamó “la fotografía del invernadero”, en

esta sección aplica todo lo conceptualizado en la primera parte, pero aplicado a esta foto que no llega a mostrar en ninguna parte del libro.

### **Primera parte**

1. Especialidad de la Foto
2. La Foto inclasificable
3. La emoción como principio
4. Operator, Spectrum y Spectator
5. Aquel que es fotografiado
6. El spectator: desorden de los gustos
7. La Fotografía como aventura
8. Una fenomenología desenvuelta
9. Dualidad
10. Studium y Punctum
11. El Studium
12. Informar
13. Pintar
14. Sorprender
15. Significar
16. Dar ganas
17. La Fotografía unaria
18. Copresencia del Studium y del Punctum
19. El Punctum: rasgo parcial
20. Rasgo involuntario
21. Satori
22. Efecto retardado y silencio
23. Campo ciego
24. Palinodia

### **Segunda parte**

25. “Una tarde”
26. La Historia como separación
27. Reconocer

28. La Fotografía del Invernadero
29. La niña
30. Ariadna
31. La Familia, la Madre
32. “Esto ha sido”
33. La pose
34. Los rayos luminosos, el color
35. La Sorpresa
36. La autenticación
37. La estasis
38. La muerte llana
39. El Tiempo como Punctum
40. Privado/Público
41. Escrutar
42. El parecido
43. El linaje
44. La cámara lúcida
45. El “aire”
46. La Mirada
47. Locura, Piedad
48. La Fotografía domesticada

A continuación se identifican y presentan los diferentes aspectos a mostrar del libro, en los cuales se fundamenta el trabajo de grado.

#### **1.4 Connotación**

A lo que Barthes llama Los *elementos retóricos* o *elementos de connotación*, desligados de su simbolismo, manifiesta Sanahuja (2006) que pueden constituir sistemas de significación secundaria que se superponen al discurso analógico. Afirma que:

La imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua, aislable, que pueda ser

considerada como *signo*. Sin embargo, existen en ella elementos retóricos (la composición, el estilo...), susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. Es la connotación, asimilable en este caso a un lenguaje. Es decir: es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje, qué es lo particular, lo propio (p.19).

Sanahuja (prologuista de *La cámara lúcida*) dice que por medio de la connotación, Barthes buscó delimitar lo que en la fotografía produce un efecto específico sobre el observador. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto. En ella se ven detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de información (en tanto que elementos de connotación): conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente. (p. 22-23)

En este sentido, Elizalde (2007) explica que Roland Barthes analiza la relación imagen-texto y define el objeto denotado inicialmente al momento de oprimir el obturador, y connotado en su trucaje:

en la fotografía, el mensaje denotado, al ser absolutamente analógico, es decir privado de un código, es además continuo, y no tiene objeto intentar hallar las unidades significantes del primer mensaje; por el contrario, el mensaje connotado comprende efectivamente un plano de la expresión y un plano del contenido, significantes y significados: obliga por tanto a un auténtico desciframiento (...) para aislar las unidades significantes y los temas (o valores) significados, habría que proceder a realizar lecturas dirigidas, en las que variarían de forma artificial ciertos elementos de la fotografía con el fin de observar si tales variaciones formales acarrear variaciones de sentido. Por lo menos, desde este mismo momento poder prever los principales planos de análisis de la connotación fotográfica. (Barthes, 2002:15-16) [Página web en línea]

Pierre Bourdieu, manifiesta Elizalde (2007) enfatiza que el mensaje fotográfico se construye culturalmente desde el momento que se selecciona la imagen y tiene una relación directa con el referente.

Por lo general se está de acuerdo en que la fotografía es el modelo de la veracidad y la objetividad (...), de hecho la fotografía fija es un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y en este sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único. Dicho de otra forma “la fotografía es un sistema convencional” que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados ‘realistas’ y ‘objetivos’. (Bourdieu, 1979: 109-110 cit. Elizalde, 2007) [Página web en línea].

A partir del análisis peirceano del signo, argumenta Elizalde (2007), Philippe Dubois (1999) construye su argumentación para resaltar el index inicial de la fotografía. Detalla las reflexiones sobre del mensaje fotográfico de André Bazin y Roland Barthes (1945 y 1961, en Dubois, 1999:30), quienes definen la fotografía como huella o indicio de la realidad, como un certificado de presencia. Desde estas concepciones, Dubois destaca el dispositivo conceptual sobre el carácter esencialmente indiciario de la fotografía: señala el espacio-tiempo desde donde fue generada, aquello que estuvo allí y la relación de contigüidad instantánea entre la imagen y el referente. La explicación de la fotografía, como indicio como huella de lo real, atestigua un hecho y delimita el contexto del momento en que se captó la imagen. Resalta su naturaleza de huella, la connotación inicial, y no su carácter mimético. [Página web en línea].

Elizalde (2007) continúa explicando que por su parte, Jean Marie Schaeffer define la connotación fotográfica al inicio del acto fotográfico, en el proceso físico-químico y, remite al receptor no a códigos connotativos, sino a una lógica de situaciones y encadenamientos narrativos, puesto que la representación y la realidad forman parte del mismo espacio lógico (Schaeffer, 1987, en Willis, 2002). Schaeffer postula una lógica pragmática de la fotografía al tratarla como un signo de recepción, al servicio de distintas estrategias de comunicación, ya que en el plano icónico la imagen funciona como mensaje (Brisset, 1999). De esta manera, la imagen fotográfica debe ser ubicada en un proceso de producción-recepción y asociarse al contexto de producción. [Página web en línea]

Con respecto a lo expuesto, la propuesta de Eco (1985) de una lectura abierta favorece la participación e interpretación del receptor, quien recibe como simple denotación lo que de hecho es una estructura doble, denotada-connotada en sus variables visuales y sintaxis. [Página web en línea]

En este caso, Dubois (1999) mencionado por Elizalde (2007) detalla la imagen-acto y su categoría de indicio que funciona en el momento de disparar la cámara, el carácter constitutivo de toda imagen, y finalmente su sentido. En este mismo razonamiento, el autor considera a la fotografía, además de una huella de lo real, una categoría de pensamiento por el impacto directo que tiene en el lector. La acción de la fotografía ilustra su condición temporal, pero además también la del acto de percibir, de leer la imagen, al encontrarse registrada como montaje, sobre el mismo espejo que captó la imagen. La simultaneidad de tiempos señala el fugaz instante captado por la cámara, que en su reproductibilidad mediática va ocultando el origen de esa imagen. [Página web en línea]

Dubois (1999) continuando su exposición, alude Elizalde (2007) que en la fotografía se corta la realidad al oprimir el obturador de una tajada, corte único y singular de espacio-tiempo. Desde este punto de vista, la fotografía no explica, no interpreta, sólo funciona como indicio en el momento del disparo y, lo más importante, produce una distancia, una separación de esa realidad. En su reflexión define el espacio fotográfico como el lugar en el que se articula el espacio representado y el espacio de representación. [Página web en línea]

La especificidad de la tricotomía peirceana del signo resulta un instrumento conceptual adecuado para definir la imagen fotográfica (Dubois, 1999 cit. Elizalde, 2007). La fotografía es ante todo index, categoría que define la conexión física del signo con su referente. Este signo se convierte en icono por su semejanza con aquello que designa, ya sea real o imaginario; y el símbolo está ligado a la existencia real del objeto al que se refiere. Solamente el index está unido al referente; el icono y el símbolo tienen autonomía; el icono resalta la semejanza y la similaridad con determinado signo y el símbolo se relaciona con la convención del objeto. (Peirce, en Dubois, 1999 cit. Elizalde, 2007) [Página web en línea]

Por otra parte, Elizalde (2007) argumenta que en la fotografía, su originalidad es el idiolecto, la manera individual de seleccionar la imagen, del tipo de enfoque técnico para captar un objeto de la realidad. Así de esta forma, connota por la imposición de un sentido adicional que se da al corte fotográfico inicial; la codificación del análogo fotográfico se elabora a lo largo de diferentes niveles de producción y reproducción de la fotografía. Dice la autora que las diferencias que presenta la imagen fotográfica con el objeto real lo determinan las técnicas utilizadas en la elección inicial del sentido plástico-visual: preferencia por determinado objeto, definición del encuadre, composición de los objetos, ángulo de visión, la distancia respecto al objeto fotografiado, la incidencia de luz en el espacio topológico, volúmenes, texturas, tonalidades. [Página web en línea]

Barthes (2002) explica Elizalde (2007) que este señala con precisión que un mensaje denotado es la analogía en sí y, la modificación de la realidad que el fotógrafo hace con el uso de determinadas técnicas para construir un mensaje, del mismo modo connota el mensaje. De esta manera, el fotógrafo y el diseñador intervienen en esta connotación, en la particularidad de la intención de la lectura de cada imagen, y se añade el sentido final que da el receptor. [Página web en línea]

La polémica sobre la realidad en el hecho fotográfico se establece desde la connotación de la imagen, en su forma y contenido, en contraposición con una pretendida neutralidad y la aparente objetividad de la imagen fotográfica. (Arnheim 1986, en Dubois, 1999 cit. Elizalde, 2007) [Página web en línea]

La cámara fotográfica reproduce imágenes reflexionadas y construye un lenguaje visual, a partir de convenciones. Así, la fotografía es significativa porque existe un conjunto de actitudes codificadas que constituyen elementos de significación, como señala Barthes (2002) citado por Elizalde (2007), en gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos, provistos de cierto sentido por su uso en determinado grupo social; la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación, es un hecho construido culturalmente por el fotógrafo. El receptor es el que le da sentido al hecho fotográfico, explica la autora. [Página web en línea]

## 1.5 Muerte

Para Barthes (2006) la fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un *doble* de la realidad. De ello infiere que la muerte, o lo que es lo mismo: la evidencia del esto-ha-sido, en sus propias palabras, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica. Explica que la fotografía solo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo.

En cuanto a la fotografía el referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia, fugaz –esa fugacidad, con su evidencia, es lo que la fotografía contiene de patético- hecha de intensidades (...) En ella permanece de algún modo la intensidad del referente de lo que fue y ya ha muerto. (Barthes, 2006).

A partir de esto dice que “la fotografía es la momificación del referente” bajo esta premisa, hace analogía con el oficio del taxidermista y formula:

Como si el fotógrafo fuese en el límite un taxidermista de ese haber existido, con la sola diferencia de que el fotógrafo no falsea el interior de los cuerpos, no interviene en ellos, en su interior, sino que los presenta tal como fueron en un instante concreto, enmarcados únicamente por los bordes de la placa fotográfica. (P.23)

Por otra parte, Barthes (2006) manifiesta que llama *referente fotográfico* no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía.

Hace analogía del fotógrafo como alguien que dispara:

En el fondo, lo a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la *intención* con que la miro), es la Muerte: la Muerte es el *eidos* de esa Foto. También curiosamente, lo único que soporto, que me gusta, que me es familiar cuando me fotografían es el ruido del aparato. Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo, es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas (en los casos en que el aparato consta todavía de ellas). Gusto de esos ruidos mecánicos de una

manera casi voluptuosa, como si, en la fotografía, fuesen aquello –y nada más aquello- a lo que mi deseo se aferra, rompiendo con su breve chasquido la capa mortífera de la Pose. (P. 44)

Para el autor, la fotografía expresa la muerte en futuro. Afirma que en la fotografía la presencia de la cosa, en cierto momento del pasado, nunca es metafórica; que por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografían cadáveres; sin embargo, añade que aun así, si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, “en tanto que cadáver”, es la imagen viviente de una cosa muerta. Por ende, explica:

Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (*esto ha sido*), la foto sugiere que este está ya muerto. Por esto vale más decir que el rasgo inimitable de la Fotografía es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) *en carne y hueso*, o incluso *en persona*”. (P. 124)

Nunca se puede negar en la fotografía que “la cosa ha ya estado allí” y que existe una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, y según se debe considerar por reducción como la esencia misma, “el noema de la fotografía” en palabras del autor. “Lo que intencionalizo en una foto no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundametador de la Fotografía”. (Barthes, 2006, p.121)

En cuanto a “noema de la fotografía” Barthes (2006) dice que es: “*Esto ha sido*”, o también: lo Intratable. Ya que en latín, según, esto se expresaría sin duda así: “interfuit”, que hace alusión a lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (operator, fotógrafo; o spectator, quien recibe la imagen); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado: ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. (P.122)

Con respecto a la relación muerte-fotografía Daniel Canogar (2004) expresa que la cámara fotográfica es un sofisticado aparato cuyos mecanismos reproducen a la perfección el orden visual de la perspectiva canónica renacentista. Como tal, es el más sofisticado instrumento anatómico, el verdadero creador del cuerpo anatómico de la modernidad. En esta reescritura del cuerpo, el necrofílico impulso fotográfico, sucumbe al ser humano en un paréntesis existencial entre vida y muerte, el cadáver postrado esta vez en la mirada fotográfica. A partir de ahora, el cuerpo, tanto vivo como muerto, es fotografiado obsesivamente, medido hasta la saciedad, transformado en un conglomerado de mecanismos. (P.169-170)

En este orden de ideas, Bermúdez (1999) en su trabajo sobre conceptos éticos filosóficos de la muerte, al definirla, explica que desde el punto de vista ético-filosófico y social de este fenómeno, la muerte se puede encontrar definida de distintas maneras y enfoques, que en algunos casos idealistas, absolutos, limitados o metafísicos y cita a diferentes autores que definen a la muerte de las siguientes maneras: como la separación del alma del cuerpo, planteada por Platón; la desaparición de la actividad del organismo como un todo, desaparición que por sí mismo es definitiva e irreversible, planteada por el profesor Seifert; no más que el cese de la vida y la pérdida de operar como un todo, como dice Ignacio Carrasco de Paula. [Página web en línea]

A partir de lo anterior, Bermúdez (1999) argumenta, que de esta forma entonces la muerte debe ser definida como la pérdida irreversible de la función del organismo humano como un todo; este es un concepto biológico, que presupone e implica la pérdida irreversible de la conciencia y la capacidad de reacción (aconciencia y arreflexia); la pérdida irreversible de la capacidad, de respirar, y por tanto de mantener un latido cardíaco espontáneo. [Página web en línea]

En cuanto Heidt (2004) la muerte puede interpretarse como el final de toda función corporal mensurable, como un final definido, como final temporal con la esperanza de una resurrección del cuerpo, como una transición a otro cuerpo humano, como un cambio a otra forma de ser que depende del comportamiento moral que se haya tenido en la forma anterior de existencia. (p.47)

## 1.6 Studium

Con respecto al término Studium, Barthes (2006) expresa que con esta palabra no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, que es *el estudio*, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Explica que por medio del *Studium* se interesa por muchas fotografías, ya sea porque las percibe como testimonios políticos, ya sea porque las saborea como cuadros históricos buenos: “pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *Studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decoraos, de las acciones”. (p. 58)

En este orden de ideas, añade que el segundo elemento viene a dividir el Studium:

Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del Studium), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme (...) a ese objeto lo llamo “el punctum” de una foto “es ese azar en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza). (p.58)

Barthes argumenta sobre lo que es para él el Studium separándolo de ese punctum y explica:

“Muchas fotos, por desgracia, permanecen inertes bajo mi mirada. Pero incluso entre aquellas que a mis ojos tienen alguna existencia, la mayoría no provoca en mí más que un interés general y por decirlo así *educado*: ningún *punctum* en ellas: me gustan o me disgustan sin punzarme: únicamente están investidas por el *Studium*”. (p.59)

“El *Studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso (...) es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos ‘bien’” (Barthes, 2006, p.60). También dice:

Reconocer el *Studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la

que depende el *Studium*) es un contrato firmado entre sus creadores y sus consumidores. (p.60)

Asimismo, el *Studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que permite encontrar al *Operator* (fotógrafo), vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según el querer de *Spectator* (quien ve la imagen). (Barthes, 2006, p.60).

De esta manera, también expresa que a veces ocurre que el *Spectator* es como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del Fotógrafo, fraternizando con ellos, pero que sin llegar a creerlos del todo. “Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la Fotografía y la sociedad” (p. 60) y se hace la pregunta sobre ¿si esto es necesario? a lo cual se da su misma respuesta:

Pues bien, sí: la Foto es *peligrosa*, dotándola de *funciones*, que son para el Fotógrafo otras coartadas. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dará ganas. En cuanto a mí *Spectator*, las reconozco con más o menos placer: dedico a ello mi *Studium* (que nunca es mi goce o mi dolor). (p.60)

## 1.7 Punctum

“Muy a menudo, el *punctum* es un *detalle*, es decir, un objeto parcial. Asimismo, dar ejemplos de *punctum*, es en cierto modo, *entregarme*” (Barthes, 2006, p. 79) dice que a lo que llama *punctum* no hace acepción de moral o buen gusto, no es un suplemento, es lo que añade a la foto y *que sin embargo ya está en ella*.

Cuando se define la foto como una imagen inmóvil, no se quiere solo decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados, como mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego. (Barthes, 2006, p.95)

Luego de un proceso de transformación de lo que sentía Barthes con respecto a ciertas imágenes en un principio, ocurrió un cambio el cual el mismo explica:

En el tiempo (al principio de este libro; qué lejos queda) en que me interrogaba sobre mi apego hacia ciertas fotos, había creído poder distinguir un campo de interés cultural (*Studium*) y ese rayado inesperado

que acudía a veces a travesar ese campo que yo llamaba punctum. Ahora sé que existe otro punctum (otro estigma) distinto del “detalle”. Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrado énfasis del noema “esto-ha-sido”, su representación pura. (p.146)

Con relación a lo anterior, mediante un ejemplo, expone:

En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al secretario de Estado norteamericano, W. H. Seward Alexander Gardner lo fotografió en su celda; en ella Payne espera la horca. La foto es bella, el muchacho también lo es: es el *Studium*. Pero *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo aterrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose, la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicot”, a causa de una *catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe. (p.146, 147)

A partir de esto, sobre el segundo elemento que Barthes identificó en el punctum, manifiesta:

Ese punctum, más o menos borroso bajo la abundancia y la disparidad de las fotos de actualidad, se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y eso va a morir. (p. 147)

## 1.8 Fotografía erótica y pornográfica

Barthes (2006) arguye que la presencia (la dinámica) del campo ciego en una fotografía, para él, es lo que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. Cree que la pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), incensado como un dios que no se sale de su hornacina; a su parecer, no hay *punctum* en la imagen pornográfica. Además, alega que no hay nada más homogéneo que una fotografía pornográfica, “es una foto ingenua, sin intención y sin cálculo” (p.78)

agregando que la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo. (p.78)

Por el contrario, para el autor, la foto erótica (esta es su condición propia), no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; “arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí”. (p.99)  
Agrega:

El *punctum* es una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan solo *hacia el resto* de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados.  
(p.99)

En cuanto a la erótica, el libro *Historia del erotismo* (1965) la define como un elemento fundamental de lo sexual y caracteriza un dominio biológico incluido en la sexualidad, *aunque separándose a veces de límites demasiado inciertos*. Agrega que el erotismo toma en cuenta hechos de orden subjetivo, de placer, de apetito o de necesidad más o menos claramente sexual, pero también ligados al ejercicio de funciones comúnmente consideradas como no sexuales. Siguiendo el orden de ideas y refiriéndose a esos “límites inciertos” prosigue:

De todos modos, el contexto social, étnico, cultural tiene una incidencia demasiado marcada para que el biólogo pueda osar pronunciarse y salir de esos “límites inciertos”. Sabe que la educación, el lenguaje, la tradición, el nivel de civilización, todo el medio psíquico, colaboran en las costumbres amorosas del Hombre; estimulan o inhiben, animan o prohíben, imponen o levantan ‘tabúes’, reprimen o liberan, inspiran el pudor no excitan la osadía. (p.5)

En el erotismo, se engloba tanto a las preocupaciones sexuales patológicas acentuadas, en psicoanálisis, como la aptitud de ciertas zonas del cuerpo para acompañarse de placer sexual no específico. (Lo Duca, 1965, p. 5)

El erotismo en el extremo límite de su sublimación, engendra un estado general de tensión, una suerte de vibración interior propicia a las creaciones del espíritu; esa

noción interesa a todo el dominio del arte. Así continúa con el tema de que “la erotificación caracteriza la modificación de una excitación o de una actividad a la que cambia en fuente probable de placer sexual, como la erotificación de la angustia o de la obra de arte”. (Lo Duca, 1965, p.5)

Por otra parte, Quattrocchi, (2016) comenta que gracias a la antropología no solo se puede afirmar que cada tradición cultural y cada civilización poseen su interpretación del erotismo, sino que dentro de una misma civilización como la occidental existen al menos dos modelos de referencia al erotismo: uno que sirve de él en función de “encubresexo”, según el cual la expresión de la sexualidad humana debe encontrar necesariamente desahogo a través de la genitalidad y la liberación de las pulsiones, generando lo que podríamos llamar las perversiones y la aclaraciones frustradas en la naturaleza de la sexualidad. Agrega que existe otro modelo que considera el erotismo como un “anuncio y promesa de sentido”, y su significado no está preconstituido, sino que hay que verlo como respuesta a la compleja pregunta sobre la libertad, sobre la esencia de la comunicación corporal como don, sobre el carácter originariamente incompleto del ser humano. [Página web en línea]

Por otra parte, Bataille (1997) dice:

Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte. Propiamente hablando, esta no es una definición, pero creo que esta fórmula da mejor que ninguna otra el sentido del erotismo. Si se tratase de da una definición precisa, ciertamente habríamos de partir de la actividad sexual reproductiva, una de cuyas formas particulares es el erotismo. (p.8)

En este apartado, como reflexionan Rosero, Rosero y Mora (2013) Revista de psicología GEPU [Página web en línea], Bataille concibe el erotismo como una forma tangencial de la actividad sexual reproductiva. Aquí se asume la sentencia según la cual solo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica (Bataille, 1997, p.15). Por tanto, “la actividad erótica es antes que nada una exuberancia de la vida”. (Bataille, 1997, p.15)

(Rosero et al, 2013) [Página web en línea] dicen que uno de los conceptos de los que maneja Bataille en su libro El Erotismo (1997), es el de la Discontinuidad. Este implica a un ser que se debate entre la vida y la muerte, recorriendo la vida desde el

nacimiento hasta su fallecimiento. “Cada ser es distinto de todo los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero solo él está interesado en todo eso. Solo él nace. Solo él muere. Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad” Bataille (citado en Rosero, Rosero y Mora, 2013).

El tema de la discontinuidad, el erotismo y la muerte forman parte de la misma figura:

“Si ustedes se mueren, no seré yo quien se muera. Somos, ustedes y yo, seres discontinuos. Pero no puedo evocar este abismo que nos separa sin experimentar de inmediato el sentimiento de haber dicho una mentira. Ese abismo es profundo; no veo qué medio existiría para suprimirlo. Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginoso, es fascinante. (Bataille, 1997, p.17)

Como conclusión (Rosero et al, 2013) explican que de todo esto queda una impresión bastante conflictiva, y por qué no paradójica, respecto al erotismo, dada su proximidad con a la muerte. Dicen, que en el erotismo deseamos parecer, ser continuos con el otro, fusionarnos con el amado, agredir la ferocidad de la discontinuidad esencial. Erotismo que se acerca a las fronteras distantes de amor, aproximándose tanto a objeto del erotismo como a objeto del amor, ambos igualmente evanescentes, a la manera de lo que ocurre con el objeto del deseo. [Página web en línea]

Ya para finalizar estos agregan que en la propuesta de Bataille (1997), el erotismo se reconoce en el sello de su narrativa, que si bien pretende dejar una huella para la posteridad, se establece en las coordenadas del presente. Erotismo de los cuerpos, de los corazones o en fin, erotismo sagrado, que como dirá el autor “siempre todo erotismo es sagrado” Bataille, (citado en Rosero, Rosero y Mora, 2013); comentan que evidencian que el escenario donde se juegan es el de la violencia. “Se trata de un campo que gravita entre la vida y la muerte, entre lo bello y lo trágico, lo dulce y lo violento”. (Rosero et al, 2013) [Página web en línea]

Con respecto a la pornografía Quattrucchi (2016) refiriéndose a la pornografía como una consecuencia directa del erotismo, dice lo siguiente:

La civilización de la imagen, al castrar la capacidad fantástica e imaginativa, nivela los comportamientos y genera los nuevos sistemas normativos y de anomalías deducidos de criterios superficiales de masificación. La pornografía es su consecuencia más directa. [Página web en línea]

## **1.9 La memoria y el recuerdo**

Barthes (2006) al referirse a una imagen de su madre, la cual llamó “la fotografía del invernadero” decía que por una vez la fotografía le daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo y comparándose con Proust afirma:

Tal como sintió Proust cuando, agachándose un día para descalzarse, percibió en su memoria el rostro de su abuela de verdad, cuya realidad viviente volví a encontrar por vez primera en un recuero involuntario y completo. (p.112)

La memoria y el recuerdo son temas recurrentes en esta obra, por ende se recurre a conocer los conceptos de estos.

“La memoria es el espacio en que se atesoran los recuerdos, las fantasías retrospectivas y los olvidos que se atribuyen al yo. No soy porque actúo, ni porque pienso. Recuerdo, luego existo. Soy quien recuerda haber sido”. (Matamoros, 1988, cit. Vite, 2011) [Página web en línea]

Asimismo, la memoria se revela como la retención de una serie de imágenes mentales, que aparentemente carecen de lógica y claridad. En esta medida, los recuerdos pueden presentarse con mayor o menor intensidad, de acuerdo a las circunstancias (Reid, 1998, cit. Vite, 2011). Marcel Proust, alega Vite (2011) compara la memoria con un cinescopio, que proyecta una serie fílmica borrosa y discontinua. [Página web en línea]

Con respecto a lo anterior, Vite (2011) argumenta que la memoria juega un papel central en el conocimiento, pues sin ella el proceso cognitivo no sería acumulativo ni progresivo. Por otro lado, la memoria permite reconocer el cambio y la identidad de las cosas, que es indispensable para desenvolverse en el mundo. Con relación a este punto, el filósofo escocés Thomas Reid (1998):

Es por la memoria que adquirimos un conocimiento inmediato de las entidades pasadas. Los sentidos sólo nos dan información sobre las cosas mientras ellas existan en el momento presente, pero si esa información no es preservada en la memoria, desaparecerá instantáneamente y nos dejará tan ignorantes como si las cosas presentes jamás hubiesen existido. [Página web en línea]

Vite (2011) agrega que:

El sueño es uno de los mecanismos que activa la memoria, pues además de revelarnos lo que es reprimido por el inconsciente, abre una puerta hacia el interior del sujeto, produciendo una percepción muy particular del tiempo. En esta medida, el sueño adquiere un lugar central en la relación del individuo con su pasado y sobre todo en el caso de su infancia. Los recuerdos preservados por la memoria devuelven una serie de experiencias que parecían haberse perdido para siempre, pero que de pronto es posible recuperar de forma vívida. (P.101) [Página web en línea]

Por ende, la memoria es un proceso cognitivo muy importante en el ser humano ya que le permite traer recuerdos a través del conocimiento adquirido y así poder relacionarse con sus propias experiencias en el momento que lo desee o necesite.

## Capítulo II: Perfección y belleza

### 2.1 Perfección

Según la Real Academia Española (RAE, 2016), la perfección es definida como la cualidad de perfecto, a su vez, cualidad como un elemento o carácter distintivo de la naturaleza de alguien o algo.

Por otra parte, Aristóteles (1987: 276) en el Libro V, 17, define la perfección como “aquello fuera de lo cual no es posible tomar parte de ellos (...) perfectas aquellas cosas que han conseguido su fin”.

En cuanto al diccionario Torre de Babel (2016) [Página web en línea] basado en el libro de Aristóteles, *Metafísica*, libro V, 17, define perfecto como “aquello que contiene en sí todo y fuera de lo que no hay nada, ni una sola parte”. Así, que se llama también perfecto aquello que, bajo las relaciones del mérito y del bien, no es superado en un género particular. Agregan que el mérito de un ser es igualmente una perfección.

En este orden de ideas, una cosa, una esencia es perfecta cuando en su género propio no le falta ninguna de las partes que constituyen naturalmente su fuerza. Se da también el nombre de “perfectas” a las cosas que tienden a un buen fin. Son perfectas en tanto que tienen un fin y cómo la perfección es un punto extremo. La palabra “perfecta” se aplica metafóricamente tanto a las cosas malas como a la muerte, porque ambo son el último término. Por último, alegan, que la razón por qué se hace una cosa, es un fin, una perfección. Además, que perfecto en sí se dice de aquello a que no le falta nada de lo que constituye el bien, de aquello que no es superado, o de lo que no tiene fuera de sí absolutamente ninguna parte porque ello lo comprende todo. Otras cosas, sin ser perfectas por sí mismas, lo son en virtud de aquellas, o porque producen la perfección, o porque la poseen y están en armonía con ella, o bien porque sostienen alguna otra especie de relación con lo que propiamente se llama perfecto. [Página web en línea]

Por otra parte, Porto y Merino, (2016) dicen que en primer lugar se debe ir al origen etimológico del término perfección, simbólicamente hablando, hasta el latín. Y es que deriva de la palabra “perfectio”, que puede traducirse como “la acción de dejar algo acabado” y que se encuentra compuesta por tres partes diferenciadas, como: el prefijo “per”, que es equivalente a “por completo”. El verbo “facere”, que es sinónimo

de “hacer” y el sufijo “-ción”, que se usa para indicar “acción y efecto”. [Página web en línea]

Porto y Merino (2016) explican que en el ámbito del Derecho se utiliza con mucha frecuencia, en concreto, para referirse a ese momento de un procedimiento en el que se cumplen todos los requisitos establecidos. Una situación que lleva, por tanto, a que nazcan tanto los derechos como las obligaciones de quien ha reunido aquellos.

Añaden que dentro de la Psicología, existe lo que se conoce como perfeccionismo. Viene a ser la creencia que considera que se puede y se debe lograr la perfección. De ahí que se vea la misma como una manera de incentivar a las personas a esforzarse, a motivarse y a intentar alcanzar todo lo que se han propuesto.

Asimismo afirman Porto y Merino (2016) que hay quienes creen que esa idea no hace nada más que dañar al ser humano, oprimirle y tenerle siempre sujeto a que debe alcanzar la perfección en los diversos aspectos de su vida. Tanto es así que se considera que puede llevar incluso a la depresión y a un estrés considerable. Además, según los autores la perfección incluso puede ser subjetiva y estar vinculada a la estética. Un individuo puede creer que una cierta pintura o una escultora refleja a la perfección aquello que pretende transmitir, mientras que otro sujeto puede pensar algo diferente y considerar que la obra en cuestión tiene defectos en su presentación. [Página web en línea]

Con respecto a lo antes planteado y a fines de esta investigación, se trabajará el término asociado a la relación de la perfección y los cánones de belleza del cuerpo femenino, que en palabras de Núñez (2003, p. 108-109):

Cualquier cuerpo puede convertirse en objeto. De hecho, los cuerpos se adaptan a los deseos que impone la sociedad. En una sociedad que premia a los ganadores lo imperfecto, lo irregular se aborrece y se desplaza hacia los márgenes de lo socialmente aceptable. Sólo entran en el círculo de lo permitido los cuerpos perfectos. Y no hemos de olvidar que la perfección se define según cánones determinados. Estos cánones delimitan lo que es femenino y lo que es masculino según nuestra sociedad, y marginan los cuerpos que no se adaptan. [Página web en línea]

## 2.2 Canon

Según la Real Academia Española un canon es un conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad.

Por otra parte, Navarro (2016), en Cervantes Virtual [Página web en línea], expresa que adherirse al canon equivale a la defensa de un orden y estructuras culturales que se juzgan imprescindibles para producir una discusión productiva sobre el tema, con respecto a esto, cita a Harold Bloom (1994), el cual dice que el canon es el prototipo de intento preservador de un statu quo. Para la cultura, el canon constituye un edificio conceptual dentro del cual ampararse para la protección de unos principios éticos y estéticos juzgados como inviolables. A partir de esta definición, manifiesta Navarro (2016) el canon se vincula con la preservación y el mantenimiento de un modelo normativo de civilización y cultura. Asimismo, el *homo academicus* prototípico y las instituciones universitarias en general se ajustan con preferencia -aunque no siempre- a este modelo cultural ya que garantiza la organización lógica y la clasificación y parcelación de las corrientes de los hechos culturales (Bourdieu, *The Field*: 40, cit. por Navarro, 2016).

Navajas (s.f.) dice sobre el canon:

Aporta orden, estructura y previsibilidad. Tiene, además, una dimensión política particularmente notable en la era global. Proporciona unos referentes de identidad cultural comunes en un momento en que el concepto de nación se devalúa, los fundamentos de la identidad nacional se resquebrajan y la hibridez y la indiferenciación reemplazan a la sólida homogeneidad de las entidades nacionales del pasado (...). [Página web en línea]

“Un canon sobre el que todos estemos de acuerdo es la garantía de nuestra identidad frente a la amalgama inconexa de la humanidad global” (Hobsbawm, 1780, 191, cit. por Navarro, 2016). Como lo expresa Navajas (s.f) en la cultura fomentar un orden normativo definido a través de la creación de paradigmas, permite insertar componentes canónicos que mantengan de cierta forma organizada a la sociedad. [Página web en línea]

Partiendo de lo que se plantea con respecto a canon, se puede decir, que este por su multiplicidad conceptual, es adaptable a la época y puede ser aplicado en diferentes ámbitos sociales. Partiendo de lo planteado, a fines de este trabajo, se asume el tema de canon referido a la belleza el cual ha evolucionado a lo largo de la historia por motivos sociales y económicos.

### **2.3 Belleza**

La Real Academia Española, define en primer lugar la belleza como cualidad de bello y en segundo, como una persona o cosa notable por su hermosura.

Por su parte, Freud (1978) sin mayor intención que la de describir la aspiración universal a la felicidad humana, propone la belleza como un goce que, ante todo y en todas sus expresiones, las personas buscan alcanzar. En tal sentido, refiere que es buscada en todas las formas y gestos humanos, antes de la naturaleza, paisajes, obras de arte o científicas, y si bien no protege de dolores inminentes, al menos puede aliviar de ciertos pesares. Así, el disfrute de la belleza cuenta con cierto carácter emocional. Y, aunque la belleza se muestra en apariencia poco utilitaria y necesaria para la cultura, ésta última no podría subsistir sin aquella. De hecho, se espera que ésta sea apreciada por la cultura y se exige “al hombre civilizado que la respete dondequiera se le presenten en la Naturaleza y que, en la medida de su habilidad manual, dote de ella a los objetos”. (p. 36)

### **2.4 Historia de la Belleza: ¿Cuándo comenzó a relacionarse la belleza con la mujer?**

Umberto Eco (2004) dice que los adjetivos “bello”, al igual que “gracioso”, “bonito”, o bien “sublime”, “maravilloso”, “soberbio” y expresiones similares, las personas los utilizan a menudo para calificar una cosa que les gusta. En ese sentido, expresa Eco que ser bello equivale a ser bueno y, de hecho, en distintas épocas históricas se ha establecido un estrecho vínculo entre lo bello y lo bueno. Pero al juzgar desde la propia experiencia cotidiana, se tiende a considerar bueno aquello que no solo les gusta, sino que además querrían poseer. Agrega que son infinitas las cosas que les parecen buenas a los humanos –un amor correspondido, una fortuna honradamente

adquirida, un manjar refinado- y en todos estos casos, desearían poseer ese bien. Es un bien aquello que estimula el deseo.

Eco (2004):

Si reflexionamos sobre la postura de distanciamiento que nos permite calificar de bello un bien que no suscita en nosotros deseo, nos damos cuenta de que hablamos de belleza cuando disfrutamos de algo por lo que es en sí mismo, independientemente del hecho de que lo poseamos. (P. 8)

Durante largos años se han suscitado distintas ideas sobre la belleza en el mundo occidental. En determinadas épocas y culturas, se ha reconocido que existen cosas que resultan agradables a la vista, independientemente del deseo que se experimente ante ellas. (Eco, 2004)

En la Historia de la Belleza de Umberto Eco (2004), expone que en las teorías estéticas de la modernidad solo se ha reconocido la belleza del arte, subestimando la belleza de la naturaleza, ya que en otros períodos históricos ocurría lo contrario porque la belleza era una cualidad que podían tener elementos de la naturaleza, como un fruto, un claro de luna, etc., mientras que la única función del arte era hacer bien las cosas que le tocaba hacer, de modo que fuera útil para la finalidad que tenía asignada, tanto que se consideraba arte tanto al pintor como al barbero. Fue más tarde que se elaboró la noción de “bellas artes” para distinguir la pintura de la escultura y la arquitectura.

Por consiguiente, Eco (2004) propone que la belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica y el país, además esto es aplicable en los mismos términos tanto a la belleza física del hombre como la mujer, a la belleza de Dios, de los santos, la naturaleza, entre otros.

Por el contrario, Karl Rosenkranz (Estética de los feo, introducción, 1852) expresa:

Considerar algo como feo es relativo, porque solo puede hallarse a sí, su medida, en lo bello. Ya que en la vida ordinaria cada quien puede seguir su gusto y puede juzgar bello para lo que para otro es feo, y viceversa. Pero si se quiere elevar esta casualidad del juicio estético empírico por encima de su falta de seguridad y claridad, hace falta someterla a la

crítica y, por tanto, a la ilustración de los supremos principios. El ámbito de lo bello convencional, de la moda, está lleno de fenómenos que, si se juzgan a partir de la idea de lo bello, forzosamente se definen como feos, y sin embargo se reconocen temporalmente como bellos. No porque lo sean en sí y por sí, sino tan solo porque el espíritu de una época halla precisamente en estas formas la expresión adecuada de su carácter de su carácter específico y se acostumbra a ellas. (P.135-136)

Al remontarnos en la historia de la belleza planteada por Eco (2004) en la Edad Media los filósofos, los teólogos y los místicos no tenían muchos motivos para ocuparse de la belleza femenina, ya que eran hombres moralistas, todos de iglesia, que invitaban a desconfiar de los placeres de la carne. Sin embargo, había textos bíblicos que no podían ignorar y debían interpretar como el *Cantar de los cantares*, donde es celebrada por el esposo la gracia visible de su esposa. Durante esta época se hallaron textos doctrinales que hacían alusión a la belleza femenina y que revelaron una sensibilidad no del todo adormecida.

En el siglo XI comienza a construirse el ideal de belleza femenina, con la poesía de trovadores provenzales, seguida por las novelas caballerescas del ciclo bretón y por la poesía de los estilonovistas italianos; en todos estos textos se abre paso a una imagen concreta de la mujer como amor casto y sublimado, deseada e inalcanzable, a menudo deseada precisamente por lo inalcanzable. (Eco, 2004)

A partir de aquí se gesta un ideal de la belleza femenina, en la que el deseo se hace mayor debido a la prohibición, y la dama alimenta en el caballero un estado permanente de sufrimiento, que el caballero acepta con alegría. De esto nace la fantasía de una posesión que es aplazada de manera persistente, en las que cuanto más inalcanzable se hace la mujer, más se alimenta el deseo que enciende, y su belleza se transfigura. (Eco, 2004)

Pero entre los siglos XVI y XVII con la Reforma se produjeron varios cambios que ocasionaron una transformación progresiva de la imagen femenina, la mujer adquirió un nuevo aspecto, se convirtió en ama de casa, educadora y administradora.

En el periodo barroco se comienza a expresar una belleza que está, como lo llama Eco (2004), más allá del bien y del mal, porque puede expresar lo bello a través de lo feo, lo verdadero a través de lo falso y la vida a través de la muerte.

En el siglo XVIII (Eco, 2004):

Se presentan rasgos nuevos con respecto al Renacimiento y al siglo XVII, estos determinan su peculiaridad y modernidad intrínseca: se trata de la relación entre intelectuales y público, de la afirmación de los salones femeninos y del papel de las mujeres, de la aparición de nuevos temas artísticos. (P. 252)

En este siglo se marca la aparición de la mujer en la vida pública, en este momento con la historia de Don Juan, pues al ser la figura del fracaso existencial del seductor, propone a una mujer nueva; como con la Muerte de Marat, que documentó un hecho histórico ocasionado por una mano femenina. (Eco, 2004)

En cuanto a las imágenes pictóricas de este siglo, las damas barrocas fueron sustituidas por mujeres menos sensuales pero más libres, despojadas del corsé y con el cabello ondeando libremente y a finales del siglo XVIII, se pone de moda no ocultar el pecho. (Eco, 2004).

En la estética del siglo XVIII, dice Eco (2004):

Se hace amplio eco de los aspectos subjetivos e indeterminables del gusto. Por encima de todos, Immanuel Kant, con *la Crítica del juicio*, sitúa en la base de la experiencia estética el placer desinteresado que se obtiene contemplando la belleza. Bello es aquello que agrada de forma desinteresada sin ser originado por, o ser reconducible a, un concepto: por eso el gusto es la facultad de juzgar desinteresadamente un objeto (o una representación) a través del placer o del desagrado; el objeto de este placer es lo que consideramos bello. (P.263)

Además, expresa que sigue siendo cierto que, al considerar bello un objeto, creemos que nuestra opinión ha de tener un valor universal y que todos deben (o deberían) compartirla:

Pero, dado a la universalidad del juicio del gusto no exige la existencia de un concepto al que adecuarse, la universalidad de lo bello es subjetivo, es una pretensión legítima por parte del que emite el juicio, pero no puede adoptar de ningún modo un valor de universalidad cognoscitiva. (Eco, 2004, p.264)

Edmund Burke en su *Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello*, III, 1756 dice:

Circula otra opinión estrechamente emparentada con la primera, esto es, que la perfección es la causa que constituye la belleza; y eso fue pensado para ser aplicado mucho más allá de los objetos sensibles. Ahora bien, en estos la perfección considerada en sí misma está tan lejos de ser causa de la belleza que precisamente allí donde la belleza se encuentra en su más alto grado, esto es en el sexo femenino, casi siempre comporta un idea de debilidad y de imperfección. Las mujeres lo saben perfectamente y, por tanto, se esfuerzan por balbucear, por caminar con paso vacilante, por aparecer débiles y hasta enfermizas; en estas demostraciones son guiadas por la naturaleza. (P.9)

Dando así como conclusión que la perfección no es causa de belleza, refiriéndose a lo que concibe acerca de la belleza femenina. La visión que tenía Burke sobre la belleza era que no podía ser entendida bajo los viejos cánones de proporción o perfección de los que se venían hablando en épocas anteriores.

En cuanto a la concepción neoclásica de la belleza, al igual que en otras épocas, la belleza se considera una cualidad del objeto que se percibe como bello:

Lo bello se define por la forma en la que se comprende, analizando la conciencia de quien pronuncia un juicio acerca del gusto (...) La discusión sobre lo bello abandona la búsqueda de las reglas para producirlo o reconocerlo y se centra en la consideración de los efectos que produce. Lo bello es algo que así nos parece a nosotros que lo percibimos, que está vinculado a los sentidos, al reconocimiento de un placer, es una idea que domina en ambientes filosóficos diversos. (Eco, 2004, p.275)

En cuanto al momento histórico de la postmodernidad, Eco (2004) se plantea la pregunta: ¿Y cuál es la belleza dominante del siglo XX? A la cual se responde a sí mismo, que en el siglo XX ya no se propone una imagen de la belleza natural, ni se pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que se pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta:

Durante este siglo, los medios de comunicación de masas siguen los ideales del mundo del consumo comercial, contra lo que el arte de vanguardia ha luchado por más de cincuenta años, una contradicción típica del siglo XX que no se pretende ser explicada. Los medios de comunicación de masas son totalmente democráticos, ofrecen un modelo de belleza tanto para aquella a quien la naturaleza ha dotado ya de gracia aristocrática como para la proletaria de formas opulentas; no presentan un modelo unificado, un ideal único de belleza. (P.277)

Eco (2004) dice que este siglo “deberá rendirse a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza”. (P. 428) Además propone que la belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica y el país, y que esto es aplicable en los mismos términos tanto a la belleza física del hombre como a la mujer, como a la belleza de Dios, de los santos hasta la naturaleza.

## **2.5 La belleza desde una perspectiva feminista**

Shulamith Firestone (1973) autora feminista citada por Herbert (2015), postula que, las mujeres siempre quedarán fuera del canon establecido, aun cuando se les exija parecerse, porque es imposible aproximarse de manera idéntica al ideal. La función política de esta exclusividad del ideal constituye en impulsar a que las mujeres se parezcan más las unas a las otras, esto facilita la construcción de estereotipos tanto físicos como psíquicos, las homogeneiza y por ende, invisibiliza sus singularidades. Refiriéndose a que en todas las sociedades a lo largo del tiempo han seleccionado un ideal específico de belleza para su momento, del cual la mayoría de las mujeres quedan por fuera.

Por ende, Firestone (1973) dice que así, a nivel social, a las mujeres se les distingue por atributos superficiales y su psique las engloba en un mismo estereotipo, en comparación con los hombres, de los cuales se distinguen y distancian porque “aparecen más individualizados e institucionalizables de lo que realmente son”. (Firestone, 1973, p. 191)

El mito de la belleza se constituyó en un contragolpe en contra de la mujer, arguye Herbert (2015). Señala Wolf (1991), que mientras las mujeres superaban la

mística femenina de la domesticidad, el mito de la belleza la reemplazaba ocupando esa función de control social. Y es que, la encarnación de la belleza constituye una demanda para las mujeres y no para los hombres. Es un modelo cambiario, determinado por la política y en la actualidad occidental, es “el último y mejor de los sistemas de creencias que mantienen intacta la dominación masculina”. (P. 3)

Wolf (1991) también expresa que la identidad femenina debe fundarse en la “belleza” para que las mujeres se mantengan expuestas y vulnerables a la aprobación externa. Todo esto sustentado a través de la manipulación mercantil consciente de las grandes industrias. (P.16)

Por otro lado, Simone De Beauvoir (1962) citada por Herbert (2015) expresa que en respuesta a esta demanda social de belleza, la vida de las mujeres transcurre vestida, ataviada y perfumada de determinada forma, quizás con poca o gran aceptación de las asignaciones que le otorga la sociedad. Ya que cuando pequeña se debate entre su diferencia con el niño y si debe aceptar o no esta realidad; cuando adulta, si es que ha aceptado su posición como objeto erótico, decide ornamentarse para ella misma y para la sociedad, en mayor o menor medida; y cuando anciana, su renuncia a seducir le permite jugar con el atavío.

El tema de la hermosura femenina ha ocupado una posición privilegiada, con cual más tarde identificaría a las mujeres bajo el nombre de “bello sexo”. Pero, para llegar a ese momento se hace necesario realizar un pequeño recorrido a lo largo del devenir histórico pues, no siempre fue así. (Bravo Ángela, 1996; Lipovetsky, Gilles, 1999 cit. Por Herbert, 2015)

La presencia del ideal de belleza data de hace más de cinco mil años reflejado en hallazgos arqueológicos que evidencian los primeros rasgos de búsqueda de lo estético por parte del ser humano. De esta manera, piezas como peines, prendedores, collares, zarcillos y estuches de maquillaje encontrados en tumbas como la de la reina Pubi-Abi de unos dos mil seiscientos años a.C. dan prueba de cómo el concepto de belleza ha existido a lo largo de la historia y ha ido modificándose con el paso del tiempo. (Bravo, 1996; Lipovetsky, 1999, cit. Por Herbert, 2015)

Previo a eso Lipovetsky (1999) citado por Herbert (2015) menciona que en otros descubrimientos del arte paleolítico, vislumbran que las mujeres no siempre ocuparon un rango superior en la jerarquía estética, pues representaciones y signos femeninos

como las estatuillas de mujeres desnudas, la Venus estereotípica fueron encontradas en mucha menor cuantía que figuras animales.

Por parte de la cultura griega, el ideal de belleza era considerado humano y no sexual, mediante los cuerpos femeninos y masculinos, e incluso se vislumbraba cierta preferencia hacia la corporalidad masculina joven. Aunque los poetas griegos rindieron tributo a la hermosura femenina, destacando lo maravilloso y lo terrible de dicho fenómeno, fue hecho con las diosas del Panteón (Hera, Artemisa, Atenea, Afrodita) y luego con mujeres vivas. De igual forma, en Lesbos, Tenedos y Elis fueron celebrados concursos de belleza en los cuales participaban las mujeres. Se empezaron a admirar también los cuerpos femeninos en la escultura aun cuando estos resaltaban la musculatura viril y el único rasgo que dejaba entrever lo femenino era el busto. El vestido de las mujeres comunes era sencillo y suelto, abrochado a la cintura mediante broches y cintos. El cabello solía mantenerse corto en señal de humildad. Las sandalias eran de plataforma para salir a la calle, a fin de aumentar su estatura, y dentro del hogar andaban descalzas. Utilizaban cremas de belleza, perfumes y maquillaje sencillo; y se depilaban con cera caliente para remover el vello no deseado de brazos y piernas. (Bravo, 1996; Lipovetsky, 1999; Garaycohea, Oscar, 2007, cit. Por Herbert, 2015)

Lipovetsky (1999) citado por Herbert (2015) expuso que la idea trágica de la belleza femenina fue sostenida desde la cultura griega, pasando por la tradición judeocristiana mediante la insinuación bíblica del encanto físico de Eva y la hermosura de las heroínas Sara, Salomé y Judit, manteniéndose el mismo concepto de hostilidad y recelo hacia la apariencia femenina durante toda la Edad Media, del cual se salva únicamente la Virgen María en sus expresiones iconográficas a partir del siglo XII.

En el Medioevo, el ideal de belleza femenina para los hombres se trataba de una joven virginal, de senos pequeños, dispuesta a casarse y embarazarse inmediatamente. Será pues en el Renacimiento, siglos XV y XVI, cuando las mujeres sea consagradas como el “bello sexo”, y se conviertan en inspiración de himnos, debates filosóficos, expresiones pictóricas y literarias, así como esculturas que las engalanan vestidas y desnudas, resaltando el ennoblecimiento divino de su belleza física, moral y espiritual, con representaciones como la madonna con el bambino así como con el estudio estético de la mujer en sí misma. (Garaycohea, 2007; Lipovetsky, 1999; Greer Germaine, 2004, cit. Por Herbert, 2015)

Ese ensalce femenino distó mucho de cambiar las relaciones jerárquicas reales que subordinaron la mujer al hombre, y por el contrario contribuyó a reforzar el estereotipo de la fragilidad y pasividad femeninas, así como su inferioridad mental y la condena perpetua a depender de los hombres. De hecho, en el siglo XIX, se produjo un fenómeno que Flügel (s.f., cit. por, González, 2003) denominó la “gran renuncia masculina” (desvanecimiento del color y mayor utilidad a las prendas masculinas, ocurridos durante este siglo), a raíz del cual las mujeres fueron concebidas como adorno del hombre y determinantes de la posición social de aquel momento. (Lipovetsky, 1999 cit. por Herbert, 2015)

En relación con lo expuesto, Garaycochea (2007) explica:

El ideal femenino de esta época y las virtudes morales que se solicitaban a la mujer victoriana eran imposibles de alcanzar. A mediados de siglo, la expectativa de cintura femenina era inferior a 53 centímetros, para lo cual debían soportar días de hambre y un corsé que dificultaba la respiración, la digestión, la circulación sanguínea e incluso ocasionaba abortos. Y a nivel de personalidad, se esperaba de una mujer que fuera débil físicamente e indefensa psicológicamente, estos atributos eran considerados atractivos de las mujeres en la literatura, las bellas artes y los manuales de cortesía. “Hacia 1860, la moda resaltaba el trasero femenino, mediante el uso de un polizón que abultaba esa parte, aunque los trajes pesaran cinco kilos y cargar con ellos fuera una tortura. Desde 1890 hasta 1910, el corsé otorgó la misma forma de reloj de arena a los más diversos cuerpos femeninos”. (P. 94)

El mismo autor dice que la celebración de la belleza femenina solo pudo llevarse a cabo entre las élites aristocráticas hasta finales del siglo XIX. Solo las mujeres de ese público eran homenajeadas artísticamente al tiempo que eran las únicas dichosas de practicar el culto de la estética que solo respondía a la aceptación y aprobación social.

Por otra parte, Garaycochea (2007) citado por Herbert (2015) expone que igualmente en otras culturas, seguir el ideal de belleza femenina ha implicado una serie de prácticas que remiten a la sujeción de las mujeres. Como los chinos que obligaban a las mujeres a calzar zapatos de metal y seda que impedían el crecimiento de los pies o la cultura islámica, donde las mujeres han usado velo para ocultar parte de su cuerpo.

En Occidente, a lo largo del siglo XX, la belleza femenina se convirtió en un hecho más difundido, lo cual no la hizo más inofensiva pero sí más sutil la influencia que ejerce a través de los múltiples dispositivos que existían. La prensa femenina, la publicidad, el cine y la fotografía de modas se dedicaron a difundir por primera vez las normas e imágenes ideales de la feminidad de manera masiva, a través de las celebridades de la época, las modelos y las imágenes de pin-up. En la actualidad, este proceso sigue sucediendo, con el factor añadido de las redes sociales que por sí mismas se han constituido en un factor importante en el desarrollo de la identidad, sobre todo en el inicio de la adultez. (Lipovetsky, 1999; Michikyan, Minas, Dennis, Jessica y Subrahmanyam, Kaveri, 2014, cit. por Herbert, 2015)

Por ende, aunque las mujeres se incorporen al mercado de trabajo, siguen empleando sus armas tradicionales: el “encanto”, la “belleza” y la “feminidad”, para promocionarse tanto económica como socialmente. En este sentido, las mujeres suelen dedicarse a agradar a quiénes serán los principales beneficiarios de su feminidad, a saber los hombres. Y aun cuando rechacen la mística femenina y el bombardeo cultural, siempre tenderán a buscar la aprobación de la autoridad masculina. Así, se refuerza una vez más la remisión de las mujeres al conservadurismo, la inseguridad y la cobardía. Igualmente, de su condición de objeto, intentarán devenir sujetos sexuales, copiando la actitud autoritaria que no les corresponde, y viviendo una supuesta independencia que no la regresará a su condición humana. Su desvivir por el hombre será siempre el mismo. Su vida girará alrededor del sexo masculino, igual que la de sus antepasadas alrededor de un único hombre. (Sartin, Pierrette 1973; Larguía, Isabel y Dumoulin John, 1975 cit. Herbert, 2015)

A partir de esto, Hans Gustav (1973) citado por Herbert (2015) sugiere, que:

Para suplir las facultades de amor que le faltan, la mujer ha sabido siempre y sabe todavía atraer y retener al hombre por una aureola de misterio, por su belleza, por su coquetería y, además, rodeándose del prestigio de un ser inaccesible. En suma, ha puesto a contribución, para lograr sus fines, todos los recursos naturales, buenos o malos, de su alma y de su cuerpo. No teme poner de relieve sus astutos manejos que buscan atraer y cautivar al hombre, ya que espera con ello impedir que se note su falta de abandono real y el poco amor del que es capaz. (P.79)

Como señala Gustav (1973) la mujer demuestra así su necesidad, y la evidencia como una virtud, reflejando cierto temor a que su personalidad real sea descubierta. Por ello, la encubre bajo el velo del misterio y la seducción. Y su miedo a la soledad, su pasividad y debilidad así como su mera existencia, lo solventa conquistando a un hombre que le provea de la fuerza y la protección de que ella carece y requiere. Todo esto no puede hacer más que confirmar que “el destino de la mujer es un esfuerzo hacia el yo, un esfuerzo orientado también hacia el hombre” (p. 99), y Sau (1987) reconfirma, planteando que la mujer está destinada por el hombre, y en ese sentido es considerada su “instrumento extracorporal”. (P, 38)

Autores como Pierrette Sartin (1973) citado por Herbert (2015), señalan que para los hombres, la feminidad pareciese no tener una estructura muy definida y objetiva, sin embargo, pueden identificar en ella el conjunto de características que desean que una mujer posea. Entre algunas de las cualidades se pueden encontrar: la dulzura, el cariño, la dedicación, el sometimiento, la lealtad, el atractivo físico, las cualidades domésticas, inclusive la mediocridad e incapacidad de análisis. Esto permite divisar lo complejo y subjetivo que es definir este concepto, y que tal como se conoce en la actualidad, el concepto de feminidad no es una representación fiel de la realidad, sino la interpretación que de ella han hecho los hombres.

De esta manera, para la autora Rosa Rodríguez (1994) citada por Herbert (2015), no existe la verdadera mujer, ya que ambos conceptos fueron creados desde el Otro, existen sólo como algo producido, una apariencia o una superficie, debajo de lo cual no hay nada que pueda ser llamado mujer, sino la liberación de los sexos. Agrega que dicha definición de las mujeres otorgada desde el hombre, así como el hecho de ser ignorada como lo Otro, puede explicarse en función de que los hombres viven definiéndose a sí mismos y su virilidad.

Por tanto, la mujer como propiedad capitalista, tiene valor mercantil y es mercadeable, por lo cual esta se encuentra en búsqueda de comprador. Así que para establecer el contrato matrimonial o venderse, debe encontrarse de manera permanente atrayendo sexualmente, con lo cual su valor es sexual y está encubierto bajo los rasgos de la feminidad. (Larguía y Dumoulin, 1975 cit. por Herbert, 2015)

Para Gina Lombroso (1937), las mujeres “hacen lo que sea necesario para hacerse valer, siempre esperando resaltar por su belleza”. (P.38)

Para Lombroso (1937) citada por Herbert (2015) es en este aspecto sobre el cual reside el mayor peligro para la mujer, pues ella sabe que esta cualidad por encima de cualquier otra, junto a su elegancia y gracia serán las que atraerán y fascinarán al hombre, ineludiblemente. Ella tiene plena conciencia de esto y se sirve de esos elementos para enamorar al hombre, pues es la manera más sencilla de conquistarlo. Razón por la cual, en la actualidad, las mujeres recurren al cultivo de su belleza y al empleo de las técnicas necesarias para reemplazarla de manera artificial.

La belleza es un instrumento de valor incalculable en posesión de una mujer que desea satisfacer y encantar a un hombre, o a muchos, asevera Herbert (2015), según Lombroso (1937):

Es un arma embarazosa y que limita considerablemente la libertad de la mujer, la limita harto más que las leyes divinas y humanas de las que tanto se pide la abolición, porque excita, sin que se desee, los sentimientos más diversos en el alma del hombre, los más imprevistos, lo que obliga a la mujer a permanecer en una continua reserva, en un control incesante sobre sus actos, que fácilmente podrían ser mal interpretados. (P, 39)

Con respecto a esto, Herbert (2015) alega:

Es la belleza o más exactamente, esa extraña fascinación que sobre el hombre ejerce la belleza lo que ha hecho, a través de los siglos, que la mujer sea esclava del hombre, habiendo contribuido en mucho mayor grado que la falta de fuerza y la mayor o menor inferioridad intelectual. En efecto, sea la que fuere su fuerza o su inteligencia, la mujer precisaba ser defendida, ser en cierto modo declarada sacra e inviolable para poder actuar, tener a alguno que la protegiera contra la propagación demasiado fácil de esa fascinación; y la mujer no ha conquistado la libertad de acción sino allí donde ha conseguido limitar en el hombre el efecto de esa fascinación, como es el caso dentro de la familia. (P. 78)

No obstante, según Zuzunaga, Carlos (1958) citado por Herbert (2015), el modelado de sus atractivos que hace la mujer en relación a lo que el hombre quiere de ella, permite inferir que finalmente, es el hombre quien modela el ideal de feminidad. Sin embargo, el núcleo del problema reside en que es la mujer quien enseña al hombre a

desear tal o cual modelo de feminidad, y así la mujer es quien termina decidiendo el tipo de su sexo.

En este orden de ideas, Julie Mitchell (1977) propone que aun cuando la mujer es orientada desde su nacimiento hacia el matrimonio, vive en un mundo masculino y se relaciona primordialmente con el hombre, ella guarda un espíritu de competencia con las otras mujeres, bien sea por un hombre o por la ropa que lleva. De esta forma, la función social de su vestimenta va dirigida no sólo al Otro masculino sino al Otro femenino también.

Al revisar la historia, menciona Herbert (2015) se precisa que las razones por las cuales es atractivo un físico o se produce el deseo de acercamiento han variado a lo largo del tiempo, por lo que no puede hablarse de un modelo de mujer que sea legítimo para el gusto masculino en todas las épocas.

Así pues, la belleza no es una cuestión natural, en relación al acercamiento de los cuerpos basado en el atractivo. De hecho, el adorno que añade belleza a la mujer, funge precisamente para apartarla de la naturaleza, pues, más bien, le confiere artificios a su existencia natural. Al mismo tiempo, estos adornos que decoran y las prendas que cubren el cuerpo femenino pueden ser empleados sólo de manera indirecta como motivador para el acercamiento, y se convierten también en herramienta de expresión del misterio que se esconde tras los accesorios. (Zuzunaga, 1958)

No es que la mujer ataviada acentúe con el adorno su destino como objeto de presa para el hombre. La indumentaria acrecienta por el contrario la subjetividad aumentando al mismo tiempo los vínculos de expresión con el mundo que son por sí mismos una fuente de enriquecimiento de la individualidad. (Zuzunaga, 1958)

## **2.6 Lo sublime**

Fue un escritor de la época alejandrina, Pseudo-Longino, manifiesta Eco (2004) el primero que habló de lo sublime y dedicó a este concepto un famoso tratado, que tuvo una amplia difusión a partir del siglo XVII gracias a la traducción inglesa de John Hall y a la francesa de Boileau, pero no fue hasta mediados del siglo XVIII cuando este concepto fue retomado con especial énfasis.

Pseudo-Longino, considera lo sublime como una expresión de grandes y nobles pasiones, que implican una participación sentimental tanto del sujeto creador como del sujeto que goza de la obra de arte. Longino, sitúa en el primer plano del proceso de creación artística el momento del entusiasmo: lo sublime es en su opinión algo que anima desde dentro el discurso poético y arrastra al éxtasis de los proyectos a los lectores. Este presta mucha atención a las técnicas retóricas y estilísticas con las que se produce este efecto y afirma que a lo sublime se le llega a través del arte. Por tanto, lo sublime es un efecto del arte a cuya realización contribuyen determinadas reglas y cuyo objetivo es procurar placer (Eco, 2002).

Para Schiller (1801), lo sublime será un objeto ante cuya representación nuestra naturaleza física percibe sus propios límites, del mismo modo que la naturaleza razonable siente su propia superioridad y su independencia de cualquier límite.

Por otra parte, para Hegel, es el intento de expresar el infinito sin hallar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre adecuado a esta representación. (Lecciones de estética, II, 2)

No obstante, argumenta Eco (2004) que la noción de lo sublime se afirma en el siglo XVIII de forma original e inédita en la medida en que se refiere a una sensación que se experimenta frente a la naturaleza, no frente al arte. Aunque autores posteriores apliquen también –y además– la noción de lo sublime a las artes, la sensibilidad romántica tiene planteado un problema: ¿cómo se puede representar artísticamente la impresión de sublimidad que se experimenta ante los espectáculos de la naturaleza? “Más que representar la naturaleza en un momento sublime, la pintura pretende representar nuestra experiencia del sentimiento de lo sublime” (ídem, p. 296) tal cual como los pintores, ese sentimiento de sublimidad, es lo que se busca lograr con este trabajo.

Lo bello y lo sublime por Friedrich Schiller (1801):

La naturaleza nos ha dado dos genios como compañeros a lo largo de la vida. El uno, agradable y alegre, nos hace más corto el viaje fatigoso con la agudeza de su juego, nos hace más ligeras las cadenas de la necesidad y nos conduce entre bromas y alegrías hasta los puntos peligrosos, donde tenemos que actuar como puros espíritus y despojarnos de toda envoltura corpórea, hasta el conocimiento de la verdad y el ejercicio del deber. Allí

nos abandona, porque su terreno es solo el mundo sensible y su impulso terrenal no puede llevarle más allá. Pero entonces llega el otro, serio y taciturno, que con brazo fuerte nos conduce más allá del profundo abismo. En el primero de estos genios se reconoce el sentimiento de la belleza, en el segundo el sentimiento de lo sublime. Lo bello ya es una expresión de la libertad, pero no aquella que nos eleva por encima de la potencia de la naturaleza y nos libera de toda influencia corpórea, sino de aquella de la que disfrutamos como hombres en la naturaleza. Nos sentimos libres en la belleza, porque los instintos sensibles están en armonía con la ley de la razón; nos sentimos libres en lo sublime, porque los instintos sensible no tienen influencia sobre la legislación de la razón, porque en este caso actúa el espíritu como si no estuviera sometido a otras leyes que no sean las propias. El sentimiento es lo sublime es un sentimiento mixto. Está compuesto por un sentimiento de pena, que en su más alto grado se manifiesta como un escalofrío, y por un sentimiento de alegría, que puede llegar hasta el entusiasmo y, si bien no es precisamente placer, las almas refinadas lo prefieren con mucho a cualquier placer. Esta unión de dos sensaciones contradictorias en un único sentimiento demuestra de forma indiscutible nuestra independencia moral. En efecto, siendo absolutamente imposible que el mismo objeto mantenga con nosotros relaciones opuestas, de ello deriva que nosotros mismos estamos con el objeto en dos relaciones distintas; por consiguiente, en nosotros deben estar unidas dos naturalezas opuestas, que están interesadas de forma absolutamente contraria en la representación del objeto mismo. Mediante el sentimiento de lo sublime experimentamos pues que el estado de nuestro espíritu no se corresponde con el estado del sentido, que las leyes de la naturaleza no son necesariamente también las nuestras y que hay en nosotros un principio autónomo, independientemente de todas las emociones sensibles. El objeto sublime es de dos clases. O nosotros lo atribuimos a nuestra fuerza intelectual y sucumbimos a la tentación de formarnos una imagen o un concepto de él; o le atribuimos a nuestra fuerza vital y lo consideramos una potencia frente a la que la nuestra se desvanece. (P.297)

## Capítulo III: El cuerpo

### 3.1 El cuerpo y su construcción social

Para la sociobiología el cuerpo es “una base biológica y pre-social sobre la cual se fundan las superestructuras del yo y de la sociedad” (Ch. Shilling, 1993: 41), mientras que Barreiro (2004) dice que los constructivistas como Douglas, Foucault, Goffman y Turner toman el cuerpo como algo que pertenece a la cultura y no a una identidad biológica. Es decir, que desde esta forma de ver, se interpreta al cuerpo en todas partes y no se excluye a la biología de la cultura. [Página web en línea]

La historia y la antropología han influido especialmente en la legitimidad del cuerpo como objeto de estudio social y que el cuerpo tiene una historia y ésta ha ayudado a respaldar el cuerpo como objeto primordial de la teoría social explica Barreiro (2004). En esto han trabajado Elias (1988), Feher y otros (1991), Laquer y Gallagher (1987), Laquer y Bourgois (1992) y Sennett<sup>2</sup> (1997). Por su parte Norbert Elias (1988) señala las formas en que nuestra comprensión y nuestras experiencias modernas sobre el cuerpo son históricamente específicas y surgen de procesos sociales y psicológicos que se remontan al siglo XVI. Examina de qué modo los desarrollos históricos, como la centralización cada vez mayor del poder en manos de un número más reducido de señores con la aparición de la aristocracia y cortes reales, sirvieron para frenar la violencia entre las personas y los grupos e inducir a un mayor control social sobre las emociones y una mayor conciencia de uno mismo como “individuo” en un cuerpo. [Página web en línea]

Barreiro (2004) citando a Mary Douglas (1988, 1979b, 1991), dice que el cuerpo se considera como un sistema de clasificación primario para las culturas, medio a través del cual se representan y se manejan los conceptos de orden y desorden. [Página web en línea]

Por otra parte, Marcel Mauss arguye que la cultura da forma al cuerpo y describe con detalle lo que él denomina las “técnicas del cuerpo”: “El modo en que de sociedad en sociedad los seres humanos saben cómo usar sus cuerpos” (Mauss, 1973: 70). Barreiro (2004) dice que estas “técnicas corporales” son un medio importante para la socialización de los individuos en la cultura; a través de ellas y de su cuerpo, un individuo llega a conocer una cultura y a vivir en ella. Mary Douglas también ha

reconocido el cuerpo como un objeto natural moldeado por las fuerzas sociales. Para la antropóloga Douglas, existen dos cuerpos: el “cuerpo físico” y el “cuerpo social”. Y afirma que “el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico” (Douglas, 1988: 93). Las propiedades fisiológicas del cuerpo son, pues, el punto de partida para la cultura que hace de mediadora y las traduce en símbolos significativos: ‘en un sistema de símbolos naturales’ (1988: 12). Barreiro (2004) argumenta que esto significa que el cuerpo es un medio de expresión altamente restringido, puesto que está muy mediatizado por la cultura y expresa la presión social que tiene que soportar. La situación social se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas, así, el cuerpo se convierte en un símbolo de la situación. [Página web en línea]

Tanto la historia como la antropología desarrollan una teoría social del cuerpo en las sociedades premodernas. Tal y como expone la cuestión Turner, el cuerpo ofrece de por sí una amplia superficie apropiada para exhibir públicamente marcas de posición familiar, rango social, afiliación tribal y religiosa, edad, sexo. (Turner, 1994, cit. Barreiro, 2004) [Página web en línea]

La antropología y la historia han aludido al tema de cómo el cuerpo ha sido modelado por la cultura, mientras que Michel Foucault a diferencia de los teóricos sociales, dice Barreiro (2004) que ignoran o reprimen el cuerpo, demuestra la importancia de este en la teoría social, lo que contribuyó a la creación de una sociología del cuerpo. [Página web en línea]

Con respecto a esto, Barreiro (2004) arguye que:

La perspectiva interaccionista y fenomenológica de Goffman y Merleau-Ponty han producido una conciencia sociológica de la significación simbólica del cuerpo en el orden interactivo, sin olvidar el discurso del lenguaje corporal en el análisis del comportamiento microsociológico. Y, más recientemente, hay que destacar el papel de la ciencia y la tecnología sobre el futuro de los cuerpos. Ahora bien, para entender el desarrollo de la teoría social del cuerpo en el siglo XX y comienzo del XXI, antes hay que explicar los cambios sociales que han contribuido a situar el cuerpo en un lugar central. (P, 130) [Página web en línea]

Barreiro (2004) dice que la presentación y representación del «yo», la fachada goffmaniana, ha ganado una especial relevancia en relación con los nuevos estilos de

vida y el retorno del mito de la eterna juventud. Las prácticas y los saberes son promovidos por múltiples especialistas, como los estilistas, los médicos, los publicistas y los esteticistas, que han contribuido a crear o definir y legitimar los nuevos códigos éticos y estéticos de los usos sociales del cuerpo. Todo este nuevo interés que despierta el cuerpo está estrechamente ligado a transformaciones sociales profundas, a cambios en el modo de producción y en las formas de relación, como también a la emergencia de nuevas formas de dominación. [Página web en línea]

A partir de esto Barreiro (2004) enumera varias razones que explican el surgimiento del cuerpo en las sociedades modernas: en primer lugar, dice que el pensamiento feminista por su cuestionamiento al tema del cuerpo al hacer crítica del determinismo del cuerpo sexuado y replantear el problema de la discriminación en términos de género. En segundo lugar, expresa que con la exaltación de la cultura consumista el cuerpo se transforma en mercancía y pasa a ser el medio principal de producción y distribución de la sociedad de consumo. Así, su mantenimiento, reproducción y representación se convierten en temas centrales en la sociedad de consumo citando a Baudrillard (1974) y Featherston (1991). En tercer lugar, argumenta que el fuerte cambio demográfico que supone el envejecimiento de la población junto con las modificaciones de la medicina moderna eleva a una significación peculiar la cuestión de la corporificación, esto como consecuencia de la aparición de las medicinas alternativas como la naturista, la homeopática, la aromaterapia, entre otras, llevan a una nueva relación con el cuerpo y a una redefinición del concepto de enfermedad y envejecimiento.

Con respecto a eso, Barreiro (2004) enfatiza que el envejecimiento de las poblaciones se ha convertido en un hecho de interés político y económico internacional, porque las implicaciones económicas para el mercado de trabajo, los costes de jubilación, previsiones médicas y alojamiento de mayores se consideran algo negativo citando a Markides y Cooper (1987). En cuarto lugar, expone que la progresiva secularización de la sociedad, el rechazo y la restricción del deseo ya no constituyen un tema central en la cultura predominante; ya que la secularización actual de la sociedad facilita la mercantilización y el comercialismo del cuerpo. [Página web en línea]

La crisis de la modernidad también ha vuelto más central al cuerpo dice Giddens (1995). En este sentido, la ecología y la defensa del medio ambiente han contribuido a un nuevo discurso del cuerpo en relación con la sociedad y la naturaleza: la

“socialización de la naturaleza”. Barreiro (2004) expresa que en la actualidad, una de las cuestiones fundamentales es: ¿cómo sobreviviremos y bajo qué condiciones? En suma, nuestra corporificación es también fundamental desde un punto de vista político. [Página web en línea]

Foucault estudió los efectos que tiene el poder sobre el cuerpo y lo coloca en el medio del escenario, enfocado en la actuación de los cuerpos individuales y de las poblaciones. Este interés, dice Barreiro (2004) le llevó a la construcción de una micro política de regulación del cuerpo y una macro política de vigilancia de las poblaciones. Y en varias de sus obras investiga el origen y desarrollo de las instituciones modernas, y cómo a través de ellas se ejerce el control de los cuerpos y, por tanto, de las personas. En su obra *Vigilar y castigar* (2000), avanza la idea sobre una “política del cuerpo”.

Con relación a esto, Barreiro (2004) expresa que cuando Foucault habla del “cuerpo de los condenados” afirma que el cuerpo está directamente inmerso en el campo político, donde las relaciones de poder que operan sobre él, le obligan a efectuar unas ceremonias, y le exigen unos signos. Y, cuando habla de los “cuerpos dóciles”, señala que es dócil un cuerpo “que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”, poniendo el ejemplo del soldado de comienzos del siglo XVII, este autor desarrolla la “disciplina” como el arte de hacer obediente al cuerpo humano en las instituciones militares, médicas, escolares e industriales, y es donde se construye lo que el autor denomina la “microfísica del poder”, y analiza la distribución de los individuos en el espacio, por zonas y rangos, así como el control del empleo del tiempo y el gesto eficaz. [Página web en línea]

Así demostró cómo las disciplinas han buscado fabricar sujetos dóciles y útiles, mientras que argumenta Barreiro (2004) que desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XIX se creía que la inversión en el cuerpo por parte del poder tenía que ser fuerte, laboriosa, meticulosa y constante, de ahí los regímenes disciplinarios formidables que uno encuentra en las escuelas, los hospitales y los cuarteles. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX hasta el XX, Foucault se da cuenta de que este poder tan pesado no es tan indispensable como parecía, que las sociedades industriales pueden contentarse con un poder sobre el cuerpo mucho más relajado. Se descubre entonces que los controles sobre los cuerpos pueden atenuarse y adoptar otras formas. Nos encontramos, así, ante un nuevo tipo de dominación que no se adecua a las formas de legitimidad acuñadas por Max Weber (tradicional, carismático y legal-racional), sino

que se fundamenta sobre todo en una legitimidad de carácter técnico-científico o legitimidad en relación con el poder médico y la medicalización. [Página web en línea]

Desde la perspectiva del materialismo histórico, Jean-Mari Brohm (1975, 1982), sociólogo crítico del deporte, ha desarrollado su reflexión sobre la «condición política del cuerpo». Según este autor, el humanismo del cuerpo que se vive en la actualidad no es más que una expresión de las exigencias del sistema capitalista, pues el hombre seguirá siendo un apéndice de la máquina (términos de Marx), “ya que la lógica del cuerpo sigue siendo la lógica del rendimiento” (Barreiro, 2004, p.133). Brohm citado por Barreiro (2004) habla de un doble proceso de “sublimación represiva” o proceso de sometimiento del individuo mediante la represión de los instintos, donde las satisfacciones acordadas (el erotismo, el exhibicionismo del cuerpo, el ejercicio corporal) son satisfacciones “sustitutas” totalmente integradas en el orden establecido. Se trata, según él, de elementos pseudoliberadores (un nuevo opio) que no modifican la condición fundamental que “procurará” la libertad a los individuos, la única filosofía vital posible para quienes carecen de futuro. Esta es una visión omnipotente del aparato capitalista, en la que el cuerpo es fuente de explotación, manipulado por falsas técnicas de la felicidad, entre las cuales se encuentran el culto al cuerpo y al ejercicio físico. [Página web en línea]

Asimismo, Barreiro (2004) alega que los argumentos de Foucault sobre el cuerpo y su relación con el poder representa una problemática para feministas como McNay (1992) y Ramazanoglu (1993), porque no tienen presente la perspectiva del género, que es vital para la explicación del cuerpo y sobre cómo este se ve manipulado por el poder. McNay (1992) formula que no sólo el género es la diferencia más fundamental entre los cuerpos, sino que el poder no es equitativo respecto a los cuerpos femeninos y los masculinos: la dominación patriarcal del cuerpo de la mujer. [Página web en línea]

Con relación a ello, Barreiro (2004) explica que esto se ubica dentro de la concepción política del cuerpo, pero desde la teoría feminista, existen autoras que han realizado una crítica a la utilización del cuerpo de las mujeres como objetos, signos y mercancías en la sociedad actual. Una de ellas es Simone de Beauvoir, en su libro *El segundo sexo*, donde denuncia la manipulación del aspecto físico de la mujer y su utilización como “objeto erótico ideal”. Barreiro postula que Ángeles Duran (1988) ha estudiado la discrepancia genérica en el conocimiento y uso del propio cuerpo. El

cuerpo es, por excelencia, lugar de cultura, de socialización, con normas distintas para cada uno de los géneros. Tal como señala Beauvoir, “las normas que se refieren al campo de las mujeres son más estrictas y móviles que las referidas al cuerpo de los hombres, precisamente por su definición cultural de cuerpo/objeto o cuerpo deseado”. (P.134) [Página web en línea]

En este orden de ideas Barreiro (2004) dice:

El cuerpo de las mujeres debe ser bello y al mismo tiempo fértil; es, sobre todo, un cuerpo para los demás. Aunque actualmente este modelo ya no es el único existente; ahora se dan, junto a este modelo tradicional de mujer, sobre todo en las generaciones más jóvenes, otras normas de comportamiento caracterizadas por el individualismo y la búsqueda del bienestar personal. (P. 134) [Página web en línea]

De esta manera, el movimiento feminista ha desarrollado una reflexión sobre el cuerpo de la mujer objeto de represión, de escándalo, de explotación, y sobre los mitos de impureza en la mujer desde el cristianismo y el judaísmo. En este sentido, desde algunas corrientes feministas se reivindica la elaboración, por parte de las mujeres, de un nuevo lenguaje corporal (Irigaray, 1977, 1992). Barreiro (2004) explica las prácticas disciplinarias que engendran los cuerpos dóciles de las mujeres y dice que las mujeres están sujetas a muchas prácticas disciplinarias que producen un tipo de cuerpo típicamente femenino. Y es que, al parecer, la feminidad es un artificio, es una construcción social: “es una forma de aplicar y reaplicar las normas de género que revisten otros tantos estilos de cuerpos”. (P.134) [Página web en línea]

Entre las muchas técnicas corporales que producen un cuerpo más femenino se pueden distinguir tres: a) aquellas que pretenden conseguir un cuerpo de cierto tamaño y configuración, como son: la cirugía estética, los regímenes, las dietas, cuyo extremo máximo se encuentra en la bulimia y la anorexia nerviosa (enfermedad femenina entre los 14 y los 26 años); b) aquellas técnicas que tienen como objetivo conseguir una forma de expresión corporal femenina a través de la forma de moverse, en la mirada y en los gestos, y, por último, c) aquellas que están dirigidas a mostrar un cuerpo como una superficie decorativa: depilación, maquillaje y adornos citando a (Lee Barty, 1994: 63-92, cit. Por Barreiro, 2004). Estas técnicas funcionan como el sistema de micropoderes de los que hablaba Foucault. Sin embargo, Barreiro (2004) expresa que lo

más importante de todo este proceso es que este poder no sólo está en los propios agentes de socialización (familia, escuela, medios de comunicación), sino en todas partes y en ninguna a la vez, de tal forma que la ausencia de una estructura formal o institución crea la impresión de que la producción de la feminidad es voluntaria y natural. En suma, lo que pretenden estas disciplinas corporales femeninas es crear compañeras dóciles y obedientes o cuerpos dóciles y obedientes, igual que los cuerpos dóciles y obedientes de los que hablaba Foucault. [Página web en línea]

En cuanto a esto, Barreiro (2004) menciona que existe algo que se llama “esquema corporal” que es la idea que tenemos del cuerpo, por lo tanto es algo subjetivo y sujeto a posibles modificaciones. Y aquí es donde entra el tema de la corporalidad, de la cual declara que se constituye en un instrumento de expresión de nuestra propia personalidad, la cual también sirve para tomar contacto con el exterior, comparándonos con otros cuerpos y objetos, es decir, la forma en la que nuestra propia corporalidad se presenta en nuestras relaciones humanas y en la socialización. Nuestros cuerpos no son sólo el lugar desde el cual llegamos a experimentar el mundo, sino que a través de ellos llegamos a ser vistos en él (Merleau-Ponty, 1976: 5). Manifiesta Barreiro (2004) que para Merleau-Ponty el yo está ubicado en el cuerpo, que a su vez está ubicado en el tiempo y en el espacio. [Página web en línea]

Barreiro (2004):

A veces somos conscientes de nuestros cuerpos como objetos que se han de mirar, en espacios sociales concretos, mientras que en otros, como el hogar, no sintonizamos con nuestros cuerpos como objetos que han de ser contemplados. En los espacios públicos podemos sentir que estamos en primer plano, mientras que, cuando estamos en casa, nos encontramos entre bastidores. La vestimenta es siempre «contextual», es decir, que se adapta a situaciones muy distintas. Puede suceder que haya algunos momentos en los que el acto de vestirse constituya un acto irreflexivo, similar a ir de compras o a recoger a los niños al colegio y otros, en que el acto de vestirse es consciente y reflexivo, como vestirse para una entrevista de trabajo o una reunión importante. El tiempo y el espacio ordenan nuestro sentido del yo en el mundo, nuestras relaciones y encuentros con los demás y, también, la forma de cuidar de nuestros cuerpos. (P.135) [Página web en línea]

En Occidente, explica Barreiro (2004), la práctica cotidiana de vestirse implica ser consciente del tiempo, porque la moda ordena la experiencia del yo y del cuerpo en el tiempo, y esta ordenación del tiempo se da especialmente a través del sistema de la moda que se organiza en dos temporadas: primavera-verano y otoño-invierno. Las revistas de moda, a su vez, congelan el flujo de las prácticas cotidianas del vestir y lo ordenan en distintas categorías: pasado, presente y futuro. La sociología del vestir y las prácticas de la industria de la moda pueden utilizar estos términos fenomenológicos para ver cómo la experiencia de cuidar y presentar el cuerpo está social y temporalmente constituida. El espacio es la otra dimensión de nuestra experiencia del cuerpo y de la identidad. El espacio es externo para los individuos, en cuanto impone reglas y normas particulares sobre ellos, e interno para los mismos, en cuanto es experimentado y, de hecho, transformado por ellos. Los espacios públicos (la calle, la oficina y los centros comerciales) funcionan con normas distintas y determinan cómo hemos de presentarnos y cómo hemos de interactuar con los demás. El espacio también es experimentalmente distinto según la hora del día. Otro aspecto importante a tener en cuenta es que la acción transforma el espacio: franquear el espacio es sortear objetos y personas. En este sentido, el espacio es tanto social como sensorial. [Página web en línea]

En relación a lo anterior, Barreiro (2004) arguye que Goffman proporciona explicaciones concretas sobre cómo ocurre esto en el mundo social. Esta definición del espacio como movimiento estructuralista y la presentación del yo como algo que los individuos tienen que captar e interpretar, es valiosa para una explicación del vestir como práctica corporal contextualizada. El vestir forma parte del orden microsocial de la mayoría de los espacios sociales, y cuando nos vestimos hemos de tener presente las normas implícitas de dichos espacios, ya que existe un código de vestir que hemos de cumplir. Puede que no siempre seamos conscientes, quizá sólo en ciertas circunstancias, como en las situaciones formales, que exigen un alto grado de conciencia corporal y del vestir. Sin embargo, interiorizamos ciertas reglas o normas del vestir que utilizamos inconscientemente a diario. Los espacios también tienen género. “Las mujeres experimentan los espacios públicos de modo muy distinto a como los experimentan los hombres”. (Barreiro, 2004, p. 136) [Página web en línea]

En cuanto a esto Entwistle (1997) citado por Barreiro (2004), propone que el espacio impone sus propias estructuras en las personas, que, a su vez, pueden idear estrategias de vestir encaminadas a controlar ese espacio. Esto hace que la mujer sea

haga más consciente de su cuerpo y del vestir en los espacios públicos laborales que en hogar. Para las mujeres los espacios públicos laborales tienen significados, para lo cual han creado sus propias técnicas de vestir para atraer la mirada de los demás, sobre todo de la de los hombres. [Página web en línea]

Un estudio de Tseelson (1997) demostró de qué modo el aspecto y la forma de vestir están sujetas a diversos grados de conciencia según la situación, a través de mostrar que el grado más alto de autoconciencia del aspecto se manifestaba en ocasiones formales como en bodas o entrevistas de trabajo. Barreiro (2004) argumenta que las mujeres más que los hombres ven sus cuerpos como objetos a los “cuales se ha de mirar”; al efecto podemos afirmar que la conciencia del aspecto corporal está influida por el género. Las mujeres suelen identificarse más con el cuerpo que los hombres, y eso puede generar experiencias de corporeidad diferenciales: se puede afirmar que las mujeres tienen más tendencia a desarrollar una mayor conciencia corporal de ellas mismas como un ser corpóreo que los hombres, cuya identidad no está tan situada en el cuerpo. [Página web en línea]

A comienzos de la década de 1960 se abre un nuevo campo de investigación: la comunicación no verbal. De esta forma, el cuerpo se presenta como una estructura lingüística que “habla” y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio. Al parecer, “hablamos con nuestros órganos fonadores, pero conversamos con todo nuestro cuerpo” (Abercrombie, 1968: 55, cit. Por Barreiro, 2004) [Página web en línea]

El cuerpo pasó a ser una señal en la que el individuo se caracteriza y pertenece a una edad, sexo, profesión, a un contexto y un espacio; pues en la sociedad de consumo el cuerpo se transformó en un objeto, en la mercancía principal para producir y distribuir. Jean Baudrillard (1974) realizó un estudio donde analizó el cuerpo en la sociedad de consumo. Barreiro (2004) citando a Baudrillard explica que en primer lugar, este considera que la lógica social del consumo es una lógica de consumo de signos, donde el cuerpo aparece dentro del abanico de los objetos de consumo, y bajo el signo de la liberación sexual, el cuerpo comienza a ser objeto de numerosas inversiones narcisistas, físicas y eróticas. Todo ello prueba que el cuerpo se ha convertido en un objeto de salvación. Y se constituye un proceso de “sacralización” sobre el cuerpo como valor exponencial. Pero lo más importante en todo este proceso es que el cuerpo parece haber sustituido al alma como objeto de salvación. [Página web en línea]

La propaganda y la publicidad se encargan continuamente de recordarnos que tenemos un solo cuerpo y que hay que salvarlo y cuidarlo, menciona Barreiro (2004). Para Baudrillard, explica la autora, el cuerpo funciona según las leyes de la “economía política del signo”, donde el individuo debe tomarse a sí mismo como objeto, como “el más bello de los objetos” psíquicamente poseído, manipulado y consumido para que pueda instituirse en un proceso económico de rentabilidad. Lo que Baudrillard ha querido demostrar en su análisis es que las estructuras actuales de producción y consumo proporcionan al individuo una doble representación de su cuerpo: como una forma de capital y como fetiche, es decir, el cuerpo moderno se exhibe como una forma de inversión y signo social a la vez. (Baudrillard, 1974) [Página web en línea]

Concluyendo, Barreiro (2004) argumenta que si antaño el alma envolvía el cuerpo, hoy es la piel la que lo envuelve, pero como un signo de prestigio y de referencia. Mientras en la sociedad contemporánea el estatus general de la propiedad privada se aplica igualmente al cuerpo, a la práctica social y a la representación mental que de él se tiene. Por el contrario, en la sociedad tradicional, no hay percepción espectacular de su cuerpo, sino una visión instrumental mágica, inducida por el proceso de trabajo y la relación con la naturaleza. [Página web en línea]

A partir de allí, las transformaciones acaecidas desde los años setenta hasta la actualidad han obligado a los teóricos sociales a replantearse el peso de los especialistas en ciencias humanas y sociales, quienes, en íntima relación con el poder, el sistema de producción y de consumo de masas, han contribuido a conformar los actuales usos sociales del cuerpo. (Barreiro, 2004) [Página web en línea]

En sociedades antiguas, Barreiro (2004) comenta sobre estas, ya que practicaban rituales de ayuno, cuya función es la de expurgar y reabsorber, a través de la observación colectiva, todo el impulso agresivo que se desarrolla hacia el cuerpo, a diferencia de las sociedades desarrolladas donde se consolidan cada vez más las dietas, en cuyo ascetismo encontramos un impulso agresivo con respecto al cuerpo. Y agrega que nuestra sociedad de consumo excluye por principio toda norma restrictiva por ser incompatible con la liberación del cuerpo, de forma que todo impulso agresivo recae hoy en la más profunda preocupación por lo físico; así más allá de la moda, el cuerpo se convierte en un objeto que hay que despertar, llevar a sus justas medidas y mortificar con fines estéticos, con los ojos fijos en las modelos esqueléticas y demacradas de cualquier revista de moda. [Página web en línea]

El cuerpo es “un producto social” (P. Bourdieu, 1986 cit. Barreiro, 2004), en el sentido de que de él se hace siempre una lectura social: entre cuerpos “distinguidos” y cuerpos “vulgares”. Él dibuja el espacio social de los cuerpos de clase, dejando de lado los azares biológicos, ya que en el cuerpo se tiende a reproducir la estructura del espacio social y su trayectoria. La soltura o torpeza de movimientos corporales no se reparte por igual entre las distintas clases sociales, ambas resultan de la comparación entre el cuerpo real y el cuerpo ideal. Cuanto menor sea la diferencia percibida entre los dos cuerpos, tanto más probable es que se experimente la ligereza y seguridad características de los agraciados por la figura perfecta. Esta afortunada sensación suele prodigarse más entre los miembros de las clases dominantes. Por el contrario, la probabilidad de sentir el cuerpo bajo el desagradable signo de la incomodidad, la torpeza o la timidez crecen con la desaprobación percibida entre el cuerpo real y el cuerpo soñado.

Sobre esto, Barreiro (2004) comenta que no es extraño que nuestra constitución corporal se vea afectada por nuestra posición social. La talla, el peso, el desarrollo muscular, la soltura o torpeza de movimientos y gestos, los hábitos alimentarios, la higiene, entre otras formas de expresión corporal, se ven afectadas o influidas por nuestra posición social. [Página web en línea]

En la actualidad, expone Barreiro (2004), el cuerpo ya no puede considerarse como algo fijo (o una identidad fisiológica), sino que ha acabado profundamente implicado en la flexibilidad de la modernidad, a partir de lo que argumenta Giddens (1992) en el capitalismo y la moderna teoría social. Mientras que en las sociedades tradicionales, afirma Barreiro, el cuerpo solía considerarse un aspecto de la naturaleza, regido sólo incidentalmente por la intervención humana. [Página web en línea]

Todo esto se vio alterado por la progresiva invasión del cuerpo por sistemas abstractos o los conocimientos especializados, expresa Barreiro (2004), en cuanto a esto Giddens (1995), en general, define a los sistemas abstractos como las representaciones simbólicas. A su vez, por sistemas expertos entiende sistemas de conocimiento especializado de cualquier tipo que depende de reglas de procedimiento transferibles de un individuo a otro:

El cuerpo, al igual que el yo, pasa a ser un lugar de interacción, apropiación y reapropiación. Si al principio se creyó que era el lugar del

alma y, más tarde, el centro de necesidades oscuras y perversas, el cuerpo es ahora plenamente susceptible de ser trabajado por las influencias de la modernidad reciente. A consecuencia de estos procesos, se han alterado sus límites. (Giddens, 1995: 275 cit. Barreiro, 2004) [Página web en línea]

Una característica de la modernidad es “el reconocimiento de que la ciencia y la tecnología tienen un doble filo y crean unos parámetros de riesgo y peligro, al tiempo que ofrecen posibilidades beneficiosas para la humanidad” (Giddens, 1995: 43, cit. Barreiro, 2004). El progreso científico y médico, postula Barreiro (2004) genera unas soluciones técnicas que cambian el significado del cuerpo. Estas técnicas han permitido que tras la muerte de una persona se puedan donar sus órganos y seguir viviendo en otro cuerpo, o pueden dejar una parte de su material genético en espera de que algún día una mujer logre una gestación. El nacer y el morir son dos experiencias que hasta hace poco tiempo marcaban los límites del tránsito terrenal de todo ser humano. El nacimiento suponía el inicio de una identidad social de un ser humano y la muerte era el fin. [Página web en línea]

La definición del principio y del fin del cuerpo humano determinada por las leyes biológicas, explica Barreiro (2004) ha ido dejando de ser una condición inamovible con el consecutivo avance de la medicina. Gracias a las nuevas tecnologías médicas, el alcance de los expertos raya lo que hace pocos años se consideraba ciencia-ficción. Al poder modificar las condiciones que definen el inicio o el fin del cuerpo, se crean unas posibilidades en el ámbito de algunas enfermedades mortales y de la reproducción, pero lo más significativo es que se genera la necesidad de redefinir la relación entre el cuerpo humano y la identidad individual. [Página web en línea]

Tanto las tecnologías de la reproducción asistida como los trasplantes de órganos necesitan, para su aplicación, nuevas categorías del cuerpo, de la identidad y de la existencia enuncia Barreiro (2004). Prosigue que por una parte, las tecnologías de la reproducción asistida redefinen el inicio de la vida, del proceso de creación y de las relaciones filiativas. Por otra, las técnicas del trasplante de órganos dan lugar a una nueva definición de la muerte, de la identidad del cuerpo y de sus partes, así como de los límites de la vida. Las nuevas tecnologías son ejemplos de la capacidad de la ciencia y de la medicina, para construir imágenes sociales y culturales. Son exponentes del progresivo poder sobre el cuerpo y la vida. [Página web en línea]

Este fenómeno asevera Barreiro (2004) forma parte de lo que A. Giddens (1995, 1998) denomina la “socialización de la naturaleza”, expresión que hace referencia al hecho de que ciertos fenómenos que antes eran «naturales», o que venían dados por la naturaleza, ahora tienen un carácter social, es decir, que dependen de nuestras propias decisiones. La reproducción humana es un ejemplo de ello. Durante siglos, la vida de las mujeres estuvo determinada por el parto y la crianza de los hijos. En la época premoderna, la anticoncepción no era efectiva y en algunas sociedades no se conocía. Los avances en los métodos anticonceptivos propician que las mujeres y los hombres puedan decidir si quieren (o no) descendencia. “La prevención del embarazo es sólo un ejemplo de las técnicas de reproducción”. (Giddens, 1998: 167) [Página web en línea]

El cuerpo humano está programado genéticamente para morir. Pero, ¿hasta cuándo? Si los expertos en genética encuentran un modo de controlar el envejecimiento y la muerte, éste sería uno de los aspectos más importantes de la socialización de la naturaleza antes mencionada. Los científicos ya han demostrado que células madres pueden manipularse para hacerlas actuar como células jóvenes. (Barreiro, 2004)

Barreiro (2004) citando a Ronald Katz, presidente de la Academia Estadounidense de Medicina contra el Envejecimiento, ha señalado:

Creo que vamos a ver vidas mucho más largas, quizá en el curso de la nuestra. Ya disponemos de nuevas tecnologías, sólo tenemos que desarrollarlas. Hay que empezar a prepararse para una sociedad sin edades. El envejecimiento es una enfermedad que puede tratarse. (Kelsey, 1996: 2) [Página web en línea]

Por conflictivo que pueda resultar razona Barreiro (2004), y a pesar de las fragilidades de la argumentación jurídica actual, considera que el cuerpo es para el derecho una cosa y que el lazo jurídico que une a la persona (sujeto de derecho) con su dimensión corpórea (objeto de derecho) es una relación de tipo “derecho subjetivo”. Esta constatación, no hace más que afirmar lo que venía sucediendo históricamente. Los avances científicos han puesto de manifiesto aquello que de manera más o menos oculta existía en el orden jurídico. Podríamos lamentarnos de que, en lugar de inspirarse en las teorías de filosofía existencialistas o de psicoanálisis para pensar la persona, el derecho haya optado por la opción más clásica del dualismo, reconociendo que no es el cuerpo

lo que le interesa para definir la personalidad, sino la razón y la voluntad. [Página web en línea]

Asimismo, agrega Barreiro (2004), que parece contradictorio que sea un derecho análogo al de la propiedad quien califique la relación que el hombre mantiene con su cuerpo. [Página web en línea]

En cuanto a esto, Barreiro (2004) añade que lo que resultaría inadmisibles es negar estas realidades que han forjado la reflexión jurídica (o la falta de ella) acerca del cuerpo y que el sistema jurídico fundado en la distinción entre las personas y las cosas reconoce que el cuerpo es una cosa, pues las partes separadas de él son cosas. Entonces, vincula que a partir de esta constatación, podemos encontrar matices, pues, como vemos, para el derecho estadounidense el cuerpo es una mercancía, en tanto que para el sistema francés es una cosa fuera del comercio. [Página web en línea]

Respondiendo a dos tradiciones diferentes, alega Barreiro (2004), pero condicionadas por una filosofía común, los sistemas jurídicos estadounidense y francés acuerdan otorgar al cuerpo humano la calidad de cosa; por ende las tradiciones que lo diferencian son aquéllas que han marcado las respectivas familias jurídicas. Así conforme a lo que expresa la autora, el derecho anglosajón hará de la noción de propiedad privada el eje central en torno al cual gira el régimen de protección de la persona, esto pasa justamente porque goza de un derecho de propiedad inalienable en que el individuo puede disponer de su cuerpo con la libertad con la que dispone de otros bienes. Además el sistema francés, heredero del régimen romano, encuentra dificultades para pensar la persona física en tanto que corpórea; pero los avances de la ciencia lo ponen frente a una realidad incontestable: las partes y los elementos del cuerpo se pueden conservar independientemente del individuo del que provienen. Ellos son considerados cosas porque el cuerpo es una cosa. Tal calificación no implica considerar al cuerpo como una mercancía. Se trata de una cosa fuera del comercio y cuya disponibilidad está condicionada a fines superiores que no dependen sólo de la libertad individual. Por ello, en el derecho francés, a diferencia del derecho estadounidense, la relación que une la persona a su cuerpo no es tanto un derecho de propiedad, sino más bien un derecho subjetivo relativo. [Página web en línea]

A manera de conclusión, Barreiro (2004) propone que a pesar de las diferencias enunciadas, subyace una filosofía común a ambos sistemas: el dualismo cartesiano. En

efecto, de la misma manera que en el pensamiento racionalista el cuerpo sólo puede concebirse a partir del cogito, para el derecho la persona abstracta es titular de un elemento instrumental (el cuerpo), del que podrá disponer en mayor o menor medida según optemos por uno u otro sistema legal. Como se había dicho, la idea de propiedad es aquí una noción compleja que incluye todos los problemas de la definición de una persona. En el ámbito de la política de la vida, este problema recoge las cuestiones de cómo habrá de elegir el individuo en relación con las estrategias del desarrollo corporal en el planteamiento de su vida y quien determinará la disposición de los productos y las partes del cuerpo. En este asunto, como tan a menudo ocurre en el terreno de la política de la vida, aparecen unidos problemas de definición filosófica, derechos humanos y moralidad que la sociedad tendrá que resolver. [Página web en línea]

### **3.2 El cuerpo y la mujer**

A lo largo de la historia, explican Joan y Jacobs (1997) citados por Herbert (2015), que las mujeres se han ido preocupando por diferentes partes de sus cuerpos en función de distintos elementos, tales como la diferenciación social. Por ejemplo, exponen que en el siglo XIX, Victoria, la princesa que más adelante se convertiría en reina de Inglaterra se preocupaba porque sus manos eran muy grandes. En esa época, tener manos y pies grandes implicaba tener un estilo de vida rústico que sólo tenía la clase trabajadora, así, la moral victoriana comenzaría a influir en las ideas sobre el cuerpo femenino e inclusive en la práctica médica.

Al final del siglo XX, el cuerpo es reconocido como algo que debe ser cuidado y mantenido, usualmente a través de ropa y elementos físicos, prestando especial atención a la superficie exterior (piel, cabello y silueta). De esta manera, los espejos jugaron un papel crítico en la manera en que las jóvenes americanas comenzaron a valorar sus propios rostros y figuras. A comienzos del siglo XIX, cuando el espejo o “vidrio para mirarse” existente desde el siglo XIII era un lujo de ricos y ricas, las jóvenes de clases humildes se las arreglaban para encontrar espejos y así poder estudiar sus caras. (Jacobs, 1997; Garaycochea, 2007 cit. Herbert, 2015, p.45)

Luego, explica Jacobs (1997) citado por Herbert (2015) que las adolescentes de finales del siglo XIX que habitaban los pueblos lucían muy parecidas a sus congéneres ciudadinas. A través de revistas y libros, así como de su participación en las escuelas

públicas, las jóvenes de esa época empezaron a verse a sí mismas como parte de la “cultura femenina” e imitaban la indumentaria de moda, las joyas y los estilos de peinado de sus compañeras.

Asimismo, el desarrollo físico saludable era un asunto de importancia entre las mujeres de clase media. En consecuencia, la compañía Ferris Bros ideó la existencia de ropa interior “correcta” para cada etapa de la vida femenina. Para ese momento, era común que las jóvenes usaran corsés sólo cuando estaban completamente desarrolladas; previo a ese momento usaban canesús y camisolas diseñadas para pechos planos. (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

De esta manera, el advenimiento de la plomería moderna tuvo un gran impacto en la inversión psicológica de las adolescentes en sus caras y en sus cuerpos. Para el cambio de siglo, los grifos de agua, los espejos y las luces proveyeron a las jóvenes de clase media de vastas oportunidades para auto-evaluarse, especialmente la cara y el cabello, lo cual dio una nueva dimensión a la imagen que éstas tenían de sí mismas. (Jacobs, 1997; Garaycochea, 2007 cit. Herbert, 2015)

Por otro lado, Jacobs (1997) citado por Herbert (2015) argumenta que la creciente atención hacia la apariencia significó que aquellas jóvenes pasaran más tiempo frente a los espejos arreglándose el cabello. En muchas familias, madres, hijas y hermanas dedicaban tiempo considerable a peinarse entre sí. Normalmente, las chicas llevaban el cabello largo hasta que sus figuras comenzaban a desarrollarse; en ese momento, se les permitía recoger sus cabellos en un moño en la parte superior de la cabeza.

Ya para principios del siglo XX, la cara de una joven –incluyendo sus dientes– debía lucir limpia y bella. En anuncios publicitarios sobre jabones, lociones y tónicos faciales, al igual que en otros productos favoritos de las y los americanos, ahora destacaban dibujos y fotografías de mujeres saludables y jóvenes más que mayores. De este modo, los cuerpos de las mujeres comenzaron a aparecer más prominentes en diferentes espacios de la cultura popular. (Jacobs, 1997, cit. Herbert, 2015)

Al cambio de siglo, las piernas de las mujeres fueron crecientemente expuestas y evaluadas. Por su parte, el peso corporal no fue un elemento crítico de la identidad femenina sino hasta los años 20, cuando las balanzas y las dietas se hicieron más comunes entre las mujeres americanas. Hasta entonces, farmacias y ferias eran los

únicos lugares en los cuales las mujeres jóvenes podían pesarse. Inclusive, para el momento, eran preferidas las mujeres robustas. (Jacobs, 1997, cit. Herbert, 2015)

Para esa época, miles de niñas y mujeres americanas usaron el cabello corto por primera vez. De ese modo, el cabello corto y una silueta esbelta sirvieron como signo de las nuevas actitudes relacionadas con sexualidad y autonomía. (Jacobs, 1997, cit. Herbert, 2015)

La pantorrilla alargada, el tobillo delgado y el muslo descubierto se convirtieron en el ideal de la moda americana en 1920. Este cuerpo moderno requería piernas y axilas lampiñas, y así se empezaron a promocionar las primeras depiladoras sostiene Jacobs (1997) citado por Herbert (2015).

En esa época, los concursos de belleza aumentaron su popularidad. Centraban su atención en el exterior del cuerpo de una niña más que en su espíritu o su carácter. En estos eventos, generalmente se involucraba a adolescentes femeninas y éstas eran separadas por su origen étnico De esta manera, el cuerpo en sí mismo se puso de moda en los años 20, y las jóvenes en esta época expusieron más piel que nunca antes, sobre todo en la playa. (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

Ya para mediados del siglo XX, las estrellas de cine y las publicaciones en revistas femeninas se convirtieron en un importante vehículo para promover los últimos estilos de moda entre las jóvenes americanas de clase media. Y en los años 50, hubo una explosión de vestimenta especialmente diseñada para las adolescentes. La industria manufacturera generalmente usaba nombres de marcas que vislumbraban la identidad femenina, y algunas inclusive hacían un llamado a las chicas para involucrarlas en el diseño de indumentaria. (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

De tal forma, el ideal de belleza femenina en los 50' estaba integrado por senos puntiagudos combinados con piernas largas, usualmente dispuestos sobre tacones altos. Posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando el tamaño del seno era de suma importancia, los sostenes acostumbradores se convirtieron en el adorno adolescente. Las jóvenes americanas los querían para lucir maduras y bellas; al tiempo que, las y los médicos así como anunciantes publicitarios los sugerían como el primer paso en el camino hacia la adultez femenina saludable y la "buena figura". (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

Poco a poco, numerosas empresas, sobre todo aquellas que vendían productos para la piel, capitalizaron la ansiedad adolescente por la apariencia. De esta forma, la audiencia de clase media que veía estos anuncios asumía que el sobrepeso al igual que el acné eran un problema psicológico para las mujeres, inclusive para las niñas. (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

Ante lo expuesto, es en edad juvenil que se halla la mayor vulnerabilidad al seguimiento de la moda. Y es que, la vinculación entre la moda y la identidad se gestó cuando las hijas dejaron de imitar a las madres y éstas últimas fueron quienes empezaron a emular a sus hijas, que a su vez emulaban a otras jóvenes. Este proceso aconteció a partir de los años sesenta, con las transformaciones culturales y sociales de la época. Convirtiéndose adolescentes y jóvenes, cada vez a más temprana edad, en el foco principal de la moda. (González, Ana, 2003; Verchili, 2009; Herbert, 2015)

En la sociedad americana contemporánea, muchas mujeres jóvenes y adultas aún se encuentran preocupadas por la forma y apariencia de sus cuerpos como una expresión primaria de sus identidades individuales. En tal sentido, la sexualidad de las mujeres es todavía un valor al tiempo que un real y presente peligro. (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

Como se ve, el cuerpo se ha vuelto el proyecto de vida central de las jóvenes americanas, desde el siglo XX. Esta prioridad hizo de esas jóvenes una vasta diferencia de sus congéneres victorianas. Aunque las chicas del pasado y el presente cuentan con algunas características propias del desarrollo –tales como auto-conciencia, sensibilidad hacia las/os pares e interés en establecer una identidad independiente–, antes del siglo XX las jóvenes no organizaban sus pensamientos sobre sí mismas alrededor de sus cuerpos. Hoy en día, muchas jóvenes se preocupan por sus siluetas –especialmente forma, talla y tono muscular– pues creen que el cuerpo es la expresión última del yo. (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

El cuerpo se constituye así en un proyecto devorador para la mayoría de las jóvenes contemporáneas puesto que provee un importante significado de autodefinición, una manera visible de anunciar al mundo quién eres. Desde una perspectiva histórica, esta forma particular de expresión adolescente es un fenómeno relativamente reciente. En el siglo XX, las adolescentes aprendieron de sus madres, tanto como de la cultura, que la feminidad moderna requería de algún grado de exhibicionismo. Para los años 20,

tanto la moda como el cine habían impulsado un “destape” masivo del cuerpo femenino, el cual significó que ciertas partes del cuerpo – tales como brazos y piernas – fueran mostradas de maneras nunca antes vistas. (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

Jacobs (1997) citado por Herbert (2015) asevera que esta nueva libertad de enseñar el cuerpo estuvo acompañada también por una belleza demandante y regímenes dietéticos que involucraron tanto dinero como auto-disciplina. A comienzos de los años 20, las piernas y los brazos de las mujeres debían ser suaves y lampiños; el torso tenía que ser esbelto; y los senos debían ser pequeños y firmes. De lo que las mujeres no pudieron percatarse para la época era que esa increíble nueva libertad, en realidad implicaba la necesidad de un mayor control interno del cuerpo, un imperativo que se intensificaría y se volvería aún más poderoso al concluir el siglo XX.

Las semillas de este cambio cultural y psicológico de un control externo a un control interno del cuerpo descansan en la vasta transformación social que caracterizó el movimiento de una sociedad agraria a una industrial, y de un mundo religioso a un mundo secular. Esto demuestra que la experiencia de vivir en el cuerpo de una joven, siempre ha estado marcado por el momento histórico. Al tiempo que, permite observar cómo las presiones culturales se han acumulado, generando en las jóvenes americanas de hoy en día, más ansiedad que nunca sobre la talla y la forma de sus cuerpos, así como en partes específicas de los mismos. (Jacobs, 1997 cit. Herbert, 2015)

La histerización del cuerpo de la mujer, afirma Michel Foucault (1992) citado por Herbert (2015), constituyó uno de los grandes conjuntos estratégicos que desplegó dispositivos específicos de saber y poder, lo cual generó un lenguaje del cuerpo femenino como integralmente saturado de sexualidad.

Greenacre (1958) citado por Herbert (2015) formula que son el rostro y los genitales las áreas más reveladoras en relación al reconocimiento del cuerpo propio y el ajeno.

Es la imagen corporal la base de la identidad, expresa Herbert (2015) por lo cual las sensaciones corporales determinan el sentimiento de identidad, y éste es a su vez, el conocimiento que tiene la persona como ente separado y distinto de los demás.

La imagen corporal es además un fenómeno social. Un cuerpo es siempre el cuerpo de una persona, y toda persona tiene emociones, sentimientos, tendencias,

motivos y pensamientos. La percepción del cuerpo de los demás y de su expresión de la emoción es tan primaria como la percepción del propio cuerpo o de la propia expresión emocional. Las emociones están dirigidas siempre a los demás; por lo tanto siempre son sociales. Nuestra propia imagen no es posible sin las imágenes corporales de otras personas. Yo y tú no son posibles el uno sin el otro. Un cuerpo es siempre la expresión de un yo y de una personalidad, y está dentro de un mundo. (Grinberg y Grinberg, 1980, cit. Herbert, 2015)

De esta manera, afirman (Grinberg y Grinberg, 1980, cit. por Herbert, 2015) la constitución de las otras personas como objetos de experiencia, es indispensable para que la niña pueda asumirse progresivamente a sí misma como un objeto.

Es en los primeros años de vida en los que se produce una importante distinción entre el propio cuerpo y los demás objetos externos al cuerpo. El esquema corporal está implícito en el resultado de la relación entre los objetos y el mundo que la niña introyecta y proyecta. Es así como, la concepción del cuerpo guarda una relación estrecha con los estados afectivos resultantes de los vínculos con los objetos más próximos (Grinberg y Grinberg, 1980 cit. por Herbert, 2015). Siendo esto un comportamiento socialmente aprendido por las mujeres.

### **3.3 Cuerpo y género**

El cuerpo en tanto es significado de forma genérica, remite a una dimensión simbólica que forma parte fundamental del imaginario social al tiempo que compromete la experiencia de la persona y configura su identidad. De ahí la importancia que reviste al ser un hecho biológico que es construido en un proceso de interacción socio-subjetiva, y por ende se convierte en referente básico de la subjetividad. De esto se desprende que, sobre el cuerpo y a lo largo del desarrollo se proyectarán una serie de afectos e identificaciones que formarán la base de la identidad de la persona, cuya exterioridad (la apariencia corporal) será una condición fundamental en la interacción. En tal sentido, su configuración es una trama en la cual se entrelazan dimensiones reales, imaginarias y representacionales, tal y como se vislumbra en la Figura I. (Pastor, Rosa, 2004, p. 219 cit. por Herbert, 2015)

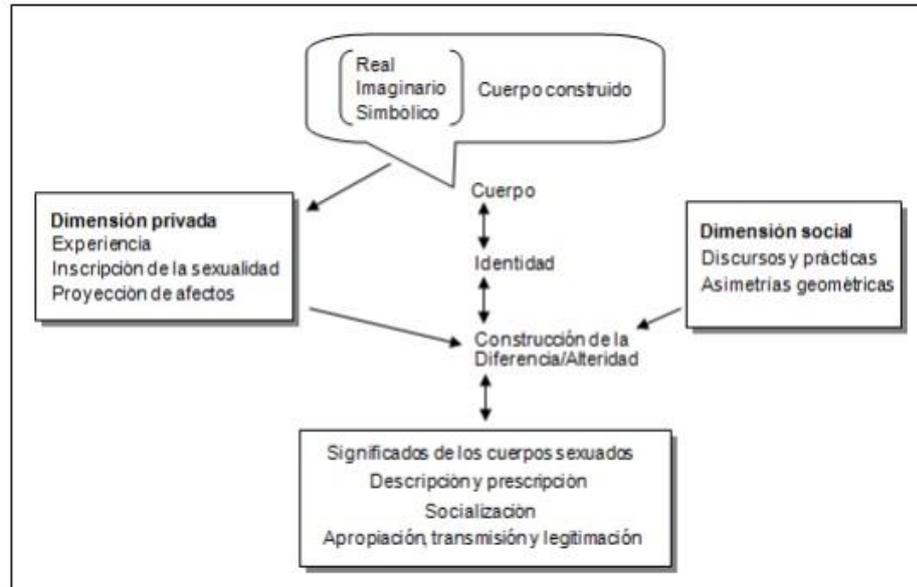


Figura 1. Género, Imagen y Representación del Cuerpo

De Psicología y Género (pp.217-239), por Pastor, Rosa, 2004, Madrid: Pearson Educación, S.A.

De esta forma, la persona “construye, desde la materialidad y alteridad que le configuran, una proyección de sí, que forma parte de su representación, definida por patrones culturales de significación y deseabilidad social”. (Pastor, 2004, p. 219, cit. por Herbert, 2015)

Por consiguiente, la lectura genérica de los cuerpos corresponderá a la definición “natural” varón/mujer, y a la evaluación diferencial de los aspectos “esenciales” de masculinidad/feminidad que conforman las dimensiones de los estereotipos y los esquemas de género, que además otorgan significado al cuerpo sexuado. Estas definiciones y evaluaciones, producto de la socialización, son el referente de los ideales de belleza y atractivo que influirán no sólo en la construcción de la autoimagen y satisfacción corporal, sino que también tendrán repercusión en las relaciones entre los sexos, e inclusive en el significado y experiencia de la sexualidad. (Pastor, 2004 cit. Por Herbert, 2015)

Por tanto, Herbert (2015) citando a Pastor (2004) argumenta que el imaginario personal sobre el cuerpo se encuentra atado a un imaginario social, que se construye a partir de la definición de cuerpos masculinos o femeninos, que condiciona ciertas formas de presentación e intercambio y excluye otras.

En ese aspecto, los cuerpos son educados bajo una determinada forma de reproducción, trabajo, deseo y placer, controlados por los significados normativos mediante la representación y la socialización de género. Las prescripciones generan formas de interacción particulares, distintas expresiones de experiencias y placeres, así como múltiples modos de utilización de espacios y variadas prácticas de cuidado corporal. Entre las prácticas mediadas por los significados con los que los grupos de personas, de las distintas culturas, se representan el cuerpo, se incluyen la higiene, la salud, la estética, los modos de mostrarse y vestirse, entre otros. (Bourdieu, Jean 1998; Jodelet Denise y Ohana, 1982; Maissonneuve, 1984; y Turner, 1989, cit. por Pastor, 2004 cit. por Herbert, 2015)

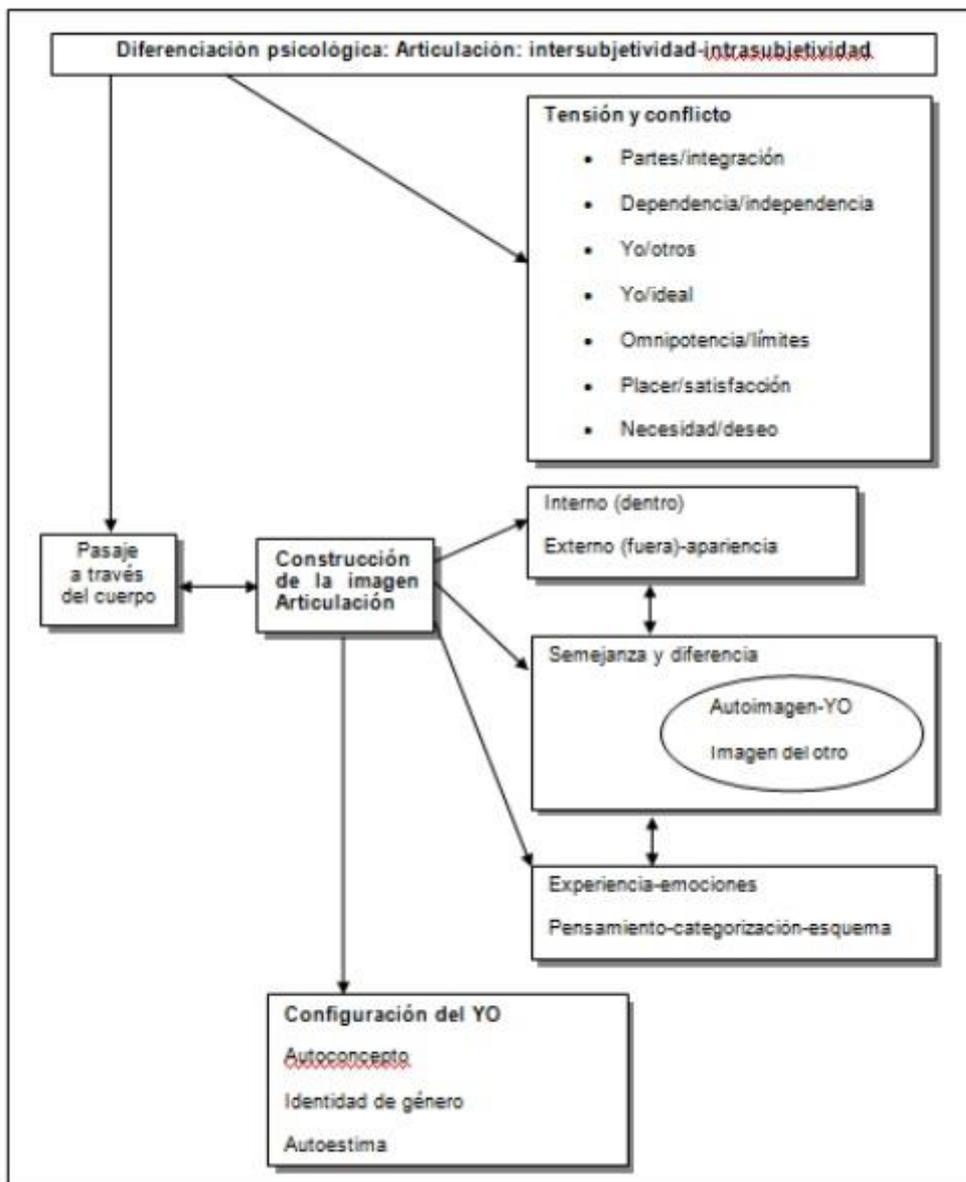
Desde lo antes mencionado, Herbert (2015) afirma que a partir de la determinación biológica se construyen entonces las definiciones de masculinidad y feminidad las cuales están formadas por ciertas características psicológicas y sociales, a su vez. Agrega que en relación con esto, se producirá la interiorización del estereotipo varón o mujer, mediante la socialización diferencial de emociones, actitudes y conductas. Cuyos contenidos serán transmitidos a través de la familia y los medios de comunicación.

La representación de los cuerpos instalará un doble mensaje sobre mujeres y hombres, pero en el caso femenino, éste estará naturalizado por la función reproductiva al tiempo que será sometido al ideal de belleza. Así, el desarrollo psico-sexual marcará una dinámica que polarizará el cuerpo sobre las representaciones simbólico-corporales de masculinidad o feminidad. En las mujeres, el núcleo de socialización en el estereotipo de la feminidad lo constituye la posición de objeto, que se trata de ser objeto para otro. El cuerpo se parcializa, alejándose de una percepción globalizadora del cuerpo, a razón de la presión de tener una imagen perfecta que contribuye a dificultar el proceso de aceptar el propio cuerpo. En esta cosificación y reducción de sujeto a objeto, radica el núcleo de la violencia de género. (Santamarina, 2001; y Tubert, Silvia, 1991, cit. por Pastor, 2004, cit. por Herbert 2015).

Asimismo formula Herbert (2015) que es así como, el cuerpo de las mujeres es convertido en un objeto para la mirada del otro desde la infancia, cuya evaluación tendrá repercusiones en el reconocimiento personal y social. Además, es por esto que, la apariencia ligada al atractivo físico se constituye en el origen de conflictos de la imagen y el consecuente desarrollo de estrategias, tales como el ejercicio, las dietas o la

cosmética, empleadas para transformar al cuerpo y convertirlo en objeto de deseo, en relación al ideal de atractivo definido en este caso para las mujeres.

Es evidente entonces que la imagen corporal, constituye un aspecto decisivo de la subjetividad, al tiempo que se encuentra especialmente influida por la carga emotiva de las experiencias y significaciones vividas. No es un concepto unitario, sino que engloba una serie de componentes fundamentales que relacionan la experiencia corporal con el complejo multidimensional de la autoestima y la identidad. Es así como, la experiencia corporal sobre la que se construye la imagen mantiene un vínculo estrecho con la identidad, al tiempo que esta configuración es atravesada por el esquema de género y modulada por los atributos de género propios de la masculinidad/feminidad, como se esquematiza en la Figura III. (Pastor, 2004, cit. por Herbert, 2015)



*Figura III. Construcción de la subjetividad: cuerpo y género.*

De Psicología y Género (pp.217-239), por Pastor, Rosa, 2004, Madrid: Pearson Educación, S.A.

Un aspecto relevante es la presión y transmisión social de los ideales corporales mediante los agentes de socialización, que algunos estudios han evidenciado como padres, pares y medios de comunicación. Las influencias que estos ejercen pueden permitir la predicción de la insatisfacción de mujeres y hombres. Esta presión cultural en relación a los modelos ideales de belleza y el atractivo repercuten en la auto-imagen, así como en la valoración de la misma. A este respecto, las mujeres parecen mostrar un mayor desagrado hacia su cuerpo y ser más vulnerables a la presión externa así como a los ideales de feminidad de las madres. (Pastor, 2004, cit. por Herbert, 2015)

Son las mujeres quienes manifiestan una tendencia más alta que los varones a centrar la atención e identificarse con partes de sus cuerpos objetivadas por los demás y juzgadas en función de su belleza. Esta diferencia podría explicarse mediante la dicotomía pasivo/activo del estereotipo de la feminidad y la masculinidad, según la cual las mujeres se centran en el cuerpo objeto atendiendo a partes individuales del mismo que son juzgadas en relación a los modelos de atractivo, ideal ornamental. (Pastor, 2004, cit. por Herbert, 2015)

Si bien es cierto, expone Herbert (2015) que el juicio sobre las personas se hace a partir del cuerpo, en el caso femenino esta evaluación es aún más primaria. El “continuo belleza y juventud es un estándar de feminidad ideal extremadamente saliente y difícil de evitar, ya que la apariencia física forma parte indisoluble de la evaluación como mujer”. (Pastor, 2004, p. 232 cit. Por Herbert, 2015) Esto podría explicar, afirma Herbert (2015) que la evaluación más negativa que algunas mujeres, influidas por la aceptación de dicho estándar, poseen sobre algunas partes de sus cuerpos que suponen más importantes para su atractivo sexual y que se encuentran mayormente dispuestas a modificar, en comparación con los varones.

Es evidente que, alega Herbert (2015), las mujeres como grupo sienten menor satisfacción con sus cuerpos que los varones. Sus ideales de apariencia corresponden con un compendio de belleza y juventud y delgadez, en relación al cual evidencian preferencia por ser más delgadas, creyendo además que todas las personas piensan lo mismo. Esto, aunado a la creencia de que la adaptación a los ideales conllevará a la recompensa social, es lo que genera su adhesión a los roles tradicionales. Dicha situación puede conllevar a muchas mujeres a experimentar cierta ansiedad física en

aquellas situaciones de competencia social con el hombre en términos sociales, políticos o económicos. De esta manera, mientras usar cosméticos puede incrementar el atractivo del rostro en relación al estándar de juventud y belleza, la percepción de inmadurez puede influir en el poder social y en la percepción de competencia. “Parece existir un doble mensaje en la vida social de la mujer que no existe para el varón: «sé femenina y cumple el estándar, atrae, sitúate como objeto, pero quédate donde estás y ocupa tu lugar de siempre»”. (Pastor, 2004, p. 234)

Lacan (1966) por su parte, destaca cómo el cuerpo no es sólo un organismo sino el lugar en que se inscriben las marcas de la cultura, léase la vestimenta, las colocaciones de ornatos, entre otros ajuares que lo comprueban. Y el ser humano, sólo puede acceder a su naturaleza corporal mediante los sistemas de símbolos. De ahí que, lo natural y lo simbólico son indivisibles. (Lacan. 1966, cit. Tubert, 1993, cit. Herbert, 2015)

### **3.4 Identidad Femenina**

El tema de la identidad femenina ha sido central tanto en el debate teórico feminista como en el terreno psicoanalítico. Construir y desconstruir discursivamente este punto ha facilitado la crítica a los sistemas de poder y dominación a lo largo de la historia, al tiempo que ha contribuido a la postulación de nuevos planteamientos teóricos “desde las mujeres”. De igual modo, ha sido una tarea compleja delimitar este concepto pues las mujeres no constituyen una realidad fija y estable, sino un componente físico y simbólico abierto a múltiples posibilidades, dado que hay una relación de aparente continuidad entre el sexo y el género. De ahí que, el proceso de adquisición de la identidad femenina haya sido denominado en múltiples libros de Psicología, «el enigma de la feminidad». (Silva Erika, 2005; Eichenbaum, Luise y Orbach, Susie, 1987 cit. por Herbert, 2015)

Herbert (2015) plantea que se hace necesario entonces realizar una exploración previa sobre diversos conceptos de identidad a fin de hacer un uso eficaz del término, debido a que éste supone la definición de múltiples relaciones cognitivas. Por ende entre tantos, Miller (1973, cit. por Buxó i Rey María, 1991, cit. Herbert, 2015) propone el concepto de identidad como una categoría cognoscitiva que representa la organización subjetiva de los acontecimientos, es decir, cómo estos son percibidos, asumidos y

calificados. Mientras que, la filósofa feminista Rossi Braidotti (s.f., cit. por Silva Erika, 2005) se refiere a la identidad como:

Una relación que exhibiría 'un vínculo privilegiado con los procesos inconscientes', y sería retrospectiva, 'por cuanto se fija en virtud de la memoria y los recuerdos de un proceso genealógico'. Se construiría en base a 'sucesivas identificaciones', es decir, 'imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional'. La coincidencia entre identidad y conciencia implicaría que aquella mantiene '... una relación imaginaria con su propia historia, su propia genealogía y sus condiciones materiales'. Esta autora diferencia entre identidad y subjetividad. Mientras la primera hacía relación a procesos inconscientes, la segunda sería una posición 'consciente y deliberada', e involucraría una 'elección voluntaria'. (P. 40)

En palabras de la autora la identidad es “compleja y múltiple”, el lugar donde interactúan de forma dinámica, la voluntad y el deseo, al tiempo que la subjetividad con el inconsciente. Y ese deseo, entendido de manera amplia como libidinal, ontológico, de ser, de tendencia hacia el ser y de predisposición a ser. Por lo cual, el ser mujer no sería una esencia estática y delimitada, sino la localización de diversas multiplicidades, complejas y contradictorias, definida por variables yuxtapuestas. (Braidotti, 2004, cit. por Herbert, 2015)

Por otra parte, Judith Butler (2007) citada por Herbert (2015) descarta la idea de que deba definirse la identidad primero para luego definir la identidad de género sólo por considerar que las personas se vuelven inteligibles únicamente cuando tienen un género ajustado a normas reconocibles de inteligibilidad de género. En tal sentido, considera importante la pregunta “¿en qué medida las prácticas reguladoras de la formación y separación de género determinan la identidad, la coherencia interna del sujeto y, de hecho, la condición de persona de ser idéntica a sí misma?” (Ídem, p. 71). Y la responde, dice Herbert (2015) estableciendo que, al tiempo que la identidad se preserva a través de los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción de «persona» se pone en duda cuando aparecen esos seres con género «incoherente» o «discontinuo» que aparentemente son personas pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente designadas para ellas.

Así formula Herbert (2015), que el factor productor de las oposiciones asimétricas entre «femenino» y «masculino» como atributos que designan «hombre» y «mujer», es la heterosexualización del deseo. Por ende, si ese proceso no se da, no es posible que la matriz cultural exija la existencia de algunos tipos de identidades, generando que las identidades de género que no se adaptan sean consideradas defectos en el desarrollo o imposibilidades lógicas en dicho campo. Con relación a esto plantea Ann Oakley (1977) citada por Herbert (2015), que si el sexo es un concepto biológico y el género, uno psicológico y cultural, el sentido común permitirá entender que se trata de dos maneras distintas de enfocar una misma diferenciación, sin embargo, ser mujer u hombre, va a depender de otros elementos tales como la forma de vestir, la gestualidad, los roles desempeñados, las relaciones sociales y su personalidad, así como contar con determinado tipo de órganos genitales. Y si se añade el adjetivo “femenino” al concepto de “formación del yo”, se hará referencia implícita a que la sociedad cuenta con personas de ambos sexos a las que además, se les han asignado atributos, valores y funciones distintas. Diferencias entre los sexos que son asignadas socialmente y denominadas en su conjunto bajo la palabra “género”. Ahora bien, si la «identidad» es concebida como un efecto de las prácticas discursivas, entonces siguiendo a las teorías feministas y post-estructuralistas francesas, son los regímenes de poder los que crean los conceptos de identidad del sexo. Por ello, existen diversas maneras de entender las categorías, pues depende de la forma en que se organizan los campos de poder.

Identificar a las mujeres con el «sexo» es, para Beauvoir y Wittig, una unión de la categoría de mujeres con las características aparentemente sexualizadas de sus cuerpos y, por consiguiente, un rechazo a dar libertad y autonomía a las mujeres como aparentemente las disfrutaban los hombres. (Butler, 2007, p.76; cit. por Herbert, 2015)

Por consiguiente Herbert (2015) manifiesta que ser de un género es excluyente de pertenecer al otro, al tiempo que el «sexo» es considerado determinante fundamental de la experiencia, la conducta y el deseo sexual. Por tanto, la apariencia de una “sustancia constante” o de un “yo con género” se sostiene en la reglamentación de atributos dispuestos coherentemente por la cultura.

En tal sentido alega Herbert (2015), el género es performativo e impuesto por las prácticas reguladoras del género, por lo que conforma la identidad que es. Entonces, la identidad se construye performativamente a través de las expresiones que son resultado de ella.

En este orden de ideas, la identidad de género también puede ser entendida como la asimilación de expectativas y normas sociales relacionadas con el dimorfismo sexual, propia de un proceso evolutivo que genera un sentido psicológico del ser hombre o mujer con las conductas sociales y psicológicas designadas culturalmente como masculinas y femeninas, (Martínez y Bonilla, 2000, cit. por Plaza, 2009, cit. por Herbert, 2015)

Tal y como se observa, la identidad de género que ha asignado la cultura corresponde a lo que se considera propio de hombres y mujeres, y lo que se relaciona con su prácticas. Todo esto, sobre la base de un sexo biológico. Así, la identidad de género se ha arraigado a los cuerpos y ha naturalizado las construcciones socioculturales, partiendo de una genitalidad que dirige conductas, decisiones, estilos de vida y placeres acordes con el orden social establecido. (Herbert, 2015)

La categoría de género, explica Herbert (2015), introduce entonces otra forma de aproximación a la identidad femenina, como identidad de género, como “construcción social y cultural, variable, histórica y transformable que se distingue de la identidad sexual entendida como estructuración psíquica”. (Lamas, 1994 cit. por Arango, Luz; León, Magdalena y Viveros, Mara, 1995; Santos, Luis, 1995, cit. por Arango, Luz; León, Magdalena y Viveros, Mara, 1995)

La constitución de la subjetividad femenina se toma como determinante fundamental, al imaginario social. Entendido éste como construido sobre un discurso ideológico, en este caso patriarcal, fundado en un esencialismo y no en una construcción social, al tiempo que se halla naturalizado en las condiciones de su existencia. Así, el discurso ideológico crea una forma de identidad femenina sobre la base del esencialismo y el naturalismo, cuyo imaginario social entrelazado al individual, interpela las situaciones de crisis vitales en la vida de una mujer como “esencial” y “natural”. (Burin Mabel, 2002, cit. por Herbert, 2015)

De ahí que, si las prácticas sociales son resultado de la acciones de los sujetos, debe entenderse que dichos sujetos son efecto de tales prácticas. La ideología patriarcal posiciona a las mujeres como sujetos dentro de las prácticas sociales del vestir, y por ende, normativiza su apariencia bajo la forma de muñeca que desea ser adorada. A razón de esto, se describirá el valor que tiene para la constitución de la subjetividad mujeril la configuración de su aspecto exterior y se caracterizará más adelante la

feminidad, como aspecto central de la identidad de las mujeres. (Burin, 2002, cit. por Herbert, 2015)

### **3.5 La apariencia física y la identidad femenina**

Debido a que el cuerpo es el servidor del yo, argumenta Jacobs (1997) citado por Herbert (2015), seleccionar ropa para vestirlo es siempre un asunto de vital importancia. Las jóvenes americanas generalmente evalúan el éxito o fracaso de sus proyectos de vida corporales en los vestidores del centro comercial o tienda por departamentos. En esa etapa de la vida, lo que una joven viste y cómo luce determina su nivel de auto-aceptación, así como sus relaciones con las/os pares.

Las adolescentes son increíblemente intuitivas sobre el significado social de la vestimenta, por ello invierten grandes cantidades de tiempo y energía en probarse la ropa. En casa, pueden tratar un insufrible número de “outfits” diferentes antes de escoger uno; en el centro comercial, trabajan concienzudamente en hacer compras que expresen lo que quieren decir al mundo. (Jacobs, 1997, cit. por Herbert, 2015)

Todo esto, es particularmente tortuoso para las mujeres que aprecian tanto su talla como su peso como un elemento definitivo de sus identidades. Algunas mujeres asumen que algo está mal con sus cuerpos cuando no pueden encajar consistentemente en la misma talla “estándar”. Esta conexión entre talla e identidad se da entre mujeres adultas y adolescentes. (Jacobs, 1997, cit. por Herbert, 2015)

De esta manera expone Herbert (2015), el ideal de moda involucra una serie de elementos físicos que envuelven el cuerpo y una forma de cuerpo determinada para vestirlo. Se trata de una relación sumamente estrecha entre la apariencia física y la identidad.

### **3.6 Desde una perspectiva materialista**

Herbert (2015) citando a Larguía y Dumoulin (1975) explica que la cultura de la sociedad de clases les ha enseñado a las mujeres que su condición humana es dependiente de los estrechos límites del sexo. Así, a ellas les es inculcada la creencia de que son objetos de apropiación masculina, hecho reforzado mediante la falsa galantería y los piropos callejeros.

Según esta explicación, la mujer normal no puede concientizar que dicha apropiación por parte de los hombres no se da en función de su belleza, o su “ser poético e ideal”, sino que tiene como fin último apoderarse de su fuerza de trabajo, de manera sutil, a través del contrato matrimonial. Se le hace creer a las mujeres que disponen de sí mismas, que son propietarias de su sexo, cuando en realidad será mediante dicha disposición que serán entregadas al romanticismo. (Larguía y Dumoulin, 1975, cit. por Herbert, 2015)

Así, la promoción social de las mujeres para alcanzar ciertos estatus en la estructura de clases, se llevará a cabo mediante el empleo sutil de su sexo, a diferencia del hombre, quien lo logrará por medio del trabajo. (Larguía y Dumoulin, 1975, cit. por Herbert, 2015)

La concepción del mundo burgués en cuya base se encuentran los ideales del individualismo y el librecambio, conllevan a la creación de una cultura salvaje del sexo que se transforma en el aspecto obsesivo de la ideología popular del neocapitalismo. En esta carrera del sexo y de la ganancia, las mujeres son consideradas atractivas mercancías, objetos de consumo masculino, de un público deseoso de nuevas experiencias. Y aunque la mujer trate de liberarse, es sumamente complicado salir del juego ideológico y bancar las reglas del mismo. Esto en parte debido a que las mujeres han sido consideradas objetos sexuales a lo largo de la historia. (Larguía y Dumoulin, 1975; Mitchell, 1977, cit. por Herbert 2015)

Uno de los productos de la competencia sexual (y uno de sus barómetros) es una moda fluctuante de aceptación masiva. La moda no es más que una expresión normativa del mercado sexual, análogo a la bolsa de valores en la economía. Los cambios cada día más acelerados de la misma, la estandarización y la producción en serie, permiten la expansión creciente de la industria ligera. (Larguía y Dumoulin, 1975, cit. por Herbert 2015)

La moda instituye lo femenino, alega Herbert (2015). Ésta junto a la cultura de la belleza, argumenta a autora, ocupa un papel central en la vida de las mujeres, pudiendo llegar a formar parte del proyecto del cuerpo, e incluso alcanzar el diseño de identidades, logrando auto-definir a una persona y darle la posibilidad de anunciar quién es. A este respecto plantea Simone De Beauvoir (1969) citada por Herbert (2015) que para que una mujer sea definida como portadora de la identidad femenina, debe

responder a las modas y a las costumbres de su época, debe adaptarse al molde. Su seguimiento de la moda se transfiere así en su imagen corporal. De ahí el peso que estos fenómenos poseen en la constitución femenina.

Si bien las mujeres son juzgadas en función de su indumentaria, formula Herbert (2015), ésta a su vez les permite ser reconocidas, igualadas, diferenciadas e incluso respetadas, como lo plantea Simone de Beauvoir (1969). En fin, Herbert (2015) agrega que la vestimenta que empleen les permite ser miradas y la mirada del Otro les otorga la existencia. Es en función de ésta que las mujeres son alguien.

Se puede afirmar entonces que, según Herbert (2015) tanto los aciertos como los desaciertos de moda mediante el uso de cierta ropa y accesorios proporcionan en el juicio que las/os demás tienen sobre las mujeres, una noción de identidad. El sinfín de vicisitudes que genera el vestir y hacerlo de acuerdo a las últimas tendencias, aunque inconsciente y agotador, sigue afectando la vida femenina pues quizás allí reside el nódulo de su existencia. Que otros hablen, bien o mal, las define y por ende, asegura que “son y están”. Por consiguiente, las mujeres deben garantizar su identidad, esto es, seguir a la moda y vestir bajo sus parámetros.

Cuando una niña nace, explica Herbert (2015) recae sobre su cuerpo una serie de expectativas asociadas al hecho de ser mujer. Entre las exigencias que se le hacen reside el ser femenina. El cuerpo de mujer la relaciona con el imaginario social y por ende, configura su identidad. La sociedad le exige al cuerpo femenino actuar como tal, acoplarse al estereotipo de feminidad, y esta demanda social dota de aparente significado al hecho femenino en la sociedad occidental. En este sentido, alrededor del concepto de feminidad se han posicionado una serie de atributos con los que deben contar las mujeres para ser consideradas como tales.

Entre los elementos definitorios de la feminidad que “en teoría” debe asegurarse toda mujer cuentan el atractivo físico y la belleza, según sostiene Rosa Pastor (2004) citado por Herbert (2015).

Entre las cualidades que deberían definir a las mujeres se visibiliza en lugar de características, un listado de exigencias con el que las mujeres deben cumplir a cabalidad. Ésta debe “vivir como mujer su condición de tal” (Simone De Beauvoir, 1962, p. 328). Con respecto a esto Herbert (2015) dice que para las mujeres cumplir con ese ideal que no es inherente a su cuerpo sexuado, deben sostener en la práctica una

serie de cuidados de su apariencia física. Esto se debe a que desde niñas, ellas han debido compararse con las/os demás para poder asumirse como persona y en dicho proceso de identificación han debido primero acoger para sí los mejores modelos y segundo, los elementos que definen a dichos modelos. El ideal de belleza es el modelo femenino a seguir por excelencia. Desde niñas, las mujeres aprenden de la belleza el arte de los cuidados, es decir, son criadas como afeminadas, en términos de Germaine Greer (2004).

Según Sartin Pierrette (1973) citada por Herbert (2015) es en la adolescencia, cuando las jovencitas adquieren noción de su imagen corporal en función de la mirada del otro, lo cual evidencia cierta coincidencia con la adquisición de conciencia sobre su apariencia física. El cuerpo comienza a actuar como mediador con lo social. Es en esa etapa de la vida en la cual las mujeres comienzan a significarse como objeto sexual. La madurez biológica dota de sexualidad al cuerpo de la joven. En estas edades es cuando las niñas comienzan a visualizar el desarrollo de sus cuerpos, y en consecuencia estos empiezan a ser significados como provistos de sexualidad. La dotación de dicho elemento comienza a generar la exigencia de la coquetería, y esta última a su vez, es reforzada socialmente. Con relación a ello, Herbert (2015) manifiesta que las jóvenes se sienten expuestas a las miradas y deben responder a ello. Para este momento de la vida les fue enseñada la coquetería. El lucir bien se asocia entonces con este fenómeno que comienza a configurar sus relaciones con las/os demás. Es aquí cuando comienza su valoración como objeto. Su valía como tal dependerá de los cuidados que ellas realicen para embellecerse.

Herbert (2015) arguye que las prácticas de embellecimiento pasan a formar parte de la cotidianidad femenina pues saben que esto será un elemento de fácil acceso a la condición de feminidad. Lucir bellas e impecables de acuerdo a lo demandado por el ideal imperante, se convierte en obligación para las mujeres. Ellas anhelan, por supuesto, ser consideradas femeninas. Por consiguiente, embestirán todos los rituales de alimentación, arreglo y afeitado necesarios, por más tortuosos que sean y por más tiempo que demanden. Sin percatarse de que esta exigencia no es más que otra forma de opresión que las mantiene engeguetadas, ocupadas y por ende, intenta alejarlas de los espacios de saber y de poder. En palabras de Simone De Beauvoir (1969) citada por Herbert (2015), un buen vestido puede proveer de seguridad, una seguridad de la que en

apariencia carecía, una personalidad que no era suya hasta que se adornó y un estado de ánimo que no se hallaba en su piel.

Por tanto, concluye Herbert (2015) la belleza es un elemento dado, no es natural. Las mujeres no nacen bellas, deben hacer varios esfuerzos para llegar a serlo.

Asimismo, agrega Herbert (2015) citando a la Colectiva del Libro de Salud de las Mujeres de Boston (2000), dicen que las mujeres no pueden hallar belleza en su constitución anatómica si ésta no viene desde fuera. Por ende, el cuerpo femenino de por sí es considerado horrible, desagradable y concebido como partes separadas. No es un cuerpo total sino, imágenes parcializadas del mismo. De esto surge la consecuencia de que muchas mujeres sean duras consigo mismas y piensen que alguna parte de su cuerpo está mal, por ende, consideran que estos “defectos” hay que ocultarlos o por lo menos disimularlos.

De esta manera, Herbert (2015) sostiene que se trata de esconder y disfrazar el cuerpo, otra forma de remisión al espacio privado y a la invisibilización, en caso de no exhibir belleza. Hay vergüenza de exponerlo tal cual es. Y es que las mujeres han introyectado el ideal de belleza de manera que al pensarse sin los cuidados de la apariencia, el físico aparece desprovisto de hermosura. Por tanto, asevera Radamés González (2009) citado por Herbert (2015) que múltiples son los sacrificios y grande la inversión que las mujeres realizan en sus prácticas corporales, a razón de ocultar la naturalidad de sus cuerpos y seguir recibiendo la mirada aprobatoria externa, en fin, de encontrarse cerca del ideal.

Con mayor énfasis, el cuerpo ha pasado a ser el principal objeto de atención femenina, convirtiéndose en el centro de prácticas cada vez más obsesivas. El físico “moviliza cada vez más las pasiones y la energía estética femeninas”, textualmente refiere Gilles Lipovetsky (1999, p. 121) cit. por Herbert (2015).

Herbert (2015) citando a Germaine Greer (2004) asevera que, la vellosidad femenina corporal es definitoria de la sexualidad agresiva y la bestialidad, razón por la cual también debe ser ocultada su naturalidad, pero en este caso mediante la remoción total.

Las mujeres deben eliminar el vello obligatoriamente. Y si ellas no se percatan de ello, no faltará alguien que se los haga saber y las inste a hacerlo, según Germaine

Greer (2004) citado por Herbert (2015). De esta manera, no es extraño conseguir el desprecio femenino hacia un espacio de su cuerpo y lo mismo sucede con las distintas facetas que éste atraviesa, asegura la autora.

De este modo, sostiene Naomi Wolf (2001) citada por Herbert (2015) que, las mujeres desean evadir el paso del tiempo aunque ellas saben que dicho destino es inevitable. Por más precauciones que se tomen, las canas seguirán apareciendo al igual que las patas de gallo. Sin embargo, las mujeres asegurarán el statu quo describiéndose como pertenecientes a la edad que poseen, lo que en apariencia genera cierta sensación de tranquilidad.

Incluso, ratifica Herbert (2015) que las mujeres adultas que no han pasado de los 30 años les preocupan lucir de su edad y se encuentran realizando los cuidados necesarios para evitar acercarse al terreno de la vejez.

De lo que no se percatan las mujeres, según Naomi Wolf (2001) citada por Herbert (2015) es que su juventud es considerada bella porque representa ignorancia y falta de experiencia, mientras que el envejecimiento no puede serlo porque implica la adquisición de poder y facultades. De ahí que, la conexión entre las generaciones haya sido destruida socialmente, precisándose temor de las mujeres menores a las mayores y viceversa.

Ahora bien, atestigua Herbert (2015) muchos son los deseos de modificación de las mujeres en relación a la condición natural de sus cuerpos. Aquello que viene dado por la biología es claramente repudiado, tal y como se observa. Las mujeres intentan alejar sus cuerpos de la naturaleza mediante diversos métodos a fin de mantenerlos respondientes al modelo femenino, esto es, jóvenes, atractivos, altos, delgados e interesantes, según Juan Suárez (2006).

En consecuencia, no basta solo con disimular u ocultar los defectos. Se hace necesario, también arreglar el problema de raíz, modificar el cuerpo. El deseo de cambio corporal parece ser una constante femenina. Constante que, en ocasiones, puede aliviar al menos imaginando cómo lucirían algunas partes del cuerpo si fueran diferentes. Las mujeres fantasean con un cuerpo distinto al suyo. El ideal utópico de belleza se torna en eso, una utopía, imposible de alcanzar, pero las mujeres no pueden reconocer en sus deseos esta improbabilidad, como lo expresaba Shulamith Firestone (1973) citada por Herbert (2015).

Con respecto a lo descrito, Herbert (2015) atestigua que nunca serán suficientes los cambios que realicen, pues nunca estarán por completo conformes con su apariencia. Las mujeres desean habitar otro cuerpo diferente al suyo. Ya que el ideal del yo femenino se asocia con un modelo de belleza que las mujeres no poseen y que de alcanzarlo comportaría la obtención de ciertos logros, ocupar ciertos roles y por supuesto, tener menor presión social. Aun cuando en sus vidas hayan aspectos positivos y en sus cuerpos partes atractivas, sólo considerarán beneficioso cualquier aspecto fuera de ellas.

No sólo la sociedad repudia el cuerpo femenino, expresa Herbert (2015), éste es rechazado desde sí. Las mujeres desdeñan sus cuerpos tal cual son. No obstante, este desprecio es inconsciente, así como lo es la introyección de todas estas prácticas modificatorias. La autora parafraseando a Michel Foucault (1992), comenta que las relaciones de poder que ejercen la cultura de la belleza y la moda han hecho blanco en los cuerpos femeninos sin que ellas hayan percibido conscientemente dicha sujeción, ni el malestar que ésta genera. Aun cuando las mujeres puedan reconocer sus defectos corporales y el beneficio de aspectos fuera de sí, las mujeres referirán bienestar general en sus cuerpos así como la comodidad de ocuparlos.

En suma, la peligrosidad del fenómeno de opresión de los cuerpos mediante la cultura de la belleza y la moda reside en la inconsciencia del fenómeno. Las mujeres realizan prácticas que son cotidianas, tratan a sus cuerpos de acuerdo a cómo se les exige y hablan de él como lo consideran. Todo esto, es en principio social y luego natural. A diferencia de sus cuerpos, primero naturales y luego sociales. Se les enseña a las mujeres a desnaturalizar los cuerpos y allí reside el eje principal de la dominación. Ellas invertirán altas sumas de dinero, tiempo, sacrificio e incluso dolor para adaptarse a un ideal imposible de alcanzar. Y en relación a esto, se observan montos crecientes pero no una salida final. (Herbert, 2015)

Con todo esto, parece estar resuelto el enigma, sin embargo es alarmante cómo se involucra la psique femenina en todo este proceso. Las mujeres sólo reciben demandas infinitas de cómo lucir y ante esto, intentan solventar con prácticas incesantes que no terminan de definir el cuerpo perfecto. Mientras tanto, al no conciliar con tales deseos, ellas viven serios problemas de autoestima que les generan inseguridad dentro de sus propios cuerpos y cuya resolución no tiene otra que la operación, señala la Colectiva del Libro de Salud de las Mujeres de Boston (2000) cit. por Herbert (2015).

### 3.7 Feminidad desde la perspectiva psicoanalítica

Herbert (2015) citando a Tubert (1993) manifiesta que a lo largo de su despliegue teórico, Freud no habló rigurosamente de la estructuración de hombres y de mujeres, sino de la construcción de la feminidad y la masculinidad, postulando que todas las personas en virtud de su “polimorfismo pulsional infantil” y de las identificaciones cruzadas, contienen en sí características tanto femeninas como masculinas. Por ende, los conceptos de masculinidad y feminidad a nivel teórico son de contenido inseguro. En tal sentido, se considera imprescindible, como lo hace Tubert (1993), precisar una serie de términos que, si bien guardan relación entre sí, no significan lo mismo. Así pues, el término mujer puede hacer referencia a tres definiciones que cabe señalar:

La realidad anatómica del cuerpo femenino, la realidad social (el conjunto de las mujeres) y la mujer como signo, es decir, el cuerpo femenino como significante cuyo significado (...) no es la realidad física, social o conceptual de la mujer como entidad, sino que remite a la diferencia de los sexos”. (Ídem, P.50)

El concepto de sexualidad femenina se refiere, dice Tubert (1993) a “la posición del sujeto sexuado femenino con respecto al advenimiento de su propio deseo” (p.50). Finalmente, se define el término feminidad para los fines del estudio como “el lugar donde se entrecruza el inconsciente con la cultura”. (Tubert, 1993: 50, cit. Herbert, 2015)

El artículo «La feminidad», Freud (1925, cit. Tubert, 1993, cit. Herbert, 2015) se dedica a analizar los rasgos psicológicos considerados femeninos. A raíz de lo cual obtiene que la diferenciación entre lo femenino y lo masculino no es psicológica, por lo cual no se puede pensar lo masculino como activo, ni lo femenino como pasivo. Sin embargo, refiere que se podría caracterizar psicológicamente a la feminidad en relación a una preferencia por los fines pasivos, lo cual no equivale a la pasividad, dado que podría requerirse de gran actividad para lograr tal fin pasivo. Esto es justificado por Tubert (1993) citado por Herbert (2015) debido al papel de las mujeres en la función sexual, que podría estar generando una preferencia por una actitud y fines pasivos extendidos al resto de la vida, sin dejar de lado la influencia de las normas sociales que inclinan a las mujeres a situaciones pasivas.

Herbert (2015) declara que de esta explicación se desprende la afirmación de la autora de que el enigma de la feminidad remite al enigma de la diferencia sexual. De ahí que, “el auténtico enigma no es la feminidad” (Tubert, 1993, p. 51). Por ende, la autora agrega que para Freud el psicoanálisis no describe el ser mujer pues es una tarea imposible. Y que de hecho, la definición posible puede ser llevada a cabo en el terreno biológico de la diferencia anatómica de los sexos, distinto de lo que hace el psicoanálisis que es estudiar el desarrollo de la mujer como ser sexuado a partir de un infante con una disposición sexual polimorfa, una multiplicidad de orígenes y fines libidinales.

Por consiguiente, no es posible describir lo que la mujer es, pues tal y como refiere Freud (1925, cit. por Tubert, 1993, cit. por Herbert, 2015), la cosa en sí está mediatizado por una representación. No se conoce de este modo, a la cosa, sino al objeto que es construido y relativo al sujeto. En tal sentido, el psicoanálisis estudia a la feminidad en el punto de confluencia entre las exigencias de la función sexual de la mujer y las exigencias culturales. Por tanto, la mujer como ser humano con una posición sexuada y una organización del deseo consecuente, es distinta del individuo anatómicamente femenino.

Cuando se trata de la disposición pulsional, Freud (1925, cit. Tubert, 1993, cit. Herbert, 2015) menciona que “la niña es menos agresiva y porfiada, más dependiente y dócil, más necesitada de ternura, más inteligente y vivaz, y la libidinización de sus objetos es más intensa” (p.52). Pero, estas diferencias pueden ser contrarrestadas por variaciones individuales, por lo cual se infiere que el autor estaba describiendo a la mujer como una categoría construida culturalmente, referida así a características resultantes de su identificación con las representaciones de los ideales culturales que se constituyen en modelos o paradigmas. De todo esto se desprende, la dificultad de construir un imaginario femenino que permita reflejar la singularidad de cada persona.

A este respecto, Freud (1925, cit. Tubert, 1993, cit. Herbert, 2015), concluye reconociendo que su planteamiento sobre la feminidad “es incompleto y fragmentario, y que ha descrito a la mujer sólo en lo que respecta a la determinación de su ser por su función sexual: en los demás aspectos, la mujer es un ser humano” (p. 52). De esta manera, la construcción de la feminidad, tanto en la persona sexuada femenina como en los postulados teóricos, se ubica en el punto de conjugación entre lo universal y lo particular. (Tubert, 1993, cit. Herbert, 2015)

En consecuencia, este análisis de la teoría psicoanalítica freudiana permite desligarla de las concepciones biológicas con las que se le acusa de estar relacionada, al tiempo que facilita entender cómo ni la masculinidad, ni la feminidad, ni el deseo sexual, ni la elección de objeto son dependientes de la estructura anatómica y que, más bien son el resultado de la interacción del sujeto sexuado con una serie de relaciones intersubjetivas. (Tubert, 1993, cit. por Herbert 2015)

En fin, no se puede sostener que los conceptos de mujer y feminidad se refieran a entidades, naturales o sociales, pero sí a construcciones teóricas. En tal sentido, se refiere a significantes y no a consecuencias de la estructura biológica sexual o a dimensiones sociológicas. El concepto de mujer no puede ser separado del sistema de símbolos que estructura la feminidad. Tanto las construcciones teóricas como las representaciones de la mujer están estructuradas por signos e imágenes de la cultura. (Tubert, 1993, cit. por Herbert 2015)

Por su parte, Emilce Dio Bleichmar (1987) citado por Herbert (2015) si bien concuerda la feminidad no es consecuencia de la sexualidad, ni de la sexuación, ni de la diferencia sexual, sí sostiene que se trata de un molde social estrictamente pautado que rige la conductas de la sexualidad y las diferencias entre los sexos. Refiere que se trata, al igual que la masculinidad, de una normativa y unas leyes presentes en los deseos inconscientes así como en el ideal del Yo de todos los seres humanos de nuestra cultura, que organiza y moldea toda sexualidad en la dirección correspondiente a las diferencias sexuales.

### **3.8 Descripciones de la feminidad**

Lo femenino, al igual que lo masculino puede ser entendido como la estructuración de la conciencia, dos maneras de mirar y de responder a la experiencia percibida de manera distinta, cuya expresión constituye imágenes, conductas y reacciones emocionales distintas. (Woodman, Marion y Cols, 1992, cit. Herbert 2015)

A lo largo de la historia, las cualidades asociadas a lo femenino han sido caracterizadas partiendo de las observaciones masculinas de los cuerpos de las mujeres (recibir, contener y dar a luz) y la noción de feminidad ha sido considerada abstracta y oscura. De ahí que, se haga revisar a qué se han referido y se refieren autoras y autores

con este término, a modo de comprender su amplitud y complejidad. (Woodman y Cols, 1992; Sartin, Pierrete, 1973, cit. Herbert 2015)

La mujer-muñeca, la vampiresa, la hogareña, la preciosa, la intelectual, la emancipada: cada época ha idealizado cierto tipo de mujer, nunca el mismo, adornándolo con cualidades y defectos que reflejaban la imagen que el hombre y la sociedad querían hacerse de ella, y finalmente, adaptando su comportamiento de acuerdo con ese ideal. Con estas sucesivas aportaciones, cada una de las cuales ha ido depositando su sedimento, la personalidad femenina, alterable, como toda personalidad, por el medio ambiente, ha sufrido hondas modificaciones, que dificultan mucho a los demás, y a menudo a ella misma, redescubrir los rasgos distintivos y esenciales de su psicología profunda. (Sartin, p. 105, cit. por Herbert 2015)

Es así como, Emilce Dio Bleichmar (1993) citado por Herbert (2015) enuncia la palabra pasividad como un elemento constitutivo de todas las descripciones de feminidad, bien sea como rasgo del carácter o conducta sexual, y explica que se debe a la tendencia femenina a inhibir toda conducta, acción o ambición que pueda hacer peligrar sus relaciones afectivas. Del mismo modo, señala que la ternura, la afectividad, la sujeción, la complacencia, la mansedumbre y la subordinación, son valores que encierra la feminidad, pero que además no gozan de estima social, e incluso son considerados predisponentes de trastorno mental. Y para completar, considera la vulnerabilidad a la pérdida de objeto como una constante en la subjetividad femenina.

Luise Eichebaum y Susie Orbach (1987) citados por Herbert (2015) sostienen que toda mujer debe contar entre sus cualidades con ser maternal, entregada y atractiva, y en caso de no hacerlo, puede considerarse a sí misma un monstruo.

Como se observa, suscribe Herbert (2015) el concepto de feminidad suele estar asociado a una serie de restricciones que pasan a ser constitutivas de la personalidad de la mujer y a remitirla a la falta de acción. Asevera Sartin (1973) que:

Prisionera de un patrón antropológico asfixiante, la mujer verá desviar inevitablemente sus mejores energías creadoras hacia una hipertrofiada cultura del amor y la reproducción. Al llegar a la edad adulta, la mujer será objetivamente un ser atrofiado, que se considera a sí misma como un sub producto humano. La escala de valores de la que ha sido provista y a la que se adhiere desesperadamente en un mundo que es hostil a su

desarrollo pleno, la convence de que su promoción social sólo puede provenir del empleo de sus características y rasgos sexuales. De la mujer clásica se requiere la mansedumbre, la pasividad, la abnegación y el terror patológico a la independencia. Nuestro mundo occidental y cristiano sabe asfixiar con lazos de seda. No hace falta achicarles los pies a nuestras niñas. Basta con crearles inhibiciones monstruosas, basta con provocar la muerte de la audacia, la energía y la curiosidad. (P. 18)

Con definiciones como ésta, se crean las ataduras internas que caracterizan a la mujer como una persona conservadora, insegura, cobarde, que frenan una posible liberación y son las que mejor convienen a la reposición privada de la fuerza de trabajo. (Sartin, 1973, cit. por Herbert 2015)

Por otro lado, autores como Gustav Hans (1973) citado por Herbert (2015) consideran que la feminidad se precisa inclusive en la constitución del óvulo. Señala que dicha célula posee ya los rasgos femeninos fundamentales de persistencia, permanencia, arraigamiento y pasividad; y que la niña, al nacer, viene también con ciertos rasgos de persistencia, inmutabilidad, pasividad y permanencia, razón por la cual, al crecer, la evolución que le permite desarrollar hasta la plenitud su feminidad, es menor a las fuerzas activas que completan la masculinidad en el hombre.

Desde una postura biologicista, por su parte confirma Hans Eysenck (19973, cit. por Sau, Victoria, 1987, cit. por Herbert, 2015) que la personalidad femenina cuenta con las características de introversión, neuroticismo y sumisión, y que este hecho no es exclusivo de la especie humana, pues sucede lo mismo con mamíferos, pudiendo hallarse la dominancia social ligada a la producción hormonal sexual, presente con mayor énfasis en las especies masculinas. También postula que otro criterio empleado para atribuir causas genéticas a una aptitud o rasgo de personalidad es el de encontrarlo en culturas variadas alrededor del mundo, con lo cual se constatan la agresividad y dominancia masculinas y se encuentran la afiliación y cooperación como rasgos distintivos de las niñas desde edades muy tempranas en culturas distintas como las hindúes, mexicanas, okinawenses, kenianas o filipinas. Sau (1987) sostiene que la necesidad de reconocimiento y aprobación es propia de las niñas, mientras que la agresividad física lo es de los niños.

Por su parte, Freud (1932) citado por Herbert (2015) expone algunas particularidades en la psique de la feminidad madura, a la cual considera consecuencia del influjo de la función sexual (falta de pene) así como de la domesticación sexual. Entre éstas incluye:

- Un alto grado de narcicismo;
- La vanidad corporal, que le permite apreciar sus atributos tanto como resarcirse por su inferioridad sexual originaria;
- La vergüenza, atribuida a la finalidad de ocultar su carencia de genitales.

Escaso sentido de justicia, relacionado con la preponderancia de envidia en su vida psíquica; Sus intereses sociales son más débiles que los masculinos, al tiempo que es menor su capacidad para sublimar las pulsiones. Tal y como se observa, el planteamiento freudiano de la feminidad parte de la base originaria de falta y envidia de pene, alrededor de las cuales se estructura la psique de la mujer, explica Herbert (2015).

Para Germaine Greer (2004) citado por Herbert (2015), la imagen predominante de la feminidad prevaleciente en la cultura occidental y la anhelada por todas las mujeres, es la respondiente al mito “del eterno femenino”, designada como “el estereotipo”, en relación al cual se agrupan una serie de características tanto corporales como espirituales.

Herbert (2015) enuncia que en relación al atractivo femenino, múltiples son los factores que lo delimitan así como grandes han sido los cambios que estos han ido registrando a lo largo de la historia. En virtud de esto, la postura de los hombros, por ejemplo, ha cambiado de caída a recta, o inclinada hacia adelante o hacia atrás, modificaciones estas que se hicieron visibles por medio de la vestimenta utilizada y el uso de corsés, y a su vez con la consiguiente modificación en el equilibrio de los huesos por tensión de los músculos que mantenían esa falsa postura. De igual modo, el calzado contribuyó a fortalecer dichas tensiones, pues los tacones elevados contribuyeron al arqueamiento de los músculos de muslos y pelvis, al tiempo que a la inclinación de la columna vertebral, que aún se considera fundamental para un buen porte en muchos lugares del mundo.

Greer (2004) citado por Herbert (2015) ha distinguido entre las clases sociales diferentes preferencias por los cuerpos de las mujeres. Siendo de mayor atracción para

la clase trabajadora una figura curvilínea y rellena, al tiempo que la clase media seguidora de la moda alaba la delgadez y la flacura. La exigencia es la misma: las mujeres deben moldear sus cuerpos a fin de agradar a otros y otras. En virtud de ello, la inseguridad de las mujeres se ha plegado a cumplir con las demandas externas, sin tomar en cuenta la racionalidad de las mismas. Como caso típico, mujeres delgadas hacen dieta para perder la gordura imaginaria o se preocupan por su falta de curvas mientras que, mujeres más curvilíneas están consternadas por sus figuras o se apegan a regímenes dietéticos para moldearlas, contando ambas con la posibilidad de someterse a tratamientos médicos más o menos riesgosos para alcanzar sus metas.

De todo esto se desprende que, al tratar la corporalidad femenina como un objeto estético, sin función alguna, éste se deforma y en consecuencia, a su dueña, pues deformar el cuerpo individual dinámico limita las posibilidades de ser mujer. (Herbert, 2015)

Así como la mujer es consumidora, alega Herbert (2015), y representa simbólicamente una imagen de consumo, también debe pasar a serlo realmente. Es decir, debe ser recurso publicitario y de hecho es el más eficaz en las vallas publicitarias, comerciales de televisión, periódicos, revistas, envoltorios y empaques de gran cantidad de productos. Esto se debe principalmente a que una de las fantasías masculinas privilegiadas es el valor de mercado de los encantos femeninos.

El fetiche hembra es una muñeca, una mujer castrada, joven, lampiña, rebosante de vigor, carente de órgano sexual y como si fuera fácil, sonriente. Elegante, voluptuosa, arreglada magníficamente y prendada de su imagen, son otros de los rasgos que caracterizan al estereotipo femenino, a la mujer eunuco. Negar su sexualidad para reemplazarla por la feminidad o asexuación, constituye la herramienta primordial de desviación y perversión de la energía femenina, dice Herbert (2015). De esta forma, “el destino de la mujer es quedar deformada y debilitada por la acción destructiva de la energía sobre su persona, porque está privada de objetivos y de contactos con la realidad externa en los que poder emplearse” (Greer, 2004, p.91, cit. por Herbert, 2015). Una feminidad que debe rechazarse, arguye Herbert (2015) dada la ausencia de libido que se señala como constitutiva de las mujeres, y por ende propulsora de su incapacidad de acción.

Es incuestionable que los cimientos de este conflicto se encuentran asentados en la primera infancia, dice Herbert (2015), agregando que como bien lo decía Mary Wollstonecraft en la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792): “como desde la infancia se les enseña que la belleza es el cetro de la mujer, la mente se adapta al cuerpo y, vagando por su jaula dorada, sólo busca adorar su prisión. (P. 70, cit. por Greer, 2004, p. 76, cit. por Herbert, 2015)

Con respecto a esto, el autor Otto Weininger reseñado por Herbert (2015) sostiene que al preguntarle a una mujer sobre su ser, entenderá que éste se refiere a su cuerpo y no a sus méritos o conducta. De hecho, el hombre tiene una noción de identidad temporal mientras que, la de la mujer es considerada espacial y simple. En consecuencia, la mujer debería diseñarse una moral no tan restrictiva como para limitarle a conseguir la excelencia y una condición mental que no la remita al carácter de “lisiada espiritual”.

A nivel psicológico igualmente, la inseguridad de las mujeres que enflaquece al narcisismo natural se puede regular mediante el uso acertado de los cosméticos y el disfraz, elementos que ya ellas reconocen como infalibles para alcanzar este objetivo. Y es que se amerita de osadía e independencia para decidir diseñarse una imagen distinta a la que permite la sociedad, aunque ya se está haciendo más fácil. Esto en respuesta a que el factor indispensable para realizarse personalmente es la independencia y a su vez, resistirse a la culturización. (Herbert, 2015)

Es incuestionable que la falta de aprecio generalizada hacia él y los órganos femeninos esparcida a través de un lavado de cerebro femenino ha generado una sensación de baja autoestima en las mujeres, propiciando entre muchas otras cosas, su temor a la desnudez, enfatiza Herbert (2015). Las mujeres pasan a disculparse y excusarse por sus cuerpos realizando cambios arbitrarios en ellos. Y esto no siempre responde “al dictado del fantasma de la moda”, en términos de Germaine Greer. Se percibe una profunda insatisfacción hacia el cuerpo, alega Herbert (2015) que se tiene y un intenso deseo por cambiarlo. Y ese cambio debe ser a otro que no sea natural, sino fabricado y controlado, por ello muchos de los instrumentos a los que recurren las mujeres no son cosméticos ni ornamentales sino, disfraces de lo real, producto del miedo y el desagrado.

En fin, el estereotipo femenino recalca Herbert (2015) se constituye en el elemento más importante de la misoginia femenina y masculina. Y seguirá siéndolo mientras la mujer no borre de sí ese ideal de mujer plástica, al tiempo que siga excusándose, disculpándose y disfrazándose. De igual manera, “evitar el uso de cosméticos y rehuir al tema del atractivo es una cierta forma de rebelión femenina”. (Greer, 2004, p. 388, cit. por Herbert, 2015)

“Las mujeres deben aprender a cuestionar los supuestos más elementales sobre la normalidad femenina para poder reabrir las posibilidades de desarrollo que el condicionamiento ha conseguido cerrar”. (Greer, 2004, p. 21, cit. por Herbert, 2015)

Herbert (2015) declara que emprender el camino hacia la autoconciencia no asegura ni una vida más fácil ni más agradable, no obstante ésta será de mayor interés y nobleza. Pues, se considera irresponsable a la mujer que permite vivir un estilo de vida, en el cual juega papeles que se le han mostrado como su destino, aun cuando no lo haya escogido de manera consciente.

El primer paso para superar esto, formula Herbert (2015) lo constituirá diseñar un modo particular de rebelión que refleje su independencia y originalidad, rechazar la imperfección y posicionarse en el cuerpo, para enorgullecerse de su poder al tiempo que se aceptan imperativos propios de belleza: “Liberarse de la culpa y la vergüenza y de la incansable autodisciplina de las mujeres. Dejar de fingir y disimular, engatusar y manipular, y empezar por fin a controlar y simpatizar”. (Greer, 2004, p. 436, cit. por Herbert, 2015)

## Capítulo IV: La Fotografía

### 4.1 La Fotografía

En primera instancia es necesario definir la fotografía como proceso en sí:

La fotografía se basa en el registro, sobre un soporte físico –película, papel, etc.- de los haces de luz que son reflejados por los objetos iluminados que se encuentran frente al objetivo de la cámara. Reflexión y –negativamente- absorción de la luz por los objetos, determinan los valores que son registrados por la fotografía. (Costa, J. y Fontcuberta, J. 1998)

Al hacer una síntesis se puede sostener que la fotografía es una cita, una representación, una apariencia de la realidad (Berger, 2002). De allí se origina la ambigüedad de la fotografía como forma de representar la realidad, hace aparición la discontinuidad de lo real. Pero esta discusión de lo real y lo ficticio viene desde René Descartes, en sus *Meditaciones Metafísicas*, contextualiza esta problemática y le da una respuesta contundente en su sexta meditación, “(...) por consiguiente, las cosas corpóreas existen.” (Cartaya, 2011) citando a Descartes (2004). Esto quiere decir que si la fotografía se puede observar y tiene un cuerpo, una forma y un sentido; existe.

En este orden de ideas Aumont (1992) define este fenómeno de poder visualizar las cosas que existen como: el tratamiento, por etapas sucesivas, de una información que nos llega por mediación de la luz que entra en nuestros ojos. Como toda información, está codificada, en un sentido que no es del todo el de la semiología: los códigos son aquí reglas de transformaciones naturales (ni arbitrarias ni convencionales) que determinan la actividad nerviosa en función de la información contenida en la luz. Entendiéndose como luz según la Real Academia Española (2016) es el “agente físico que hace visibles los objetos”, el fenómeno que permite que la fotografía sea considerada una manera de afinar la visión, ya que este es el fundamento de las cámaras fotográficas. La fotografía, como registro mecánico de una imagen cumple las funciones de todos los productos humanos creados a lo largo de la historia, relacionarse con el mundo que tenemos alrededor, cumpliendo funciones de símbolos, signos, aportando información (visual) sobre el mundo, además se satisfacer al espectador

proporcionándole sensaciones específicas (Aumont, J. 1992). De esta forma la fotografía se muestra como una representación, no siempre literal de la realidad.

Pero la fotografía no es solo un extracto de sensaciones, se trata también de “preservar un fragmento del pasado, una imagen de algo que no volverá a repetirse, y que incluso puede haber desaparecido” (De Miguel, J. 2002, p.23); por esto es un recurso utilizado para mantener la memoria viva, para “volver a vivir” eso que ya pasó.

Si bien es un documento de preservación, el medio fotográfico también plasma “un instante irrecuperable (...) decisivo” en este sentido se convierte en un medio de estudio que permite “analizar la realidad social desde una cierta distancia” (De Miguel, J. 1983, p.24), recordando además que la “cámara ve más que el ojo humano, o al menos de forma diferente”. (De Miguel, J. 2002 p.35)

Para poder comprender qué es la fotografía hay que darle cabida a su actor principal que es “(...) la huella de la acción de la luz”; combinada con procesos químicos, a través de un artefacto eléctrico son los responsables de la creación de ese producto final llamado fotografía. (Aumont, 1992)

En un principio fue a través de procesos químicos y analógicos que se dio forma concreta a lo que hoy se denomina fotografía, esta necesidad de plasmar la realidad en un soporte físico para mantenerlo y compartirlo se inicia en 1814, cuando el francés Joseph-Nicéphore Niépce comienza a experimentar con las sales de plata. Paralelamente Louis-Jacques Mandé Daguerre trabaja con la cámara oscura y sustancias fotosensibles para intentar plasmar imágenes sobre un soporte sólido.

De esta manera Fontcuberta (1990) define la fotografía como “un proceso de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada para tal efecto”. Pero la fotografía se fue modernizando al igual que las sociedades, por ende dejó de ser analógica y pasó a ser digital. A diferencia de la forma analógica de hacer fotografías (...) la fotografía digital es captada y asegurada mediante la grabación de la imagen en un mapa de bits, (Wright 2001). Abate (2011) asegura que esto se logra a través de un sensor electrónico que conjugado a mecanismos sensibles a la luz registran lo capturado sobre una “memoria”; instrumento eléctrico de almacenaje.

Pero la fotografía no es solamente una gran acumulación de tecnicismo, también se considera un arte, en este sentido Philippe Dubois (1994) que asegura que la fotografía está envuelta en un contexto artístico y se manifiesta como una imagen-acto:

La foto no es solo una imagen (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias...algo que es a la vez por tanto y consustancialmente una imagen-acto, pero sabiendo que este acto no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la toma) sino que incluye también el acto de su contemplación. (P.11)

De esta forma la fotografía puede ser desde una simple imagen construida con una técnica impecable de composición o una obra de arte con un significado que puede ser confuso. La comparación que realiza el profesor colombiano Juan Alonso Rico (2005) se refiere lo subjetiva que puede llegar a ser la fotografía con relación a otras artes, específicamente la pintura y el dibujo de las cuales, la fotografía representó la evolución de la representación de la realidad, tal y como se venía conociendo en aquella etapa histórica en la cual surgió:

(...) La fotografía es una técnica de representación y abstracción de la realidad tan compleja y subjetiva como la pintura. Incluso en la fotografía más ingenua y espontánea, ésta siempre va a tener un campo muy amplio de subjetividad y abstracción dado por la posibilidad de escogencia del punto desde donde se haga la toma y el encuadre mismo, hasta posibilidades más conscientes como la escogencia del tipo de película, de cámara, de lente, de filtros, de tiempo de exposición, de diafragma, de sensibilidad. Todos estos factores van a generar una representación abstracta y subjetiva de su referente que no veo como una simple denotación directa de dicho referente sobre el soporte que lo plasmará por medio de su luz. (P.49)

A sí mismo afirma Sontag (1975) en su obra *“Sobre la fotografía”* al comparar a la fotografía con la pintura y la prosa, “mientras que una pintura o una descripción en

prosa nunca pueden ser más que interpretaciones estrechamente selectivas, una fotografía puede tratarse como una transparencia estrechamente selectiva” (p.15) la autora citando a Szarkowski, establece al respecto que:

Todo consiste en enmarcar una porción del cono de visión de uno mientras se está en el lugar apropiado y en el momento apropiado. Como el ajedrez, o la escritura, consiste en elegir entre varias posibilidades determinadas, pero en el caso de la fotografía el número de posibilidades no es finito sino infinito. (P.16)

De lo propuesto anteriormente se puede ratificar que la fotografía es un conjunto compuesto de subjetividades, tanto de forma y contenido, que se presta para percibir e interpretar según quien lo mire. Por consiguiente, descartando lo que los tecnicismos y la academia puedan decir, no existe una fotografía que pueda ser errada. Como la gramática, la fotografía posee esa diversidad de significados que hacen que pueda tener un significado especial y particular con respecto a su interpretante, tal cual la polisemia; que según *El Diccionario de la lengua española* (RAE) (2016) define la polisemia como la pluralidad de significados de una expresión lingüística.

López (2012) cita a Domenec Font (1983) en su obra “*El poder de la imagen*” y este afirma que toda fotografía es polisémica, es decir, que implica una gama de significados y su lectura puede ser múltiple. Por consiguiente, la fotografía obtendrá distintos significados dependiendo del entorno sociocultural del receptor, así como de sus experiencias previas y emociones, también el lugar de circulación de la foto le dará un significado.

En efecto, se debe destacar que la fotografía es un producto cultural que manifiesta la visión de mundo atrapada en ella, más allá de lo que el autor de la misma plantee: “detrás de la cámara se encuentra siempre el ojo culturalmente interesado del fotógrafo quien selecciona y enfoca desde un ángulo determinado una realidad previa: lo fotografiable, lo que se desea fotografiar, lo que se puede fotografiar” Giménez (2008). En *su libro Arte y Percepción Visual*, Arheim, (1985) manifiesta que la fotografía se interpreta con relación a la percepción visual del espectador, es decir:

“... el pensamiento perceptivo tiende a ser visual, y de hecho la vista es la única modalidad sensorial en la cual las relaciones espaciales pueden ser

representadas con suficiente precisión y complejidad (...) Además de la vista, el tacto y la cinestesia son los otros medios sensoriales que transmiten propiedades espaciales tales como la inclusión, la intersección, el paralelismo, el tamaño, etc., con cierta precisión. Pero en comparación con la vista, el universo espacial presentado por las sensaciones táctiles y musculares presenta limitaciones de extensión y simultaneidad. El pensamiento, pues, es ante todo pensamiento visual”. (P.54)

Partiendo de lo antes expuesto Aumont (1992) citando a Gombrich (1956) sostiene que este adopta una postura de tipo constructiva, sobre la percepción visual:

“Para él, la percepción visual es un proceso casi experimental, que implica un sistema de expectativas, sobre la base de las cuales se emiten hipótesis, seguidamente verificadas o invalidadas. Este sistema de expectativas es a su vez, ampliamente informado por nuestro conocimiento previo del mundo y de las imágenes: en nuestra aprehensión de las imágenes, establecemos anticipaciones añadiendo ideas estereotipadas a nuestras percepciones. La mirada inocente es, pues, un mito, y la primera aportación de Gombrich consistió justamente en recordar que ver no puede ser sino comparar lo que esperamos con el mensaje que recibe nuestro aparato visual”. (P.57)

En conclusión se afirma que la fotografía no puede ser vista desde una sola postura, hay que mimetizarse con su antes y después, con su historia y trasfondo. Además se debe aceptar su significado rodeado de subjetivada. De esta forma apartando los tecnicismos no podemos afirmar que una fotografía es buena o mala, simplemente es y existe, demuestra algo y expresa un número infinito de interpretaciones.

## **4.2 La fotografía como documento**

El arte tiene esa capacidad de poder manifestarse de diferentes formas, así como la pintura, la literatura y la música poseen diversos géneros en la fotografía existen varios tipos de estilos fotográficos, estos varían dependiendo del objetivo o el tema a tratar. Así como existe la fotografía artística cuyo fin es ser un medio de expresión; también está la fotografía de prensa la cual ilustra las noticias de un periódico y la

fotografía documental, que son imágenes capaces de dar testimonios de algún acontecimiento.

Muchas veces la palabra documento es utilizada de manera casual en distintos aspectos y no existe una reflexión colectiva acerca de lo que este es y todo lo que implica.

Existen dos significados para la palabra documento, explica Romero (2011) al citar a Stott (1986), de los cuales sólo uno se puede encontrar en el diccionario. “El documento ha sido definido como aquel que presenta hechos objetivos y sin editorializarlos o insertarle aspectos ficticios, bien sea en un libro, un periódico o una película”. Concebido simplemente como un objeto, prueba, con el objetivo de mostrar y demostrar que algo existe y es real.

El documento, según lo descrito anteriormente es evidencia; en fotografía sucede lo mismo y va un poco más allá, como lo describe Sontag (1975) “Las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son sólo un registro sino una evaluación del mundo”. Sin embargo, la imagen fotográfica está sujeta a la interpretación del espectador, por esto la fotografía sin ser un documento escrito tiene ese algo “más allá”.

Para los fines de esta investigación, se utilizó la fotografía documental como respaldo teórico. Mientras tanto tomaremos como referencia a Pedro Meyer (2000) en su artículo *Hacia una redefinición de la fotografía documental* en este expone la función del fotógrafo documental que no es más que “...registrar algunos aspectos de la realidad, produciendo una representación de lo que el fotógrafo vio, y que pretende representar aquella realidad de la manera más objetiva posible”. [Página web en línea]

En este sentido, Barthes (1980) hace referencia al fotógrafo utilizando el término *operator*, ya que halla su función estrictamente mecánica, como la de la cámara. Además que lo señala como un testigo ante la situación real. Mientras que esa evidencia social que permitirá una narración a través de la fotografía la denominó *punctum*.

Así mismo, se puede concluir, siguiendo el argumento Becker (1974) que la fotografía es una “herramienta de exploración de la sociedad”. Es aquella forma de resguardar las actitudes reales de la sociedad ante una situación, aquella que si bien está condicionada por el fotógrafo y sus convicciones, también está cargada de

connotaciones sociales. Además, como afirma Garrigue (2000) al referirse a la “foto como un trazo que permite comprender cómo funciona la memoria y el pensamiento visual”.

### **4.3 El retrato de personas y su historia**

El libro *El placer de fotografiar a la gente* (1986) escrito por el equipo de Eastman Kodak expresa que uno de los placeres más universales que proporciona la fotografía es el captar a la gente en película. Ya que se utiliza la fotografía para recordar momentos y personas que significaron algo especial, para documentar los acontecimientos del mundo que nos rodea y para expresar nuestra opinión particular sobre la humanidad. Tan diversas como las razones que nos impulsan a fotografiar a las personas son nuestras reacciones ante los resultados, que nos pueden hacer reír o llorar y sentir piedad, o transportarnos a un tiempo pasado que evocamos con nostalgia. En cualquier caso, independientemente de que las personas fotografiadas sean nuestros mejores amigos o unos perfectos desconocidos, esas imágenes siempre consiguen conmovernos profundamente y tocar la fibra sensible de nuestros sentimientos.

Desde siempre, la gente ha sido el motivo predilecto de los fotógrafos. De hecho, mucho de los primeros fotógrafos eran retratistas, porque trataban de acercarse a la forma de creación artística que dominaba en aquella época: la pintura de retratos. Cuando la fotografía resultó más accesible, miles de personas invadieron los estudios para plasmar su imagen en el papel y conservarla para la posteridad. (Eastman Kodak, 1986)

Para los redactores de Eastman Kodak (1986):

Las razones que nos impulsan a fotografiar a las personas no han cambiado mucho desde entonces. Ahora, como en aquellos tiempos, tratamos de conservar los rostros de quienes han ocupado un lugar importante en nuestra vida y registrar escenas y gentes capaces de aportar un mensaje a quienes las contemplen y de evocar sentimientos humanos y universales. Existen diversas razones para fotografía a personas, para muchos es el deseo de registrar ciertos momentos de la vida y lo que pasa a su alrededor; como para otros es una forma de expresión personal y crítica social. Con independencia de las motivaciones que las originen, lo

cierto es que las fotografías protagonizadas por personas se cuentan entre las que más profundamente nos afectan. Nos hacen identificarnos con la condición humana, que se manifiesta unas veces atemorizada y solitaria y otras bulliciosa o alegre... La fotografía nos invita a participar en la vida de nuestros semejantes y a compartir sus experiencias (P.12-13)

Con respecto a lo anterior, “*el placer de fotografiar gente*” (1986) expone:

“Las fotografías de personas apuntan así al verdadero núcleo de nuestra naturaleza humana, a la necesidad de comprender la vida. Todos queremos saber quiénes somos y por qué estamos aquí. La fotografía nos acerca a la respuesta de esas preguntas, porque aísla momentos de nuestras vidas y nos permite escrutar en ellas y porque continuamente nos muestra cosas nuevas sobre nosotros y nuestros semejantes. En último extremo, la fotografía impulsa el proceso de autodescubrimiento individual y colectivo”. (P. 13)

Aproximadamente el ochenta por ciento de la información sobre el mundo la percibimos a través de la vista y no llega a un diez por ciento de la proporción que recibimos en forma de palabras, según Eastman Kodak (1986). Por lo tanto, la fotografía se dirige al más receptivo de nuestros sentidos y constituye un poderoso medio de comunicación no verbal. Y las imágenes de personas son para nosotros las más elocuentes, porque en la fracción de segundo que tarda en abrirse y cerrarse el obturador nos revelan más sobre el carácter que una descripción de miles de palabras.

Por ende, las fotografías llegan a los demás de manera directa y cada imagen comunica multitud de mensajes. Puede contemplarse una misma fotografía muchas veces y encontrar siempre en ella algún nuevo recuerdo o significado; en ocasiones se nos aparecen detalles, que no habíamos percibido anteriormente, explica Eastman Kodak (1986), o la imagen adquiere repentinamente una dimensión nostálgica.

Asimismo, Eastman Kodak (1986) alega que la fotografía es una forma de comunicación no verbal entre quien aparece en la imagen y quien la contempla. La postura, la expresión del rostro y el entorno identifican inmediatamente al protagonista de la escena y revelan sus cualidades humanas; aunque jamás lo hayamos visto fuera de la emulsión sensible, nos parece entender quién es y qué carácter tiene. Así, en virtud de

esa relación intelectual que ocupa por completo el pensamiento del observador, se cierra el círculo mágico de la fotografía.

En las fotografías donde las personas son protagonistas, habitualmente el rostro es el centro de atención. Como expresa Eastman Kodak (1986), “los rostros nos dicen lo que es un individuo, lo que ha sido y lo que será”. (P.16)

“El rostro humano es capaz de adoptar infinidad de expresiones, muchas de ellas sutiles y fugaces. ¿Qué puede haber más huidizo y pasajero que la expresión de un rostro humano?, se preguntaba Henri Cartier-Bresson”. (Eastman Kodak, 1986, p.16)

Para captar lo esencial de una persona hay que captar las cualidades que la hacen única, pero también las que comparte con el resto de la humanidad. Eastman Kodak (1986) citando a Diane Arbus, dijo que ‘lo importante es saber que nunca se sabe nada’.

Al inventarse la fotografía, esta causó un revuelo en su época, porque por primera vez se podía captar la imagen de una persona.

Durante las décadas de 1830 y 1840, varios inventores ingleses y franceses experimentaron con diversos materiales sensibles a la luz, y fue el francés Louis Daguerre el que creó el ‘espejo con memoria’, como se llamó a la primera técnica fotográfica que conoció el éxito comercial. (Eastman Kodak, 1986)

Además, Eastman Kodak (1986) expone que una década después de que Daguerre hubiera perfeccionado su técnica, ya había en todas las ciudades importantes de Europa y América estudios instalados por daguerrotipistas emprendedores deseosos de fotografiar a sus convecinos. Los campesinos y terratenientes abarrotaron rápidamente esos estudios, y las familias que acababan de sufrir la muerte de uno de sus miembros solían avisar al fotógrafo para conservar así un recuerdo fiel del fallecido. Esa técnica tuvo éxito, ya que era la primera vez que se podía conseguir un retrato casi fiel de una persona y por menos dinero del que pedía un pintor.

En 1856 apareció, lo que llamaron el “Ferrotipo”, el cual era un proceso más sencillo y barato y se obtenía el resultado sobre una chapa metálica negra. Como estos eran baratos, las familias comenzaron a armar álbumes de retratos familiares. Tras el ferrotipo, cuenta Eastman Kodak (1986) que la técnica fotográfica avanzó con rapidez, y a los pocos años ya se había desarrollado un proceso negativo-positivo que permitía obtener a partir de un solo negativo de vidrio cuantas reproducciones se quisieran y a un

precio que, naturalmente, era muy inferior al de los anteriores procesos de imagen única.

Durante este proceso, mientras los fotógrafos comerciales reproducían grandes cantidades de retratos para los clientes, los artistas comenzaron a ver desde una nueva perspectiva. “Ya que, se decían, la nueva técnica reproduce las cosas exactamente como son, ¿por qué no organizar la escena para comunicar con ella un mensaje visual?” y de esta forma comenzó un auge donde se comenzaron a crear escenas para la fotografía alegóricas a la moralidad particular de la época victoriana. Ejemplo de ello, son Julia Margaret Cameron, quien fotografió algunas figuras literarias conocidas de Inglaterra y Lewis Carroll, el cual fotografió con una estética delicada a Alicia Liddel, su amiga que inspiró *Alicia en el país de las maravillas*. (Eastman Kodak 1996)

A principios de siglo, relata Eastman Kodak (1986) la fotografía era ya un medio de expresión personal. Las tomas de Jacques-Henri Lartigue, hechas antes de los catorce años, reflejan la fascinación de un niño por el mundo de los adultos, por los coches y por las máquinas voladoras. Eugène Atget documentó el lado artístico y pintoresco de París y sus imágenes dejan traslucir la humanidad y la simpatía con que debió acercarse a los edificios y los personajes que fotografió. Por esa época, al otro lado del Atlántico, Alfred Stieglitz, maestro de la composición de honestidad impecable, empezaba a darse a conocer como el primer fotógrafo estadounidense de la vida cotidiana.

La fotografía ya se estaba considerando como un medio artístico y las exposiciones se multiplicaban a medida que esta nueva forma de mirar al mundo tenía aceptación y se expandía. Esto comenzó a producir un impacto social notable en la primera década del siglo XX, pues ya más que un fenómeno artístico, esta comenzaba a ejercer influencia en la vida cotidiana. (Eastman Kodak 1986)

Los avances de la imprenta permitieron la reproducción de imágenes de tono continuo, y así la fotografía se convirtió en un importantísimo vehículo de transmisión de noticias. En consecuencia, lo que antes debía comunicarse mediante la palabra o mediante grabados de línea, podría ahora ilustrarse con todo realismo. (Eastman Kodak, 1986)

Durante este proceso, muchos al darse cuenta de la fuerza de la fotografía, se dispusieron a revelar situaciones ocultas de la sociedad. Ejemplo de ello, son el periodista Jacob Riis, que mostró las condiciones en las que vivían los habitantes del

bajo Manhattan; el sociólogo Lewis Hine, el cual fotografió a los niños explotados en las fábricas de Nueva York. También, en los años de la depresión, el gobierno de los Estados Unidos al darse cuenta del poder de la fotografía, encomendó a un grupo de fotógrafos de la Farm Security Administration (institución de protección agraria) a que documentaran los tiempos difíciles de ese momento. (Eastman Kodak, 1986)

Cada vez la fotografía tenía más influencia en el mundo y podía estar al alcance de la gente, entonces en 1936 se creó la revista Life, la cual logró convertir la lectura semanal de reportajes gráficos en un hecho habitual en Estados Unidos. (Eastman Kodak, 1986)

Como expresa Eastman Kodak (1986), al dar a conocer el mundo, la fotografía cambió la vida de las personas y amplió el alcance del conocimiento. Ya nunca volvería a ocurrir nada importante sin que quedara plasmado para la posteridad.

Por consiguiente, durante el último medio siglo XX, la fotografía se asentó como medio de expresión personal y de observación de la vida. El retrato hace ya tiempo que dejó de ser el simple reflejo del aspecto externo. Los retratistas actuales se esfuerzan invariablemente por captar el carácter y la personalidad de sus personajes, por ilustrar en una sola imagen la forma en que un ser humano ve y percibe al otro. (Eastman Kodak, 1986)

El retrato hizo una gran evolución desde las poses rígidas y las expresiones vacías de los primeros daguerrotipos y entre los grandes retratistas del siglo XX se pueden destacar a Irving Penn, Richard Avedon y Arnold Newman.

#### **4.5 El ensayo fotográfico**

Eugene Smith acuñó la definición de ensayo fotográfico al principio como “Photo essay”, luego de haber realizado un trabajo en Bahía de Minata en Japón sobre lo que vivían los pescadores por una contaminación de Mercurio. Escalona (2011) expresa que Smith reflejó a través de sus fotografías sus principios de observación participante, trabajo de ciclo largo, libertad creativa, conciencia de la función activa del receptor, unión de emociones y reflexión. Así creó el concepto de ensayo fotográfico permitiendo conjugar elementos visuales y literarios en la unión de una serie de fotografías. Antes que nada se definirán ciertos términos para poder comprender al ensayo fotográfico como medio de expresión artística.

García, Ayudo y Solano, en el *Diccionario de Términos Literarios* (1997) conciben a la palabra ensayo como:

“Composición de moderada extensión sobre un tema histórico, político, filosófico, literario, científico, artístico, religioso, etc., expuesto con amenidad, claridad, agudeza y originalidad. Es un género didáctico de extraordinaria importancia en la actualidad. (...)El término apareció por primera vez en 1580 en una obra de Montaigne, pero en el resto de Europa no se generalizó el vocablo en el sentido moderno de la palabra hasta la mitad del siglo XIX”.

Es importante hacer énfasis en las características que separan al ensayo fotográfico de cualquier otro tipo de ensayo; sucesivamente, se ha aceptado a esta manifestación fotográfica, como una manera que permite al fotógrafo exponer su punto de vista, su posición con relación a un tema o su forma de ver un hecho social. Desde el punto de vista de Smith se puede alegar que ensayo fotográfico se separa del fotorreportaje evidentemente, ya que el producto final es seleccionado por terceros como editores.

En esta forma Hill y Cooper (2001) exponen la idea concisa de Smith al separarlas:

“Creo que un reportaje fotográfico es un portafolio armado por un director periodístico, mientras que en un ensayo debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la misma manera que se escriben un ensayo. Quizás la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las fotos una coherencia que no creo que usted encuentre con frecuencia en una publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de “reportaje fotográfico”.

Se puede concluir que el ensayo fotográfico es una técnica narrativa con la que se puede abordar diferentes temas, desde hechos simples, artísticos hasta acontecimientos o fenómenos sociales complejos.

Abreu (1988) ratifica con certeza que uno de los requisitos fundamentales que diferencia el fotorreportaje del ensayo fotográfico es el hecho de abordar temas que de acuerdo a su significación trasciende en el tiempo, lo cual hace de la investigación previa un elemento imprescindible.

A partir de esto es imprescindible partir de una propuesta de investigación, ya que es indispensable determinar lo que se va a comunicar en el ensayo fotográfico, la forma y las técnicas. De esta manera, Herrera (1989) manifiesta que el ensayo fotográfico, al igual que el literario se descuelga de una tesis o premisa que luego desarrollará el autor.

Fontcuberta (1990) plantea sobre este tema que como un acontecimiento único puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas que es necesario dar vueltas, mirar a su alrededor buscando la solución a los problemas que plantea, tanto que el mundo entraña movimientos y no podemos permanecer estáticos frente aquello que se mueve. Asimismo, el comportamiento social y documental que presentan los diversos planteamientos con relación a los ensayos fotográficos admiten la posición observacional con la que debe contar el fotógrafo en el momento de crear el concepto fotográfico expresado en un ensayo fotográfico y así entrar a la dimensión interpretativa donde el fotógrafo tiene la responsabilidad de estampar lo que observa a partir de lo que siente y se manifiesta en su entorno.

Cartaya (2010) citando a Freund (1983) dice que el hombre no informado asume que la fotografía siempre dice la verdad, ya que se sujeta del argumento el cual expone que la fotografía refleja la realidad de forma exacta. Son pocos los que en verdad pueden darse cuenta que su sentido puede verse totalmente alterado por el texto que la acompaña, o por la yuxtaposición con respecto a otras imágenes. Es el punto que un ensayista desarrolla en sus fotografías. La serie de imágenes transmite un mensaje que se manifiesta por sí solo, y sobre todo en el que se encuentra presente la opinión de su creador como resultado de la investigación previa y no de estimaciones concebidas sin fundamento.

Por ende, un ensayo fotográfico se aleja de la actividad de solo observar y capturar momentos, y destaca que hay que hacer una investigación previa y conocer tanto al sujeto a fotografiar como lo que lo rodea, siente y su rol.

Smith (1948), en Fontcuberta (2003) apunta al tema interpretativo y va más allá de la simple investigación que debe realizar el fotógrafo ensayista: Es importante que la inspiración para la interpretación, provenga de un estudio de la gente en lugares que sean de fotografiar. La mente debe permanecer tan abierta y libre de prejuicios como sea posible, el fotógrafo no deberá jamás tratar de forzar que el tema se adapte a ideas preconcebidas. Son varios los autores que ven importancia en el hecho de investigar y tener una base sólida que posea un fin comunicativo y coherente para presentar un ensayo fotográfico. Y lo más importante, poder alejar sus percepciones previas con respecto a un tema:

Todo ensayo es la justificación razonada y argumentada de un punto de vista subjetivo sobre un tema de debate general. Su referente, como el de cualquier texto argumentativo, está integrado por elementos procedentes de la realidad efectiva, de lo “ya sido”, como dice T.W. Adorno, es decir, las ideas, procesos, acciones o contenidos en general se refieren al arte, la política, la historia, la literatura, la sociedad, etc., cuestiones propias del ámbito humanístico, en el que predominan los valores y las opiniones, no las verdades incontrovertibles. (Cervera, Hernández y Adsuar, 2005)

#### **4.6 La belleza, el cuerpo y la fotografía**

Susan Sontag en su artículo “Argumento sobre la belleza” publicado originalmente en la revista *Daedalus* (2002) dice que hoy en día los estándares de belleza en la naturaleza están ampliamente fijados por la fotografía. Para llegar a esta conclusión, parte sobre que la belleza, en tanto que remite (como la salud) a una excelencia indiscutible, ha sido un término al que se ha recurrido siempre para formular evaluaciones incuestionables a lo largo de la historia, porque hacer de la belleza algo en cierto modo perdurable ha requerido de un buen número de transposiciones y de remiendos conceptuales. [Página web en línea]

Sontag alega que la belleza (si es este el modo que uno escoge de darle uso a la palabra) es profunda, no superficial; oculta a veces, más evidente; consoladora, y ni problemática; indestructible, como en el arte, antes que efímera, como en la naturaleza. La belleza –aquella clase que se estipula como edificante- perdura. Y citando a Valéry,

la naturaleza de la belleza es que no puede ser definida; la belleza es precisamente “lo inefable”. [Página web en línea]

En este orden de ideas, la autora formula que la belleza puede ilustrar un ideal; una perfección o a causa de su identificación con las mujeres (o más exactamente, La Mujer), puede desencadenar la ambivalencia usual que proviene de la antiquísima denigración de lo femenino. Mucho del descrédito de la belleza debe ser entendido como resultado de su inflexión de género. Asevera que la misoginia puede estar, a fin de sacarla del entorno de lo “meramente” femenino, lo poco serio, lo engañoso, ya que si las mujeres son adoradas porque son bellas, se condesciende con ellas por su preocupación de mantenerse o volverse bellas. [Página web en línea]

En consecuencia, para Sontag (2002) la belleza es teatral, es para ser mirada y admirada; y la palabra puede aludir tanto a la industria de la belleza (salones de belleza, productos de belleza, tratamientos de belleza), como a la belleza del arte y de la naturaleza. ¿Cómo explicar, si no, la asociación de la belleza –por ejemplo, en las mujeres- con la estupidez? Estar preocupado por la belleza propia es arriesgarse a sufrir los embates del narcisismo y la frivolidad. Considérense otras variantes de “lo bello”, comenzando por lo “lindo” y lo meramente “bonito”, unidas ambas de una tonalidad viril”. [Página web en línea]

Sontag (2002):

La belleza forma parte de la historia de la idealización, que es a su vez parte de la historia de la consolación. Pero la belleza no siempre consuela. La belleza del rostro y del cuerpo atormenta, subyuga; esa belleza es imperiosa. Tanto la belleza que es humana como la belleza que se crea (el arte) despiertan la fantasía de la posesión. Nuestro modelo de lo desinteresado proviene de la belleza de la naturaleza, una naturaleza que está por encima de nosotros, que no se puede poseer y es distante. [Página web en línea]

En consecuencia, Sontag (2002) la belleza del arte es mejor, “más elevada” –de acuerdo con Hegel- que la belleza de la naturaleza, puesto que está hecha por seres humanos y es la creación del espíritu, expresa la autora parafraseando a Hegel, pero esta discierne en que la belleza en la naturaleza es también el resultado de la cultura y de las tradiciones de la conciencia, “del espíritu” en lenguaje de Hegel. [Página web en línea]

Las respuestas a la belleza en el arte y a la belleza en la naturaleza, como indicaba Wilde, dice Sontag (2002), aunque Wilde estaba pensando en la poesía y la pintura y hoy día los estándares de belleza están fijado por la fotografía. Expresa que lo que es bello nos recuerda la naturaleza como tal –aquello que está más allá de lo humano y lo fabricado-, y por lo mismo estimula y profundiza nuestro sentido de la cabal extensión y plenitud de la realidad, tanto palpitante como inanimada, que nos circunda. [Página web en línea]

La belleza recupera su solidez, declara Sontag (2002) y su carácter ineludible como juicio necesario para darle sentido a una vasta porción de nuestras energías, de aquello que admiramos, de nuestras afinidades; y las nociones usurpadoras dejan, así, traslucir su absurdo. [Página web en línea]

De esta forma la fotografía por su carácter de máquina fabricada y hecha por humanos con la intención de hacer “perdurar” es lo que hace de la actividad de “fotografiar” una fuerza que impone estándares de belleza, además por su rol masivo y por la necesidad de darle “sentido” a las cosas que la sociedad admira, como dice Pérez (2004) en su libro *Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* “el discurso de la fotografía contemporánea se está articulando en torno al cuerpo” (p.39), por ende, la belleza relacionada con la construcción social del cuerpo, no escapa de esto.

En consecuencia, la fotografía debido a su carácter de representación, reproducción y repetición Sherlock (2004) citando a Linker (2002) argumenta que puesto que la representación de la realidad depende de la repetición para fijar o estabilizar significados, la mayoría de los textos dentro de la circulación cultural sirven para confirmar y reduplicar las posiciones del sujeto. La representación es un acto poco neutral de regular y definir los sujetos a los que se dirige, ordenándolos por clase o sexo, en relaciones activas o pasivas con respecto al significado. Con el paso del tiempo estas posiciones adquieren el estatus de identidades (...) Así las formas del discurso son a la vez formas de definición, medios de limitación, modos de poder.

Por ende, Pérez (2004) alega que el aparato para *producir* representación ha favorecido la producción de una subjetividad de género masculino que da el origen de la mujer como objeto *re-producido*. “En todas las culturas, el cuerpo humano es utilizado como un símbolo, una metáfora del orden político y social. El cuerpo humano parece ser

el medio simbólico natural y ubicuo de las relaciones sociales y el orden social”. (Heidt, 2004, p. 47)

Con respecto a esto, Cortés (2004) dice que el cuerpo humano es un material rico y complejo, un generador de mitos, un productor de símbolos mutables que se escapan de cualquier estructura rígida, verdad fundamental o significación dada, de contenido arquetípico. Sin embargo, las personas tienen un constante deseo de controlar y codificar su cuerpo para que este emita un conjunto de mensajes y una suerte de fantasías. Los individuos llegan a domeñar el cuerpo mediante un proceso de aprendizaje cultural en el cual se asimila el control y las limitaciones que el sistema social impone a la utilización del cuerpo como modo de expresión. Por tanto, se puede decir que “no existe un tipo de conducta natural, sino que toda expresión corporal está relacionada con la normalidad y determinada por la cultura”. (Ídem, p.65)

A mediados de los años ochenta, comentan Sherlock y Pérez (2004) que Bárbara Kruger presentó una serie llamada “*We Won’t Play Nature To Your Culture*” (No representaremos la naturaleza para tu cultura), esto señaló una madurez teórica que, de forma notoria, había faltado en gran parte del mundo del arte americano. De igual importancia fue *Post-Partum Document* (1973-79) de Mary Kelly, que se exhibió por primera vez en los Estados Unidos al mismo tiempo. Ambas desafiaban los supuestos ideológicos al insistir sobre su subjetividad como proceso, sin fijar y móvil. Kelly se negó a usar la representación directa del cuerpo desplazándolo a un campo de deseo textual. Al romper el naturalismo de la fotografía reclamaba un régimen neutral de la verdad, en cuanto a la obra de Kruger descubrió y desenmascaró la autoridad fálica de la fotografía en la representación del género. Apropiando, recortando y ampliando a proporciones monstruosas, sus robos de imágenes de los medios de comunicación llevan títulos con declaraciones agresivas que polarizan una hembra “nosotras” contra un varón “nosotros”, rompiendo así el voyeurismo fácil y la pretensión de transparencia encontrada en la imagen “realista”. Ella introdujo una voz hostil en lo que una vez funcionó como un discurso sin costuras, una cuña entre la imagen fotográfica y su referente.

Como dice Kate Linker citada por Sherlock y Pérez (2004):

Lo que producen las prácticas disyuntivas de Kruger, dentro del régimen de la sexualidad, es una analogía del ‘percibir los nudos’ brechtiano. Los

medio de representación se edifican y se demuelen para derrotar la ilusión naturalizada del significante y para revelar los intereses específicos sobre los que descansan su autoridad y su poder. Lo que se acentúa, en el trabajo de Kruger y en otros, es la movilidad del sujeto dentro de esas representaciones. Y en esa movilidad reside la perspectiva de un contralenguaje...”. (P. 89-90)

Con respecto a ello, se puede añadir a ese contralenguaje una contramemoria de nuestros antecesores olvidados que ofrecen otras voces, otros cuerpos y otras posibilidades. Si lo posmoderno gira sobre temas de representación, entonces el tema central es la representación de la mujer y de su percepción. (Pérez, 2004)

En cuanto a esto, explica Sherlock (2004) que la experiencia individual que la mujer tiene de su propio cuerpo es presentada en una doble vertiente, ya que la retórica que culturalmente le encuadra ha sido compuesta por otros. El acceso, frecuentemente negado, a lo que Foucault llama “compañías discursivas”, ha hecho que a las mujeres se las despoje de la posición de sujeto como hablantes activos que articulan su propia realidad. La subjetividad de las mujeres reside en la superficie de su piel y no es el resultado de su propia interioridad. Indudablemente, los cuerpos masculinos son también inscritos desde fuera por raza, edad, clase, entre otros; pero los hombres están capacitados para darse un nombre en forma de discurso que no está al alcance de cualquier mujer. Como la mujer tatuada en la película, estamos permanentemente a la vista como “cuerpo con órganos” (boca, ano, vagina), en terminología de Deleuze y Guatarri, no como umbrales con los que enfrentarse activamente al mundo y cambiarlo. Tan mudo como la modelo en la valla publicitaria, su cuerpo está constituido por el régimen visual que se la sujeta, lo que se ha llegado a conocer como “la mirada masculina”.

Este concepto apareció primero en la teoría cinematográfica, expone Sherlock (2004), y particularmente en el destacado ensayo de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo* (1975). A pesar de ser un concepto importante, explica que no deja de presentar ciertos problemas, particularmente en la forma rígida con que define a la audiencia en términos de mascarada masculina: ver una película de Hollywood es ver como un hombre. Como la teoría patriarcal, de la que es una variante psicoanalítica, rehúsa tratar las posiciones múltiples y a menudo contradictorias que todos los seres humanos se ve forzosos o eligen asumir y afirma una visión del capital y sus

instituciones como algo intransigente. Fundamentalmente, es esta una posición sin esperanza política de cambio que relega tanto al artista como al crítico a una postura de rabia retórica. Mucho más importantes son esos puntos de resistencia, por frágiles y fútiles que sean, que recuperan esa poesía del cuerpo de forma diferente.

En relación a ello, Sherlock (2004) dice que el cuerpo pasivo producido por la mirada alberga una contradicción entre cuerpo de mirada y lugar de resistencia a las manipulaciones de estado y religión. Y citando a Hebdige (1988) expresa que las chicas han comenzado a jugar consigo mismas en público, parodiando la iconografía convencional de feminidad caída: la vampiresa, la zorra, la ramera, la abandonada, la dominadora sádica, la víctima dominada. “Estas chicas interrumpen el flujo de imágenes... dejan de lado al voyeurismo, flirtean con la curiosidad masculina pero se niegan a someterse a la mirada de un dueño. Estas chicas convierten el hecho de ser miradas en un acto agresivo”. (P. 92)

Para concluir Sherlock (2004) propone que todavía queda la cuestión de si es posible para una mujer imaginarse un cuerpo femenino, hermoso y atractivo, lleno de la poesía de las calles y la sabiduría de una esfinge guiñadora. Por supuesto, seguramente, no escogería ser ni Venus botticelliana ni Beatriz dantesca, sellada y entregada, eternamente sonriente. Este nuevo cuerpo, hasta ahora imaginado en todas nuestras filosofías, sería múltiple, diverso y perverso. Sería móvil, sin identidad, capaz de camuflarse y disfrazarse por simple deleite.

A raíz de esto, Pérez (2004) se plantea si escribir el cuerpo y fotografiar la carne o, si se prefiere, describir la carne y representar el cuerpo, y esto conlleva en los propios comienzos del siglo XXI volver a admitir los cercenados límites de un cometido para el que la ciencia positiva fue incapaz de trazar frontera alguna.

Pérez (2004) expone:

Si hace poco más de un siglo, en concreto en 1895, la radiografía ofrecía la posibilidad de abismarnos en el interior del cuerpo humano, desvelando sus secretos y su inaccesible mismidad física –hecho que, curiosamente, sucedía el mismo año que Marconi descubría la radiotelefonía y en el que Louis Lumière presentaba públicamente de cinematógrafo-, si hace poco más de un siglo repetimos, el progreso era posible, y con él la conquista de una naturaleza que venía siendo

sometida y doblegada desde los siglos XVI y XVII gracias al discurso desarrollado por la ciencia moderna a través de autores como Copérnico, Galileo, Bacon y Newton; en el transcurso de las últimas décadas hemos asistido a una renovada recalificación territorial de fronteras y límites coincidente con un quíntuple desplome que en sus irreversibles consecuencias ha conjugado lo real y lo simbólico. Nos referimos al hundimiento de la fe en ámbitos como los de la salud y la medicina – crisis del sida-, al desencantamiento manifestado por el dominio emancipador de la tecnociencia –catástrofe de Chernóbil-, al desmoronamiento de los valores vinculados con la solidaridad y la tolerancia –expansión tumorosa de los fundamentalismos económico, étnico y religioso-, al descrédito de cualquier posible alternativa al sistema neoliberal –caída del muro de Berlín- y, finalmente, al derrumbe de las Torres Gemelas del World Trade Center –caída de la erección prepotente del tardocapitalismo globalizador. (P.28)

Por ende, agrega:

El contexto en el que nos desenvolvemos –un ámbito en el que la publicidad inventa el cuerpo y el cuerpo se construye como publicidad- propicia la hiriente y grotesca simultaneidad de todo un anómalo conjunto de dispares acontecimientos. Este hecho propicia que el envejecimiento prematuro de millones de jóvenes mujeres que a diario debe recorrer decenas de kilómetros para encontrar agua insalubre, se desarrolle de forma paralela a los tratamientos antiarrugas de las industrias cosméticas de los países ricos o a la clonación de una oveja que, tal y como sucedía con *Dolly* antes de su degeneración celular, podía ser joven y vieja a la vez –rememorando así con su balido un eco, acaso burlesco, de heraclitanas resonancias-. Junto a ello, el nuestro también es un contexto de progresivo despojamiento y acelerada desigualdad en el que la multiplicación simplificadora de lo inútil y la reiterada espectacularización de la vida, se superponen al *sampleo* de la idiocia en tiempo real y a la burda estupidez *on line*. (Ídem, p.29)

Como consecuencia la feminidad ha sido desplegada en los medios de comunicación: los periódicos, la televisión, la radio, las revistas, e inclusive la música, mediante una reducción de la mujer al ámbito del hogar, la familia, la moda y los chismes. En pocas ocasiones, las mujeres ocupan la primera plana de publicaciones periodísticas, lo cual refleja no sólo su exclusión de los espacios de toma de decisiones sino también la reducida idea con que cuenta la industria informativa sobre los temas de interés periodístico. De esta manera, la aparición femenina en las noticias periodísticas destaca detalles sin relevancia sobre el cuerpo femenino o su situación familiar, al tiempo que en las revistas para mujeres se suelen incluir temas considerados tradicionalmente femeninos como la belleza, la moda, la familia y las novelas sentimentales. (Newland, Kathleen, 1982; Larguía, Isabel y Dumoulin, John, 1975, cit. Herbert, 2015)

Por otra parte, en periódicos ilustrados, especialmente en los destinados al consumo femenino, usualmente a través de imágenes fotográficas acompañadas de textos didascálicos, la feminidad representada es caracterizada como pantomímica publicitaria o “pluralidad de máscaras”, en términos de Giancarlo Marmorì (1977). Al respecto, él postula que la publicidad responde a la demanda de comportamiento femenino que complementa el fantasma del Otro. (Herbert, 2015)

Así, esta idea de complemento para las mujeres soporta el uso de la mercancía que propaga la feminidad.

En tal sentido, las arquetipofanías publicitarias no sólo permiten mimetizar sino que también catalizan la ansiedad femenina, que aparentemente “caracteriza a las mujeres” (comillas nuestras) (Marmorì, 1977 cit. por Herbert, 2015, p.41). Por ende, la belleza y la perfección que se construyen a partir de cuerpo femenino a través de la imagen son mecanismos de control social relegados a un sujeto y adaptados a un entorno cultural e histórico específico.

#### **4.6 Trabajos fotográficos referenciales**

- **“The Nu Project” (2005) del fotógrafo estadounidense Matt Blum:** Es una serie de desnudos que comenzó en el año 2005 con el fin de retratar mujeres honestas en todo el mundo, con la intención de mostrar las personalidades, los espacios, las inseguridades y peculiaridades de las mujeres retratadas. Hasta la

fecha, comenta en su página web, han participado más de 300 mujeres en América del Norte, América del Sur y Europa.

<https://thenuproject.com/galleries>

- **“The Full Body Project” (2007)** del fotógrafo estadounidense Leonard Nimoy: Es una serie de fotos de mujeres mayores con las que buscó desafiar los conceptos arraigados de belleza. Las modelos eran de un grupo de burlesque en la ciudad de San Francisco en Estados Unidos.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/mar/03/the-full-body-project-by-leonard-nimoy-in-pictures>

- **“Kalenderpikene” (2011)** de la fotógrafa noruega Nina Djærff: La fotógrafa solo se encargó de hacer los retratos, de resto fue una idea de Marit Haslestad inspirada en la película “Calendar Girls” del año 2003. Se trata de una serie de fotografías de desnudos de mujeres en edades comprendidas entre los 32 y 80 años de edad con el objetivo de desafiar el ideal de belleza femenina y porque decía en una entrevista para la página web noruega “Dagbladet”, que las mujeres son hermosas en cualquier edad, con cualquier forma del cuerpo y con sus arrugas. Estas en principio fueron expuestas en la Universidad de Vestfold en el año 2011 y luego se construyó un calendario para el año 2012 que se utilizó para recaudar fondos para la Sociedad del cáncer en Vestfold.

<http://www.dagbladet.no/2011/11/07/magasinet/foto/eldre/18921801/>

- **“The women of casa X” (2013)** del fotógrafo británico, Malcolm Venville: es una serie de retratos de desnudos sobre mujeres de la tercera edad que antes se dedicaban al trabajo sexual en México, pero que al llegar a la vejez, quedaron en situación de calle. El título de la serie proviene del nombre del proyecto “La Casa Xochiquetzal”, un albergue ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México que les da la posibilidad de vivir tranquilas.

[https://issuu.com/schiltpublishing/docs/issuu\\_malcolm\\_venville](https://issuu.com/schiltpublishing/docs/issuu_malcolm_venville)

- **“Full Beauty Project” (2013)** del fotógrafo italiano Yossi Loloi: es una serie de fotografía de mujeres obesas. Con este proyecto, el fotógrafo quiso mostrar a esas mujeres que son felices con su cuerpo sin importar los patrones de belleza. “What I am trying to underline with my work is that any individual has the right

to be considered beautiful” decía Yossi Loloï en una entrevista para la revista Marie Claire en el año 2013.

<http://www.yossiloloi.com/portfolio/fullbeauty-project/>

- **“American Beauty” (2015)** de la fotógrafa estadounidense Carey Fruth: Es una serie de fotografías que recrean la escena de la película del director Sam Mendes “Belleza americana” del año 1999, donde la actriz Mena Suvari se ve en una cama de pétalos de rosa. En una entrevista en el año 2015 para el sitio web Buzz Feed, la fotógrafa explicaba que la serie se trata sobre cuerpos que se muestran en una manera respetuosa y cuidadosa, señaló que en este momento no hay suficiente diversidad entre las mujeres presentadas de manera positiva y las fotos de mujeres de más edad son muy escasas.

<http://www.careyfruthphotography.com/american-beauty/>

## II. MARCO METODOLÓGICO

### 2.1 Planteamiento del Problema

Roland Barthes, partiendo desde el campo de estudio de la semiología, definió a la imagen fotográfica como una reproducción analógica de la realidad que no contiene una película discontinua, ni aislable que pueda ser considerada como un signo; pero existen elementos retóricos como la composición, el estilo, entre otros complementos, que son susceptibles de funcionar de forma independiente como un mensaje secundario, a lo cual le llamó *connotación*, que se asimila a un lenguaje, en este caso, ya que existen y están presentes ciertos elementos que hacen que una foto sea un lenguaje.

Con esta premisa, tejió una duda en la concepción teórica sobre la imagen fotográfica. De allí, por medio de lo que llamó *connotación*, intentó delimitar *eso* o ese efecto específico que produce la fotografía sobre el observador, esa esencia de la fotografía y cuál es el enigma que la hace tan *seductora*.

En el libro “La cámara lúcida” de Barthes, existe un tema recurrente y a partir del cual surge la reflexión: la muerte. En la búsqueda de lo que se oculta tras la fotografía, y “lo que se ampara indefectiblemente en la imagen fotográfica, es la Muerte” (Sala-Sanahuja, 1989). Esto unido a la dimensión del recuerdo, ya que en su reflexión expone que la fotografía es más que una prueba porque no muestra nada más que algo *ha sido*, también demuestra lo que *es*, dejando la permanencia del referente; con la idea de mostrar lo que es, fue y ya murió.

Esto se logra a través de detalles concretos, que son más que un complemento de la información que se quiere dar, pues además de conmover, abren los recuerdos, “provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente” (Sala-Sanahuja, 1989).

La mayoría de las personas, desde la aparición de la fotografía, siempre buscaron o tuvieron la necesidad de plasmar su retrato para hacer que este perdurara en el tiempo y así tener una prueba de lo que alguna vez fueron, para guardar recuerdos. Este proyecto está inspirado, sobre todo, en las mujeres, quienes en cierto modo, poseen un sentimiento de rechazo a la muerte en relación al envejecimiento, y esto es descrito de forma casi perfecta en “La cámara lúcida”. A veces, este mismo sentimiento, es

impulsado por los medios de comunicación, quienes a lo largo del tiempo se han dispuesto presentar a la juventud como algo en lo que se debe permanecer, por ende, presentan una relación entre la perfección, belleza y juventud como inseparables y el envejecimiento como algo negativo, y luego con el pasar del tiempo se añora o se extraña lo que se fue un día, es un rechazo que puede materializarse en las imágenes producidas a partir de sí mismas, sea cual sea su naturaleza gráfica.

El enfoque principal de esta investigación está basado en la reflexión sobre la muerte, el recuerdo a partir de la relación existente entre la perfección y la belleza en el cuerpo femenino.

Por lo antes expuesto, la investigadora se plantea la siguiente interrogante: ¿Es posible realizar un ensayo fotográfico a partir de la relación entre la perfección y la belleza femenina basado en los planteamientos de Roland Barthes en su libro “La cámara Lúcida”?

## **2.2 Objetivo General**

Realizar un ensayo fotográfico a partir de la relación entre la perfección y la belleza femeninas basado en los planteamientos de Roland Barthes en su libro *La Cámara Lúcida*.

## **2.3 Objetivos específicos**

- Analizar el texto de Roland Barthes “La cámara lúcida”.
- Identificar la relación entre perfección y belleza en el cuerpo femenino.
- Investigar sobre la fotografía, el género del retrato y la herramienta del ensayo fotográfico.
- Indagar sobre trabajos fotográficos referenciales, tanto en América como en Europa.

## **2.4 Justificación**

Se seleccionó el recurso de la fotografía para este proyecto como medio de comunicación por su capacidad de transmitir mensajes y expresar un contenido. En este

caso, el uso del ensayo fotográfico, ya que le permite al fotógrafo hacer su interpretación libre sobre el tema que escogió y plasmarla en un documento visual.

La realización de este trabajo de investigación es importante porque representa un gran aporte para aquellas personas que están interesadas en explorar la fotografía como un medio para expresar de forma artística su punto de vista, como para aquellas mujeres interesadas en ser retratadas de una manera distinta para perdurar en el tiempo y mirar su cuerpo de una manera diferente a lo que están acostumbradas, como lo que plantea Roland Barthes en su libro “La cámara lúcida”.

Las jóvenes, muchas veces reciben halagos de parte de mujeres mayores que se identifican de alguna manera, porque se ven en ellas y sucede que de manera nostálgica, muestran su fotografía favorita de cuando eran joviales para que las miren, porque a su edad, muestra cierto rechazo a la evolución de su cuerpo. De este acto nacen las ganas de comprender, indagar, observar y retratar ese momento íntimo del encuentro de las personas con ese ser que fue retratado en algún momento de su vida, que ya no es. Es decir, de ese rechazo al envejecimiento y la muerte, pero que de cierta forma se va aceptando al acceder al desnudo que va en contra de los cánones y a la búsqueda de la propia belleza a través de la fotografía por estar conscientes de su muerte. Aunado a que, como lo expresa el The Boston Women's Health Book Collective (2000) algunas de nosotras, educadas en la modestia acerca de la desnudez de nuestra cultura latina, casi todas juzgamos que alguna parte de nuestro cuerpo, a veces todo, no está bien. Siempre tratamos de esconder nuestros cuerpos a las demás personas, nos sentimos avergonzadas de él, incluso con nuestros compañeros, compañeras, amistades y amantes. Muchas veces nos comparamos con otras mujeres y todas participamos en mantener nociones idealizadas de la belleza femenina, que no aprecian la gran diversidad de nuestros países y culturas, cuando históricamente todas las sociedades han definido sus parámetros de belleza. Usualmente, nuestra dignidad personal depende de mantener nuestra apariencia que satisfaga nuestros valores culturales, pero esos valores siempre comunican las imágenes contradictorias de lo que es ser mujer en cualquier sociedad, donde desde niñas se nos ha preparado para ganarnos el amor de un hombre en competencia con otras mujeres, por mencionar un ejemplo. Otras culturas, otras épocas históricas han valorado más el cuerpo de la mujer transformado por el parto y la crianza de los hijos. Ahora vivimos unos tiempos en que toda clase de producto se vende con los cuerpos de

las mujeres y esos son cuerpos jóvenes, sin marca de la vida, y mucho menos del embarazo.

El hecho de abordar este tema de una manera práctica y teórica en un trabajo de grado de la Universidad Católica Andrés Bello es innovador, debido a la escasez de trabajos universitarios y de documentos fotográficos que estudien el tema de la muerte y la memoria, el recuerdo –puntos clave de los planteamientos realizados por Roland Barthes en *La cámara lúcida*- a partir de la relación existente entre perfección y belleza del cuerpo femenino.

## **2.5 Delimitación**

El objeto de estudio son 9 modelos mujeres mayores de 45 residentes de la ciudad de Caracas. El lugar donde se realizaron las tomas fotográficas fue en el hogar de cada una de las modelos. El criterio para la selección de cada una de ellas es que poseen características fenotípicas variables correspondientes tanto a rasgos físicos como conductuales.

## **2.6 Tipo, diseño y modalidades de la investigación**

Este trabajo es de carácter documental, porque está basado en la búsqueda, análisis e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales, impresa, audiovisuales o electrónicas. Sobre esta misma línea, Vélez S. (2001), afirma que este tipo de investigación tiene como objetivo “el desarrollo de las capacidades reflexivas y críticas a través del análisis, interpretación y confrontación de la información regida. Entre los posibles propósitos de este tipo de investigación se encuentran: describir, mostrar, probar, persuadir o recomendar. La investigación debe llevar a resultados originales y de interés para el grupo social de la investigación”.

El proceso que se llevó a cabo para el trabajo después de revisar material bibliográfico y la experiencia empírica de investigación, la técnica a usar es la observación directa, que según Tamayo (2007, p. 193) “es aquella en la cual el investigador puede observar y recoger datos mediante su propia observación”. Y para Méndez (2009):

La observación directa es el proceso mediante el cual se perciben deliberadamente ciertos rasgos existentes en la realidad por medio de un esquema conceptual previo y con base en ciertos propósitos definidos generalmente por una conjetura que se quiere investigar, además se obtuvo información adicional, llevando la investigación a un nivel exploratorio y descriptivo. (P.251)

Esta técnica de observación se realizó sin un instrumento estructurado, usando el registro fotográfico para los resultados. Por supuesto, tomando en cuenta que el instrumento de recolección de datos es cualquier recurso, dispositivo o formato que se utiliza para mantener o registrar información. Además, Sabino (1992), afirma que este aspecto de las investigaciones no es más que la “implementación instrumental del diseño escogido”.

De esta misma manera, según el manual del tesista de la Universidad Católica Andrés Bello (2016) la investigación pertenece a la modalidad III, Proyectos de producción, y a la sub-modalidad IV correspondiente al ensayo fotográfico.

## **2.7 Propuesta Visual y justificación**

Teniendo siempre presente los objetivos del trabajo, sobre todo partiendo de lo que se quiere mostrar a través de las fotos a partir de los temas planteados por Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* y luego de haber seleccionado a la mujer como centro de la investigación, se establecieron los parámetros fotográficos necesarios para los retratos y los objetos en los lugares seleccionados, con el fin, de darle un sentido estético y visual coherente a cada una de las fotografías, y que en conjunto, sustenten, transmitan y muestren la esencia del trabajo de grado.

Estando consciente de lo que implica retratar a personas, se determinaron los aspectos técnicos en términos de iluminación, encuadres, color, formato, planos y demás detalles relacionados con los temas que se quieren mostrar.

Las fotos están planteadas en un formato horizontal. La iluminación es principalmente natural; la proporcionada por la entrada de luz de las locaciones, ya que es un componente esencial de la naturalidad que se le quiere dar al retrato de las modelos. También, para conservar la esencia de luz que poseen los espacios con el fin

de que ninguna variable de luz artificial afectara la escena a registrar con la intención de no alterar el espacio como *operator*. Las fotos fueron tomadas en horas de la tardes, que es correspondiente a una intensidad de luz propicia para lo que sea debido a que ofrece los momentos donde la luz pasa a poseer un carácter suave, que permite la presencia de una constante escala de grises que garantiza la uniformidad en las luces y en las sombras evitando diferencias drásticas indeseadas. En el caso de que en el lugar hubiese la presencia de luz artificial, se les dio el mismo uso y la misma función que cumplían en el espacio como elemento meramente propio de la circunstancia.

Con respecto a la ubicación de los objetos y sujetos dentro del encuadre, se usaron 5 planos. Un plano general con un ángulo cenital para la toma de los objetos que se les pidió a las modelos, objetos que fueron especiales para ellas y que les traían recuerdos, con lo que se pretende representar la dimensión del recuerdo y la nostalgia, además que esto a su vez connota remite a las experiencias de los momentos vividos por las modelos que cuidadosamente los eligieron.

Posteriormente, se escogió la utilización de un plano detalle para mostrar una marca del cuerpo de las retratadas con el fin de mostrar que las marcas o cicatrices son parte de la experiencia de cada quien porque guardan una historia. Finalmente, dos planos generales de las modelos y un plano medio corto en los que se aprecia la figura femenina totalmente desnuda y, en los casos que así lo solicitaban portando algunos de los objetos que se mostraban en plano cenital.

De acuerdo con el plano medio corto, se colocó a la modelo sujetando una foto antigua que escogió de ella misma; todo con el fin de representar lo que expone Sanahuja (2006) con respecto a lo que decía Barthes en el prólogo del libro *La cámara lúcida* sobre la “momificación del referente”:

La fotografía solo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo... En la fotografía del referente desaparecido se conserva *eternamente* lo que su presencia, si presencia fugaz –esa fugacidad, con su evidencia, es lo que la fotografía contiene de patético-, hecha de intensidades (...) La fotografía es más que una prueba: no muestra tan solo algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra que ha sido (...) Conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provoca esa

mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente (p.22, 23).

En cuanto al tema del color de las fotos, el ensayo está planteado en blanco y negro basándose en lo que dice Barthes (2006) sobre esto:

En toda fotografía el color es una capa fijada ulteriormente sobre la verdad del blanco y negro. El color es para mí un postizo, un afeite (como aquellos que se les prodiga a los cadáveres). Puesto que lo que me importa no es la vida de la foto (noción puramente ideológica), sino la certeza de que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos, y no con su luz sobreañadida (p.128).

Las modelos fueron retratadas desnudas para hacer fotografías en el sentido de lo erótico, utilizando el desnudo como herramienta que arroja la denotación directamente al cuerpo femenino en su cualidad de imperfección, un modo de abrir la visión del espectador ante la piel, permitir un cuestionamiento directo acerca de si lo que percibe posee algún tipo de belleza y, en ese mismo sentido, se busca permitir que esa piel sea la que produzca la seducción, permitir una posible invitación que finalmente termina remitiendo a lo planteado por Barthes (2006) la foto erótica no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; “arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí”. (P.99) El desnudo se realiza con la intención de despojar a las personas de la vestimenta como parte de una práctica corporal contextualizada, pues quitarle el vestido representa que estas no forman parte del orden microsocial.

Por último, el revelado digital se centrará en agregarle a cada imagen un aumento en sus niveles de claridad, contraste y del tono de negro para resaltar la forma del cuerpo y sus detalles, además de disminuir el desplazamiento, a saber, un ajuste del software Photoshop que sirve para oscurecer las sombras y los medios tonos con un efecto sobre las iluminaciones con el objetivo de crear una atmósfera de nostalgia direccionada en sentido estético a lo sublime.

En cuanto al formato de publicación del producto, se presentará una exposición fotográfica, por medio de un ensayo fotográfico de la vida a través de la muerte, que lleva por nombre: “*Post-mortem: desnudando la muerte a través de la belleza*”, ya que

la idea es presentarla al público a manera de que puedan enfrentarse con una realidad propia, porque tal como lo expresa Rosa Olivares (2004):

Habrá que recordar que la belleza, el horror y el escándalo, la agresión, no están en la obra ni en la intención del artista sino en la mirada del público, en aquel que tiene miedo y no en el que afronta sus temores en cada imagen que realiza, en su actitud ante la vida, en la coherencia del día a día. (P.141)

Por ende, ya el autor habiendo enfrentado sus temores, miedos, preocupaciones u obsesiones a través de la imagen fotográfica como una cadena que une sus sentimientos con la sociedad, ahora le toca a la misma causante y a la vez receptora del contenido del trabajo ser quien se enfrente con una realidad de la que no puede escapar. Además, a partir de esto, generar un espacio donde estas imágenes convivan y permitan el encuentro entre el mismo público, así propiciar la conversación o el debate alrededor de esta realidad desnuda en un espacio físico donde las mujeres realmente no están desnudas en identidad, todo lo contrario, pues todos los elementos retóricos contenidos en la imagen fotográfica connotada y denotada, hace poseedoras a las modelos de una máscara que las protege al convertirlas en elemento simbólico y significativo como signo.

## **2.8 Ejecución del plan**

### **2.8.1 Contactos**

Se realizó una convocatoria a través de redes sociales para solicitar a las modelos.

Quienes accedieron:

Rotceh Sánchez (47 años)

Anamalia Ramírez (48 años)

Yenni Figuera (48 años)

Martha Suárez (48 años)

Diaisa Sánchez (51 años)

Yantami Figuera (52 años)

Cecilia Fernández (53 años)

Nidia Collado (59 años)

Estela Celis de Figuera (78 años)

Es importante señalar, que las modelos, motu proprio respondieron a la convocatoria, lejos de los métodos tradicionales, en los que el fotógrafo elige a su objeto de estudio, sin embargo, me aseguré de mantener el criterio de las diferencias fenotípicas para garantizar una muestra representativa que permitiera la construcción de un producto sólido.

### **2.8.2 Locaciones**

Las locaciones que se utilizaron fueron las casas de cada modelo en distintas zonas de la ciudad. No se especifican por razones de seguridad.

### **2.8.3 Recursos técnicos y humanos**

Para la elaboración de las fotografías se utilizó una cámara canon t3i con un lente 18-55 mm y una laptop portátil con los programas para el revelado de las fotografías; asimismo, como recurso humano se contó con el apoyo de amigos que colaboraron con el traslado.

### **2.8.4 Presupuesto**

<b>Equipos técnicos</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Precio estimado Bs.</b>	<b>TOTAL Bs.</b>
Cámara canon T3i	1	500.808	500.808
Tarjeta de memoria SD 32 GB	1	18.937,34	18.937,34
Laptop ACER Aspire	1	325.164,50	325.164,50
SUB-TOTAL.....			844.909,84

<b>Misceláneos</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Precio estimado en Bs.</b>	<b>TOTAL Bs.</b>
Impresión del tomo	142	40	5680
Empastado	1	6000	6000
CD virgen	4	500	4000
Impresión de fotos	18	1000	18000
Caja para portar fotos	1	3000	3000
SUB-TOTAL.....			36680

Se expresa el presupuesto de los montos que se estiman invertir en la elaboración del ensayo fotográfico. Los precios que corresponden a los equipos técnicos se promediaron entre los presentados en el portal web Amazon, teniendo como referencia el tipo de cambio de \$1 por Bs. 646,09 del Sistema Marginal de Divisas (SIMADI).

### **2.8.5 Resumen del presupuesto**

<b>ÍTEM</b>	<b>TOTAL BS.</b>
EQUIPOS TÉCNICOS	844.909,84
MISCELÁNEOS	36,680
TOTAL GENERAL	1.726.499,68

## 2.8.6 Análisis de Costos

El análisis de costos expresa los ítems en los que se invierte para la producción del ensayo fotográfico, indicado en costo real. No se incluyen los costos de los equipos técnicos y transporte debido a la propiedad y disposición de estos, lo que permitió reducir así los gastos estimados en el presupuesto.

<b>Equipos técnicos</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Precio estimado en Bs.</b>	<b>TOTAL Bs.</b>
Cámara canon T3i	1	0	0
Tarjeta de memoria SD 32 GB	1	0	0
Laptop ACER Aspire	1	0	0
SUB-TOTAL.....			0

<b>Misceláneos</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Precio estimado en Bs.</b>	<b>TOTAL Bs.</b>
Impresión del tomo	142	40	5680
Empastado	1	6000	6000
CD virgen	4	500	4000
Impresión de fotos	18	1000	18000
Caja para portar fotos	1	3000	3000
SUB-TOTAL.....			36680

### **2.8.7 Selección de las fotografías y ensamblaje del ensayo**

Después de haber hecho una preselección de fotos de todo el contenido en bruto, Rotceh Sánchez (42 fotos), Anamalia Ramírez (56 fotos), Yenni Figuera (35 fotos), Martha Suárez (38 fotos), Diaisa Sánchez (44 fotos), Yantami Figuera (36 fotos), Cecilia Fernández (31 fotos), Nidia Collado (34 fotos) y Estela Celis de Figuera (34 fotos) se procedió a seleccionar 5 fotos por cada una de las modelos con las características planteadas en la propuesta visual.

Con respecto a la sintaxis del ensayo fotográfico, son 5 fotos por cada modelo, que juntas cuentan su historia, el orden de las modelos está determinado por la edad, y el ensamblaje de las fotos por modelo está determinado por los siguientes factores:

En primer lugar, la contextualización a través del recuerdo, es una evocación a la memoria y a las experiencias a través de los objetos presentados por cada una de las modelos. Pues cada objeto seleccionado, representa para ellas un momento especial, algo que le gusta o que la describe.

En segundo lugar, una marca en su cuerpo que evoca una historia, algo que pasó, pero que dejó una huella; es la forma de ver de una cicatriz más allá de la belleza, pues detrás de esa marca se encuentra la experiencia de la persona retratada.

En tercer lugar, un antes y un después a través de la muestra de una foto donde estuviesen más jóvenes, con el fin de representar el paso del tiempo y cómo esto queda plasmado en la fotografía.

Finalmente se muestran dos retratos de la modelo desnuda como resultado o como demostrando el camino recorrido hacia la muerte, es una analogía del acceso a la belleza gracias a la concientización de la muerte, separado de lo que se puede concebir como perfección.

Los resultados obtenidos de este recorrido, fueron que estas son mujeres que no tenían problemas para mostrarse tal cual como son, pues ellas mismas solicitaron acceder al desnudo, no fue como sucede comúnmente donde es el fotógrafo quien busca a la modelo. También, si al momento de la foto tuvieron alguna inseguridad para mostrarse desnuda, al final lo terminaron haciendo y mostraban signos de estar satisfechas al ver el resultado. Además, la fotografía se puede convertir en un objeto de

recuerdo tan poderoso como un objeto cualquiera, pues sucedió que al pedir objetos, varias incluyeron fotografías y aunque muchas muestren su desnudez, siempre depositan una importancia simbólica en algo para mostrar su propia identidad, pues muchos de los objetos especiales que escogieron, decidieron usarlos en el momento de los retratos. Finalmente, en efecto, las marcas o cicatrices tienen tanto valor como los objetos, porque sirven para enfatizar que esa persona tiene una historia y que eso no es un asunto de imperfección física, sino más bien, uno que remite a la memoria y recuerdos de experiencias vividas, que incluso cada una tenía una historia con respecto a esas marcas.

### III. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Debido a los resultados obtenidos, no se pretenden realizar conclusiones definitivas ya que se parte de la complejidad y novedad de los temas abordados, cuya profundidad deja aún posibilidades para reflexionar y ahondar en estudios posteriores. Sin embargo, para finalizar, se plantean varias reflexiones generadas a partir de la investigación efectuada.

Para realizar una investigación de calidad es importante indagar a través de distintas fuentes que aporten información desde distintas perspectivas, más aún cuando los temas, como sucede en este caso, están dados por su complejidad, como lo son el tema de la mujer y la falta de fuentes bibliográficas específicas que aborden temas como los que plantea Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida*, por ser abordados de forma personal y presentar términos de su propia autoría.

A partir de los temas de la belleza, la perfección y su relación en el cuerpo femenino, se buscó mostrar el cuerpo de la mujer a través de un ensayo fotográfico que accede a distintos niveles de significación gracias a la investigación sobre los distintos temas que planteó Roland Barthes acerca de la fotografía. Se pudo constatar que la misma herramienta fotográfica ha sido también parte de un proceso histórico relacionado con la imposición de cánones relacionados directamente con el cuerpo y la belleza.

Partiendo de lo investigado, lograr que mujeres mayores de 45 años se mostraran desnudas tal cual como son fue un hallazgo, porque lo hicieron a pesar de lo delicado del tema de la belleza, la perfección, la desnudez, en sí de los cánones sociales que pueden llegar a impedir mostrarse tal cómo se es para evitar la crítica furtiva de la sociedad. Lo cual puede llegar a representar un movimiento contra el statu quo, el que implica un orden social adaptado a su propio antecedente cultural e histórico, el occidental.

Desde los griegos y por más de millones de años, el tema de la belleza fue una característica importante en el arte o de lo que se entendiera como tal. Aunque en Platón este concepto no contenía o no se dirigía hacia lo estético, con Aristóteles ya se encuentra una definición para lo que sería una belleza artística, relacionada con orden-magnitud-armonía. A raíz de esto, se originó un legado que se mantendría en el

pensamiento occidental. Como señala Wolf (1991), que mientras las mujeres superaban la mística femenina de la domesticidad, el mito de la belleza la reemplazaba ocupando esa función de control social. Y es que, la encarnación de la belleza constituye una demanda para las mujeres y no para los hombres. Es un modelo cambiario, determinado por la política y en la actualidad occidental, es “el último y mejor de los sistemas de creencias que mantienen intacta la dominación masculina”. (P. 3)

Tomás de Aquino en la Edad Media, llegó a definir la belleza en términos similares, pero fue en el siglo XVIII cuando surgió una revisión partiendo de la estética, pero que no estuvo dirigida en discutir en términos de conceptos, sino que se buscó encontrar un lugar para lo que comenzaba a desear el ser humano. Con ello provino el término de la belleza como atributo hacia las personas, tanto al hombre como a la mujer, pero que por circunstancias sociales se hizo énfasis en el cuerpo femenino.

La historia de la belleza presenta muchas manifestaciones si se considera en detalle como lo hizo Umberto Eco, o de manera general si es adaptada a una zona geográfica específica, pero al final la definición del término se presenta de manera subjetiva, por lo cual ha ido adaptándose y evolucionando de manera social y cultural.

En fin, la belleza no es más que un gusto o un placer personal del cual cada quien hace de su uso como mejor le parezca o convenga, al igual que considerar algo como perfecto es no más que algo, que en la subjetividad humana y el criterio personal, no tiene o no existe más allá de eso, porque eso lo es todo.

Respecto a lo planteado por Roland Barthes su publicación de *La Cámara lúcida* y basándose en ello, se abrieron caminos para ver a la fotografía más allá de los aspectos técnicos y desde las posición de quien la toma, pues la presenta como una experiencia personal para quienes forman parte de esta, es decir, tanto para el que la toma por cualquier motivo, como para el que es retratado. Esto se constató, sobre todo en el momento de pedirles a las modelos una fotografía de cuando estaban jóvenes por la nostalgia que suscitaban en ellas tal recuerdo y lo que comentaban sobre la elección; al igual que con la escogencia de objetos que representaran algo especial.

También, respecto al tema del desnudo, esto representó algo nuevo, pero deseado por todas las modelos; es importante señalar, que las participantes del proyecto, motu propio respondieron a la convocatoria, lejos de los métodos tradicionales, en los que el fotógrafo elige a su objeto de estudio. Pues a través de esto se hizo evidente que

el tema de la belleza es un asunto de búsqueda personal, confirmado en el mismo instante en el que a través de esta búsqueda se pueden enfrentar, aceptar o concientizar el tema de la muerte que implica el ser retratado. Gracias a ello se constató que son mujeres que no están determinadas por lo que añoran del recuerdo de su belleza, ni por la perfección.

Por otra parte, cuanto al color el uso y manejo del blanco y negro permitió indagar más en la fotografía expuesta por la búsqueda de los detalles, ya que el color rompe un poco con la esencia y emite una mirada más superficial porque todo se presenta a simple vista.

En cuanto al cuerpo del ensayo, está formado por un total de (45) fotos, donde se traza una breve historia de las personas retratadas como analogía de un camino hacia la muerte. Toda ellas distintas tanto en lo físico como en lo conductual. Al contrastar la información obtenida a través de la investigación documental con la obtenida en la observación directa, se pudo lograr una serie de aseveraciones en torno a lo logrado en las fotografías, ya que al momento de darles más detalles a las personas retratadas sobre lo que se trataba en el trabajo y de dónde había surgido la base de la investigación, se encontraban identificadas con lo que se les contaba.

Es cierto que la tradición oral es un complemento fundamental en el legado cultural, también es cierto que los testimonios no pueden ser captados en fotografías a pesar de que son importantes para comprender un fenómeno antropológico a partir de un discurso netamente visual. Sin embargo, las fotos dicen mucho o todo, sin requerir entrevistas habladas o escritas, para entenderlas, también dependerá mucho de las experiencias personales de quien las mire o la posición, quizás ideológica con cual las detallen. Ya que como lo expresaba Sanahuja (2006) basado en lo planteado Barthes en *La Cámara Lúcida*:

La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo; la evidencia del esto-ha- sido, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica. (P.21)

Para futuras investigaciones que a través de la herramienta fotográfica aborden temas relacionados con los tratados en esta investigación, se les realiza

una serie de recomendaciones importantes que garantizarán la consecución de los objetivos de manera más óptima. Se recomienda:

- Realizar una convocatoria con mucho tiempo de antelación.

- Pedir, anterior a la sesión, características del lugar que hayan escogido las modelos, para evitar no contar con una buena iluminación, o pedir de manera imprescindible que el espacio debe contar con una buena fuente de luz natural.

- Explicarles a las modelos de forma detallada el uso de las fotografías en el sentido de los medios en los cuales serán publicados sus retratos. También, establecer un trato de confianza con las modelos basada en el tuteo, pero con respeto para que se sientan a gusto con lo que se va a hacer.

- Contar con por lo menos dos tipos de lentes fotográficos para aprovechar más los espacios en caso de que sean muy abiertos o muy cerrados o para hacer mejores tomas de retratos y del sujeto en el espacio. Por lo menos, un lente de focal fija como un 50 mm  $f/1,2$ , ya que suelen ser luminosos, en caso de que la iluminación no sea del todo óptima o para obtener mejores tomas sobre detalles y un lente gran angular, ya que abarca un gran campo de visión que permitirá obtener mejores imágenes de planos generales.

## IV. BIBLIOGRAFÍA

**Aumont, J.** (1992) “La imagen” (1ª Edición). Barcelona, España. Ediciones Paidós.

**Arango; León y Viveros** (1995). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá: Tercer Mundo Editores en coedición con Ediciones Uniandes y Programa de Estudios de Género, Mujer y Desarrollo, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

**Barthes, R.** (2006) “*La Cámara Lúcida*”, Buenos Aires, Argentina. Editorial: Paidós comunicaciones

**Barthes, R.** (1985) “*El grano de la voz*” segunda edición en español. México. Siglo xxi editores

**Butler, J.** (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Muñoz María, Trad.). Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (Trabajo original publicado en 1990).

**Calvet, L.** (1985) “*Roland Barthes Biografía*”. Barcelona-España. Gedisa editorial

**Costa, J.** (1998) “*Fotodiseño. La fotografía en el grafismo y el diseño*”. Barcelona, España. Editorial: ceac

**Costa, J.** (1977) *El lenguaje fotográfico*. Madrid, España. Ibérico Europea de Ediciones

**De Miguel, J.** (1983) “*Fotografía*” Madrid, España. Editorial Hispano Europea

**De Miguel, J.** (2002) “*Sociología Visual*” Madrid, España Editorial Hispano Europea

**De Beauvoir, S.** (1962). *El segundo sexo*. (Editorial Siglo Veinte, Trad.). París, Francia: Gallimard (Trabajo original publicado en 1949).

**Dubois, P.** (1994) “El acto fotográfico: de la representación a la recepción” 2da edición. Buenos Aires, Argentina. Paidós comunicaciones

**Descartes, R** (1994) *Meditaciones Metafísicas* (1era edición). Bogotá, Colombia, Panamericana Editorial

**Duca, L.** (1965) “*Historia del erotismo*” Buenos Aires, Argentina. Editorial: siglo XX

**Eco, U.** (2010) “*Historia de la belleza*”. China. Editorial: Debolsillo

**Equipo Eastman Kodak** (1986) “*El placer de fotografiar a la gente*” España. Ediciones Folio

- Greer, G.** (2004). *La mujer eunuco* (Mireia Bofill y Heide Braun, Trads.). Barcelona, España: Editorial Kairós, S.A. (Trabajo original publicado en 1970).
- Grinberg, L. y Grinberg, R.** (1980). *Identidad y Cambio*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Larguía, I. y Dumoulin.** (1975). *Hacia una ciencia de la liberación de la mujer*. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. División de Publicaciones.
- Lipovetsky, G.** (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- Lipovetsky, G.** (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino* (Alapont Rosa, Trad.). Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Sontag, S.** (1981). *Sobre la Fotografía*. (1ª Edición). Barcelona, España. Edhasa.
- Sartin, P.** (1973). *La promoción de la mujer* (María Gimeno, Trad.). Buenos Aires: Editorial Labor, S.A. (Trabajo original publicado en 1966).
- Sau, V.** (1987). *Mujeres y Sociedad*. En II Congreso Mundial Vasco: La construcción del «Yo» femenino: hacerse a sí misma. Vizcaya: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Tubert, S.** (1993). *Feminidad*. En González, María (Comp.). *Cuerpo y subjetividad femenina. Salud y género* (pp. 45-70). Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A.
- The Boston Women's Health Book Collective** (2000) "*Nuestros cuerpos nuestras vidas. Un libro escrito por mujeres para mujeres*". Barcelona, España. Editorial Plaza & Janés Editores, S.A.
- Vélez S., C.** (2001). *Apuntes de metodología de la investigación*. Departamento de Ciencias Básicas Universidad EAFIT. Medellín – Antioquia.
- Pérez, D.** (2004) "*La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*". España. Editorial: Gustavo Gili, SA
- Pierre- Jean, A.** (2005). *El fotoperiodismo. Buenos Aires*. Editorial La Marca.

**Peset, J.** (2010) *Tendencias en la práctica profesional de la fotografía comercial, industrial y publicitaria: Cambios y mutaciones en el nuevo escenario digital*. 1era Edición. Nordestedt, Alemania. Druck und Bindbung: Books on demand.

**Santalla, Z.** (2005). *Guía para la elaboración formal de reportes de investigación*. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello.

**Wolf, N.** (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona, España: Emecé.

**Zuzunaga, C.** (1958). *Cultura y profesión de la mujer. Aporte para una teoría integral sobre la existencia femenina y sobre la posición de la mujer frente a la vida y la cultura*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires.

### **Fuentes no publicadas**

**Abate, A.** (2011) MUCUCHÍES SE PINTA DE NEGRO: ENSAYO FOTOGRÁFICO DE LA FIESTA DE SAN BENITO EN MUCUCHÍES, EDO. MÉRIDA Trabajo de grado de pregrado. Universidad Católica Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, Venezuela.

**Baptista, L.** (2007). HISTORIA DE LA MODA FEMENINA EN VENEZUELA TRAVÉS DE SUS IMÁGENES (1870-1900). Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

**Cartaya, R.** (2011) ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE LA APARIENCIA DE DOS TRIBUS URBANAS ANTAGÓNICAS EN LA CIUDAD DE CARACAS. Trabajo de grado de pregrado. Universidad Católica Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, Venezuela.

**Herbert, E.** (2015) “VENEZUELA, UNA PASARELA: MODA, BELLEZA E IDENTIDAD EN ADULTAS JÓVENES CARAQUEÑAS”. Trabajo de especialización en Estudios de la Mujer. Universidad Centra de Venezuela

**Padra, K.** (2013) CARACAS A DOS RUEDAS. Trabajo de grado de pregrado. Universidad Católica Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, Venezuela.

**Salazar, C.** (2008) ENSAYO FOTOGRÁFICO DEL CIRCO ATAYDE HERMANOS “DAMAS Y CABALLEROS”. Universidad Católica Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, Venezuela.

**Prieto, E. (2006).** Ensayo fotográfico: disciplina, mística y abnegación. Trabajo de grado de Especialización. Universidad Católica Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, Venezuela.

### **Fuentes Electrónicas**

**Bataille, G. (1997)** “*El erotismo*” [Libro disponible vía web]

[http://www.olimon.org/uan/bataille-el\\_erotismo.pdf](http://www.olimon.org/uan/bataille-el_erotismo.pdf) [Consulta: 27 julio de 2016]

**Barreiro, A. (2004)** “*La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*” Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración [www.raco.cat/index.php/Papers/article/download/25787/25621](http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/download/25787/25621) [Fecha de consulta: 30 junio de 2016]

**Bermúdez, I (1999)** “Concepciones ético filosóficas sobre la muerte” [Página web en línea] <http://www.cocmed.sld.cu/no33/n33ori1.htm> [Consulta: 27 julio de 2016]

**Elizalde, L. (2007)** Fotografía en revistas, artificio contemporáneo [Página web en línea] [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1012-15872007000200002](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872007000200002) [Consulta: 26 julio de 2016]

**Meyer, P. (2000)** “*Hacia una redefinición de la fotografía documental*” Coyoacán, México <http://v1.zonezero.com/editorial/abril00/pdf/abril00.pdf> [PDF disponible en línea] [Consulta: 15 mayo de 2016]

**Navaja, G. “*El canon y los nuevos paradigmas*”**

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canon-y-los-nuevos-paradigmas-culturales-0/html/01c65932-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canon-y-los-nuevos-paradigmas-culturales-0/html/01c65932-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Consulta: 25 julio de 2016]

**Real Academia Española (2016)** <http://www.rae.es/> [Consulta: 16 julio de 2016]

**Rico, A. (2013)** “La fotografía y su analogía con la realidad”

[www.publicaciones.unitec.edu.co/ojs/index.php/VES/article/download/47/43](http://www.publicaciones.unitec.edu.co/ojs/index.php/VES/article/download/47/43) [Consulta: 10 de junio de 2016]

**Sabino, C. (1992).** *El proceso de investigación*. Libro digital. Disponible en: <http://paginas.ufm.edu/Sabino/PI.htm>. [Consulta: 30 enero de 2016].

**Sontag S.** “*Un argumento sobre la belleza*”

letraslibres.com/sites/default/files/pdfs\_articulospdf\_art\_8562\_6878.pdf [Consulta: 15 mayo 2016]

**Torre de Babel** *Diccionario Filosófico “Perfecto”* [Página web en línea] <http://www.e-torredebabel.com/diccionariofilosofico/perfecto-aristoteles.htm> [Consulta: 25 julio de 2016]

**Urbaneja, I.** “*Concepto de belleza*” <http://bitacoramedica.com/wp-content/uploads/2011/09/Concepto-de-belleza.pdf> [Consulta: 20 julio de 2016]

**Vite, E** (2012) “Por los caminos de la memoria en la obra de Marcel Proust” [Página web en línea] <http://biblioteca.itam.mx/estudios/100-110/101/EdgarVitePorloscaminosdelamemoria.pdf> [Consulta: 26 julio de 2016]

## V. ANEXOS

**“The Nu Project” (2005) del fotógrafo estadounidense Matt Blum**



**“The Full Body Project” (2007) del fotógrafo estadounidense Leonard Nimoy**



**“Kalenderpikene” (2011) de la fotógrafa noruega Nina Djarff**



**“The women of casa X” (2013) del fotógrafo británico, Malcolm Venville**



**“Full Beauty Project” (2013) del fotógrafo italiano Yossi Lolo**



**“American Beauty” (2015) de la fotógrafa estadounidense Carey Fruth**

