

Tecnologías del maquillaje

El cuerpo como ensamblaje expresivo

Maria del Mar Agudelo Torres

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora Social

Campo profesional: Producción Editorial y Multimedia

Director de tesis: Richard Tamayo Nieto

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Carrera de Comunicación Social

Bogotá, martes 31 de julio de 2007

Bogotá D. C., julio 31 de 2007

Señor Decano Académico
JÜRGEN HORLBECK B.
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Pontificia Universidad Javeriana

Respetado Señor Decano,

Presento a consideración de los jurados académicos que se convoquen para tal fin, el trabajo de grado titulado Tecnologías del maquillaje. El cuerpo como ensamblaje expresivo de la estudiante MARIA DEL MAR AGUDELO TORRES con cédula 33.376.887 de Tunja del Campo profesional de Producción Editorial y Multimedia.

El trabajo es un análisis de las tecnologías del maquillaje a través de la historia y las culturas, y el valor expresivo que se le otorga. Considero que el trabajo responde con creces a todos los criterios exigidos por la Facultad para los trabajos de grado.

Atentamente,

RICHARD TAMAYO NIETO
C. C. 79.795.727 de Bogotá

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	10
Cuestiones preliminares	17
I. MAQUILLAJE Y VERDAD	19
La necesidad de la verdad	21
La condición humana	22
II. USOS Y FUNCIONES DEL MAQUILLAJE	24
Sobre los regímenes de signos en general	27
Sobre el régimen signifiante	28
Sobre el régimen pre-signifiante o primitivo	32
Sobre el régimen contrasignifiante	33
Sobre el régimen postsignifiante	34
Sobre nuevos regímenes	35
Las funciones	40
Cosmética	41
Cuidar y embellecer	42
CASO I. EGIPTO ANTIGUO	44
Cuadro de tecnologías. Egipto antiguo	50
CASO II. ARTISTAS JAPONESAS	52
Asegurar el éxito	53
El esplendor de las geishas	54
El maquillaje	55
Signos de sensualidad	62

Cuadro de tecnologías. Artistas japonesas	65
CASO III. LA BELLEZA OCCIDENTAL	67
La Antigüedad Clásica	67
Tratamientos faciales. El deseo de embellecerse	68
El gimnasio y la palestra. Consecución de un cuerpo hermoso	70
Baños. Relaciones sociales y beneficios terapéuticos	70
Evitar los excesos	71
Asegurar los contornos	72
Cuadro de tecnologías. La antigüedad clásica	74
El cuerpo en la Edad Media	75
Sobre algunos elementos del régimen	76
La imagen del cuerpo	77
¿Por qué la mujer?	78
Afeites, vestuario y otros adornos. Su paradójica necesidad	78
El cuerpo. Sede de un buen uso y un mal uso de sí	79
Sobre la palabra <i>moral</i> y el cuerpo transgresor	80
Discursos normativos y producción corporal	82
Afirmación de sí	85
Génesis y desarrollo de la cultura del <i>bello sexo</i>	86
El cuerpo de la buena vida	87
El cuerpo gobernado	88
Cuerpo purificado – cuerpo adornado	88
<i>Podar la frondosa naturaleza</i>	89
<i>Baños</i>	90
Evoluciones de la Edad Moderna.	
Tránsito hacia un cuerpo individual	90
El cuerpo individual	91
Siglos XVI y XVII. La belleza de lo conforme	92
<i>Incorporar la norma</i>	93
<i>El triunfo de la belleza</i>	94

<i>Embellecer lo que se muestra</i>	96
<i>El cuerpo cortés</i>	96
<i>Discursos normativos. ¿Cómo llegar a ser bello?</i>	97
<i>Señales equívocas</i>	97
Siglo XIX. Producción de nuevos cuerpos	99
<i>El cuerpo privado</i>	100
<i>El cuerpo limitado</i>	101
<i>La estética de lo trasgresor</i>	102
<i>Nuevas relaciones con el cuerpo</i>	103
<i>Evolución de las prácticas de embellecimiento</i>	104
Cuadro de tecnologías. De la Grecia antigua al siglo XIX	108
El siglo XX	111
Hacia una democratización de la belleza	111
Nueva preocupación por la apariencia física, nuevas formas de construir un cuerpo	112
Mediatización de los esquemas de construcción corporal	114
Exponerse a la mirada. La construcción del cuerpo que se expone	115
De Finales del siglo XX hasta nuestros días	116
Sobre la nueva estética y sus tecnologías de producción	117
La fascinación técnica	120
Quiero ser una muñeca Barbie	121
Cuadro de tecnologías. El siglo XX	125
CASO IV. SURMA: EL MUNDO EN EL CUERPO	144
Cuadro de tecnologías. Surma: el mundo en el cuerpo	150
CASO VI. REALZAR LA BELLEZA HEREDADA: LOS WODAABE	151
Cuadro de tecnologías. Realzar la belleza heredada: los wodaabe	154
Afirmar una identidad	155

CASO I. IMPUGNAR EL GÉNERO. NUEVAS FORMAS DE PRESENTAR EL CUERPO	157
CASO II. EL CUERPO PUNK	159
CASO III. EL CUERPO GÓTIGO	162
CASO IV. EL CUERPO DARK	164
CASO V. EL CUERPO SKINHEAD	165
CASO VI. BANDAS DE ROCK	167
CASO VII. <i>MOD BODS</i>	174
Suicide Girls	175
Cuadro de tecnologías.	
Estéticas <i>punk</i> , <i>gótica</i> , <i>dark</i> y <i>skinhead</i> / Bandas de rock / <i>Mod bods</i>	178
CASO VIII. IDENTIDAD CULTURAL	181
Cuadro de tecnologías. Identidad cultural	183
Transformarse	184
El cuerpo del espectáculo	185
CASO I. LA EFIGIE DE LA SEDUCTORA	186
Cuadro de tecnologías. La efigie de la seductora	189
La puesta teatral	190
CASO II. EL KABUKI	192
Cuadro de tecnologías. El Kabuki	193
Momentos de la caracterización en el cine	194
Pintura	194
Prótesis	195
Cuadro de tecnologías.	
Momentos de la caracterización en el cine	198
CASO IV. FANTASÍAS DEL OTRO YO	199

Cuadro de tecnologías. Fantasías del otro Yo	202
Constituir el dispositivo ritual	203
Generalidades sobre la experiencia del cuerpo en Melanesia	203
CASO I. OSTENTAR LA TALLA	206
CASO II. PREPARARSE PARA LA CELEBRACIÓN.	
DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS Y FUENTES DE EXTRACCIÓN	208
CASO III. ATAVÍO Y ENCARNACIÓN ESPIRITUAL - EL CULTO DEL TAMBARAN	211
Cuadro de tecnologías.	
Ostentar la talla, Prepararse para la celebración.	
Dispositivos tecnológicos y fuentes de extracción,	
Atavío y encarnación espiritual: el culto del Tambarán	212
Materializar un sentimiento	214
CASO I. CÓMO DEMOSTRAR LA MAGNITUD DEL DOLOR	215
Cuadro de tecnologías. Cómo demostrar la magnitud del dolor	216
Deshumanizar	217
CASO I. PERDER EL ROSTRO. CAMPOS DE CONCENTRACIÓN EN AUSCHWITZ	218
Cuadro de tecnologías. Perder el rostro.	
Campos de concentración en Auschwitz	221
Cuadro de tecnologías. Las <i>no-personas</i>	223
Hacer del cuerpo una obra	224
CASO I. RECUERAR EL PRIMER LIENZO	225
CASO II. CUERPO-LIENZO, CUERPO-PINCEL	226
CASO III. MARCAS DESROSTRIFICANTES	228
CASO IV. JUEGOS DE IDENTIDAD	229
CASO V. LA PLÁSTICA CORPORAL	232

CASO VI. CUERPOS DE DOLOR	235
CASO VII. JUGAR CON EL CUERPO	236
CASO VIII. EL HOMBRE POSTHUMANO	238
III. EL HOMBRE COMO CYBORG	139
Efectos anatomopolíticos: el hombre y la mujer	241
La identidad como práctica	244
Fragilidad: una respuesta a la pregunta por el hombre	248
CONCLUSIONES	253
REFERENCIAS	261
BIBLIOGRAFÍA	280
ANEXOS	294
Componentes de los cosméticos decorativos en la actualidad	294
Ingredientes de origen vegetal	295
Algunas presentaciones de los cosméticos en la actualidad	297
Cosméticos decorativos	297
Cosméticos invisibles – De absorción	298
Cosméticos para la limpieza de la piel	299
Dispositivos tecnológicos para la limpieza de las manos (uñas)	300
Elementos técnicos para la aplicación de cosméticos en la cara	301
Instrumentos quirúrgicos	302
Instrumentos de gimnasia pasiva	302
Implantes	303
Equipos de medicina estética	305
REFERENCIAS	306

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de la investigación que realicé para escribir este trabajo, adquirí conocimientos, experiencias y enormes satisfacciones gracias a:

Richard Tamayo. Agradezco inmensamente su confianza en mí; el compartir su saber como muy pocos logran hacerlo y guiar el proceso de aprendizaje no sólo en la academia, sino enfocado a la práctica y al diario vivir.

Gustavo Patiño. Amablemente, respondió a mis insistentes cuestionamientos sobre la expresión escrita. Gracias a su ayuda, confío en la claridad y coherencia textual de este trabajo.

Martha, mi mamá. Me ha proporcionado más ayuda y apoyo del que nadie puede esperar. Además de su ilimitada paciencia, buena voluntad para dejarlo todo para leer y escuchar mis escritos cuando necesitaba su opinión y de su franqueza, me ha hecho los mejores dones: constancia y comprensión.

Toti y Ovi. Saben todo lo que hicieron para ayudarme desde el principio. Son los abuelos que todo ser humano soñaría.

Carlos. Su paciencia, perseverancia, sinceridad y amor me han dado la fortaleza suficiente para enfrentar las dificultades. Sin dudarlo, me ayudó con un sinnúmero de pequeñas tareas que ya no recuerdo.

Papi. Por respetar mis decisiones. Por intentar, cada vez que lo permito, convencerme de enfrentar la vida con un buen carácter.

Carlos Rivera, por sus aportes en el campo de la cirugía estética.

Luis Fernando Marín, Carolina Montoya, Luis Fernando Cardona, César Mario Gómez y, nuevamente, Richard Tamayo. Me enseñaron a encontrar en la filosofía, no sólo la respuesta a diversas inquietudes, sino el comienzo mismo de muchas otras. Sus inteligentes preguntas y aportes alimentaron de forma inestimable este análisis.

Sandra Castañeda por su gestión como guía de investigación y estructuración del trabajo de grado en su segunda fase y a cada uno de los profesores que, durante estos últimos cinco años, hicieron parte importante en mi formación académica.

INTRODUCCIÓN

*Los hombres son seres condicionados,
ya que todas las cosas con las que entran en contacto
se convierten de inmediato en una condición de su existencia.*

Hannah Arendt, *La condición humana*



Imagen 1

Carol Beckwith y Angela Fisher

Hombre de Surma, Etiopía

Los muradits pintan su cara con diseños que realzan su carácter travieso.

Dentro de las preocupaciones intelectuales, el maquillaje no es un tema relevante. Es un fenómeno destacable que, mientras no cesa de invadir nuestras esferas, de atraer la atención en todas las capas sociales, sin llegar a discriminar por tan solo un instante determinados sexo, edad o cultura, hasta el momento no ha merecido un espacio considerable dentro de las ciencias sociales.

Toda mujer que, independientemente de su edad o interés particular, construye su rostro mediante el uso de variados cosméticos no dista sobremanera de los jóvenes que demoran horas en el baño intentando poner en orden su pelo o de los señores que afeitan su barba y se aplican ungüentos para atenuar la resequedad de la piel; ni siquiera, de un emo¹ que delinea sus ojos de color oscuro al estilo gótico, acomoda un mechón de

medio lado de la cara y elimina ciertos alimentos de su dieta para alcanzar la delgadez que le demanda la subcultura de la que pretende hacer parte; incluso, no se aleja de quienes buscan desterritorializar sus rasgos masculinos para convertirse en mujeres de la noche.

Si bien lo anterior se muestra como una pequeña visión de la cosmética en Occidente, con pretensiones de parcialidad, la razón es simple: su autora es occidental, así como sus posibles lectores. Pero ello no significa que un trabajo sobre el maquillaje y sus tecnologías, y la importancia de las mismas en la construcción de subjetividades pueda desentenderse tan fácilmente de costumbres milenarias y no menos maravillosas de lo que hemos tenido oportunidad de observar.

En distintos lugares del mundo, incluyendo aquellos donde los procesos de colonización occidental no han hecho mella, encontramos cuerpos que nos demuestran que las posibilidades de singularización son múltiples y, por lo tanto, que la noción de *cuerpo* como una realidad ontológica previa a experiencias posteriores debe ser deconstruida en el momento de pensar lo humano.

Los casos que demuestran la condición aloplástica de los cuerpos, es decir, cómo estos son el producto de una serie de elementos y de prácticas que los constituyen como tales, son innumerables y, en la medida en que nuevas materias son descubiertas para la elaboración de productos que respondan a lo que podríamos llamar *deseos de embellecimiento y/o aceptación social*, nuevas tecnologías de modelado corporal surgen, bien para responder a ciertas necesidades o, bien, para inventar otras.

El auge de la cirugía estética, la ingeniería biotecnológica y un sinnúmero de tecnologías de construcción corporal, desde la dietética y el *body-building*, innumerables tratamientos y ejercicios para eliminar la grasa del cuerpo, darle tonicidad y belleza, hasta aquellas que, por diferentes razones, demuestran cada vez más la fragilidad de las fronteras corporales, como las inyecciones de solución salina para dar nuevas formas a la cara, han suscitado una serie de discursos en torno a los límites del cuerpo humano. Surge entonces la pregunta por la génesis de un hombre post-humano, por la "[...] aparición de un hombre mutante, hijo de sus propias elecciones y de sus propias técnicas, con esa ambigüedad que no permite saber si se trata de un hombre inhumano por deshumanización o de un superhombre que sobrepasa la humanidad para llevarla más lejos y más alto [...]" (Michaud, 2006, v. 3, p. 409).

Deshumanizado o *superhombre* son tan solo dos conceptos que se ajustan a un momento histórico que reclama para sí las innumerables posibilidades que tiene el

hombre de expandir sus límites y limitaciones gracias al desarrollo de las tecnologías de construcción corporal, cuando lo que nos demuestra la prehistoria es que dichas posibilidades no sólo lo han acompañado desde siempre, sino que han viabilizado su emergencia como hombre.

Es probable que, desde los comienzos de la raza humana, la primera materialidad dispuesta para modelar, de manera temporal o permanente, haya sido el cuerpo, específicamente la piel o membrana que marca su superficie, lo delimita y lo expone. Si bien la paleontología, a través del estudio de esculturas o pinturas, ha dado cuenta de ciertas prácticas de intervención corporal en diversas sociedades, el estudio de culturas primitivas por parte de la antropología ha indicado su empleo en innumerables partes del mundo. Pinturas elaboradas para rituales de paso o de iniciación, celebraciones de una cosecha o del fin de una guerra, en las culturas indígenas, y escarificaciones y tatuajes practicados por pueblos como los maories de Nueva Zelanda y numerosas culturas africanas figuran entre muchos otros ejemplos de prácticas destinadas a cumplir diversas funciones, como el embellecimiento, la protección o la intimidación psicológica del enemigo.

Desde tiempos remotos, en diversas culturas y lugares del mundo, distintos cuerpos han sido la muestra visible de su especificidad como productos de las fuerzas históricamente contingentes que los constituyen, mas no verdades ontológicamente previas a todo contacto con el mundo. Si bien este problema aún suscita discrepancias entre las ciencias sociales, es preciso identificar este trabajo como un análisis de las tecnologías del maquillaje a través de la historia y las culturas y el valor expresivo que se les otorga.

Disponemos de innumerables manuales de belleza, desde las mismas revistas que imponen las tendencias del momento hasta completos tratados que exponen distintas técnicas de *arreglo* corporal, acordes con la fisonomía de cada individuo. No faltan las estadísticas sobre los miles de dólares que las mujeres invierten en cosméticos ni los diversos anuncios publicitarios, series de televisión y *realities* que invitan a sus receptores a hacerse un cuerpo según los códigos estéticos imperantes. Mucho menos faltan los trabajos sobre imagen corporal, comunicación no verbal —cuyo enfoque está más dirigido a las posturas, contorsiones de la cara y movimientos del cuerpo—, la mirada y, en últimas, historias de lo que se ha dicho sobre el cuerpo.

Si bien muchos teóricos como Georges Duby, Paul Veyne, Norbert Elias y Georges Vigarello han escrito grandiosos libros y ensayos respecto al tema del cuerpo que, en

consecuencia, hacen alusión a los dispositivos tecnológicos de los que el hombre ha hecho uso para conservar, limpiar y embellecer *su* cuerpo, el maquillaje y sus tecnologías no han sido estudiados desde la perspectiva de su importancia en la construcción de subjetividades.

El concepto *tecnología* hace referencia a un conjunto de instrumentos (*elementos u objetos técnicos*) y de prácticas que coadyuvan en la composición y formación del cuerpo humano. *Maquillaje*, del francés *maquiller*², término utilizado dentro de la jerga teatral francesa durante el siglo XIX, es un flujo de materia o *filum*, es decir, una materia en variación continua, descodificada y desterritorializada, cuyo devenir en un elemento técnico en particular está sujeto a un agenciamiento que, una vez que captura sus singularidades y sus rasgos de expresión (dureza, peso y color), le precisa su especificidad en tanto *sustancia* o materia formada y, por ende, codificada.

Si bien lo que nos ha mostrado la antropología han sido los distintos procesos de codificación del maquillaje, desde la miel y las ceras utilizadas en la antigüedad hasta las elaboradas cremas antiarrugas de la actualidad, debemos considerar que las tecnologías, lejos de estar predeterminadas o de ser el producto propio de un momento histórico particular, son tan solo el resultado de agenciamientos maquímicos que determinan lo que son, su uso y su comprensión.

A la vez que sustancias como la arcilla, el kohl y la cera de abejas; minerales de carbonato de cobre y almagres u óxidos de hierro; colágeno, melanina y sábila; objetos corto-punzantes y muchos otros han tenido que converger en agenciamientos particulares para reconocerse como objetos técnicos de construcción corporal, lo mismo ha sucedido con las especies que las mismas sustancias suponen en virtud de los usos del cuerpo que demandan y sus efectos en el mismo.

Aunque gran parte de los objetos técnicos mencionados cumplen la función de pintar una cara o el cuerpo en su totalidad, al igual que hoy en día lo hace una barra de labios, unas sombras o una base de cualquiera de las marcas que ofrece el mercado, los usos del cuerpo que implica su aplicación cambian, bien sea por variaciones de los elementos en razón del agenciamiento que suponen, y/o por las variaciones de sus instrumentos de aplicación, los cuales les proveen nuevas potencias a tal o cual sustancia.

Del mismo modo, si se trata de los efectos en el cuerpo, los dispositivos utilizados para pintar no son los mismos que los utilizados para cortar la piel o tatuarla de manera permanente. Sus usos y su comprensión constituyen, entonces, diferentes tecnologías de

construcción corporal, como lo son el tatuaje, la escarificación, el *piercing*, la prótesis, el peinado, la mutilación y la cirugía estética.

En razón de la importancia que estas y otras tecnologías han tenido en los procesos de subjetivación de los seres humanos, propongo un marco de análisis en el que las tecnologías del maquillaje y los cuerpos puedan ser pensados, no en virtud de lo que mal podría constituirse como una historia del maquillaje, sino en el orden de los agenciamientos, es decir, ensamblajes o simbiosis de elementos heterogéneos en un territorio que hacen posible la aparición de ciertos elementos técnicos, ciertos discursos y, finalmente, determinadas subjetividades.

Una vez definido el agenciamiento, es preciso comprender la estructura y los efectos de sus partes. Primero, encontramos dos polos, inseparables el uno del otro: el ya mencionado *agenciamiento maquínico*, que formaliza los contenidos, las materias no formadas o *filum*, y el *agenciamiento de enunciación*, que formaliza la expresión o las funciones no formales. Una vez formalizadas, el contenido pasa a ser un *sistema pragmático* y la expresión, un *sistema semiótico* o *régimen de signos*. Por un lado, lo que se hace, una producción corporal determinada, un rostro sobre el que rebotan los enunciados; por el otro, lo que se dice. Primer eje divisorio del agenciamiento.

Un segundo eje presenta una territorialidad, en la que el contenido y la expresión permanecen formalizados, y unas líneas de desterritorialización que atraviesan y arrastran el agenciamiento, modificando así sus reglas de composición, de manera tal que el contenido y la expresión dejan de presentarse como distintos para devenir materias no formadas y funciones no formales.

Puesto que los cuerpos son el resultado de agenciamientos en particular, sus especificidades pueden dar cuenta de los mismos: por un lado, de su territorialidad, del régimen de signos que predomina y del sistema pragmático; por el otro, de sus máximas de desterritorialización.

Para nuestro análisis, distinguimos dos tipos de agenciamiento en diferentes casos: aquellos en los que el maquillaje entra a hacer parte de una *máquina de rostridad* que sobre-codifica el cuerpo, e incluso la cabeza, formalizando de tal forma los rasgos de expresión conforme a un aparato de Estado que bloquea lo que Deleuze y Guattari denominan su *código polívoco multidimensional*, y aquellos en los que las pinturas, los tatuajes y otras marcas se adaptan a la multidimensionalidad de los cuerpos, conectándolos con devenires animales en lugar de hacerle un rostro; aquellos cuyos

rasgos de expresión pertenecen más a un *agenciamiento de metamorfosis*, en los que el sistema cuerpo-cabeza está abierto a múltiples configuraciones.

En Etiopía, al norte del lago Turkana, ciertos elementos de la tierra se convierten para los surma en el medio idóneo para expresar sus sentimientos y su carácter. Hombres y mujeres elaboran sus cuerpos de una forma extremadamente particular, sobre todo para aquellos que están lejos de comprender su cosmovisión o, incluso, para aquellos que contamos con tan solo unos cuantos datos sobre su cultura.

Un tatuaje que opera como signo de traición a determinados códigos estéticos y que individúa a su portador, en términos de un *nosotros-frente-a-otros*, como puede verse en el caso de los *punk*, es susceptible de sobrecodificaciones en otros territorios como los campos de concentración, donde las marcas desrostrifican al sujeto que las porta.

Los ejemplos son diversos: desde la necesidad de todo un ritual del cuerpo en el interior del espacio privado para presentar una imagen conforme a la norma; desde la elaboración de tatuajes, formas y colores del pelo, *piercings* y cirugías estéticas para afirmar la singularidad, hasta el adorno de los cuerpos como preparación para un ritual de iniciación o de paso, para ir a la guerra o para celebrar una batalla o una cosecha, encontramos alteraciones corporales que, sin bien posiblemente comparten su esquema (o sus trazos), como las pinturas, los tatuajes y las escarificaciones, las lógicas bajo las cuales funcionan son distintas.

El modelo de Deleuze y Guattari permite comprender el cuerpo como una materia desterritorializada que se formaliza en razón de un agenciamiento que lo reteritorializa en virtud de prácticas y enunciados determinados. En últimas, planteo entender al hombre mismo como un *cyborg*, un ensamblaje semiótico-material, un sujeto múltiplemente heterogéneo y conectado que, lejos de estar dado o predeterminado, se produce de manera continua, independientemente del régimen que predomina en el agenciamiento que lo produce.

De este modo, defino las *tecnologías de construcción corporal* (a las que algunas veces denomino *de singularización* o *de intervención*) como unas de esas tecnologías que, en combinación con ciertos enunciados, coadyuvan en la composición de aquellas subjetividades llamadas *cybogs* o producciones tecnológicas que almacenan información.

Si bien la definición de la palabra *maquillaje* no se reduce al significado que comúnmente se le ha otorgado y, por lo tanto, demanda explorar diversas prácticas y dispositivos tecnológicos tanto desde el campo de la estética como desde el de la

medicina, la gimnasia y la nutrición, es preciso aclarar que, si por un lado las intervenciones corporales abarcan estos últimos tres campos, las prácticas que les corresponden tan sólo son mencionadas en los casos en que están al servicio del aspecto, como la cirugía estética, dejando de lado aquellas que se aplican exclusivamente a la cura o a la prevención de enfermedades.

El presente trabajo está organizado en tres ejes argumentativos, cada uno de los cuales corresponde a un capítulo. El primero expone el maquillaje con relación a la verdad; por un lado, plantea el problema de la visión del cuerpo como una realidad ontológica y el maquillaje, como una máscara tras la cual se oculta dicha realidad. Por el otro, muestra cómo la verdad, pese a ser una ilusión, es la única salida del hombre para tener un conocimiento de sí y del mundo. Algunos de los trabajos de Friedrich Nietzsche constituyen el sustento teórico para comprender el impulso hacia la verdad.

El segundo expone, sin el objetivo de ser presumida, algunas de las tecnologías, usos y funciones del maquillaje a través de la historia y las culturas, y el valor expresivo que a éste se le otorga por medio de casos que se organizan en torno a un período histórico, ciertos códigos éticos, estéticos, tímicos y morfológicos y determinadas condiciones materiales que posibilitan el surgimiento de diversos dispositivos tecnológicos de intervención corporal. La obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari aporta el modelo de análisis y gran parte de los conceptos utilizados.

El tercero y último plantea el maquillaje, por un lado, como un instrumento de la anatomopolítica para reconfigurar y normalizar los cuerpos y, por otro, como un arma que posibilita impugnar las normas mediante las cuales las instituciones controlan y administran los mismos. El trabajo de Judith Butler permite comprender la importancia del lenguaje en la materialización de subjetividades; de la norma como posibilitadora misma de su emergencia, punto a partir del cual la autora demuestra que el género es tan sólo el resultado de prácticas reiterativas y referenciales mediante las cuales el discurso produce lo que nombra.

Por su parte, Donna Haraway aporta a este análisis el concepto *cyborg* que, en combinación con el *cuerpo sin órganos* de Antonin Artaud, contribuye a la comprensión del hombre como un ensamblaje semiótico-material y no como una unidad inmutable y delimitada. En su intento por impugnar dicotomías como hombre-mujer, hombre-animal y cultura-naturaleza, permite justificar la importancia de la tecnología, no como un agregado cultural a una materialidad natural, sino como posibilitadora misma de la emergencia de un cuerpo en particular.

Por último, los trabajos de Gilles Lipovetsky, George Duby y Richard Sennett, entre otros autores, significan importantes aportes en la contextualización de los diferentes casos que expongo en el capítulo II.

Si bien, la exclusión opera como una estrategia metodológica para formalizar un objeto de estudio en particular, presento este trabajo de grado como una lectura del maquillaje alterna a los tratados de belleza e imagen corporal que el mercado ofrece, con la profundidad que le otorga una visión deconstructiva de las teorías que piensan el cuerpo como una entidad cerrada. Esta razón es suficiente para aclarar que el lector, lejos de encontrar un tratado sobre los elementos técnicos y las prácticas de pintura facial, coincidirá con el producto escrito de un continuo asombro por los efectos del maquillaje en el cuerpo, en la imagen que tenemos de nosotros cuando nos observamos frente al espejo y en aquella huella que dejamos de nuestra singularidad en la mente del Otro.

Cuestiones preliminares

Aunque los conceptos *intervención* y *modificación corporal* se utilizan coloquialmente para hacer referencia a las prácticas que aquí denomino *de construcción corporal*, dichas palabras pueden suscitar ambigüedades en el momento en que planteo que no existe una materia ontológicamente previa a sus posibilidades de conexión con otros elementos. No obstante, si recurro a los conceptos de *intervención* o de *resingularización* es para entenderlos en términos de *intervención* o de *resingularización* para construir un cuerpo en particular.

Por su parte, los conceptos *producción* o *construcción corporal* permiten evidenciar la especificidad de un cuerpo como resultado de ensamblajes entre elementos de distinta naturaleza: elementos corporales y elementos incorporeales; elementos que recurren a un mito, a una leyenda, a un movimiento musical o político, entre muchas otras cosas que, lejos de agregarse al cuerpo, hacen posible su emergencia como tal o cual otro.

Usualmente aparece el concepto *mod bod* (cuerpo modificado) para identificar ciertas estéticas contemporáneas que abarcan grandes tatuajes, prominencias en ciertas zonas del cuerpo, *piercings* y sus variaciones (como los *corset piercings*). Pero no podemos olvidar que las modificaciones corporales abarcan muchas más prácticas que van desde las de mínima invasión, como el uso de pinturas para resaltar la expresión de la cara,

hasta las de máxima invasión, como las cirugías estéticas, que van más allá de la intervención de la piel.

Del mismo modo, siendo rigurosa, el concepto de *subjetividad*, frecuentemente utilizado con respecto a la construcción y afirmación del individuo, no puede ser pensado sino como *intersubjetividad*, en tanto que no es posible pensar al individuo sin la comunicación que establece con los elementos que lo hacen posible. No obstante, pese a que el hecho de pensar la subjetividad es pensar la utopía de ser únicos en un mundo masificado, dejaré esta anotación tan solo como un punto de reflexión para el lector.

Notas

1. *Emo* es el término utilizado para denominar una nueva subcultura que ha adquirido arraigo entre los jóvenes en los últimos días. Para quienes se identifican con ésta, la personalidad está directamente conectada con el aspecto exterior. La delgadez extrema, por ejemplo, es sinónimo de la vida que el Emo quiere llevar; una vida deprimente, sin sentido y sufrida. *Casposo* o *lámpara* son los términos utilizados para aquellos a quienes se les rechaza por tener un cuerpo que no acate la normativa. La estatura es otro código dentro de la comunidad; los miembros deberán ser altos o, de lo contrario, usar plataformas para adecuar su cuerpo. El pelo siempre les cubre la cara puesto que quieren pasar inadvertidos; son antisociales y no les gusta ser vistos. En el mismo orden, la cara cubierta significa, también, que su existencia es sombría y triste. Su piel puede presentar escarificaciones, como expresión de dolor, y su vestido se constituye como un aditamento para diseminar los signos de lo femenino y lo masculino. Algunas intervenciones como el *piercing* en la ceja izquierda y en el labio inferior izquierdo llegan a considerarse como rasgos propios del Emo, mientras que algunas se presentan de forma discontinua, como el maquillaje de ojos en color oscuro, al estilo gótico (“¿Qué es ser un ‘Emo’?”).
2. Dentro del contexto teatral, *maquillar* significa aplicar sobre la cara preparados artificiales (cosméticos) para adecuarla a la iluminación y a los rasgos del personaje que ha de caracterizar. Una vez el término se generaliza, su objetivo fundamental sería el de modificar la apariencia del usuario a una más atractiva. Partiendo de esta formulación, para el caso de la mujer, la intención sería la de simular una apariencia más joven y saludable; no obstante, lo que podría considerarse una *teoría sociológica sobre el maquillaje* apunta al despertar sexual como finalidad del acto de componer el rostro mediante diversos cosméticos.

I

MAQUILLAJE Y VERDAD

*No sajaréis vuestra carne por la muerte de nadie,
ni haréis figuras algunas o marcas sobre vosotros. Yo el Señor.*

(Levítico, 19:28).



Imagen 2
David Ho
The Progression

“Desde la Antigüedad existe una tradición de denigración de la futilidad, de los artificios y de los afeites” (Grillet, citado en Lipovetsky, 1990, p. 40). De su génesis, como en muchos temas, no podría afirmar que se tenga un conocimiento específico. Disponemos de fuentes confiables en torno al estudio de la antigua Grecia y sabemos de casos en los que al adorno, específicamente en el caso de la mujer, era casi condenable; incluso, diversas lecturas de la Biblia hacen alusión a la relación entre el artificio y el demonio, aunque algunas interpretaciones destaquen virtud alguna en el adorno y la seducción. Pero el hecho de no poder afirmar con certeza de dónde surge tal escepticismo hacia el maquillaje, no implica el desconocimiento de su evidente y reiterada relación con *La Verdad*.

Si bien el concepto *maquillaje* remite al uso de cosméticos con fines de embellecimiento, la palabra suele estar relacionada con mecanismos de ocultamiento de

la Verdad, cuyo ejemplo se refleja en expresiones que desbordan la relación con el cuerpo humano, como *maquillaje de informes y procesos maquillados*, entre otras similares.

Aunque la definición propuesta para el maquillaje a lo largo del presente análisis remite a un flujo de materia que deviene un dispositivo tecnológico de construcción corporal particular, en virtud de ciertas condiciones, bajo la égida de un régimen de verdad el significado varía. Nos encontramos, entonces, ante un dispositivo de engaño; una falsa cara o un aditamento artificial para dar un aspecto diferente, una trampa.

El maquillaje, en este sentido, se asemeja a un velo que oculta una identidad que dista de ser contingente y mutable; se constituye como una ficción, no en el sentido positivo del término, es decir, como *virtualidad*, sino en su sentido negativo, como *falsedad*. Un caso propio de este régimen lo encontramos en Grecia antigua, concerniente a uno de los aspectos de la vida sexual de los esposos: el uso de maquillaje por parte de la mujer. Michel Foucault, en *El uso de los placeres*, expone el caso como un tema importante en la moral antigua, en razón del problema que plantea el adorno con respecto a las relaciones entre la verdad y los placeres.

En una sociedad en la que el gobierno de las conductas se constituye como uno de los pilares del buen funcionamiento de la Polis, y en la que la mujer está marcada por un aura de inferioridad, debido a sus supuestos defectos físicos, todo hombre responsable de la administración del *oikos* es a su vez responsable de las conductas de su compañera. En este marco, el ateniense Iscómaco debe dar una lección a su mujer en el momento en que ésta, para agradarle, recubre su cara con polvos de plomo blancos, razón por la que ofrece un semblante más claro de lo que en *realidad* es; un extracto de *alkanet* (especie de alheña de tonos rojizos) para *aparentar* unas mejillas más sonrosadas, y unos zapatos de tacón para *simular* una mayor estatura y un talle más esbelto (Foucault, 1999, p. 149 y Spivey-Squire, 2005, p. 26).

Iscómaco critica la apariencia de su esposa, no solo en tanto engaño, sino como un acto que enfrenta un principio fundamental del matrimonio. Respecto al primer punto, el engaño “[...] que puede seducir a los extraños, no ha de ilusionar al hombre con el que vive y que puede ver a su esposa al levantarse de la cama, sudada, llorosa o saliendo del baño” (Foucault, 1999, p. 149). Respecto al segundo, puesto que el matrimonio se constituye como una comunidad de bienes, excluye el engaño: mientras que el hombre debe abstenerse de hacerle creer a su mujer que posee riquezas que en realidad no tiene y de aplicar bermellón en su cara, su compañera renunciará al adorno. “La justa

comunidad de los cuerpos tiene ese precio. En la relación entre esposos, la atracción que está en juego es aquella que se ejerce naturalmente, como en toda especie animal, entre el macho y la hembra [...]” (Foucault, 1999, p. 150).

Claramente, el caso griego que Foucault presenta se corresponde con la concepción de la Naturaleza como creación divina, incluyendo al hombre, que no deberá *manipular* ni *ocultar* su realidad corporal, idea que se extendería a lo largo del desarrollo de la cultura occidental, sobre todo a través del Cristianismo, incluso hasta nuestros días, donde las dicotomías naturaleza/cultura, verdad/artificio, cuerpo/tecnologías aún subsisten con fuerza en el pensamiento.

Este antagonismo entre *physis* y *techné*, lo natural y lo artificial, el ser y las operaciones que el hombre ejerce sobre su cuerpo nos conduce a la pregunta nietzscheana sobre el impulso hacia la verdad, la necesidad connatural al hombre de una metafísica o, en este sentido, la voluntad de afirmar un cuerpo verdadero respecto al aparente.

La necesidad de la verdad

En la filosofía de Nietzsche, la fuerza es asumida como despliegue de actos a modo de irradiación y promoción de vida y diferenciación (Marín, 2007). Asimismo, está presente la distinción entre una voluntad de verdad y una voluntad de creación, ambas voluntad de poder a su vez. Mientras la segunda opera como una potencia activa y creadora, la primera es susceptible de devenir una fuerza reactiva, una vez se detiene, generando con ello empobrecimientos y homogeneizaciones de la vida. A esta última es a la que nos referimos en este apartado.

El hombre busca la verdad y se busca a sí mismo en un mundo que no se contradiga, que no cambie, pero, además, “[...] ansía las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que mantienen la vida; es indiferente al conocimiento puro y sin consecuencias e incluso hostil frente a las verdades susceptibles de efectos perjudiciales o destructivos” (Nietzsche, 2004).

En medio de un repudio por lo contingente, de un temor hacia el cambio y lo perecedero, el individuo se monta en la ilusión de un Yo idéntico, un principio de identidad que garantiza la unidad de la referencia, más allá de la diversidad y el cambio. En otras palabras, un Yo como eje de significancia en torno al cual una serie de signos

rebota, sin posibilidades de desterritorialización¹, y del que se desprende el prejuicio según el cual existe algo en el hombre que permanece uno e idéntico, una ontología que contrasta con el flujo y el continuo devenir de los acontecimientos.

Las pinturas, los tatuajes, las cirugías estéticas, lejos de incorporarse al individuo y crearlo, se suman a él como simples extensiones o máscaras que ocultan un secreto, en un régimen de verdad donde lo natural se apropia de las connotaciones de lo bueno, lo honesto y lo fiable. Se pretende de este modo que las reinas de belleza sean *naturales*: cuerpo esculpido, sonrisa brillante y piel limpia... pero naturales, es decir, sin cirugía. El artificio se reduce a las pinturas, a los bisturís y a los implantes, pero, paradójicamente, las dietas, el ejercicio y los cuidados de la piel parecieran no *corromper* la naturaleza.

Al respecto, Paula Sibila cita el ejemplo de la joven elegida Miss Brasil en 2001, cuyo título fue cuestionado cuando se supo que su cuerpo había sufrido decenas de cirugías plásticas, revelándose súbitamente como una construcción de la tecnociencia, en lugar de ser un auténtico exponente de la *belleza natural femenina*. "[...] más parecía una obra de arte tallada con bisturís y modelada en siliconas, o bien un catálogo publicitario viviente de los servicios de algún cirujano plástico" (2005, p. 70).

Un caso contrario fue el de la actual señorita Colombia (2006-2007), alabada por la naturalidad de sus curvas. La imagen y semejanza del hombre, con respecto a la de su creador, se torna una metáfora naturalizada, no obstante necesaria, en el momento en que el hombre recurre a ella para no sucumbir ante el devenir que le promete ser Otro. Es el régimen de la máscara, del rostro² que detiene la contingencia y la mutabilidad de la cara. Ante esto, no ha de parecernos extraño que muchas pinturas del siglo XIX presenten al campesino como una mancha más del paisaje, mientras que sólo al ciudadano le correspondería un rostro.

La condición humana

Si bien la creencia en un Yo idéntico podría ser necesaria, ello no significa que sea verdadera. El hombre ha de hacer uso de la máscara para *no perderse a sí mismo*, (Nietzsche, 2004), pero el Yo puede pasar a ser negado como algo único e idéntico, en tanto que reflejo de la multiplicidad que caracteriza al cuerpo. La ficción, en este sentido, ya no se define como falsedad, sino como virtualidad, en tanto que manifestación de las potencias de un hombre que ha sido elaborado a partir de sus conexiones.

En el régimen de una voluntad de creación, las tecnologías dejan de agregarse al cuerpo como dispositivos de ocultación para constituirse como condición de la existencia de tal o cual individuo. El Yo se reconoce como un flujo cambiante ante las experiencias, un campo sometido a un equilibrio inestable. El juicio epistemológico verdad-mentira y la separación tradicional entre el mundo técnico y el mundo de lo humano concluyen para dar paso a juegos de metamorfosis y desplazamientos del centro de gravedad ontológico, los cuales comenzarían a cuestionar los límites de lo humano mismo.

Notas

1. Deleuze y Guattari definen el concepto *desterritorialización* como movimiento por el que se abandona un territorio, en virtud de una variación de sus reglas de composición.
2. *Rostro* es la sustancia del significante; la materia formada sobre la cual rebota. En otras palabras, la condición corporal a la que está sujeta la lengua en un momento determinado. Para este trabajo insisto en la distinción cara/rostro. La cara cambia continuamente, está sujeta al devenir; el rostro se detiene. Puede entenderse como la forma que adquirimos y en la que perseveramos durante el proceso de producción de nuestra subjetividad. Para ampliar la visión sobre este problema, véase la obra de Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*.

II

USOS Y FUNCIONES DEL MAQUILLAJE



Imagen 3

Carol Beckwith y Angela Fisher

Hombre wodaabe, Nigeria

Inyé echa un vistazo seductor a las muchachas jóvenes nómadas que atienden al festival de Geerewol.

Un *uso* es el empleo continuo y habitual de algo; una *función*, la tarea que corresponde a dicho uso. Innumerables sociedades han usado el maquillaje para cumplir diversas funciones. Si bien algunas de éstas pueden converger, independientemente de una ubicación en el tiempo y en el espacio, entre dos o más culturas, aparentemente dispares entre sí, como pueden ser la función de embellecimiento o la de protección de la piel, hay disonancias, primero, frente a los dispositivos tecnológicos, y segundo, frente a los esquemas corporales e incorporeales correspondientes a cada cultura.

Por un lado, los objetos técnicos han presentado variaciones en razón de los agenciamientos maquinicos que les han otorgado su especificidad, sea por el cruce con otras materias no formadas —que devienen sustancias una vez son capturadas por el agenciamiento—, sea por los dispositivos utilizados para su aplicación.

Por otro lado, están los esquemas (formas, moldes, figuras, apariencias) corporales e incorporeales, como efectos políticos del agenciamiento en que se producen, en tanto

que se atribuyen a los cuerpos con el fin de determinarles su inteligibilidad corporal (Tamayo, 2007, p. 2).

Para dar un ejemplo, tanto los nómadas wodaabe del Níger, como las mujeres occidentales, ambos usan pinturas para embellecerse; hasta el momento, la función que se atribuye al dispositivo tecnológico es la misma. Ahora, mientras los wodaabe utilizan los dedos de sus manos para aplicar las sustancias sobre el cuerpo, las occidentales usan brochas, pinceles, barras de labios; los dispositivos utilizados para la aplicación varían.



Imagen 4

Penélope Cruz

En la campaña de Telescopic Mascara de L'Oréal Paris.

En lo que corresponde a los esquemas corporales, producidos en los agenciamientos maquínicos de cuerpos, los wodaabe expanden los tintes por toda su cara; trazan líneas, círculos y figuras que desbordan los contornos de los ojos y los labios, que son los dos puntos de mayor interés en la cara de las mujeres en Occidente. Éstas, por su parte, lo único que expanden sobre su cara son las bases y los polvos que emparejan el color original de su piel, mas no la tiñen (por lo menos no en un color distinto); delinean sus labios para seguir los contornos, así como respetan las dimensiones de los ojos para aplicar las sombras, el delineador y la pestañina.

Por su parte, los esquemas incorporales, producidos en los agenciamientos colectivos de enunciación, como los “[...] modelos, cánones e ideas por las que el cuerpo se sobrecodifica como una materia segmentarizable y susceptible de ser organizada según coordenadas discursivas” (Tamayo, 2007, p. 2), también varían entre una cultura y otra. Mientras los wodaabe se maquillan para realzar la belleza transmitida por sus

antepasados Adán y Adana, y con ello ser elegidos entre las mujeres por su atractivo, la aplicación de pinturas en Occidente (en el ámbito de la estética, claro está) está más asociada con la necesidad de corregir las imperfecciones, resaltar la expresión y arreglar el cuerpo conforme a una norma, como sucede en las empresas en las que exigen a las mujeres maquillarse para que luzcan más arregladas, o en eventos de diferentes tipos en los que el maquillaje, y en general el arreglo del cuerpo, dan cuenta del interés de la mujer por presentar una imagen deseable.

Por supuesto, y para terminar, también entra a jugar parte el discurso de género con respecto a la aplicación de pinturas, discurso que si bien no ha atravesado este tipo de sociedades primitivas, como la de los wodaabe, sí lo ha hecho en Occidente, donde la aplicación de pinturas en la cara de un hombre, con fines de embellecimiento, denota rasgos de travestismo. Predominio de un régimen signifiante, en el que las desterritorializaciones están reguladas por una burocracia imperial que decide su legitimidad.

Claramente, aquí estamos obviando otras técnicas de aplicación de pinturas en Occidente, como aquellas que se utilizan para un disfraz, para caracterizar a un personaje (en el ámbito del cine, la televisión o el teatro), o en la creación de un cuerpo-espectáculo, como es el caso de Marilyn Manson, Boy George, los integrantes de bandas como *KISS* y *Lordi* y, en sus épocas, los miembros de la banda *Twisted Sister* y *King Diamond*, por dar algunos ejemplos. También se incluye el uso de pinturas, tanto en hombres como en mujeres pertenecientes a ciertos grupos contraculturales, como los *mod* de los sesenta, los *punk*, los góticos y los *dark*, que maquillan sus ojos con extensas y gruesas líneas negras. Pero esos son otros casos.

Cuidar y embellecer el cuerpo, afirmar una identidad, transformar la imagen; disponer el cuerpo para ceremonias de carácter ritual y ostentar la talla; materializar un sentimiento, deshumanizar al individuo y hacer del cuerpo una obra de arte en sí misma son las siete funciones aquí atribuidas al maquillaje. Cada una puede observarse en casos específicos que dan cuenta de ciertas condiciones materiales e inmateriales en un territorio particular y, con éstas, de regímenes de signos que permiten acercarnos a los cuerpos en razón de sus relaciones con los elementos que condicionan su existencia como tales.

De este modo, las *semióticas* o *regímenes de signos* permiten identificar, a partir de los cuerpos, redundancias entre éstos y elementos de diferente naturaleza, que bien pueden ser políticos, económicos o científicos; religiosos, musicales o míticos, como

aquellas creencias que en algún momento indispusieron a la mujer frente a la sociedad; éticos y estéticos, que intervienen los cuerpos a través de instituciones como la Iglesia, la escuela y la familia, tratados de medicina y medios de comunicación como las revistas de *pinups* y consejos que guían los modos de disponer los cuerpos.

Es de esta manera como, por ejemplo, la estética *punk* hace redundancia con elementos musicales (sonidos ruidosos y agresivos, heredados del *Garage Rock*, voces que varían desde expresiones fuertes y desgarradas hasta formas más melódicas y elaboradas, y letras que tratan temas como la anti-moda, las drogas o la tristeza), políticos (ideologías como el anarquismo, el anticapitalismo, el antimilitarismo y el antifascismo) y estéticos (como las ropa rota, el pelo teñido y los imperdibles en las orejas de los integrantes de grupos como los *Sex Pistols* o el pelo revuelto y el maquillaje estridente de Siouxsie Sioux, de *Siouxsie and the Banshees*).

Sobre los regímenes de signos en general

Deleuze y Guattari utilizan el concepto *semiótica* o *régimen de signos* para definir toda formalización de expresión específica. Si bien parten de la aclaración sobre la inseparabilidad, y a su vez independencia, entre una forma de contenido y una forma de expresión (ya vista en Ferdinand de Saussure con su oposición entre *lengua*, entendiendo por ésta una serie de signos coexistentes, dada al servicio de los hablantes en una época dada, y *habla*, el uso concreto e individual de esa serie de signos), que remiten a agenciamientos que no son fundamentalmente lingüísticos, es para demostrar que, incluso bajo condiciones en las que la forma de expresión fuera autónoma, hay tal combinación de esas formas que no se le puede conceder privilegio especial alguno al hegemónico régimen del significante.

En su intento por identificar otros regímenes o semióticas, el análisis de los dos autores se constituye como una crítica a la lingüística, que considera que hay un conjunto de reglas universales para organizar los signos.

Ahora, puesto que los signos se organizan bajo más codificaciones de las que la lingüística tradicional sostiene, ambos autores denominan *regímenes* o *semióticas* a dichas codificaciones u organizaciones que permiten analizar sistemas de signos que van más allá de la lengua, tales como la moda, las marcas corporales, los gestos y determinadas

técnicas del cuerpo, como sentarse, comer y dormir, que se organizan de un modo distinto a como se organizan los signos de la lengua.

Si bien el régimen signifiante es válido para ciertos análisis, continua siendo deficiente en casos que demandan el estudio de las formas de hacerse y de llevar un cuerpo, más aún en agenciamientos que permiten la multiplicación de sus conexiones. Al reducir las estéticas a un régimen signifiante, se obvian las características peculiares de ciertas formas de construcción corporal, calificando como monstruoso o anómalo todo aquello que desborda los límites de la estética dominante en un campo social. El régimen signifiante dejaría de lado una gran cantidad de elementos que no se reducen, o no deberían reducirse, a la observación de si tal estética desatiende los valores dominantes en un momento dado o no. Dejaría entonces sin explicar lo específico de ciertos cuerpos, generando perspectivas globales y abstractas que desatienden la manera en cómo los individuos comprenden ciertos discursos y construyen sus cuerpos con base en ellos.

Dada la necesidad de valermé de nuevas formas de organización de los signos, atiendo, aparte de la semiótica signifiante, a otras tres semióticas que, a diferencia de las hegemónicas, dan cuenta de varios aspectos, primero, respecto a los signos, y segundo, respecto a las reglas bajo las cuales éstos se organizan.

Si bien los signos pueden organizarse bajo múltiples reglas, éstas, primero, no siempre son reglas lingüísticas; segundo, pueden responder a múltiples lógicas; tercero, siempre son políticas (organizan los signos con relación a determinadas relaciones de poder), y cuatro, pueden ser contingentes históricamente (Tamayo, 2007).

Aunque Deleuze y Guattari son claros al afirmar que hay muchos regímenes de signos, y que por lo tanto no hay ninguna razón para identificar un régimen con un pueblo o un momento en la historia, sino más bien que hay tal mezcla, que lo único que puede decirse es que un momento o un lugar aseguran el predominio de cierto régimen, identifican tres, aparte del signifiante, que igualmente pueden mezclarse entre ellos: semiótica pre-signifiante o primitiva, régimen post-signifiante y régimen contrasignifiante.

Sobre el régimen signifiante

Partiendo de la teoría lacaniana de la cadena signifiante, según la cual un signo siempre remite a otro signo —razón por la cual el sentido nunca termina de producirse—,

la remisión en este caso es a un aparato de Estado¹, que otorga a los signos una formalización específica en un régimen de circularidad. Por esta razón, el grado de desterritorialización es relativo (solamente de un círculo a otro círculo) y negativo, en tanto que dicha desterritorialización queda enmascarada por reteritorializaciones en otros círculos que remiten al mismo centro de poder.

Un ejemplo muy ilustrativo de este régimen es el de los indios hopi. Sedentarios, ligados a una tradición imperial, cuando su mujer los engaña se retiran y rezan para que la sequía y el hambre se abatan sobre el poblado. Para ellos todo está relacionado “[...] un desorden social, un incidente doméstico, ponen en tela de juicio el sistema del universo, cuyos diferentes niveles están unidos por múltiples correspondencias: una conmoción en un plano sólo es inteligible, y moralmente tolerable, como proyección de otras conmociones, que afectan a otros niveles” (Levi Strauss, citado en Deleuze y Guattari, 2004, p. 119).

En este régimen la redundancia formal del significante (un signo remite a otro signo) no puede ser pensada sin una sustancia de expresión, que es la rostridad. Aquí, el rostro es el cuerpo del centro de significancia en el que se reteritorializan todos los signos desterritorializados, y que señala el límite de su desterritorialización. Por tal razón, este régimen se constituye como un régimen de interpretación que determina la correspondencia o no correspondencia entre las palabras y las condiciones de su producción y, con ello, como un régimen de mentira.

En razón de la uniformización de la enunciación y la unificación de la sustancia de expresión, los elementos que están cruzados por este tipo de régimen están asociados entre sí. Las desterritorializaciones están reguladas por una burocracia imperial que decide su legitimidad. Si bien una de las funciones de este régimen es organizar en círculos los signos emitidos por todas partes, debe vencer la entropía característica del sistema, para lo cual tiene dos formas: la primera, asegurar continuamente la expansión de los círculos proporcionando significante al centro, y la segunda, adjudicar a la figura de un chivo expiatorio todo lo que es *malo* en un período determinado: lo que se ha resistido a los signos significantes, a las constantes referencias del signo al signo a través de los diferentes círculos, lo que desborda al círculo más exterior del régimen, y una posible desterritorialización absoluta que debe ser bloqueada o determinada de manera negativa, puesto que excede el grado de desterritorialización del signo significante.

Otro caso que puede ser explicado desde este régimen es el de la mujer en la Antigüedad Clásica y en la Edad Media, su relación con la belleza y la vanidad y, por lo tanto, con las tecnologías de cuidado y embellecimiento.

Por un lado, la Antigüedad Clásica proporciona elementos míticos que repercuten sobre la jerarquización social, como la creencia en una marcada diferencia entre los hombres y las mujeres, basada en la teoría del cuerpo caliente, reactivo y febril de los primeros, respecto al cuerpo frío y la consiguiente fragilidad de temperamento de las segundas, teoría que permitiría estatuir reglas de dominio y subordinación de la mujer con respecto al hombre.

En este régimen, la belleza es reflejo de bondad y manifestación de la naturaleza divina, razón por la que las prácticas de singularización corporal deben estar destinadas al buen mantenimiento del alma. Ahora, para el caso de la mujer, la belleza se encuentra asegurada por el buen cumplimiento de sus ocupaciones en el hogar, lejos de estar relacionada con su semblante.

En una sociedad que evoca la templanza por parte de los sujetos y, con ella, el rechazo de los apetitos que pueden llevar a la ruina el cuerpo, el alma y la casa; que demanda a la mujer honestidad, no cometer faltas y ser guardiana del hogar (Demóstenes, citado en Foucault, 1999, p. 134) y al hombre, velar por el buen comportamiento de ésta, con miras a una correcta administración del *oikos*, se puede explicar la hostilidad del hombre griego frente al uso de afeites.

Además de ser una sociedad en la que todo está relacionado —el gobierno de sí, la administración del *oikos* y su repercusión en la *polis*—, se le reprocha a la mujer tratar de ilusionar al hombre que la conoce como es ella realmente, que la ha visto recién levantada, cari-lavada, *natural*. En el hombre helénico, el maquillaje acrecienta su aprensión hacia la mujer vista como un objeto misterioso y engañoso, prejuicio que encuentra su fundamento ético en el principio filosófico según el cual un placer no puede ser legítimo si el objeto que lo suscita no es real (Magli, 2001, pp. 202- 203).

Se trata pues de un régimen de la mentira: cualquier postura, cualquier comportamiento, cualquier uso del cuerpo que no se corresponda con las demandas que se le imponen, equivale a significantes susceptibles de hacerse equivalentes entre sí a través de una formalización que define los límites de posibles trasgresiones a la moral.

De la misma manera, los códigos éticos que afectan a la mujer en la Edad Media presentan un régimen de este tipo. En medio de una burocracia impuesta por el rey y la Iglesia, una fuerte concepción dualista del mundo en la que el cuerpo, materia

perecedera con tendencia a dejarse llevar por las tentaciones, se opone al alma inmortal, que aspira a la perfección celeste, y una visión de la mujer, como peligro y fuente de peligro, ésta debe permanecer bajo la protección de un hombre que cuide de ella. A su vez, debe ser sumisa y tener un estricto control sobre su cuerpo. Todo comportamiento, toda postura, toda forma de presentarse ante la mirada pública que no cumpla con la regla impuesta, la señala como una prostituta.

En la Edad Media, específicamente durante el siglo XII, para el caso descrito, las prácticas de cuidado y embellecimiento femeninas se reducen a las de higiene. Si bien la mujer debe mostrarse limpia, su embellecimiento debe inclinarse a la conveniencia corporal, mas no a la seducción, asociada con los cuerpos cargados de pinturas y adornos, que llevan a los hombres a la perdición.

Aquí, el aparato de Estado, encabezado por la Iglesia y el rey, otorga a los signos una formalización específica en un régimen de circularidad donde las pinturas, el exceso de adornos y vestidos sugestivos en el cuerpo de una mujer remiten a la prostitución, a la figura del mal en la Tierra, a la posible perdición de los hombres atrapados bajo los encantos de una seductora.

El grado de desterritorialización de la mujer, con respecto a la figura sumisa, que sirve a su hombre y vive bajo su protección, es relativa y negativa en tanto que se reterritorializa, con relación al mismo centro de poder, en la figura de un chivo expiatorio — la mujer hermosa— al que se adjudica la presencia del mal. Al respecto, un elemento mítico entra a reforzar este hecho: una leyenda del siglo XIII que versa sobre el escarmiento recibido por una mujer cuyo exceso de vanidad la aleja del camino del bien. Puesto que el tiempo dedicado al arreglo de su peinado le impedía cumplir con sus deberes para con Dios, el demonio tomó la forma de pequeños arácnidos que empezaron a salir de su pelo, a modo de escarmiento (Leyendas urbanas, 5 de julio de 2007).

Con el objetivo de desviar a la mujer del sendero del mal, esta leyenda se constituiría como uno de los elementos de un régimen que bloquea posibles desterritorializaciones con respecto a una burocracia imperial que decide la legitimidad o no legitimidad de ciertas estéticas y comportamientos.

Un último ejemplo lo podemos encontrar entre los habitantes de Mount Hagen, capital de Western Highlands Province en Papúa-Nueva Guinea. Allí todo está relacionado: el éxito material, la salud física y la grandeza de un individuo se expresan por igual en el estado del cuerpo. La adecuación o no adecuación de sus atavíos, en virtud

de la estrecha relación entre la fuerza espiritual, la vitalidad corporal, el atractivo y el bienestar cultural, es una decisión proveniente de los espíritus, cuya manifestación se observa en la prosperidad o en el fracaso de un individuo o grupo.

Sobre el régimen pre-significante o primitivo

En este régimen o semiótica, los signos, lejos de estar formalizados por un aparato de Estado, en un régimen de circularidad, pueden formalizarse de múltiples modos. No hay una reducción a la rostridad como única forma de expresión; a cambio de la eliminación de las formas de contenido (formas de corporeidad, gestualidad, ritmo, danza, etcétera) por la abstracción de un significado, éstas permanecen múltiples. Los sujetos, lejos de individualizarse debido a la necesidad de un rostro, permanecen como puntos de paso de una enunciación colectiva, sujetos a devenires mediante sustancias alucinógenas, danzas, pinturas, escarificaciones o tatuajes que, lejos de hacerle un rostro, lo conectan con otros modos de ser y de actuar.

En este régimen pueden ubicarse diversos casos como el del Tambarán, culto de iniciación de los ilahita arapesh, en el que los hombres encargados de la iniciación de los jóvenes a la masculinidad, por medio de danzas, atavíos e intervenciones corporales, entran en conexión con las potencias del Tambarán mismo. Por su parte, las marcas corporales entre los ilahita aparesh, elaboradas mediante un intenso dolor, tienen el objetivo de recordar al marcado su subordinación al orden colectivo, e impedirle toda posibilidad de individuación en medio de una sociedad en la que la piel, lejos de significar la frontera del Yo, tan defendido por el occidental, es una superficie de conexión con el medio y con el Otro.

Un segundo ejemplo es el caso de deshumanización, como el de los reclusos en los campos de concentración de Auschwitz, donde las marcas corporales, junto con el despojo de todo objeto personal y las posteriores torturas a las que son sometidos, niegan toda huella de identidad, haciéndoles perder su rostro.

Finalmente, en la misma línea de la desrostrificación, encontramos una variante en la apreciación del tatuaje en Japón: como marca de *individualidad* obligada.

Íñigo Ramírez de Haro, en su ensayo *Epitafios de la piel*, menciona las compilaciones *Nihon Shoki*², en las cuales ya se encuentra definido un código especializado de tatuajes primitivos para marcar a los *intocables*. “Éstos pertenecían al grupo social de los *hinin* (no-

personas) e incluía por igual a verdugos, artistas, enterradores y otras subespecies bajo el nombre de *eta*, siendo el eufemismo *burakumin* o gentes del pueblo" (1987, p. 101).

A las mujeres *ainu* (del *ainu*, "humano"), aborígenes de Hokkaido ("Camino del mar del Norte"), "[...] se les marcaban los dedos y los brazos con el fin de que no olvidaran que trabajaban para el marido. Con los labios se efectuaba la misma operación para recordarles que hablaban para él" (Ramírez de Haro, 1987, p. 101).

Parte de las fuentes que hacen referencia a las costumbres y la vida cotidiana de los *ainu* hacen referencia a los tatuajes que las mujeres, una vez comienzan su etapa de pubertad, practican en su boca, brazos, órganos genitales externos y, en ocasiones, la frente con un pigmento elaborado a partir de ceniza de corteza de abedul. Pero las explicaciones no son suficientes para lanzar una hipótesis al respecto a partir de una semiótica, así como tampoco acerca del desvío connotativo del tatuaje de labios como marca obligada al encanto cosmético.

Tampoco me atrevería a especular sobre los juramentos amorosos o religiosos que, en Japón, los enamorados imprimían en su piel para recordar su amor al otro.

Sobre el régimen contrasignificante

Deleuze y Guattari relacionan este régimen con los nómadas, grupos de personas cuyo modo de vida implica desplazamientos frecuentes de un lugar a otro, utilizados para evitar el dominio y el control, sea por parte de otros miembros de su propia comunidad o de extraños, incluidas las autoridades estatales.

Si bien tenemos que la ubicación de los nómadas en un territorio no está dada de entrada, sino que se produce al mismo tiempo en que los sujetos se desplazan, el mismo fenómeno ocurre con los cuerpos sin órganos³ y con las materias no formadas, que sólo llegan a constituirse como sustancias y organismos determinados en el momento en que son capturados por un agenciamiento que les otorga su inteligibilidad. Me atrevo, entonces, a afirmar la presencia de este régimen en todos los casos en los que los dispositivos tecnológicos y los cuerpos mencionados son de tal modo en virtud de las condiciones bajo las cuales se producen.

Sobre el régimen postsignificante

A diferencia del régimen despótico, este régimen no presenta un centro de significancia ni una formalización circular de los signos; más bien, un punto de subjetivación que indica el comienzo de una desterritorialización positiva, en la que los signos dejan de estar obstaculizados por un rostro para organizarse y reterritorializarse con respecto a un elemento que está por fuera de toda circularidad que los haga remitir a un centro. Ya no se trata de un régimen de la mentira, sino de la traición.

Es el régimen de los *punk*, de los *mod bods*, de las *Suicide Girls* y de Cindy Jackson; de grupos como *Twisted Sister* y *Lordi*, personajes como Alice Cooper y Marilyn Manson y artistas como Cindy Sherman, Bob Flanagan y Orlan. Hay una traición hacia el centro, siendo que aún contamos con unos códigos específicos de belleza, ciertos códigos éticos, cierta *moralina* que tiende a establecer lo bueno y lo malo; fuertes discusiones acerca de lo que es arte y lo que no lo es.

Los *punk*, las *Suicide Girls*, los *mod bods* y todos aquellos que Omar Calabrese ubica bajo el título de *monstruos* traicionan el cuerpo *straight*, aquel que se corresponde con los códigos que demandan un cuerpo correcto, para este caso, esbelto, puro, sin cicatrices y elástico. Los cuerpos tatuados, agujereados en distintas zonas del cuerpo, adornados con *looks* que para muchos resultan agresivos, propios de las *Suicide Girls* y la estética *punk*, sugieren un nuevo concepto estético, sin medidas perfectas, tonificación muscular, silicona, pelo teñido o bronceado de cámara. Los tatuajes que cubren extensiones considerables del cuerpo, las prominencias elaboradas en zonas que en otro momento nadie se hubiera atrevido a tocar, las abolladuras, cortes y otras alteraciones de la piel, características de los denominados *mod bods*, traicionan los esquemas que demandan cierta uniformidad de los cuerpos. Los impulsos que llevan a producir nuevas subjetividades dejan de ser algo prohibido o engañoso.

Cindy Jackson traiciona los esquemas del cuerpo que envejece y que se deteriora por el paso del tiempo; traiciona los rasgos del rostro que un día le perteneció al seguir el modelo de la célebre muñeca Barbie. Si bien sigue un esquema de medidas perfectas, traiciona los discursos que promulgan la preferencia de un cuerpo *natural*, sin los beneficios de la cirugía estética y las posibles intervenciones que hacen que un cuerpo deje de ser lo que es... Viejo discurso de un régimen signifiante.

Artistas como Alice Cooper, los integrantes de la banda KISS y sucedáneos como Marilyn Manson demuestran que las voces y el sonido de los instrumentos dejan de

constituirse como los únicos elementos importantes en una puesta en escena musical para dar lugar a diferentes estéticas a través de las cuales el rock comienza a presentarse de una manera teatral.

Del mismo modo, Cindy Sherman, Bob Flanagan, Orlan y los artistas que se inscriben en la esfera del *Body Art* desterritorializan el arte del lienzo para territorializarlo en la piel. Las pinturas, las prótesis y las cirugías estéticas pasan de la lógica del embellecimiento a la lógica del cuerpo-objeto de arte.

Sobre nuevos regímenes

Aunque los regímenes o semióticas pueden analizarse como independientes entre sí, Deleuze y Guattari aclaran que siempre son mixtos e innumerables.

Si por un lado encontramos casos que pueden analizarse sin más desde el régimen signifiante, como aquellos que se observan desde la Antigüedad Clásica hasta las últimas décadas del siglo XIX, ateniéndonos al hecho de que no hubo cambios significativos respecto a ciertos elementos, como el confinamiento de la mujer al espacio privado, el deber de evitar los excesos en el arreglo del cuerpo y las desviaciones respecto a los códigos éticos y estéticos de la época, como el uso de signos propios del otro sexo, y la presencia de un Estado que establece lo lícito y lo ilícito, observamos ejemplos en que el régimen signifiante está constituido por elementos postsignificantes en momentos en que ciertos discursos y, con ellos, ciertos usos del cuerpo, pierden su hegemonía para dar paso a otros.

En el curso de los siglos, Occidente presenta variadas desterritorializaciones respecto a la moral de los cuerpos como, por ejemplo, el paso del valor de un cuerpo *natural*, expresado a través de sus gestos y buena postura, al valor de uno cargado de significantes como el vestido, el tono de la tez y el peinado para dar cuenta de un *status* social; de las prácticas de higiene en público a la privacidad del baño; del uso de pinturas y adornos como práctica amoral al uso de los mismos como signo de civilidad para distinguirse del sexo opuesto y afirmarse en la colectividad. De la necesaria uniformidad de las conductas y los modos de llevar el cuerpo a la importancia de la construcción del buen gusto.

La Francia del siglo XIX se presenta como un buen ejemplo de desterritorializaciones en las costumbres y en las concepciones del mundo debido, en gran parte, a su situación

demográfica, la cual le permite abrir paso a nuevas costumbres y aportes de otros lugares, como Inglaterra. Es de ese modo cómo el auge de ciertas minorías, ciencias como la neurobiología y el surgimiento de la ciudad comienzan a expandir las fronteras de los individuos, generando rupturas con viejas tradiciones y creencias.

Por su parte, Oriente dispone de diversos y hermosos ejemplos de semióticas mixtas. En Kyoto, Japón, una geisha sigue la antigua tradición y maquilla su cara dejando un pequeño margen de piel sin cubrir, siguiendo la línea del pelo, lo que hace que la sustancia aplicada tenga un fuerte aire de *artificialidad*, algo parecido a las máscaras del teatro Noh. Cuando un hombre se sienta a su lado, y ve en ella el maquillaje como una máscara, toma mayor conciencia de la piel que hay debajo (Golden, 2006, p. 86).

Una lectura a partir del régimen significativo, por un lado, advierte una serie de códigos que hacen redundancia con una posición dentro de la *okiya* y un estatus específico, como son los colores del rostro, los trazos sobre la piel y el orden del pelo. Por otro lado, permite resolver el problema de forma rápida una vez la máscara nos remite a la fantasía de una mujer verdadera que se oculta tras su atuendo.

Sin embargo, nos encontramos con elementos postsignificantes en el momento en que la máscara, más que cumplir la función de cubrir al portador, le proporciona nuevas potencias. El devenir geisha, específicamente la transformación de la cara en rostro, más allá de ser comparable con el arreglo occidental y la pretensión de *naturalidad* que lo acompaña, implica todo un proceso de metamorfosis que sobrecodifica los labios, los ojos, el pelo y la piel. El cuerpo construido es aquel que será parte fundamental del dispositivo de placer creado en las *ochayas* o casas de té.

Ahora, podría surgir una lectura presignificante una vez encontramos que el maquillaje, sobrecodificado como máscara, despoja a sus poseedoras de los *propios* rasgos de *identidad*, como sugieren algunas fuentes referentes a la vida de las geishas.

Un segundo ejemplo, nuevamente en Japón, es el del tatuaje como signo embellecedor, signo de vínculo y talismán.

Si bien los esquemas de los tatuajes de los *hinin* y los *eta* se conservan, el significado de los mismos sufriría una variación en razón del efecto de conexiones entre el tatuaje como marca desrostrificadora y el estilo y la iconografía de los tatuajes de los héroes legendarios de la novela china *Shui-Hu Chan* (en Japonés, *Suikoden*). Bomberos, obreros, siervos, ladrones, gangsters *yakuza* y todos aquellos marginados de las estancias del poder se sentirían especialmente atraídos por aquellas marcas corporales que los definirían, irrevocablemente, como miembros de un grupo codificado, “[...] de un *nekama*, de un

'adentro' frente a un 'afuera', con una intensidad de unión en muchas ocasiones superior a la de la propia familia" (Ramírez de Haro, 1987, p. 104).

En un momento, la individualidad que supuso el tatuaje, motivo por el que fue condenado como una práctica subversiva, parece plantearse en el orden de un *yofrente-a-otros*, como puede observarse en los ensayos de Junichiró Tanizaki, en los que el autor subraya el impulso fundamentalmente estético y decorativo del nuevo tatuaje voluntario. "Los japoneses hacían todo lo posible por embellecerse... Diseños chillones de dibujo y color bailaban sobre los cuerpos masculinos" (Tanizaki, citado en Ramírez de Haro, 1987, p. 102).



Imagen 5

Ian Buruma

Tatuaje de cuerpo entero con cielo, brotes de cerezo, serpiente y un héroe Suikoden.

Pero se trataba más de un narcisismo, de una atracción por la propia imagen, pero, a la vez, por la de los compañeros de experiencias. El orden sería de un *nosotros-frente-a-otros*; un *nosotros* que comparte su condición de individuo aislado, una especie de fascinación por la persecución del honor a través del riesgo; la valentía, audacia y virilidad propias de los héroes del Suikoden; la dosis de masoquismo necesaria para soportar el largo, doloroso y sangriento proceso que implica la elaboración de un tatuaje de cuerpo entero y, en últimas, cierta necesidad de protección, seguridad y cohesión.

Encontramos elementos significantes una vez se supone una correspondencia entre el tatuaje y un complejo orden de reglas; elementos postsignificantes, en virtud de una traición al sistema, al cuerpo inmaculado, a la condena de la individualidad; elementos

pre-significantes en el momento en que el rito iniciático del tatuaje garantiza la nueva condición del integrante del nekama, rito en el que la marca le otorga a la persona su estabilidad, el ser, al modo de un talismán que, a cambio del sacrificio, opera como pasaporte protector frente a la caducidad de la vida y los peligros de la naturaleza (Ramírez de Haro, 1987, p.104). El sujeto se metamorfosea en la imagen pintada, pero ésta le confiere un rostro que nos lleva nuevamente a delatar elementos significantes allí donde el devenir se detiene.

Por último, las semióticas pueden transformarse en otras. Puede observarse una transformación *conciencial* o *mimética* en casos en los que, por ejemplo, los tatuajes contemporáneos hacen un uso postsignificante de los tatuajes tribales, como podríamos pensar que también sucede con las escarificaciones, la ortopedia, la mutilación y el uso de pinturas en casos como el de la estética *punk*. Una transformación en la que los tatuajes y las marcas del cuerpo dejan de ser impersonales y sagradas, como en los regímenes presignificantes, para ser todo lo contrario: marcas personales mediante las cuales el individuo se subjetiva y que, del rito primitivo, sólo conservan los esquemas o los trazos.



Imágenes 6 y 7, de izquierda a derecha:

Carol Beckwith and Angela Fisher, *Mujer afar*, Etiopia.

La escarificación facial sirve como medio para establecer una identidad tribal y es, a su vez, una manera de realzar la belleza física. El patrón curvado de los cuernos de vaca en la frente serena de esta mujer indica que ella proviene de una familia ganadera y de la región más llana y fértil del país de Afar, que la dura Depresión Danakil.

Pauly Unstoppable. Uso postsignificante de escarificaciones, perforaciones e incrustaciones massai.

Igualmente, puede verse una transformación *simbólica*, una vez que la mujer occidental hace un uso significativo de las pinturas para corregir las imperfecciones de su cara o para resaltar sus rasgos en un evento, una presentación *yo-frente a otros*, mientras que las mujeres melpa las utilizan como complemento de un entorno ritual.

Una vez identificadas las reglas de organización de los signos en un momento dado, las cuales nos permiten entender algunos de los casos de construcción corporal que se han presentado a lo largo de la historia, la pregunta que da inicio a lo que sigue del capítulo es: ¿qué funciones especiales desarrolla el *filum* o la materia desterritorializada, una vez entra a formar parte de un agenciamiento maquínico, y qué funciones desarrollan los rasgos de expresión una vez se componen con el agenciamiento de enunciación?

Notas

1. El *aparato de Estado* es uno de dos grandes agenciamientos a los que Deleuze y Guattari hacen referencia en su obra, junto con la *máquina de guerra*. Aquel se define como una máquina axiomática en la medida en que sustituye las conexiones creadoras por conjunciones que crean bloqueo. En este sentido, se opone a la máquina de guerra. Un ejemplo de aparato de Estado es la *máquina binaria*, a la cual hago referencia para trabajar el problema de las perspectivas duales, una de las preocupaciones que Donna Haraway expone en su obra.
2. "Crónicas de Japón". Estas crónicas, escritas en chino clásico, se compilaron en el 720 gracias al patrocinio del gobierno, que pretendía autenticar con ello la legitimidad de su política ("Literatura. Una larga y rica historia, un presente emocionante", 2008, p. 1).
3. Deleuze y Guattari retoman el concepto de Antonin Artaud *cuerpo sin órganos* y lo definen como un continuum de variación anterior a la extensión del organismo. El CsO es la naturaleza, la materia no formada. Para este estudio, el *filum* es un cuerpo sin órganos.

Las funciones

En este análisis, expongo siete funciones del maquillaje que presentan un amplio panorama, que va desde civilizaciones tan antiguas como Egipto y Grecia, hasta la contemporaneidad, y algunas sociedades primitivas. Si bien se trata de explorar cierto número de funciones concretas, a través de casos que las ejemplifican, parto de una función *macro*, que es la *cosmética*, puesto que engloba a las demás por el mismo significado que nos brinda la etimología del término.

Al final de los casos, dispongo un mapa indicador de los dispositivos tecnológicos, las técnicas correspondientes a cada uno y las sub-funciones que cumplen, a modo de guía para el lector. Los casos que comparten una misma tabla es porque sus dispositivos tecnológicos son los mismos.

Cada una de las tablas presenta la clasificación de las técnicas según su nivel de invasión. Las de mínima invasión comprenden aquellas que construyen la materialidad corporal desde la epidermis, como la aplicación de ungüentos tópicos, las pinturas y las cremas; las de mediana invasión operan ya sobre la dermis, como los tatuajes, las escarificaciones, las inyecciones, los *piercings*, las dietas y algunos tratamientos especializados para la piel; finalmente, los de máxima invasión, que comprenden la intervención de órganos, como la cirugía estética.

Cosmética

La palabra *cosmética* proviene del griego *kosmos*, que en latín significa *ordos*, orden, pero también *mundus*, mundo. En este sentido, se entiende el acto de maquillarse como el gesto de poner en orden el cuerpo, ajustarlo conforme a unas reglas específicas, antes de exponerlo al mundo; en otras palabras, el movimiento de las herramientas unidas al cuerpo que expresa la intención de arreglarlo para exponerlo al mundo, siguiendo la definición del término *gesto* de Vilém Flusser (1994, p. 8).

Puesto que las definiciones del término *cosmética* en la actualidad hacen referencia tan solo a una variedad de productos utilizados para la higiene y la belleza del cuerpo, especialmente de la cara, como a la ciencia y al arte que trata de los productos cosméticos y de su aplicación, la visión es lo suficientemente reducida para tenerla en cuenta en este análisis, razón por la que apelo a la etimología del término con miras a abarcar diversas prácticas que proporcionan las mismas funciones.

Aunque esta definición contempla a su vez las joyas, el vestuario y demás accesorios que proveen al cuerpo de cierta potencialidad de exaltación ante la mirada del Otro, no sólo en virtud de la belleza, la sofisticación o el tamaño de los mismos, sino en razón de su constitución como símbolos de estatus social, el presente análisis se centra específicamente en las prácticas que intervienen la materialidad corporal. No obstante, no dejo de lado las joyas que implican la distensión del tejido epidérmico, como los aretes, e incluso algunas prendas de vestir, como el corsé, que se encargan de forzar los contornos para acentuar las formas femeninas.

Cuidar y embellecer

Umberto Eco define el término *bello* como un adjetivo que utilizamos a menudo para calificar una cosa que nos gusta y que, por lo tanto, querríamos poseer, aunque en ciertas ocasiones no suceda de ese modo (2006, p. 8). Dicho esto, teniendo en cuenta que el gusto es un código social, se dirá que embellecer el cuerpo es el acto, o el gesto mediante el cual lo modificamos conforme a unas reglas específicas que determinarán su aceptación social.

Siendo así, en esta función me refiero a las prácticas destinadas a la consecución del cuerpo *straight*, según las condiciones bajo las cuales se reconoce como tal, lo que impide el desvío a cuestiones sobre qué es la belleza y a suscitar preguntas sobre si ciertas prácticas de construcción están destinadas a embellecer un cuerpo o, más bien, a jugar con él o a afirmar una identidad, funciones que decidí analizar por aparte.

El acto o el gesto de embellecer el cuerpo contempla una serie de dispositivos tecnológicos de intervención corporal y de técnicas que varían según los agenciamientos en los que operan con ciertas funciones o sub-funciones, tales como limpiar el cuerpo, protegerlo contra los efectos nocivos del clima y del paso del tiempo, ejercitarlo y tonificarlo, y corregir sus imperfecciones (desde prácticas como la pintura —temporal o permanente— en la cara para cubrir manchas y líneas de envejecimiento hasta la ortopedia, para evitar y corregir las deformidades, y la cirugía estética, para arreglar aquello que disgusta del cuerpo).

La función “Cuidar y embellecer” contempla cinco casos, independientes todos de un orden cronológico, de los agenciamientos bajo los cuales se hacen posibles y de las semióticas que en ellos se producen. El primero versa sobre los modos de construcción corporal en Antiguo Egipto al servicio de la belleza y el cuidado del cuerpo, cuyas pruebas han sido obtenidas a partir de excavaciones realizadas en las tumbas y de estudios de los elementos encontrados en ellas. El segundo presenta el caso de las geishas en Japón, diestras en el arte de decorar su cuerpo como parte de un ritual de preparación para realizar su labor.

El tercero es un caso *macro* que permite comprender la función de los esquemas corporales e incorporeales en la materialización de los cuerpos en Occidente, desde la antigua Grecia hasta nuestros días, al servicio de la consecución del cuerpo *straight*, un asunto cuyo rigor se sustenta en la importancia que tiene para nosotros. Finalmente, los casos cuarto y quinto corresponden a dos sociedades pre-modernas, los surma y los

wodaabe, caracterizadas por sus costumbres con relación al cuerpo, establecidas antes de la intervención occidental.

CASO I. EGIPTO ANTIGUO

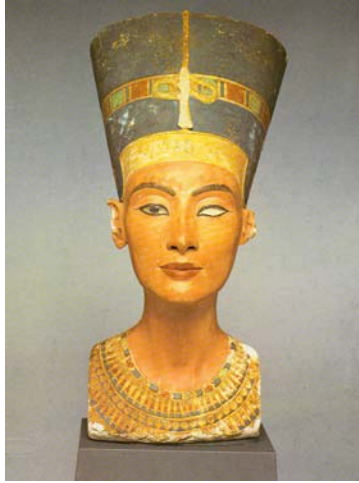


Imagen 8

Escultura de Tutmosis

Busto de la reina Nefertiti

La reina está representada con un tocado que le es característico, denominado *toca de Nefertiti*, rematado con una diadema y una serpiente (*aracus*) sobre la frente.

Para los egipcios, la vida del Más Allá era tan solo una extensión de la vida terrenal, razón por la que la costumbre de incluir una parte del mobiliario del difunto en el ajuar funerario posibilitaría, siglos más tarde, dar cuenta de las costumbres y de la vida cotidiana, específicamente del Alto Egipto, en razón de un profuso abastecimiento, no solo de artículos de primera necesidad, sino también de objetos de lujo.

Los ejemplares más importantes de los muebles y de los objetos procedentes de esta civilización han sido hallados en las tumbas de la I dinastía en Abidos y Saqqara, de la tumba de la reina Hetepheres (IV dinastía) y del abundante material hallado en las tumbas de los padres de la reina Teye y en las de los reyes Tutmosis IV y Tutankamón, por citar solo algunas muestras. "Taburetes, sillas, camas, estanterías y cofres en cuyo interior se guardaban vestidos y tejidos, además de joyas, espejos y cosméticos, eran los artículos del mobiliario y enseres de la casa que con mayor frecuencia se incluían en los ajuares funerarios" (Eggebrecht, 1984, p. 167).

El descubrimiento de jarrones con ungüentos aromáticos y paletas zoomorfas (elaboradas de esquisto, provenientes del Neolítico), originalmente utilizadas como moletas para pigmentos sobre la cara, además de esculturas con trazos de pintura en el rostro, como en el busto de Nefertiti, conllevaría a muchos investigadores a estimar una gran importancia otorgada a la belleza durante la civilización egipcia. Al respecto, una serie de prácticas serían llevadas a cabo para limpiar, cuidar y adornar el cuerpo: los baños, la aplicación de ungüentos aromáticos y pinturas en la cara y el uso de pelucas.



Imagen 9

Paletas zoomorfas para cosméticos

Entre ellas son especialmente frecuentes los peces y las aves

Aunque también aparecen otras con forma de elefante,

Hipopótamo, carnero, tortuga y otras numerosas especies.

En cuanto a la higiene, la mayor parte de la población se bañaba en el Nilo, en canales o estanques. Sólo la clase alta podía permitirse el lujo de tener un baño en casa (Schulz-Seidel, 1997, p. 405). Otra medida de higiene fue la depilación, practicada para prevenir la aparición de parásitos, mediante el uso de cuchillas de sílex, pinzas y cremas elaboradas a base de huesos de pájaro hervidos, excrementos de mosca, jugo de sicomoro, goma y pepino¹.

El uso del natrón como jabón, o pastas especiales para eliminar las impurezas del cuerpo, no solo estaba dispuesto para la limpieza, sino también para mejorar el aspecto de la piel, al igual que ciertas preparaciones, como la receta del papiro médico Ebers, citada por Schulz y Seidel: "1 de harina de calcita-alabastro; 1 de natrón rojo; 1 de sal del

Bajo Egipto; 1 de miel; mézclese hasta formar una masa con esta miel; úntese con ella la piel" (1997, p. 405).



Imagen 10

Vasijas zoomorfas de piedra

Se utilizaban como recipientes para aceites aromáticos y colorantes cosméticos.

Sumados al uso de este tipo de preparaciones, aceites vegetales, pomadas y sustancias como el kohl figuraban entre los elementos elaborados para el cuidado del cuerpo (la piel y el pelo), gracias a una gran variedad de plantas útiles, como el ricino, el olivo silvestre, el balanites y la alholva y, en otro momento, el sésamo, el alazor y el olivo. Las resinas de coníferas y resinas aromáticas, como el incienso y la mirra, tan importantes para los cultos, la cosmética y la medicina, fueron llevadas de otros lugares debido a su inexistencia en la zona.



Imagen 11

Baúl para cosméticos de la reina Mentuhotep

Los registros encontrados acerca de las costumbres y la vida cotidiana de los egipcios dan cuenta del empleo generoso de tales sustancias, tanto en los hombres como

en las mujeres, para mantener la piel flexible y tersa en medio del clima árido, característico del Sahara oriental. Si bien la decoración de los ojos con color verde oscuro en el párpado inferior (como puede observarse en diferentes esculturas) y el oscurecimiento de las pestañas y del párpado superior con kohl han permitido deducir a muchos investigadores un gran interés por la belleza en el antiguo Egipto, este segundo elemento sería utilizado originalmente para evitar posibles infecciones en los ojos o irritaciones causadas por la arena del desierto.

Otros elementos como el incienso, el alumbre y la mirra estaban contenidos en remedios especiales para evitar el mal olor corporal, así como productos activos en forma de píldoras para tener un aliento agradable.

Ahora, en lo que corresponde específicamente al adorno, las pinturas y el peinado, además de los ornamentos y el vestido, todos tenían una función determinante en el aspecto de las egipcias. Si bien la mujer se encargaba de las cuestiones internas del hogar y del cuidado de su familia, la distribución de tareas no distaba en gran medida de las concepciones europeas tradicionales. Al menos en el aspecto jurídico estaba equiparada al hombre.



Imagen 12

Peluca femenina, elaborada con cabello humano.

Éste se anudaba a una base que formaba un gorro de tejido de lino que se ajustaba a la cabeza. Para mantener la estabilidad de los peinados —muy frecuentemente de extrema complejidad— se utilizaba cera de abeja como fijador.

La peluca era de vital importancia, sobre todo como parte integrante del vestuario de los funcionarios y de los cortesanos. Respecto a los peinados, Eggebrecht hace una descripción general:

Los dos peinados masculinos con peluca más importantes eran la peluca de rizos cortos y escalonados y la peluca de largos mechones que caían desde la coronilla hasta los hombros. Durante la XVIII dinastía [aparecieron] nuevos modelos; uno de ellos, la peluca que combinaba los rizos pequeños con mechones lisos, se corresponde perfectamente con el carácter juguetón de este período. Durante el Imperio Antiguo, el peinado de las mujeres estaba formado por dos amplias crenchas que les llegaban hasta el pecho [...] (1984, s. p.).

Si bien dominaba en Egipto un impulso hacia el cuidado y la belleza del cuerpo, al mismo tiempo los adornos cumplían funciones mágicas. Así como los accesorios del rey no solo eran expresión del poder y la dignidad reales, sino que también conferían una fuerza y protección especiales a quien los llevaba, ciertas disposiciones del cuerpo operaban como talismanes, pues debían preservar a su portador de enfermedades y otros peligros. Para terminar, cito un caso descrito por Eggebrecht:

La importancia otorgada a la descendencia dentro de la familia queda[ba] demostrada con la preocupación, ya manifestada, de que por falta de descendientes no pudiera consumarse el servicio funerario en la tumba de los padres, necesario para la supervivencia en el Más Allá.

Con objeto de garantizar un 'parto feliz', la embarazada era protegida y tratada con muchos cuidados. [...] El cuerpo [...] se friccionaba con aceite y valiosas pomadas mezcladas con hierbas trituradas. [...] Con el fin de prevenir un parto prematuro se trenzaba el cabello de la mujer: de un modo mágico, la fuerte sujeción de su cabello hacía inofensivos los demonios hostiles al seno materno (1984, p. 160).

Notas. Egipto antiguo

1. En los trabajos referentes a la vida cotidiana y a las costumbres de los pueblos en la Antigüedad es común encontrar elementos tan extraños como mezclas a base de moscas machacadas y huevos de hormiga, por mencionar ejemplos de otras fuentes, y otros tantos para utilizarlos como sustancias con fines de embellecimiento. Si bien ciertos componentes no están exentos de ser exageraciones, se encuentran coincidencias en la información, no solo entre las fuentes que exponen el tema, sino entre los elementos que hacían parte del maquillaje en épocas anteriores y los componentes de los cosméticos en la actualidad.

Cuadro de tecnologías. Egipto Antiguo

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Agua del Nilo.	Baño.	Eliminar de las impurezas del cuerpo.
Aceites. *	Aplicación sobre la piel y el pelo.	Hidratar la piel y evitar la caída del pelo. *Proteger a la mujer embarazada. Efecto repelente.
Alheña de mijo.	Mezcla con otras materias.	Teñir los cosméticos y las canas.
Cera de abeja.	Aplicación sobre el pelo.	Fijar (mantener la estabilidad de) los peinados.
Color blanco brillante.	Aplicación sobre las uñas.	Adornar las manos.
Color verde.	Aplicación sobre los párpados inferiores.	Resaltar la mirada.
Crema (huevos de pájaro hervidos, excrementos de mosca, jugo de sicomoro, goma y pepino).	Depilación.	Eliminar el vello corporal.
Cuchillas de sílex.	Depilación.	Eliminar el vello corporal.
Grasas (animales o vegetales).	Baño y aplicación sobre el pelo.	Hidratar la piel y evitar la caída del pelo. Efecto repelente.
Harina de calcita-alabastro.	Aplicación sobre la piel.	Mejorar el aspecto de la piel.
Horquillas.	Peinado.	Ordenar el pelo.
Kohl.	Elaboración de trazos sobre el contorno de los ojos.	Acentuar la mirada (oscurecimiento de las pestañas y del párpado inferior) y proteger los ojos contra infecciones e irritaciones.
Miel.	Aplicación sobre la piel.	Mejorar el aspecto de la piel.
Natrón (Sal blanca, translúcida, cristalizable,	Baño.	Limpiar, mejorar el aspecto de la piel, limpiar los dientes.

eflorescente. Carbonato sódico).		
Natrón rojo.	Aplicación sobre la piel.	Mejorar el aspecto de la piel.
Ocre rojo mezclado con agua.	Aplicación sobre labios y mejillas.	Resaltar labios y mejillas.
Pastas	Baño.	Limpiar y mejorar el aspecto de la piel.
Piedra caliza o tiza.	Baño.	Limpiar y mejorar el aspecto de la piel.
Plantas		
Alholva.	Elaboración de productos cosméticos y farmacéuticos.	Hidratar y cuidar el cuerpo.
Alazor.		
Balanites.		
Olivo silvestre.		
Resinas (de coníferas y aromáticas: incienso y mirra).		
Ricino.		
Sésamo.		
Sol agreste.	Mezcla con otras materias.	Teñir los cosméticos.
Peines de hueso, marfil o concha.	Peinado (sujeción del pelo).	Servir de amuleto a la mujer embarazada para prevenir un parto.
Pomadas* mezcladas con hierbas.	Aplicación sobre la piel.	Hidratar la piel. *Proteger a la mujer embarazada.
Pelucas.	Peinado.	Adornar.
Sal.	Aplicación sobre la piel.	Mejorar el aspecto de la piel.
Sangre de toro.	Aplicación sobre el pelo.	Teñir las canas.

CASO II. ARTISTAS JAPONESAS



Imagen 13

Mujeres vestidas como maiko en Kyoto, Japón.

Nota para el lector

Aunque las geishas continúan haciendo parte de la cultura japonesa y aún subsiste una preocupación por conservar las tradiciones, para la elaboración de este capítulo me basé en fuentes que hacen alusión a los siglos XVIII, XIX y las primeras décadas del XX, hasta la Segunda Guerra Mundial —excepto por la autobiografía de Mineko Iwasaki, una de las grandes geishas de Gion durante los años sesenta y setenta, y parte de las últimas educadas conforme a las viejas tradiciones— dada la riqueza que aportan a nuestro interés por el poder del maquillaje.

Si bien la novela de Arthur Golden *Memorias de una geisha* es una obra de ciencia ficción, el autor aclara que los hechos históricos relativos a la vida cotidiana de una geisha en los años treinta y cuarenta son reales, razón por la que acudí a la obra como texto de consulta.

Existen en Japón ciertos distritos especiales llamados *karyukai*, que están dedicados al disfrute de los placeres estéticos. En estos lugares viven y trabajan mujeres que, desde muy corta edad, se establecen en *okiyas* (“posadas” o “casas de geishas”) con el objetivo de educarse en las artes tradicionales que la elegante y alta cultura de *El mundo de la flor y el sauce* (*Karyukai*) demanda. Ese mundo es el nombre que recibe el

inescrutable universo de las geishas. Porque todas y cada una de ellas son en esencia hermosas, como un flor, y a la vez elegantes, flexibles y fuertes, como un sauce (Iwasaki, 2002, p. 7).

Como profesión formal de mujeres bellas, inteligentes y capacitadas, la carrera de geisha ("artista") o *geiko* ("mujer del arte", término más específico, aún utilizado en Kioto) data del siglo XVIII y, de forma paradójica, tiene su origen en los *honko* u hombres que animaban las fiestas. Sólo hasta el año 1751 se conocería la primera mujer geisha.

La carrera vivió todo su esplendor hasta las primeras décadas del siglo XX, pues la Segunda Guerra Mundial, con sus consecuencias económicas, políticas, sociales y culturales, produjo un fuerte debilitamiento del interés por las artes tradicionales, además de una serie de cambios en las costumbres del mundo de las geishas, como el tipo de clientela que manejarían en adelante, la adopción forzada de jovencitas para las *okiyas* y la práctica del *mizuqje* como pérdida de la virginidad de las aprendices de geisha, realizada más o menos a los quince años de edad.

Pero, si bien las anteriores y otras razones, como la elección del oficio de geisha y no una salida para solventar los problemas económicos de su familia, ocasionaron la considerable disminución de aprendices de geisha, éstas continúan vigentes, paseando por las estrechas y aún silenciosas calles del barrio de Gion, distinguido por sus tradicionales casas de tejados de bambú, delicados cerezos y antiguas pagodas; las flores y los sauces.

Asegurar el éxito

Con certeza, hasta la década de los setenta el éxito de una geisha, como su nombre lo indica, obedecía a una serie de destrezas en el campo de las artes, de forma paralela a una buena educación, simpatía, facilidad de expresión y, por supuesto, belleza.

Dentro de las habilidades propias de una *geiko*, el canto y la poesía se sumaban a dos que debía desarrollar con maestría: la interpretación del *shamisen*¹ y la danza. De igual importancia eran la ceremonia del té y la disposición de sí misma ante sus clientes: una imagen corporal impecable, constituida por unos códigos acordes con el ideal de belleza en Japón, en concordancia con estudiados movimientos de las manos, una postura y andar adecuados; cordialidad, prudencia y diplomacia.

Pero, lejos de lo que puede pensarse, el objetivo no era precisamente tener una vida gratificante. Una vez era vendida a la okiya donde se educaría y, probablemente, pasaría el resto de su vida, la futura geisha empezaba a acumular una serie de deudas que incluían su alimentación, vestido, gastos médicos y educación en la escuela Inoue. Por esta razón, la aprendiz debía alcanzar la excelencia en las artes que más demanda tenían, como la danza y la ceremonia del té, además de cierta destreza en la conversación, pues de ello dependería, en gran parte, su éxito. En su autobiografía, Mineko Iwasaki recuerda que las geiko recopilaban información sobre las personas a quienes tenían que entretener.

Parte del entrenamiento de una aprendiz de geisha o *maiko*² ("mujer de la danza") estaba a cargo de su hermana mayor, una geisha experimentada que asumiría, no sólo la supervisión de la educación de la maiko, sino su buena imagen ante reconocidos clientes, ante los *ochaya* o "salones de té" más concurridos y, en suma, el reto de procurar a su hermana menor un futuro prometedor.

No obstante la destreza de la maiko en las artes tradicionales, dos cosas aseguraban su futuro: el precio que se llegaba a pagar por su mizuaje y, como geiko, la protección de un *danna* o cliente habitual que, a cambio de ciertos privilegios, financiaba los costos del entrenamiento de la geisha, además de proporcionarle dinero de bolsillo y asumir otros gastos considerables como la compra de quimonos y de las pinturas y accesorios que hacían parte de su atuendo. De este modo, el buen pago de un mizuaje le permitía a la geisha terminar de pagar sus deudas y la relación con un *danna*, ganar su independencia de la okiya.

Pero si la aptitud artística de una geisha podía proporcionarle una carrera de éxito, dicha aptitud no era suficiente. Su belleza y expresividad corporal serían el componente principal de su fortuna.

El esplendor de las geishas

Además del dominio de las artes tradicionales, parte del entrenamiento de una geisha se enfocaba en la enseñanza del arreglo corporal. De ésta, bien podía encargarse la madre de la okiya a la que pertenecía, alguna geiko experimentada que viviera en la misma o su hermana mayor. La razón es poderosa: son el atuendo y el maquillaje los que hacen a la geisha.

A través de Sayuri, el personaje protagónico de la novela *Memorias de una geisha*, su autor Arthur Golden describe la apariencia de una geisha cuando despierta por la mañana como la de una mujer como cualquier otra, con el cutis grasiento y el pelo revuelto tras las horas de sueño; sólo cuando se sienta ante el tocador y se pinta la cara se convierte en una geisha (2006, pp. 83-84). Claro está, una vez entrenada en las artes que han de serle propias, envuelta en un esplendoroso kimono y parada sobre los enormes e incómodos *zori* con los que ha de caminar.

El maquillaje



Imagen 14

Proceso de maquillaje de una geiko

En diversas disciplinas de Japón existe una tradición de entrenamiento que demanda al estudiante dejar su casa, hacer trabajos hogareños y asistir a su maestro para, eventualmente, convertirse en uno. En el caso de las geishas, éstas empezaban como criadas o asistentes de las más experimentadas para complementar su educación en la escuela y aprender técnicas tan importantes, como aquellas referentes al arreglo personal.

En la novela *Memorias de una geisha*, la protagonista describe la técnica de maquillaje de una geiko y menciona los elementos cosméticos³ utilizados para la construcción de su rostro, tales como cera para extender por la cara, el cuello y el escote; brochas y pinceles de varias formas y tamaños para aplicar los ungüentos en distintas zonas; una sustancia en polvo color blanco que, al mezclarla con agua, obtiene una consistencia cremosa que se aplica sobre la cara y el cuello; barras de pigmento para aplicar color en las mejillas, según las tonalidades del kimono y, finalmente, una ramita de paulonia para delinear las cejas (Golden, 2006, p. 89) (ver: "Cuadro de tecnologías" correspondiente a este caso).

La función del maquillaje, y aquí ya incluyo la época actual, no se limita a la simple labor de embellecimiento y, por supuesto a la fundamental creación de la geisha. A

través de las técnicas de aplicación de las pinturas y determinados peinados —además de cambios particulares en el vestuario—, las geishas, siendo fieles a las tradiciones en algunos aspectos, trazan distinciones en razón de su experiencia en el oficio, así como de los eventos a los que asisten y la estación en la que se encuentran, además de otras condiciones que han variado con los tiempos.



Imagen 15
Maiko principiante.

En el caso de las maiko, el labio inferior en color rojo, cejas pintadas de rosa (es opcional el uso de lápiz negro) y ojos sombreados en rojo cerezo contrastan con una tez muy blanca con un ligero tono rosado en la zona de los párpados y los pómulos. Algunas fuentes citan el tamaño de las cejas, más cortas respecto de las de la geiko, como signo de una permanencia menos extensa en la okiya.

Durante los primeros tres años, una maiko se maquilla casi constantemente, ayudada por su hermana mayor durante su iniciación. Posteriormente, la aplicación va por su cuenta.

En su autobiografía *Vida de una geisha: la verdadera historia*, Mineko Iwasaki narra detalles del día de su *misedashi*⁴ o debut como maiko y describe el arreglo como una completa puesta en escena. Cito en extenso:

Una maiko con todo su atavío se aproxima sobremanera al ideal de belleza femenina de los japoneses (2002, p. 137).

Se parece a una princesa del período Heian, como si hubiera escapado de una pintura del siglo XI. El rostro es un óvalo perfecto, la tez blanca e inmaculada, y el cabello negro como el plumaje de un cuervo. Las cejas tienen forma de media luna y la boca semeja un delicado pimpollo. El cuello es largo y sensual, y la figura suavemente redondeada (2002, p. 137).

Aquel día fui a la peluquería, donde me recogieron el pelo al estilo *wareshinobu*. Peinan todo el cabello hacia arriba y lo esculpen formando una especie de torre, que luego atan por delante y por detrás con cintas de seda roja y decoran con *kanzashi*, los ornamentos distintivos del *karyukai*. A decir de todos, no hay nada como un estilo sencillo y elegante para mostrar la curvatura del cuello de una joven y la lozanía de sus facciones (2002, pp. 137-138).

A partir de entonces empezaron a peinarme cada cinco días. Para mantener la forma del peinado, dormía con la cabeza sobre un bloque de madera lacada [recibe el nombre de *takamakura*], encima del cual colocábamos un diminuto cojín. [...] En la *okiya* utilizaban un truco para evitar que apartásemos el bloque de madera durante toda la noche: las criadas esparcían salvado de arroz a su alrededor, de modo que si una joven se deshacía de la peculiar almohada, aquella sustancia se adhería a su pelo como cola y, a la mañana siguiente, tenía que hacer una humillante visita a la peluquería (2002, p. 138).

[...]

[Madre Sakaguchi] me untó el cuello, el escote, la parte superior de la espalda y la cara con una pasta de aceite de *binsuke*, una especie de ungüento que hace las veces de base de maquillaje. A continuación cubrió la misma zona con maquillaje blanco, dejando sin pintar tres franjas verticales en la parte posterior del cuello, para acentuar su longitud y fragilidad. Las *maiko* y las *geiko* llevan dos líneas en el cuello cuando llevan ropa corriente, y tres cuando visten el quimono formal (2002, p. 150).

A continuación, madre Sakaguchi me maquilló la barbilla, el puente de la nariz y el escote. Tras aplicar un colorete rosa melocotón en las mejillas y alrededor de los ojos, volvió a cubrirlo todo con polvos blancos. Trazó el contorno de mis cejas con lápiz rojo y luego las repasó con negro. Por fin, me pintó un punto de carmín rosado en el labio inferior (2002, p. 150) [pues, hasta pasado un año, no empezaría a usarla también en el labio superior (2002, pp. 137-139)].

En el aspecto de las *maiko* avanzadas se observan algunas variaciones. Ambos labios van pintados de rojo, aunque un tanto más pequeños. El fondo del maquillaje sigue siendo blanco y contrasta con unas cejas pintadas de negro, preferiblemente, o rosa;

párpados superiores delineados en color negro y, en algunas ocasiones, sombreados con tonos en rojo cerezo.



Imagen 16

Maiko avanzada

Por su parte, las geiko utilizan un aspecto más sobrio. Una vez pasados los tres años, el semblante de la ya consolidada geisha cambia a un estilo más sencillo, debido a la madurez y a la naturalidad que ha de mostrar en adelante. El uso de pintura blanca sería utilizado tan solo para ocasiones formales. Aquellas que están sobre los treinta, por ejemplo, hacen uso del mismo únicamente en bailes especiales que así lo requieren.



Imagen 17

Maquillaje de nuca: a la izquierda, tres líneas; a la derecha, dos.

Pero, en general, la geiko puede prescindir del maquillaje blanco y utilizar un fondo acorde al tono de la piel. Los labios muestran un estilo más occidental (es decir, van completamente pintados), las cejas y el cuello van sin pintura —excepto en algunas ocasiones que requieran el maquillaje de nuca— y las sombras de los ojos van, preferiblemente, en tonos cálidos.

Si bien la elección del maquillaje por parte de la geiko ya es casi completamente individual, lo importante es que los colores no sean vistosos.



Imagen 18

Geiko avanzada

Diversas fuentes hacen alusión a otras disposiciones del rostro y del cuerpo. Dentro de las primeras, encontramos referencias al maquillaje de los dientes, completamente cubiertos de negro. Si bien, la práctica fue habitual antes de la Segunda Guerra Mundial, en la actualidad sólo se utiliza para la ceremonia del *erikae*, cuando la maiko se convierte, después de tres o cuatro años de aprendizaje, en una *geiko*.

Dentro de las segundas, encontramos modificaciones en los códigos del maquillaje para eventos importantes. Un ejemplo son las celebraciones de danza, como los *Miyako Odori* o "Bailes de los Cerezos", en los que hacen uso de pintura blanca sobre sus manos.

Pero, al igual que las prácticas y el significado de los trazos y los colores del maquillaje de las geishas, no podemos ignorar la evolución de los dispositivos tecnológicos utilizados para su construcción, algunos de ellos reemplazados por cosméticos occidentales después de la invasión americana. Por ejemplo, el polvo a base de plomo, utilizado para aplicar en su cara, y los ungüentos de consistencia aceitosa, aplicados para atrarantar y dar brillo a su peinado, devinieron con el tiempo y los descubrimientos científicos sustancias menos nocivas que evitan estragos como manchas en la piel y calvicie prematura⁵.

La protagonista de la novela de Golden recuerda que aún "[...] durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, se veían por las calles de Gion ancianas con la piel del cuello amarilla y rugosa como la de un pollo" (Golden, 2006, p. 65). Su apariencia se

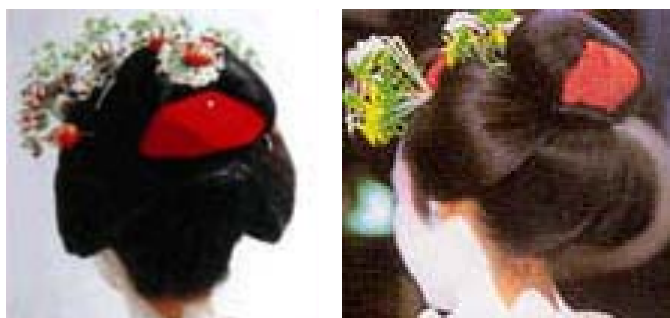
debía a un tipo de maquillaje blanco llamado *arcilla de china*, elaborado con una base de plomo, venenosa y difícil de quitar.

En cuanto al peinado, éste, al igual que la pintura, está codificado según la edad, la experiencia de la geisha y las ocasiones especiales a las que asiste. Mientras que unos peinados tan solo hacen parte su arreglo una o muy escasas veces en la vida, como el *yakko*, que se lleva con el kimono formal, y el *katsuyama*, que se luce un mes antes y un mes después del festival de Gion, celebrado en julio (Iwasaki, 2002, p. 202), otros son más cotidianos.



Imagen 19
Estilo katsuyama

Dentro de los cinco cambios de peinado que una geisha hace en su vida, como muestra de los pasos necesarios para llegar a ser una geiko, encontramos el estilo *wareshinobu*, peinado que lucen las maiko principiantes por primera vez y durante los tres primeros años como aprendiz, y el posterior estilo *ofuku*, que es el que lucen a diario las maiko con mayor experiencia.



Imágenes 20-21
Estilo wareshinobu, a la izquierda, y estilo ofuku, a la derecha.

Mineko Iwasaki hace referencia a su mizuaje y al consecuente cambio de peinado, que significa la transición de niña a mujer y la entrada a la última etapa de su carrera como maiko mediante el corte simbólico del moño, momento a partir del cual la joven empieza a lucir un peinado más adulto (2002, pp. 201-202).

Puede decirse que hasta que la práctica del mizuaje como pérdida de la virginidad fue destituida de las tradiciones de las geishas, este peinado operó como signo de la misma. Pero vale aclarar que Mineko ya pertenece a la generación de geishas de la posguerra —años cincuenta, sesenta y setenta— y, para esta época, el mizuaje ya había pasado a constituirse como una ceremonia que celebra el progreso de la maiko después de dos años como aprendiz. Este acontecimiento es comparable con el decimosexto cumpleaños en Occidente (Iwasaki, 2002, p. 201) y aún lo lucen las maiko avanzadas en los dos últimos años como maiko.

Algunas fuentes exponen una diferencia entre los peinados de las maiko y los de las geiko en tanto que los de las primeras son hechos con el propio pelo, mientras que los de las segundas requieren de una peluca o *katsura*, elaborada con pelo natural, debido al volumen que exige un peinado propio de una geiko. Otras fuentes justificarían este hecho en razón del elevado costo que tiene una peluca y las posibilidades adquisitivas de las que aún carece la maiko. No obstante, este orden no parece lógico si establecemos comparaciones entre los elaborados rostros de las geishas aprendices y la sobriedad de los de las ya consolidadas.

En su novela, Arthur Golden no hace referencia alguna a las pelucas, pero sí a la tortura que suponían los magníficos peinados de las geishas, sin mencionar distinciones entre los de las aprendices y los de las avanzadas. Sayuri narra su primera experiencia en la peluquería y el sufrimiento que supondría parte del arreglo para su debut.

Primero, el peluquero frotaba duramente el cuero cabelludo con agua y jabón para evitar el problema de la caspa, tan frecuente entre las geishas (2006, p. 210). Acto seguido lo desenredaba y lubricaba con aceite de camelia y cera para darle brillo, en conjunto con el uso de una plancha caliente para mantener la cera blanda. Una vez el pelo estaba uniformemente encerado, retiraba el flequillo para anudar el resto en la coronilla formando una especie de nudo que, visto por detrás, tenía una raja, como si estuviera partido en dos, lo que le daba al peinado el nombre de “durazno abierto”. Comprendía un nudo que se formaba enrollando el pelo en un trozo de tela. Por detrás, donde se deshacía el nudo, la tela se dejaba visible; podía ser de cualquier color o

estampada, pero en el caso de una aprendiz de geisha —al menos a partir de un momento determinado— era siempre seda roja⁶ (Golden, 2006, p. 210).

Hasta el momento, el maquillaje ha cumplido las funciones de embellecimiento y construcción de la geisha, así como la de otorgar a su cuerpo una significación particular en virtud de sus condiciones. Pero dentro de esta última, la utilización de ciertos dispositivos tecnológicos, variados trazos de pintura en el rostro y diferentes estilos de peinado no sólo operan como signo de la experiencia de la geisha sino, en conjunto, como un código de sensualidad en Japón.

Signos de sensualidad



Imagen 22

Daniel Bachler

Tipico maquillaje de nuca.

El cuello y la nuca de las mujeres, por regla general, inspiran tanta sensualidad a los hombres japoneses como lo hace un par de largas y estilizadas piernas en el caso de los occidentales. Siendo así, las geishas llevan el kimono muy caído por detrás, de modo que se les puedan ver incluso las primeras vértebras, además del dibujo que lucen en su nuca, llamado *sanbon-ashi*, que significa “tres piernas”. Golden lo describe como una imagen muy impactante, pues da la impresión de estar viendo la piel del cuello a través de unos pequeños agujeros practicados en una valla blanca (Golden, 2006, p. 86).

Por su parte, el maquillaje blanco tiene una historia interesante.

En un primer momento, lo utilizaban los aristócratas cuando tenían una audiencia con el emperador. Éste, considerado un ser sagrado en épocas premodernas, los recibía oculto tras un fino biombo en una sala apenas iluminada con velas. De modo que, para que el emperador pudiera distinguir a cada uno de los presentes, éstos maquillaban su rostro de blanco, un color que lograba reflejar la escasa luz de la estancia.

Con el tiempo, fueron los actores y los bailarines quienes adoptaron esta costumbre. Además de mejorar su aspecto en un escenario, el maquillaje blanco evidencia el valor que concede nuestra cultura a la piel clara (Iwasaki, 2002, p. 138).

Si bien las reglas tácitas de la tradición y el carácter sagrado de la peculiar actividad de las geishas les han impedido desvelar los secretos de El mundo de la flor y el sauce, después de trescientos años Occidente logró conocer cómo es la vida de una geisha, repleta de singulares exigencias profesionales y tristezas, pero a la vez colmada de compensaciones.

Por su parte y, aunque insisto, nunca habrá suficientes perspectivas para abarcar un tema tan amplio y complejo como el de las geishas en Japón, quiero hacer énfasis en esta lectura como aporte a una revisión del concepto *maquillaje* en Occidente, así como de sus correlatos, *el artificio* y *la seducción*, tan equívocamente enmarcados de connotaciones negativas.

Notas. Artistas japonesas

1. Instrumento tradicional japonés, parecido a una especie de guitarra de tres cuerdas (Reverte, 2001).
2. “Una clase de geiko, famosa en el mundo entero como símbolo de Kioto, es la joven bailarina conocida como *maiko* o ‘mujer de la danza’” (Iwasaki, 2002, p. 9).
3. Para explicar las técnicas y listar las herramientas utilizadas por las geishas para maquillarse, comparé la información obtenida de distintas fuentes con la finalidad de otorgar la rigurosidad y objetividad posibles al caso.
4. El término significa “abierto al público” “[...] e indica que la joven está preparada para empezar a trabajar como profesional” (Iwasaki, 2002, p. 149).
5. Algunas fuentes resaltan el valor de la peluca en tanto que reemplazo de las sustancias nocivas antiguamente utilizadas para atirantar y dar brillo al pelo. Pero, en consecuencia, motivaría la extinción del tradicional arte del peinado.
6. Lo que en *Memorias de una geisha* figura como *momoware* —durazno abierto—, en su autobiografía Mineko Iwasaki lo recuerda como *wareshinobu*.

Cuadro de tecnologías. Artistas japonesas

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
Mínima invasión		
Agua cristalizada.	Aplicación sobre los labios.	Dar brillo a los labios.
Barras de pigmento	Aplicación sobre los ojos.	Resaltar los ojos.
Base blanca: mezcla de polvo blanco* y agua. *Entre sus ingredientes, algunas fuentes mencionan el plomo y, otras, el cinc. Debido a sus efectos en la piel, ya no se utilizan. En la actualidad, uno de sus componentes es arroz.	En un plato con agua, se humedece una brocha plana y se introduce en un tarro con la sustancia en polvo. Se revuelve hasta conseguir una pasta blanca y se aplica sobre la cara, el cuello y la nuca, dejando una porción de piel descubierta alrededor del pelo.	Componer el rostro de acuerdo con el ideal de belleza en Japón y acentuar la nuca.
<i>Bitsuke-abura</i> (sustancia de aceite o cera).	Antiguamente, se ablandaba entre los dedos y se extendía por la cara, el cuello y el escote. En algunas fuentes se mencionan las manos.	Emparejar la piel y servir de base a los demás cosméticos.
Brocha de bambú.	Se utiliza para aplicar la base blanca sobre la cara y el cuello. Otro tipo de brocha se utiliza para la aplicación del color en las mejillas.	Aplicar de forma pareja la base blanca sobre la piel. Resaltar las mejillas.
Espanja.	Recorrer la cara, el cuello, el pecho y la nuca.	Absorber el exceso de humedad y lograr uniformidad en la base para dejar la piel homogénea y lisa.
Madera de paulonia (en rama) → carboncillo.	Antiguamente, se encendía, se dejaba arder por unos segundos, se soplaba y se	Resaltar las cejas.

	enfriaba con los dedos para delinear las cejas.	
Ungüento aceitoso.	Aplicación sobre el pelo.	Atirantar el peinado y dar brillo al pelo.
Ungüento de color negro.	Aplicación en los dientes.	Pintar los dientes de negro.
a) Lápiz labial rojo y b) lápices negros (antiguamente, carboncillos) y rojos.	a) Aplicación sobre los labios (con una brocha pequeña) y b) trazados alrededor de ojos y cejas.	a) Resaltar los labios. b) Remarcar cejas y ojos.
Peluca.	Peinado.	Dar forma al pelo y otorgar significado al aspecto de la geisha.
Pinceles (más finos que las brochas).	- Aplicación de las sombras en los ojos y del pigmento rojo en la boca, según las reglas de la moda (en las primeras décadas del siglo XX, una moda fue dejarse sin pintar el labio superior, lo que hacía que el inferior pareciera más grueso. Pero, en general, debido a los efectos visuales que produce el maquillaje blanco, la mayoría de las geishas utilizan los labios un tanto más redondos de lo que los tienen en realidad). - Aplicación de la pintura blanca en la nariz y en la nuca, y elaboración del dibujo correspondiente en la misma.	
Polvos en color rosado o lila (en algunas fuentes figuran las barras de pigmento para la aplicación de color en las mejillas).	Aplicación sobre la cara con una brocha.	Resaltar las mejillas.



Imagen 23
Mirón
Discóbolo

La Antigüedad Clásica

Acerca de las tecnologías de singularización corporal presentes en la Antigüedad, dos culturas ofrecen importantes aportes: Grecia y Roma. No obstante encontramos información precisa acerca de las prácticas en Grecia, gran parte corresponde al Imperio romano que, en palabras de Paul Veyne, no es otra cosa que la civilización helenística. Dichas prácticas hacían parte de la vida privada de las personas, la cual difería, en gran medida, de lo que entendemos hoy por la misma, pues se trataba de una época en la que los límites entre lo público y lo privado eran tan tenues que prácticamente se difuminaban.

Si bien se hace referencia al arreglo del cuerpo para capturar la mirada del Otro, o demás intenciones que puedan estar presentes, la humanidad grecorromana parece *natural*: el hábito no hace al monje. Según Veyne, el individuo es en realidad una esencia (1989, v. 1, p. 21), cuya salud y comportamiento público convergen sin esfuerzo alguno, contrario a lo que más tarde sucedería en la sociedad burguesa: la necesidad de hacer alarde de un lugar en la jerarquía social mediante determinados signos como el vestuario y los adornos¹.

Si nos atenemos al acto de ordenar el cuerpo para su contemplación, en el mundo grecorromano pueden distinguirse tres prácticas específicas de intervención corporal: tratamientos faciales, gimnasia y baños.

Tratamientos faciales. El deseo de embellecerse



Imagen 24

Grupo de mujeres con espejos y otros objetos de cosmética en una cíclica ática con figuras rojas atribuida al pintor Meidias (hacia 410 a.C.).

La figura que aparece sentada en el centro lleva la inscripción del vocablo *kale* (*hermosa*).

Los registros que se tienen sobre tratamientos faciales son limitados. Aparte del caso en el que el ateniense Iscómaco explica a Sócrates cómo se arregla su mujer, se encuentran los fragmentos conservados del poema de Ovidio (siglo I a. C.) titulado *Tratamientos faciales* y una de las sátiras de Juvenal. En el primero, se menciona toda una serie de sustancias naturales utilizadas como cosméticos por las mujeres, algunas de ellas todavía hoy en uso, como la alheña, y otras, afortunadamente ya no, como la pintura a base de plomo (Spivey y Squire, 2005, p. 27). En el segundo, Juvenal se burla de

[...] las acomodadas mujeres de Roma que acababan desarrollando unos enormes lóbulos de las orejas a fuerza de llevar voluminosos pendientes en forma de pera, y que se recubrían el rostro con capas sucesivas de pegajosas cremas, de manera que cuando sus respectivos esposos iban a besarlas se topaban con una máscara de grasa (Juvenal, *Sátiras*, 6, 457-473).

Aunque las voces críticas proceden de hombres, éstos también recurren al uso de productos cosméticos, tales como las pelucas, en el caso de los varones romanos (Spivey y Squire, 2005, p. 27).

Una de las razones con las que puede justificarse la escasez de información acerca de las prácticas de embellecimiento por parte de las mujeres en Grecia, remite a la apoteosis de la belleza de los hombres, tal como se refleja en la preeminencia del desnudo masculino sobre el femenino en diferentes actividades de la polis y en las obras de arte de la época.



Imagen 25

Alabastron de fayenza procedente del Mediterráneo oriental
(hacia 200 – 100 a. C.).

Recipiente donde se guardaban esencias y ungüentos.

Pero más que una cuestión reflejada en el arte, para el hombre griego de la época de Pericles su cuerpo desnudo es objeto de admiración, a diferencia de los *barbaroi* (los no-griegos), que cubren sus genitales. “El valor que se [da] a la desnudez en parte [obedece] a la manera en que los griegos de la época de Pericles [conciben] el interior del cuerpo humano” (Sennett, 1997, pp. 35, 36).

A diferencia de las mujeres, los hombres cuentan con un cuerpo caliente, reactivo y febril, propio del ciudadano capaz de hablar y actuar eficazmente en la esfera pública. La explicación:

[...] su feto se había ‘cocido’ en el calor del seno, más completamente que el de una mujer, de tal modo que su cuerpo venía a ser el depósito de los preciosos ‘calores’ de que dependía la energía masculina. En tanto que la inferioridad de la mujer podía determinarse con seguridad debido al bajo nivel de su ‘calor’ y a la consiguiente fragilidad de su temperamento [...] (Brown, 1988, v.1, p. 238).

Esta teoría, que permite estatuir reglas de dominio y subordinación, ayuda a entender no sólo la naturalización de la inferioridad de la mujer frente al hombre, sino también toda una serie de hechos: la consideración de la misma como una criatura inferior, dada la alianza entre el frío característico de su cuerpo, la oscuridad y las sombras, propias del mundo subterráneo; su confinación al interior oscuro de la casa y el tabú que genera su desnudez, a causa de sus presuntos defectos fisiológicos, de lo que se

deduce la razón de su vestuario: túnicas finas hasta las rodillas, en la casa, y, en la calle, hasta los tobillos, con lino burdo y opaco (Sennett, 1997, p. 36).

Toda la explicación acerca de la superioridad de los hombres, así como de su belleza, por encima de la de las mujeres, permite señalar aquí la inexistencia de lo que Gilles Lipovetsky denomina una *cultura del bello sexo* o el apogeo de la mujer en cuanto personificación suprema de la belleza, como se verá siglos más tarde.

El gimnasio y la palestra. Consecución de un cuerpo hermoso

Al gimnasio, numerosos ciudadanos acuden diariamente; en la palestra, se enseña la lucha grecorromana. Ambos, lejos de ser lugares de culto al cuerpo, albergan una gran actividad intelectual (Spivey y Squire, 2005, p. 27). Sin embargo, la razón que incita el interés por la belleza corporal, en este caso por parte de los hombres, es no sólo su condición de desnudez para ir al gimnasio, sino su estado físico como marca de disponibilidad para alistarse en el ejército. No obstante, tras la aparición de ejércitos profesionales, creados por los macedonios en el siglo IV a. C., los gimnasios clásicos terminaron convertidos en recintos de culto al cuerpo (Spivey y Squire, 2005, p. 28).

Pero la hermosura física no sólo se concibe como una cuestión de vanidad o de deber cívico. Si bien en la antigua Grecia la belleza no tiene un estatuto autónomo (al menos hasta la época de Pericles, anota Umberto Eco, los griegos carecían de una auténtica estética y de una teoría de la belleza (2006, p. 37)), se concibe también como un reflejo de bondad y como una manifestación de la naturaleza divina. Así como un buen aspecto, que necesariamente implica ser bueno, se contrapone a un mal aspecto, indicativo de una mente execrable, la visión de una persona hermosa se considera como algo digno del agrado de los dioses (Spivey y Squire, 2005, pp. 28 y 31).

Baños. Relaciones sociales y beneficios terapéuticos

En lo que corresponde a la Antigüedad Clásica, tanto en Grecia como en Roma, las prácticas de higiene, más que presentarse como prácticas destinadas exclusivamente a la purificación del cuerpo, sirven como actividades que convocan a la gente y la

relacionan, haciendo, con ello, posible un modo de vida deseable para todos. Esto, a partir de la época helenística.

En este contexto, las distinciones entre los sexos se acentúan más en Grecia que en Roma. Las mujeres griegas se bañan en casa, a excepción de las cortesanas, “[...] que [disponen] de los baños públicos especiales construidos en Atenas y otras ciudades griegas durante el siglo VI a. C.” (Spivey y Squire, 2005, p. 44). La razón: seguramente, la relegación de la mujer de la vida política.

Por su parte, en Roma, las mujeres y los niños, los esclavos e incluso los extranjeros ya tienen, al igual que los hombres libres, acceso a los baños —por regla general ambos sexos realizan la práctica de forma separada—, así como a los espectáculos de teatro y a las carreras de carros en el Circo, entre otros placeres que sólo se pueden encontrar en la ciudad (Veyne, 1988, v. 1, p. 196).

Más que proporcionar limpieza al cuerpo y desligarlo de cualquier connotación sagrada, el baño es una fuente de placer, de relaciones sociales y de calor, sobre todo en épocas de frío. Al respecto, Spivey y Squire (2005, p. 44) se preguntan por la afición de los romanos a bañarse tan sólo por el placer de hacerlo y encuentran la respuesta en la región italiana de la Campania, habitada por los griegos, los etruscos y los romanos. Es una región rica en manantiales y aguas termales con virtudes terapéuticas, razón por la que no pasa desapercibida para los habitantes de las villas y de las poblaciones.

Evitar los excesos

Para el caso estrictamente griego, si bien las prácticas de cuidado del cuerpo son importantes, éstas no deben cultivarse con exceso por sí mismas, en razón de la importancia de la prudencia, la reflexión y el cálculo en la forma en que se distribuyen y controlan los actos en la antigua Grecia.

En *El uso de los placeres*, Michel Foucault estudia, en el contexto de una moral viril, la forma en la que el pensamiento médico y filosófico elaboró un uso de los placeres y formula algunos temas de austeridad recurrentes en cuatro ejes de la experiencia: la relación con el cuerpo, la relación con la esposa, la relación con los muchachos y la relación con la verdad (1999, p. 33).

La *dietética*, eje de la relación con el cuerpo, es un régimen a través del cual puede pensarse la conducta humana en razón de numerosos elementos físicos de la vida de un

hombre, como el ejercicio, los alimentos, las bebidas, los sueños y las relaciones sexuales, todas cosas que deben ser *medidas* (Hipócrates, citado en Foucault, 1999, p. 95).

Respecto al ejercicio, las funciones estrictamente físicas que los hombres deben cumplir —para este caso, el embellecimiento del cuerpo y la salud— a su vez deben estar igualmente destinadas al buen mantenimiento del alma, con miras a un régimen medido y razonado.

Foucault menciona el régimen de dietética en general como “[...] un arte estratégico, en el sentido de que debe permitir responder, de una manera razonable, y por lo tanto útil, a las circunstancias” (1999, p. 99). La finalidad es que el sujeto desarrolle un saber sobre su cuerpo, lo que le conviene y lo que no, a partir de una atención vigilante de sí mismo, teniendo entonces que, más allá de las funciones o los beneficios que puedan obtenerse a partir de las distintas prácticas de embellecimiento, las que competen fundamentalmente a los hombres deben dar razón de una buena administración del cuerpo.

Asegurar los contornos

En el período conocido como Antigüedad Tardía, específicamente entre la élite, se destacan dos maneras de construir el cuerpo conforme a las normas morales. La primera de ellas es la distancia respecto a los inferiores y la segunda, las prácticas de singularización corporal griegas.

Si bien una práctica de higiene tan popular como los baños permite la confluencia de todo tipo de individuos en un mismo espacio, la evolución más marcada del período romano sería la de una movilización de la cultura y la educación moral encaminadas a afirmar la distancia entre los *bien nacidos* y los inferiores.

Se [piensa] que la persona armoniosa, formada por una larga educación y modelada por la constante presión de sus pares, [vive] en constante peligro. [Está] expuesta a la permanente amenaza del ‘contagio moral’ de emociones y actos anómalos impropios de su condición pública, si bien plenamente aceptados como habituales en la sociedad no cultivada de sus inferiores (Brown, 1988, v. 1, pp. 235, 236).

Así como los gestos, el movimiento de los ojos e incluso la misma respiración son entendidos como signos de inconformidad o de afortunada conformidad con las normas morales de las clases altas, el cuerpo, según Peter Brown, es la manifestación más evidente y palpable de un adecuado comportamiento y el control armonioso del mismo, siguiendo los tradicionales métodos griegos de ejercicio, dieta y baños, es la más mínima garantía de una correcta compostura (1988, v. 1, p. 236).

Cuadro de tecnologías. La Antigüedad Clásica

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Aguas termales.	Baño.	Limpiar el cuerpo.
Alheña.	Aplicación sobre los párpados.	Acentuar el contorno de los ojos.
Crema.	Aplicación sobre la piel.	Humectar la piel.
Ejercicio.	Ejercitación de los músculos.	Modelar el cuerpo.
Peluca.	Postura sobre la cabeza.	Enaltecer la figura.
Pintura a base de plomo.	Aplicación sobre los labios.	Acentuar los labios.
MEDIANA INVASIÓN		
Dieta.	Consumo equilibrado de alimentos.	Controlar los excesos.
Pendientes (Joyas).	Escarificación en los lóbulos de las orejas.	Adornar la figura.

El cuerpo en la Edad Media

La abolición del mundo grecorromano y la entrada a Occidente, donde comienzan nuestros tiempos, parece estar dada por la confluencia de una serie de sucesos: las grandes invasiones del siglo V, el dominio del poder político por parte de los germanos; la pérdida, por parte de la vieja aristocracia de los notables, de una inconsciente voluntad de autoestilización y el derrumbamiento del culto de la urbanidad en beneficio de la vida privada.

A diferencia del mundo grecorromano, momento en el que las diferencias sociales se encuentran determinadas por la espontaneidad de una buena postura del cuerpo, sin esfuerzo alguno, en la Alta Edad Media occidental tales diferencias se encuentran significadas por la riqueza del tejido de la ropa, el hecho de portar armas y las joyas.

Pero además del surgimiento de ciertos cuerpos adornados y cargados de objetos de valor, los datos de la época arrojan información sobre la aparición de cuerpos paralíticos y deformes en la región de Galia, al oeste de Europa. Además de las epidemias que la asolan durante los siglos VI y VII, como la peste inguinaria, la falta de higiene debida al abandono en que se hallaban los acueductos, al consumo de agua estancada y a la multiplicación de las zonas pantanosas provoca innumerables poliomielitides.

Al parecer, la situación de higiene en la Europa occidental no es mucho mejor, pues los baños romanos, pese a subsistir durante algún tiempo, van quedando reservados cada vez más para los enfermos.

En cuanto al cuidado personal, hombres y mujeres tienen sus propios ritos e instrumentos correspondientes para modelar su cuerpo en razón de sus condiciones. Así, mientras los francos llevan la barba afeitada, el pelo largo, la frente y la nuca despejadas, y los romanos, el corte a la nuca, los esclavos y los miembros del clero deben estar tonsurados. Inevitablemente, les son atribuidos símbolos de fuerza, virilidad y libertad a los primeros, mientras que a los esclavos, su condición, y a los clérigos, su pertenencia a Cristo.

Las mujeres libres, por su parte, deben mantener el largo de su pelo, sabiamente levantado con largas horquillas, puesto que al ser calificado como un crimen, el corte capilar tiene una multa, a no ser en el caso de que la mujer participe en una batalla (Rouche, 1988, v. 1, p. 442).

En cuanto a los datos que corresponden al período de la Alta Edad Media, respecto a las tecnologías de intervención corporal tan solo contamos con referencias a los modos

de llevar el pelo, tanto en hombres como en mujeres, e incluso a algunos instrumentos utilizados para el cuidado del cuerpo y a las vicisitudes que presenta la falta de higiene debido a la dificultad de acceder al agua, por lo menos entre la gente del común. No obstante, diez siglos representan un período bastante largo de la historia, lo que nos permite descubrir diferentes discursos y formas de singularización corporal.

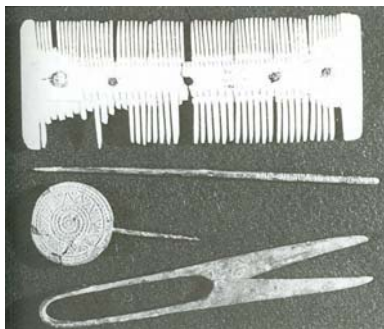


Imagen 26

Objetos femeninos de aseo

Peine de hueso, agujas para el pelo y par de tijeras, antepasado de las actuales.

(Estrasburgo, Museo arqueológico)

Sobre algunos elementos del régimen

Entre los siglos XI y XV encontramos algunos datos acerca del uso de afeites, entre otras tecnologías de modificación corporal, tanto en hombres como en mujeres, aunque en el caso de estas, con mayor frecuencia. Si bien los textos de la época, entre ellos los manuales de urbanidad, los tratados de medicina y las producciones literarias compuestas en la mitad norte de Francia motivan el arreglo del cuerpo, precisamente para modelarlo conforme a unos códigos establecidos y a una creencia según la cual el cuerpo es el espejo del alma, paradójicamente, no deja de presentarse cierto recelo frente a los artificios.

Una de las razones que pueden dar cuenta de tales prejuicios en el Medioevo es la dominante concepción dualista del mundo según la cual el cuerpo, a diferencia del alma, inmortal e inclinada a la perfección, es un lugar peligroso, propenso a las tentaciones por la misma pesantez de la carne. Por lo tanto, podía pensarse que una

atención excesiva al mismo, que desvelara sus atractivos, era susceptible de desviar el alma de su camino hacia la perfección. En el orden medieval, el pensamiento está plenamente cruzado por el poder de la Iglesia y su consecuente influencia sobre las mentalidades.

No obstante, las supersticiones influirían más a los individuos de clase baja, pues el gusto por la limpieza se advierte entre la clase dominante, permanente durante los siglos XI y XII. La dualidad naturaleza-cultura subyace a todo discurso sobre las prácticas de intervención corporal.

La imagen del cuerpo

Acerca de la imagen del cuerpo en el Medioevo, Georges Duby presenta una introducción puntual. Cito en extenso.

Para empezar, es preciso subrayar que las actitudes frente al cuerpo se hallaban gobernadas por la concepción dualista sobre la que se levantaba cualquier representación del mundo. Nadie ponía en duda que la persona estuviera formada por un cuerpo y un alma, que se hallara dividida entre la carne y el espíritu. De un lado, lo perecedero, lo corruptible, lo efímero, lo que habrá de convertirse en polvo, lo que por consiguiente está llamado a reformarse a fin de resucitar en el último día; del otro, lo inmortal. De un lado, lo que se inclina hacia lo inferior en virtud de las pesanteces y las capacidades de las sustancias carnales; del otro, lo que aspira a la perfección celeste. De tal manera que el cuerpo se considera como algo peligroso: es el lugar de las tentaciones; de él, de sus partes interiores, surgen naturalmente las pulsiones incontrolables; en él se manifiesta lo que tiene que ver con lo malo, concretamente a causa de la corrupción, la enfermedad, las purulencias a las que ningún cuerpo puede escapar; y sobre él se aplican los castigos purificadores que expulsan el pecado, la falta. Como testigo, el cuerpo denuncia las particularidades del alma por sus rasgos específicos, el color de los cabellos, la tez, pero también, en casos excepcionales, por la manera como soporta la ordalía, la prueba del agua o del hierro rojo. Porque el alma se transparenta a través del cuerpo que la contiene. El cuerpo se interpreta como una envoltura, como un habitáculo. Como una casa. O mejor como un ámbito cercado (1988, v. 2, pp. 515, 516).

¿Por qué la mujer?

Los discursos que giran en torno a la mujer como figura del mal, el recelo frente a su exceso en el adorno y su belleza, las razones por las que no puede vivir sin un hombre, todas tienen una posible justificación.

El cuerpo femenino es reflejo del cuerpo de Adán, pero invertido. Sus órganos sexuales presentan la misma estructura de los masculinos, pero no sobresalen; al contrario, se encuentran internos, ocultos. Sin embargo, sus aperturas lo hacen más propenso a la corrupción, razón por la que requiere una vigilancia más atenta, y es al hombre a quien corresponde ejercerla. La mujer debe permanecer bajo el cuidado de uno, encerrada; cuando no, debe salir envuelta con una vestimentaria más opaca, pues su cuerpo se halla en peligro y, a la vez, es fuente de peligro. Por éste, el hombre pierde su honor, “[...] corre el riesgo de extraviarse por su culpa, por esa trampa tanto más peligrosa cuanto más dispuesta está para seducir” (Duby, 1988, v. 2, p. 518).

Afeites, vestuario y otros adornos. Su paradójica necesidad

Si bien los excesos de la coquetería son mal vistos, un minucioso trabajo de embellecimiento se hace fundamental para subrayar la diferencia entre los sexos en la Edad Media.

Se trata, en efecto, de una obligación fundamental y los moralistas la recuerdan sin cesar, encaminada a distinguir los órdenes, a respetar la separación primordial entre lo masculino y lo femenino, a no enmascarar en el propio cuerpo los rasgos específicos de lo uno y lo otro; vehemencia contra los jovencitos de vestimenta afeminada; repugnancia ante las raras mujeres que se atreven a vestir de hombre (Duby, 1988, v. 2, p. 519).

La importancia otorgada a la delimitación de las fronteras entre lo femenino y lo masculino explica hechos como la multa que genera el corte de pelo de una mujer. Georges Duby nos recuerda que, al ser considerado como un velo natural, si no de su inferioridad nativa, sí de su sujeción, el pelo es un elemento fundamental en la constitución como mujer. Ahora, salir de la esfera privada implicaría seguir una serie de reglas, como ordenar y reunir el pelo en una trenza, para el común de las mujeres; para aquellas que no son prostitutas, que ya abandonaron su niñez y se arriesgan a aparecer

en público, así como para las mujeres casadas fuera de su alcoba, encerrar su trenza en una toca sería la norma a seguir en lo que corresponde a los cuidados de la imagen.

En cuanto a los hombres, se vitupera a aquellos demasiado atentos a su pelo (Duby, 1988, v. 2, p. 519).

El cuerpo. Sede de un buen uso y un mal uso de sí

El primer ejemplo que encontramos, en orden cronológico, respecto al cuerpo como sede de un mal o un buen uso de sí y, por supuesto, su relación con el uso de artificios, es presentado por Duby en su libro *Damas del siglo XII. Eloisa, Leonor, Iseo y algunas otras* (v. 1). Se trata de mujeres de buena cuna, en la Francia del siglo XII, en el marco de una sociedad feudal.

El autor aclara desde el comienzo que, debido a la condición de la mujer durante la Edad Media, los únicos registros disponibles sólo presentan una mirada, la del hombre, a lo que añade que fue específicamente la mirada de personas de la Iglesia, razón que justifica la visión de la mujer como la de una “[...] criatura esencialmente mala por quien penetra el pecado en el mundo” (Duby, 1998, p. 19).

Si bien es posible encontrar la génesis de esta visión en el relato bíblico sobre la caída del hombre del Paraíso, a causa de la tentación de Eva ante la serpiente, e incluso en artículos —de cuya rigurosidad no tengo certeza— referentes a los artificios utilizados por la reina de la antigua Asiria, Semiramis, con propósitos de seducción y de su comparación con la *gran ramera* del Apocalipsis, Gilles Lipovetsky cita el mito de la primera mujer, expuesto por Hesiodo en *Los trabajos y los días*. “Pandora, creada por Hefesto con un ‘bello cuerpo deseable de virgen a imagen de las diosas inmortales’ y suntuosamente adornada por Atenea; de ella proviene la ‘raza’ de las mujeres. Si la mujer es un mal, lo es tanto más cuanto que resulta hermosa y seductora” (1999, p. 100).

Por supuesto, una serie de discursos de este tipo propagaría cierta hostilidad hacia la mujer, especialmente hacia la mujer hermosa, hecho que culmina en el Renacimiento, cuando la belleza femenina pasa de ser un artificio diabólico para seducir a los hombres y traer el mal al mundo a ser constitutiva de la figura del bien.

Sobre la palabra 'moral' y el cuerpo transgresor

Las prácticas trasgresoras y aquellas que demuestran la conformación de los sujetos con una norma vigente surgen como tales en razón de “[...] un conjunto de valores y de reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos por medio de aparatos prescriptivos diversos, como pueden serlo la familia, las instituciones educativas, las iglesias, [etcétera]” (Foucault, 1999, p. 26). Ese conjunto es la moral.

Michel Foucault sugiere el término de *código moral* para dicho conjunto prescriptivo teniendo en cuenta que las reglas y los valores formulados, “[...] lejos de formar un conjunto sistemático, constituyen un juego complejo de elementos que se compensan, se corrigen, se anulan en ciertos puntos, permitiendo así compromisos o escapatorias” (1999, p. 26). Dicho esto, la palabra *moral* también designa la forma en que los individuos se comportan respecto a las reglas y a los valores que se les proponen: su grado de compromiso o su resistencia respecto a unos o a otros, a lo que se suma la manera de conducirse moralmente.

Para el caso del maquillaje, una manera puede llevar a un *modo de sujeción*, es decir, la forma en que el individuo establece su relación con determinada regla y se reconoce como vinculado con la obligación de ponerla en obra (1999, pp. 27,28). En este sentido, es posible hacerse un cuerpo de una forma determinada y someterse al precepto que lo impone porque nos reconocemos como parte formal del grupo social que lo acepta, así como por dar a la propia vida una forma que responda a criterios de gloria, de belleza o de perfección, siguiendo un ejemplo de Foucault.

En la Edad Media, la mujer está subordinada al hombre; su modelo ideal es el de aquella que espera a su señor, le ama, le teme y le sirve. La mujer que llora y que no habla, la que obedece, prosternada ante su hombre y que, además, manifiesta control sobre su cuerpo, sobre todo, en el modo en como lo arregla para exponerse a la mirada social —sin contrariar el tiempo adjudicado a otras actividades—, más aún cuando los ideales estéticos se reducen a un rostro radiante, claridad de los ojos y frescura de la piel, lo que muchos llamarían *belleza natural*.

Bajo estas condiciones, el Medioevo presenta un ambiente hostil para la mujer que se excede en su arreglo, que no controla el modo de llevar su cuerpo y, a modo de suposición, que afirma cierta pretención de individualidad, acto que podría traducirse como una resistencia a su condición de subordinación. De este modo, la mujer debe conformarse con una serie de demandas: desde llevar un cuerpo debidamente

controlado, por respeto a las horas y a las estaciones, y un aderezamiento regulado y apropiado a las circunstancias sociales y estacionales, hasta su conversión, si no en esposa de un hombre que la conduzca por el sendero del bien, en una monja, encerrada en un convento, lejos de las tentaciones que, en palabras de Duby, la llevarían a convertirse en una puta.

En oposición al deber ser de la mujer en el Medioevo, está la figura de la prostituta, dispuesta a seducir. Duby la describe como las *mujeres de nuestro tiempo*, orgullosas de su cuerpo, adornadas *de la cabeza a los pies*, empleando todos los artificios, afeites y perfumes, “[...] adornos lascivos, capaces de inducir a la tentación a los hombres que pasan” (1998, p. 62).

Pero como las prostitutas, ciertas damas también se muestran como transgresoras de la norma social mediante el arreglo de su cuerpo con afeites, sea con propósitos de seducción, embellecimiento y/o su posibilidad de afirmación. Un tratado sobre la virtud de La Tour Landry *Libro para la enseñanza de sus hijas*, presenta una escena que ejemplifica este hecho: un grupo de mujeres que acude a la iglesia, muchas de las cuales están vestidas a la última moda, reciben las palabras del obispo, quien les demuestra que se parecen a babosas con cuernos y a unicornios. Seguido a esto, se sienten muy abrumadas cuando comprenden que con sus coqueterías, artificios y afectaciones se asemejan a la estrategia de una araña que teje su tela para atrapar las moscas (Régnier-Bohler, 1988, v. 2, p. 351).

Lipovetsky resalta cómo las obras de los artistas medievales, lejos de buscar suscitar la admiración del cuerpo seductor, mediante pinturas en las que, en su aspecto más terrorífico, la mujer aparece cubierta de adornos y enganchando a los hombres, representan un esfuerzo por inculcar el miedo a la belleza femenina, por expresar su relación con la caída y con Satán.

No obstante, en el momento en que surgen dichas obras, los artistas trabajan para la Iglesia, encargada de enseñar a los feligreses mediante imágenes la verdad de las Sagradas Escrituras. El arte vendría a reforzar la visión negativa de la mujer adornada en la Edad Media.

Respecto a los hombres, los datos que encontramos acerca de posibles trasgresiones en el modo de llevar su cuerpo radican en su desnudez. Frente a las demandas de la civilidad como bañarse, vestirse, podar (afeitar) los signos de la naturaleza salvaje y expulsar los elementos nefastos del cuerpo, el abandono del vestido, la destrucción de la apariencia, la abolición de las leyes de un comportamiento

codificado, desorden gestual e incoherencia del psiquismo, todos se presentan como señales de la destrucción de un orden anterior, de un alejamiento de la cultura.

Discursos normativos y producción corporal

Charles de la Roncière recuerda una práctica peculiar de higiene en el siglo XIV que suscita prohibiciones. En medio de una sociedad que proclama el control del cuerpo en cuanto a sus atavíos y un control de sí en sociedad, en razón de un código específico de civilidad, debe apelarse a una reglamentación del siglo XIII para prohibir el despiojamiento —o retiro de los piojos— mutuo en público bajo las arcadas, dada su difusión entre las damas y las parejas de Ravena.

A su vez, el autor menciona otras prácticas conjuntas en la sociedad florentina como las abluciones, el vestido, la aplicación de afeites y el lavado de pies (1988, v. 2, p. 205) que, si bien no son exclusivamente individuales, corresponden tan solo a los miembros de la casa, como el esposo, los hijos y las criadas.

Como el caso del despiojamiento en público, otras prácticas de aseo son llevadas a la intimidad mediante un código de civilidad que reglamenta el pudor, específicamente, en casos de exhibicionismo, como aquellos en que las damas, envanecidas de su atractivo, se arreglan junto a la ventana, permitiendo así la mirada de quien quisiera contemplarlas. Todo esto bajo unas condiciones que permiten poco a poco el paso de un sujeto colectivo a un individuo privado.

Según lo anterior, el siglo XIV, e incluso el XV, parecen no mostrar grado de evolución en cuanto a la problemática del uso de sí por parte de la mujer, específicamente respecto a los excesos de su arreglo. Según Danielle Régnier-Bohler

A la mujer se le invita [...] a preparar en lo privado la imagen de sí propuesta a lo colectivo, y, en particular, a evitar que su imagen quede abusivamente expuesta a las miradas ajenas. Como el mal uso de lo privado (cuerpo [...]) repercute funestamente sobre el desempeño de las funciones colectivas, la mujer es un instrumento que ha de prepararse con una cuidadosa regulación (1988, v. 2, p. 349).

Por su parte, en lo que respecta al cuidado que la mujer debe mantener presente en comunidad, Roberto de Blois subraya en su *Escarmiento de Damas*

[...] lo difícil que es que las mujeres rijan su propia conducta en la sociedad, ya que, si se muestran acogedoras y corteses, corren el riesgo de una interpretación abusiva por parte de los hombres; si, por el contrario, faltan a la cortesía, se las tendrá por orgullosas. A cada paso, conviene que la mujer se muestre irreprochable, que manifieste constantemente el control de su cuerpo, puesto que se halla siempre expuesta a las miradas y los ojos —como es cosa bien sabida— son fuente del mal (citado en Régnier-Bohler, 1988, v. 2, pp. 349, 350),

seguramente por ser una de las ventanas —sentidos— por donde penetran el gusto del mundo, el pecado y la corrupción.

A modo de sucesor de De Blois, La Tour Laudry hace énfasis en el buen uso del cuerpo, que no debe contrariar el tiempo propio de cada cosa, en particular el sueño y gestos comunitarios como la comida, a modo de enmienda de la naturaleza femenina.

Así como los trabajos de De Blois y de La Tour Laudry, diversas obras literarias y tratados de medicina se presentan como esquemas de construcción corporal de la época. De este modo, la presentación de códigos específicos y componentes de una belleza canónica como la “[...] blancura de la tez, resaltada por un toque rosado, cabellera rubia, disposición armoniosa de los rasgos, rostro alargado, nariz aguda y regular, ojos vivos y reidores, labios finos y bermejos” (Régnier-Bohler, 1988, v. 2, pp. 357, 358), en las mujeres, y la anchura y tonicidad muscular, en los hombres, concebirían importancia a la especificidad de ciertos rasgos para la apariencia corporal.

Si bien la belleza de los personajes de ficción se presenta como natural, los considerados artificios tan solo se muestran como necesarios en el caso de los no favorecidos por la naturaleza.

Henri de Mondeville, figura destacada de la cirugía francesa del período, nos proporciona información acerca de algunas prácticas de arreglo en el mundo de las mujeres. Habla de diversos depilatorios, como la cal viva, la depilación con pinzas, con ayuda de los dedos impregnados en pez, o también con agujas calientes clavadas en el bulbo piloso (Régnier-Bohler, 1988, v. 2, p. 359).

Del mismo modo, desde la literatura o desde los tratados de medicina, surgen prácticas aconsejables para la belleza del cutis, como la de la ingesta de un buen desayuno, e incluso para devolver el color rubio al pelo encanecido mediante su recubrimiento, durante toda la noche, de una pasta hecha de ceniza de sarmientos de vid y de fresno, macerados y cocidos durante medio día en vinagre. Un texto

anglonormando del siglo XIII, el *Ornatus mulierum*, proporciona consejos para conservar el pelo y mantener su abundancia, los cuales combinan el cuidado del color y la higiene: “[...] lavado, tinte, rojo, negro, castaño; suavidad del cabello, uso del aceite de oliva; y lucha en fin contra la caspa y los piojos” (Régnier-Bohler, 1988, v. 2, p. 361).

La proliferación de estos consejos puede ser atribuida a las connotaciones del estado del pelo en diversas obras literarias. Danielle Régnier-Bohler recuerda a la bella Euriaut, en la *Novela de la Violeta*, quien introduce violentamente los dedos en su trenza y deshace su peinado, desesperada por la pérdida de su amigo. De este modo, mientras que la belleza del pelo presenta un agradable espectáculo, y suelto, un fuerte valor erótico, su mal estado expresa tristeza o signo de duelo (1988, v. 2, pp. 361, 362).

En el siglo XIII una colección surgida de la tradición ovidiana, la *Clave de amor*, expone ciertas anotaciones sobre la higiene y la valoración del cuerpo, comparadas con los consejos concernientes al código de la sociabilidad (canto, juego, maneras en la mesa) (1988, v. 2, p. 362). Aunque la ropa no constituye un objeto de estudio en este análisis, se menciona en los casos que muestra su influencia en el modelado de las formas del cuerpo, como es el caso de la ropa ajustada, que resalta los senos y la cintura y que, con el tiempo, fija determinados contornos corporales.

De nuevo, Roberto de Blois, en su *Escarmiento de damas*, subraya el cuidado de las uñas, las cuales deben mantenerse cortas y limpias, desde el punto de vista de las conveniencias corporales, más que desde el ángulo de la seducción: “Una dama adquiere mala reputación si no se muestra bien limpia. Un aspecto cuidado y agradable vale más que una belleza descuidada” (De Blois, citado en Régnier-Bohler, 1988, v. 2, p. 362).

Aún se conserva el rechazo hacia todo exhibicionismo intempestivo, puesto que los consejos que acompañan la valoración del cuerpo están destinados a desanimar cualquier tentación o impulso a excederse en los adornos. Por lo tanto, el énfasis en la limpieza supera el énfasis en el uso de afeites. De tal modo se destacan el lavado de las manos antes y después de comer y el baño, no solo como lugar y oportunidad de limpieza corporal, sino como área y tiempo reservado a la intimidad, cuando no de sociabilidad, al confort y a los beneficios terapéuticos.

Si queremos obtener respuesta acerca del paso del baño público, como en el mundo grecorromano, al baño privado, podemos argumentar que, una vez los cuidados aumentan —o desvelan, según la lógica de la época— la belleza del cuerpo, la convivencia entre hombres y mujeres podría desembocar en el pecado de la carne.

Pero además de la seducción y de la posibilidad de obtener un cuerpo conforme a la norma, el acrecentamiento del poder personal debido a la utilización de los encantos físicos es atestiguado por Henri de Mondeville en su tratado de las recetas de belleza. “[...] al autor le parece evidente que hay que saber utilizar los propios atractivos físicos a fin de salir adelante en la vida, de triunfar en la competición mundana donde se fortalece precisamente el espíritu del individualismo” (Duby, 1988, v. 2, p. 520).

Afirmación de sí

Hasta el momento, las prácticas de singularización corporal durante la Edad Media se reducen a lo que conocemos, propiamente, como prácticas de higiene, como el lavado de algunas zonas del cuerpo o de su totalidad; el despiojamiento y el arreglo del pelo (corte, peinado y aplicación de ungüentos para mantenerlo saludable) y a otras prácticas menos elementales, como la depilación, y de adorno, como la utilización de afeites y de joyas en algunos casos.

Si bien el Medioevo se caracteriza por la presencia de una concepción dualista del mundo, en la que el cuerpo se concibe como una materia oscura y negativa que encarcela al alma, y permanece firme un código de conducta que rechaza los excesos en el arreglo, las prácticas de embellecimiento se hacen necesarias en una época que demanda civilidad y distinción entre los sexos. Independientemente de estas funciones, lejos de declinar, las prácticas de modelado corporal aumentan con el tiempo y se van complejizando hasta nuestros días, hacia un momento histórico que proclama para sí el auge del individualismo que, no obstante, empieza a germinar entre los siglos XI y XII.

La razón sólo es posible explicarla en virtud de todo un conjunto de elementos, entre ellos normas, tecnologías de singularización corporal y, como producto de éstas, la belleza física que, una vez permite establecer la emergencia del individuo, cuenta cada vez más entre las armas de las que dispone para afirmarse en el seno de lo colectivo (Duby, 1988, v. 2, p. 521).

Génesis y desarrollo de la cultura del *bello sexo*

Absueltas del trabajo, las mujeres burguesas se encuentran afectadas por unas condiciones sociales que permiten un estrecho vínculo entre la feminidad y los cuidados de belleza; cuentan con más del tiempo suficiente para mantener su cuerpo en íntegras condiciones. Se maquillan no sólo para distraerse, sino para agradar a sus esposos. Sin embargo, sus cuerpos marcan una diferencia con respecto a los cuerpos de las mujeres de clase baja. ¿Es entonces esta distinción tan sólo un efecto de sus cuidados y no la finalidad de los mismos? Posiblemente sí.

No obstante, los signos del cuidado corporal pasan a delimitar la hermosura, propia de las mujeres desligadas del imperativo del trabajo productivo, con respecto a las particularidades de los cuerpos desgastados por las labores. De este modo, diversos rasgos como la tez blanca y los pies pequeños —en China—; el uso de cosméticos, peinados sofisticados, adornos lujosos, corsés y tacones altos estarían destinados a marcar un rango social superior.

Gilles Lipovetsky traza una distinción entre un deseo de embellecimiento, como en el caso de las mujeres griegas y romanas, y una cultura del *bello sexo*, más específicamente de los actos de embellecimiento, cuyo origen se remonta a la distinción de clases: ricas y pobres, nobles y laboriosas en la mayoría de las sociedades de Europa con autogobierno.

Si bien en la Edad Media encontramos diversas prácticas de intervención corporal destinadas a la higiene y, con éstas, a la salud y al adorno, obedecer a la línea trazada por Lipovetsky dirige nuestra mirada a los siglos XIV y XV, época que equipara el final de la Edad Media con el Renacimiento. Se trata de un período en que la fragmentaria sociedad feudal, caracterizada por una economía básicamente agrícola y una vida cultural e intelectual dominada por la Iglesia, se transforma en una sociedad dominada, progresivamente, por instituciones políticas centralizadas, con una economía urbana y mercantil.

Durante este período, las distinciones sociales comienzan a reflejarse más en una apariencia *elaborada*, y menos en una más interiorizada, expresada a través de la postura, la forma de hablar y los gestos, entre otros elementos. El vestido, más que ser un objeto de uso para cubrir las zonas que no deben mostrarse o para resaltar las diferencias sexuales, se constituye como un signo de distinción social al igual que el cuerpo mismo: el estado de la piel, la complejión y el semblante en general dan cuenta de los cuidados en

la higiene, en la alimentación y en la utilización de ungüentos para complementar el proceso de embellecimiento.

El cuerpo de la buena vida

Hacia finales de la Edad Media, entre los trabajadores y los poderosos, el impulso económico urbano estimuló la multiplicación de las clases sociales. “[...] la ambición de triunfar, la ascensión social desdibujan las divisiones netas y, de una sociedad a otra, los diferentes estatutos sociales no logran establecer jerarquías homogéneas” (Braunstein, 1988, v. 2, p. 561).

Bajo estas condiciones, la apariencia física se constituye como uno de los signos esenciales, si no el más, del estatuto social del individuo. En lo correspondiente al vestuario, la preocupación se presenta más dentro de las clases altas, pues, a diferencia de éstas, entre las pobres tan solo se concede a la ropa la función de protección, incluso por encima del interés por la distinción de sexos, al igual que entre la clase trabajadora.

En cuanto al semblante, su importancia radica en la posibilidad de desenmascarar a través de él, no sólo el carácter de las personas, como figura en un libro de la época, sino las condiciones bajo las que un determinado individuo vive. De este modo, pueden determinarse tanto las condiciones de trabajo de un minero, a través de sus deformaciones óseas, como las posibilidades de adquisición de determinada cantidad y calidad de alimentos.

Philippe Braunstein recuerda cómo a finales de la Edad Media es posible ver cuerpos en *mejor estado* que en épocas anteriores, debido a mejores condiciones materiales de vida, como la elevación en la producción de cereales, el fuerte consumo de carne y un aumento en el de vino y cerveza, desde Gascuña hasta el Báltico y Europa Central, sumadas a unos presupuestos menos apretados y a una mayor atención prestada al valor nutritivo de los alimentos. No obstante, los cuerpos saludables que resultan del mejoramiento de la calidad de vida solo pueden verse dentro de los sectores privilegiados.

El cuerpo gobernado

En cuanto a la represión de los excesos en la ostentación femenina, permanente en siglos anteriores, continúa a cargo de las leyes suntuarias, primero en toda Europa, en razón de una antigua misoginia del legislador medieval, y más adelante por razones de un poder masculino que impide a la mujer emperifollarse o ponerse en evidencia en su mundo privado. Esto, en un momento en que las prácticas de intervención corporal constituyen una de las varias corrientes que contribuyen a fortalecer la voluntad individual de distinción, o invención de sí mismo, que comienza a surgir dentro de las clases altas.

Esa afirmación del individuo, que empieza a vislumbrarse a finales de la Edad Media, continúa siendo hostil en un mundo que exalta el valor del alma por encima del valor del cuerpo. Braunstein recuerda la predicación de san Antonio, o de Geiler von Kaisersberg, que no arremete contra el cuerpo, mas sí contra los excesos de atención al mismo, que distraen de lo esencial, es decir, la vida espiritual (1988, v. 2, p. 584).

Al respecto, pareciera que los tratados de medicina contradijeran la moral. Sin embargo, un caso como el de la curiosidad naturalista de comprender mejor las funciones del cuerpo, con el objetivo de ayudar al individuo a equilibrar su comportamiento, demostraría la complementación entre medicina y moral para hacer triunfar la idea de *mesura*.

Dieta, movimiento, aire libre y baños serían algunas de las prácticas aconsejadas en tratados como los de Konrad von Megenberg del siglo XIV, como parte de un estilo de vida compatible con la interioridad (Braunstein, v. 2, 1988, p. 584), y más adelante aceptadas por los individuos como reglas de salud útiles para defender el cuerpo y mantenerlo en buen estado.

Cuerpo purificado – cuerpo adornado

A modo de una tarea de salubridad, el cuidado del cuerpo implica prácticas específicas. Unas corresponden a la higiene, como el despiojamiento y el baño; otras, a lo que denominamos *adorno*.

Dada la precariedad de los recursos para la higiene del cuerpo en la época, los parásitos proliferan si no se hace nada para defenderse de ellos. Por lo tanto, el sudor, la ropa sucia y la pelambre deben solucionarse para evitar repercusiones más graves. El

baño es necesario para retroceder lo inmundo, que sirve de vehículo a los azotes epidémicos. De este modo, la *toilette* y los masajes figuran como prácticas que, tanto en hombres como en mujeres, modelan los cuerpos a finales de la Edad Media.

En lo correspondiente a las prácticas que se llevan a cabo según el sexo, los hombres limitan sus cuidados “[...] a las grandes sudadas deportivas, a las abluciones y al masaje que las siguen, al uso del peine y de la navaja para los cabellos y la barba de acuerdo con los cánones de la moda” (Braunstein, 1988, v. 2, p. 591).

Por su parte, las mujeres se toman muchas más molestias para seducir, cuando se dedican a ello. En cuanto a las tecnologías utilizadas para modelar el cuerpo, los tratados de cirugía de la época incluyen recetas cosméticas de colorete, depilatorios, ungüentos para la tersura de los senos, tintes para el pelo o pomadas a base de vidrio molino, de astringentes y colorantes (Braunstein, 1988, v. 2, p. 591). Todas, tecnologías disponibles para el embellecimiento de las mujeres de la urbe, pues su *artificialidad* se opone a la *naturalidad* de las campesinas.

Podar la frondosa naturaleza

En este contexto, la mujer se piensa como construcción de la cultura, en razón de los artificios que utiliza para mejorar su aspecto. Estar perfectamente alisada y pulida para ser agradable es una de las demandas que empiezan a recaer sobre ella. Para tal fin, recurre a diferentes dispositivos tecnológicos de depilación, tales como las tiras de tela impregnadas de resina, agujas al rojo que destruyen los bulbos pilosos y otros depilatorios, no más agradables que los primeros.

La razón que conlleva a estas prácticas es esencialmente la salud del cuerpo, pues es aún la medicina la que determina las relaciones con el mismo. Los tratados de la época “... explican que el vello es la condensación de los vapores groseros, y que el exceso de humedad femenina que no se vierte naturalmente se transforma en espuma que es preciso eliminar” (Braunstein, 1988, v. 2, p. 591).

Baños

A finales de la Edad Media, el lavado del cuerpo deja de provocar las reservas del moralismo monacal. Los baños y las estufas son los dos lugares frecuentados —por una, dos o más personas— para procurar la higiene del cuerpo, fuera con el agua de baño o en el vapor de la estufa. Aunque estos sitios también invitan al esparcimiento, a la discusión, a reparar fuerzas y a divertirse (Braunstein, 1989, v. 2, p. 593), la limpieza del cuerpo y, con esta, el embellecimiento de la piel —que sería perfeccionado con la aplicación de ungüentos—, ya están en un primer plano, al menos por parte de las mujeres de clase alta.

Aunque en la Edad Media, específicamente hacia su final, con la emergencia del individuo, los baños ya empiezan a ser individuales, es una tendencia más vista entre las clases altas. Por el contrario, el *pueblo* y la *muchedumbre vulgar* aún comparten establecimientos públicos.

Evoluciones de la edad moderna. Tránsito hacia un cuerpo individual

A lo largo de la historia occidental, las tecnologías de intervención corporal han mostrado una estrecha relación con la emergencia del individualismo, que desde un punto de análisis puede ser vista en tanto que un alejamiento del hombre de la divinidad, debido a un descuido de su alma en pos de su cuerpo o, bien, como un distanciamiento de su condición salvaje para delimitar así las fronteras de lo humano mismo.

Si bien el individualismo, y con éste una *conciencia de sí* —manifestada a través de la atención a las expresiones del cuerpo—, puede pensarse en estos términos, se constituye, en la ideología, como efecto de dos pasos. El primero, de la demostración de una sumisión obligada a las formalidades de la etiqueta curial, a la libertad cómoda y privada de una existencia confortable. Más allá de una retórica que pretende demostrar y persuadir una imagen o un lugar en la jerarquía social, se trata del buen gusto, que el individuo prueba a los demás y a sí mismo mediante el refinamiento de los modales, el esteticismo del estilo de vida y la búsqueda de placeres refinados (Revel, 1988, v. 3, pp. 166, 167). El segundo, del predominio de la civilidad al predominio de la intimidad.

El cambio tiene lugar en Francia, en la segunda mitad del siglo XVII, precisamente allí donde la lógica de la sumisión produce sus formas más acabadas y rigurosas. Como

afirma Jacques Revel, “[...] la sociedad civil, emancipada de la tiranía del estado, afirma aspiraciones nuevas que aúnan el gasto privado, el del lujo aristocrático o burgués, y la valorización del gusto como valor de distinción [...]” (1988, v. 3, p. 166). Este punto permitiría explicar por qué París se constituye como el precursor de una moda como la de los labios rojos en las mujeres, en una época en que aún era propio de una actitud controversial, y por qué se le considera el pionero científico del maquillaje moderno.

Una nueva conciencia del individuo surge y la emergencia de una imagen singular del niño, al desligarlo del cuerpo colectivo del linaje, es una de sus expresiones fundamentales. Sería precisamente Erasmo quien plantea la idea de la expresión de un hombre interior.

El cuerpo individual

La emergencia del individuo continúa su desarrollo hacia la sociedad moderna, en medio de una proliferación de espacios vacíos para su intimidad, de una vasta población anónima, de un deseo de protegerse de la mirada ajena —sea a través de la elección de su condición o en el refugio del hogar— y, en general, de diversos cambios en la vida material y espiritual, en las relaciones con el estado y también con la familia.

Al respecto, Philippe Ariès menciona tres acontecimientos externos que entran en juego para explicar la modificación de las mentalidades, en particular la idea que las personas tienen de sí mismas y de su papel en la vida diaria de la sociedad: 1. Una intervención más frecuente del estado (que entra a desempeñar una función de protección del individuo, sustituyendo a las viejas solidaridades colectivas, además de una función coercitiva que le permite establecer lo lícito y lo ilícito, lo público y lo íntimo, etcétera) y su justicia, 2. El desarrollo de la alfabetización y la difusión de la lectura, en particular, gracias a la imprenta y 3. Nuevas formas de religión que se establecen en los siglos XVI y XVII.

Ahora bien, con miras a ubicar los caminos por los que van a penetrar en las mentalidades tales acontecimientos, Ariès señala una serie de cambios producidos que permiten discernirlos de una forma más elemental.

Primero, una actitud nueva frente al cuerpo, frente al propio y frente al ajeno. Por un lado, se trata de extender a su alrededor un espacio preservado para alejarlo de otros cuerpos, para sustraerlo al contacto y a la mirada del prójimo; por otro, lejos de aparentar

y afirmarse ante los demás, la idea es estar presente en su atención, sin la necesidad de ademanes excesivos. Sumado a lo anterior, surge un nuevo pudor: la preocupación por disimular determinadas partes del cuerpo y actos, como los de cuidado del cuerpo.

Segundo, una relación entre lectura, escritura y conocimiento de sí mismo a través del diario íntimo, las cartas, las confesiones y, en general, la literatura autógrafa.

Tercero, cuarto, quinto y sexto, el gusto por la soledad, la amistad —con un amigo querido, con quien se decide compartir momentos de encuentro en medio de la soledad—, la exteriorización de sí mismo y de los valores que uno cultiva de sí y la historia de la casa.

Finalmente, se advierten tres fases para determinar cómo se reunieron tales elementos dentro de estructuras coherentes y cómo las mismas pudieron evolucionar: la primera hace referencia a la conquista de la intimidad individual. Los siglos XVI y XVII marcan el triunfo de cierto individualismo de costumbres en la vida diaria. “Los espacios sociales que la conquista del estado y los retrocesos de la sociabilidad de comunidad han dejado libres van a ceder el puesto al individuo para instalarse aparte [...]” (Ariès, 1988, v. 3, p. 14).

La segunda, la formación de grupos de convivencia social, entre los siglos XVI y XVII. Se trata de la reunión de personas particulares para comunicarse y evitar así el aburrimiento de la soledad y el trastorno de la multitud. La tercera y última, la conversión de la familia en un lugar de refugio, donde el sujeto escapa a las miradas del exterior; de afectividad, donde se establecen relaciones sentimentales entre la pareja y los hijos, y un lugar de atención a la infancia.

Siglos XVI y XVII. La belleza de lo conforme

Hasta el momento, es notable que la belleza o, si se quiere, determinados silueteados corporales acordes con unos ideales específicos hacen posible la aprobación social de los cuerpos; el porte, los movimientos, el vestido son signos de un estatuto social. Si bien sabemos que la tendencia a otorgar al cuerpo un lugar en razón de los signos del vestido y del semblante está presente, por lo menos con más énfasis desde finales de la Edad Media, la diferencia con respecto al siglo XVII radica en el surgimiento de un esfuerzo de codificación y control de los comportamientos, que quedan sujetos a las normas de la civilidad; esto es, a las exigencias del trato social, como bien lo anota

Jacques Revel. "Existe [...] un lenguaje de los cuerpos, pero está destinado a los demás y ha de poder ser recibido por ellos; proyecta al individuo fuera de sí mismo y le expone al elogio o a la sanción del grupo" (1988, v. 3, p. 169).

Para conectar este esfuerzo de codificación y control del cuerpo en general con el objeto de estudio, es válido afirmar que, en este agenciamiento, el maquillaje es una de las herramientas de la civilidad para modelar el cuerpo conforme a unas reglas específicas. No obstante, para sustentar esta hipótesis, es necesario observar las condiciones bajo las cuales las prácticas de modelado corporal se hacen necesarias en la normalización de los contornos corporales.

Incorporar la norma

Al respecto, Norbert Elias, en su análisis sobre el proceso de civilización en Europa occidental, atribuye las transformaciones de los comportamientos a la conquista del individuo, puesto que lo que da a la regla su mayor eficacia es el hecho de que sea interiorizada de manera individual. Precisamente, unas de las fuentes en donde se codifican los valores corporales minuciosamente y se regula con detalle el sistema de comportamientos sociales son tratados cuyos efectos se mantienen desde el siglo XVI hasta el siglo XIX.

Uno de los más célebres, que cuenta como el texto fundador, nacido de un proyecto humanista, es *De civilitate morum puerilium libellus* (s. XVI) de Erasmo, cuya proclama, al igual que otros materiales de la época, se centra en las manifestaciones del cuerpo como expresiones legibles del hombre interior, que manifiestan al exterior las disposiciones del alma (Revel, 1988, v. 3, p. 171), discurso que permite pensar su reverso. Como afirma Jacques Revel, "Si el cuerpo expresa todo sobre el hombre profundo, ha de ser posible formar o reformar sus disposiciones íntimas ajustando correctamente las manifestaciones del cuerpo" (1988, v. 3, p. 172).

Si bien el tratado de Erasmo resulta innovador en varios puntos, el más importante sería el de la elección de un público infantil —dispuesto para cualquier aprendizaje—, sin distinciones de clase, inaugurando así la consigna según la cual todos pueden adquirir un buen modo y una buena conducta prestando atención a las expresiones de su cuerpo. Por tal razón, el autor impone pocas cosas en materia de comportamiento, pero sin dejar de lado dos puntos fundamentales: primero, una denuncia de todo lo que en las

manifestaciones del cuerpo pudiera obstruir la libre circulación de signos entre los hombres, con miras a acercarlos más, según Norbert Elias, “[...] en medio de una sociedad que requiere un lenguaje común al enfrentar una nueva distribución social y cultural, a la vez que una complejidad más acentuada de las relaciones entre grupos más diversificados” (Revel, 1988, v. 3, p. 175), y segundo, la proscripción de aquellos gestos y actitudes que podrían arrancar la humanidad a sí misma, por ejemplo arrastrándola hacia la animalidad, así como aquellos que perturban la armonía confundiendo los sexos.

El triunfo del libro —y, con éste, el comienzo de un trabajo sobre sí mismo frente al semejante—, dado en aquellas zonas donde la Reforma logra implantarse (más que todo debido a su interés por la educación del niño, con miras a coartar sus malos instintos y formarlo para hacer de él un hombre bueno en el futuro), es posible en un momento en que cada cual se aplica en tratar de ser su propio dueño hasta llegar a considerar la norma como la verdadera naturaleza recobrada. A esto, Revel añade la propia rigidez de un modelo pedagógico y cultural, que rápidamente se impone como general, y el desarrollo de la edición en la época del humanismo (1988, v. 3, p. 182).

El triunfo de la belleza

Jacques Revel habla de un triunfo de la apariencia, pero si tenemos en cuenta que la especificidad de esa apariencia es su belleza, en tanto que deseada y esperada por la comunidad, hablaré de un triunfo de la belleza. Enraizada en la más antigua tradición de la literatura de los buenos modales, parte de dos convicciones, ambas mencionadas por Revel: la primera, la presencia de uno mismo como una manera de gobernarse, y la segunda, la misma presencia como posibilitadora de un intercambio social (1988, v. 3, p. 184).

Aunque el siglo XIII presenta obras literarias que, junto con los tratados de medicina, estimulan los cuidados del cuerpo con miras a la obtención de un buen semblante, Revel menciona cómo los tratados de cortesía, hasta la llegada del libro de Erasmo, tan sólo regulan una secuencia de la vida del grupo, como el servicio de la mesa. A partir de entonces, otros aspectos de la vida diaria entrarían a hacer parte de una normativa, como la actitud, con Erasmo, y dos siglos más tarde, la modestia que ha de manifestarse en el porte y en la actitud de las diferentes partes del cuerpo con J. B. de La Salle. Una vez

más se demanda austeridad respecto a la postura del cuerpo. La modestia se hace ostentación.

Según el autor, en su obra *Reglas*: "Lo que más contribuye a dar airoso a una persona y a hacer que por su modestia se la considere discreta y prudente, es cuando mantiene todas las partes de su cuerpo en la situación que la naturaleza o el uso les ha prescrito" (De La Salle, citado en Revel, 1988, v. 3, p. 185). No obstante, es preciso aclarar que al hablar de *naturaleza*, De la Salle no se refiere a los rasgos de *animalidad*, como el exceso de vello en el cuerpo, sino a la sobriedad respecto a los adornos corporales y exageraciones en la postura.

En medio de una sociedad que se reorganiza, se recompone y refuerza sus jerarquías y sus normas, y en la medida en que la individualidad se acentúa con más fuerza, lo que importa es lo que se ve. Despojado de los signos de la civilidad, el cuerpo deberá sustraerse a la mirada colectiva.

Bajo estas condiciones, determinamos un régimen de verdad que separa lo que los hombres muestran de lo que los hombres son. Lejos de la lógica de incorporación de reglas erasmiana, con miras a la transparencia, de la civilidad como un don particular que sólo se desarrolla en prácticas privadas, se plantea la puesta de un velo sobre el cuerpo, que debe permanecer oculto.

Paradójicamente, esta norma de conducta, que convierte al cuerpo en el soporte de las más vergonzosas pasiones, funciona de forma paralela a un discurso que lo hace ver como el templo de la presencia divina. Si bien las prácticas de intervención corporal demandadas por una moralización de las conductas suponen irrespetar la presencia divina, a su vez se presentan como tecnologías de ocultación del pecado, dada la relación de éste con la desnudez. El individuo se encuentra entre un camino de impugación de las máscaras de la belleza y un camino que las demanda para demostrar conformidad con la norma.

No obstante *Las Reglas* De La Salle presentan un equilibrio entre las demandas al individuo, a través de una regla de austeridad, respetar el cuerpo como templo de la divinidad se impone sobre la necesidad de su embellecimiento, una vez el individuo se retira a su espacio, lejos de la mirada social.

Embellecer lo que se muestra

Jacques Revel recuerda que desde finales de la Edad Media hasta mediados del siglo XVIII “[...] la limpieza [...] prescinde del agua e ignora el cuerpo, con excepción del rostro y de las manos que son las únicas partes que se muestran. La atención se concentra en lo visible [...]” (1988, V. 3, p. 190). En cuanto al vestido, sólo el cuello y los puños blancos indican cierto grado de limpieza. La lógica dual sigue predominando: si por un lado hay que obedecer a las exigencias de la civilidad, por otro es necesario evitar el contacto con el agua, dada su constitución como un agente peligroso capaz de penetrar por todas partes. “Por consiguiente, el aseo debe ser seco, y se identifica con enjuagarse y perfumarse” (Revel, 1988, p. 190).

Esta razón justifica la importancia de la ropa blanca, incluso más allá de ser una marca de adecuación social. A la vez que muestra la limpieza de la persona, de manera metonímica, tiene la función de disimular las zonas del cuerpo que están sucias y que, por lo tanto, deben ocultarse a la mirada ajena.

El siglo XVIII presenta la vuelta del agua a las prácticas de limpieza. Si bien el cuerpo limpio se convierte en un signo de distinción, permite a su vez otros sucesos como la rehabilitación de la intimidad corporal. Revel anota su inclusión en la medicina y luego en las escuelas, hasta llegar a ser el dispositivo de una nueva forma de control colectivo sobre los comportamientos (1988. v. 3, p. 190).

El cuerpo cortés

En la segunda mitad del siglo XVII, el modelo de civilidad erasmiano es reemplazado por la sociabilidad regulada que se impone mayoritariamente en la corte de Luis XIV, cuyo triunfo es preparado mediante una obstinada sumisión de la nobleza y de sus comportamientos en público. Fundamentalmente, se trata de un interés de la monarquía por mantener el control sobre la sociedad, logrado a través de la represión de los excesos y la institución de una norma para la vida en sociedad. “La corte es el punto en que desemboca esta reconquista, y le da una forma estable” (Elias, citado en Revel, 1988, v. 3, p. 196). Si bien otorga a los nobles el privilegio visible de la eminencia social, es a cambio de una sumisión a la autoridad monacal.

Aunque la etiqueta tiene como función regular los comportamientos al rango de cada cual dentro de la jerarquía social, los modelos de perfección aristocrática se convierten en el prototipo a ser contemplado e imitado, en razón de su belleza y aceptación por parte del grupo.

Se trata de hacer que el siglo XVII olvide la existencia de un cuerpo propio y, con ello, de imponer una presentación satisfactoria a la mirada social, una empresa que no sería posible sin la existencia de unos dispositivos tecnológicos específicos, como perfumes, polvos y pelucas y, por supuesto, sin una preocupación por el cuidado del vestido, de la palabra y del semblante.

Discursos normativos. ¿Cómo llegar a ser bello?

Desde finales del siglo XVI, se multiplican en Francia una serie de tratados dirigidos a quienes sueñan con poder vivir cerca del soberano, así como a aquellos que, si bien no aspiran a tener éxito en la corte, deben adoptar sus maneras. Mientras unos enfatizan en el reconocimiento de las referencias y en la posibilidad de interiorizar los conocimientos, de forma tal que lleguen a ser *naturales*, otros llegan a reunir las diferencias, cada vez más marcadas, en fórmulas intermedias.

No obstante, estos tratados y la enseñanza de la norma de la civilidad en general se tornan anticuadas e inútiles, a la vez que se pone en discusión la naturaleza de esta última y los franceses se deshacen de todo lo que parece forzado. La civilidad, antes norma de inclusión, se convierte en la marca vulgar de una carencia, propia de aquellos que creen que el exterior se corresponde con el interior y que los modales se aprenden en los libros. Aunque tiempo más tarde el concepto pasa a cumplir una función estrictamente social, al hacer más fácil el trato entre los hombres, vuelve a reiterarse su relación con el aspecto más externo de los comportamientos sociales.

Señales equívocas

Si bien los tratados de civilidad suelen motivar el arreglo del cuerpo con miras a su aceptación social, llegan a denunciarlo, especialmente en el momento en que la apariencia impera entre las élites francesas. Pronto, el dominio de los gestos y los modales

son declarados como engaños de una parodia social, del mismo modo en que sucede con el maquillaje, desde tiempos anteriores hasta nuestros días.



Imagen 27

*La apariencia, mentira ingeniosa,
se denuncia en lo sucesivo por ser algo que se construye;
pero es posible desmontarla y hay que desenmascararla.*

Paris, biblioteca de Artes decorativas

Pascal y los moralistas de la época acusan las vanidades puramente mundanas, que hacen de los usos sociales un sistema engañoso de malas ilusiones. Incluso uno de los propagandistas de la nueva civilidad, como Antoine de Courtin, “[...] dedica largos párrafos de su *Tratado* a la necesaria distinción entre la civilidad verdadera, que traduce naturalmente las disposiciones caritativas de un alma cristiana, y la falsa, marcada por la afectación y el cálculo, que trata de engañar a los demás” (De Courtin, citado en Revel, 1988, v. 3, p. 204).

La crítica continúa y la civilidad, dispositivo destinado a hacer más transparentes las relaciones entre los hombres, en tiempos de Erasmo, viene a ser tan solo una serie de convenciones abusivas que las disfrazan, las fuerzan hasta que, finalmente, desaparecen bajo la forma en que fueron conocidas hasta el momento.

Siglo XIX. Producción de nuevos cuerpos

Un vigoroso empuje del individuo constituye, junto con el auge de nuevas ideas y nuevas costumbres, la especificidad del siglo XIX. El surgimiento de figuras minoritarias, como el artista bohemio, el intelectual, el dandi, el vagabundo y la amazona (mujer de ánimo varonil), así como de categorías más numerosas, como los proletarios, los adolescentes y las mujeres, que reivindican su derecho a la propia existencia; de la sublevación contra las disciplinas de las colectividades y las servidumbres familiares y la necesidad de un tiempo y un espacio para sí, reflejada en expresiones como dormir solo, leer en la intimidad un libro o un periódico, arreglarse a gusto, ir y venir como a uno le parece, hacer deporte, consumir de acuerdo con sus preferencias, frecuentar y amar a quien se quiere, como lo anota Michelle Perrot (1988, v. 4, p. 422), sólo acontecen en un momento histórico que proclama las posibilidades de elección propia, a la vez que permiten entender la razón por la cual es posible hablar de individuos.

Del mismo modo, un hecho y un lugar particulares van a posibilitar y a contextualizar toda esta serie de cambios: la pronta desaparición de las fronteras entre el cuerpo y el alma, gracias a la neurobiología, que permite descubrir al individuo sus fundamentos científicos, y el auge de la ciudad.

Se trata de una nueva frontera que va más allá de las presiones familiares o locales; estimula las ambiciones de los individuos al ampliar su perspectiva del mundo, lo cual debilita las viejas convicciones acerca de ciertas formas correctas de ser, otrora fundamentales para la inserción del sujeto en la sociedad (aunque esta tendencia se siga manteniendo a lo largo de los siglos XIX y XX dentro de ciertos grupos sociales). La ciudad otorga al individuo una sensación de libertad, a la vez que le propone nuevos recorridos, nuevas experiencias, nuevos placeres; encuentros con otros individuos solitarios en medio de las multitudes.

De nuevo, Francia proporciona importantes aportes al conocimiento de las prácticas de embellecimiento, pero esta vez bajo la influencia del modelo inglés, en el seno de las clases dominantes. Nuevos modos de higiene, marcados por un desarrollo de dispositivos tecnológicos tales como el jabón, la ducha y el inodoro, se suman a nuevas modas vestimentarias, nuevas formas de hablar y de divertirse que, no obstante, alcanzan a dejar sus huellas en las clases populares.

Francia se ha caracterizado por sus innovaciones y rupturas con ciertas tradiciones, hecho que, suponemos, se debe, entre otros, a una situación demográfica, única en

Europa, que la convierte en un lugar de inmigración (durante la segunda mitad del siglo XIX acuden a ella, de forma masiva, belgas, italianos y judíos), además de una serie de hechos, descritos por Michelle Perrot, como un descenso precoz de la tasa de natalidad, el mantenimiento de una tasa de mortalidad elevada y un crecimiento natural muy débil (1988, v. 4, p. 19).

Aunque podría pensarse en una aparente crisis de la identidad francesa, parece suceder lo contrario, por lo menos, hasta finales del siglo XIX. Enderezamiento de los cuerpos, eliminación de los dialectos, corrección de los acentos son los elementos de cohesión del pueblo francés con miras a construir un modelo coherente y rígido de ciudadanía, deseo que podría sustentar la aún establecida relación de la mujer con lo privado ante la llegada de *libertinas* extranjeras.

El cuerpo privado

Si bien las prácticas de embellecimiento han estado relacionadas con el individualismo, específicamente desde finales del Medioevo, no significa que lo estén con el ámbito de lo público. Dicho vínculo sólo se dará, especialmente para el caso de la mujer, hasta el siglo XX, con la inserción de ésta al trabajo y la necesidad de presentarse según el código que determina una imagen adecuada.

En este punto el enfoque se dirige a la condición de la mujer durante el siglo XIX y la influencia de una serie de visiones y discursos en torno a una moral del cuerpo femenino, esto, con miras a establecer los elementos importantes que se agencian en dicha época.

La condición de las mujeres, aún relegadas al ámbito privado, es un hecho que subsiste durante todo el siglo XIX y alcanza a hacer eco hasta la década de los setenta del siglo XX. La idea de la mujer como algo inadecuado para la esfera pública, visible desde los comienzos de nuestra civilización, para el siglo XIX tiene su punto de referencia en el tratado de Pierre Roussel *Du Système moral et physique de la femme* (citado en Perrot, 1988, v. 4, p. 50), en el cual las mujeres son representadas como el reverso del hombre, razón que en un momento les exigiría maquillarse para acentuar las diferencias. A esto se suman ideas como la de George Cabanis, para quien las mujeres no pueden ocupar puestos intelectuales o políticos, puesto que estas carreras socavarían la familia, fundamento de la sociedad civil y base del orden natural. La novela *Coelebs en busca de esposa* (1808) representa la síntesis de las ideas de la escritora y filántropa inglesa Hannah

More para quien, tanto como norma de la Naturaleza, como por costumbre y dictado de las convenciones, hombres y mujeres fueron creados para ocupar esferas diferentes, razón por la que la impugnación de las mismas significaría una trasgresión del orden.

A través de los discursos de estos autores es posible observar, con mayor seguridad, más la influencia de la anatomía y de las convenciones sociales en la especificidad del sexo femenino que la del alma, como por el contrario se observa en el siglo XVIII, con la influencia de posibles tratados de medicina sobre la especialidad del sexo femenino.

Basados en el dogma de la supremacía del alma sobre el cuerpo, según el cual el alma rectora, en posesión del secreto de la vocación del cuerpo, es quien dirige su realización, se diría que, lejos de ser las formas de la anatomía o los rasgos específicos de la fisiología de la mujer los que determinan su carácter y justifican su misión maternal, es el alma (Corbin-Perrot, 1988, v. 4, pp. 443, 444). No obstante, uno de los acontecimientos del siglo XIX es la ruptura con tal creencia, a cargo de ideólogos como Cabanis que intervendrían en la visión de la feminidad, ya no como una ontología, sino como una fisiología y una sociología.

El cuerpo limitado

Si bien suele mencionarse con frecuencia la estrecha relación entre la mujer y lo privado, desde tiempos antes de Cristo, el siglo XIX presenta algunos aspectos que permiten ver a la mujer más limitada que nunca a la esfera privada. Una de las condiciones bajo las cuales surge este hecho es la definición de las mujeres burguesas de sí mismas como limitadas al espacio del hogar, específicamente desde la industrialización, y con ello desde el auge de la distinción de clases, como lo recuerda Lipovetsky para justificar la especificidad de sus cuerpos: cuidados y bellos.

Otra condición es la del fracaso de la Revolución al pretender *dar vuelta al orden de lo natural*: a la confinación de las mujeres al espacio privado, a causa de sus defectos fisiológicos, se suma su condición de fragilidad, razón por la que deben limitarse al espacio privado. Sin embargo, la incesante intervención del estado en este ámbito consigue desestabilizar el orden pretendido: mujeres vestidas como hombres y toda una serie de acciones consideradas como subversivas suscitan la necesidad de trazar una frontera más rigurosa entre los sexos que, no obstante, no iría más allá de los años setenta del siglo XX.

Pero en el siglo XIX, destinada a mantenerse resguardada, la mujer se dedica a la administración del hogar, al cuidado y a la educación de los hijos, tanto como a los cuidados del cuerpo y del alma. Los baños y la aplicación de ungüentos y afeites sobre la piel reflejan los primeros, mientras que la oración se enfoca en los segundos.

La estética de lo trasgresor

Aquí, la mujer deja su protagonismo para dar paso a la figura del *dandi* y, con él, a un nuevo modo de relación con el cuerpo. De origen británico y esencia aristocrática, el dandismo, como lo anotan Perrot y Martin-Fugier, “[...] representa una forma aún más conciente y elaborada de rechazo de la vida burguesa” al hacer de la distinción el principio mismo de su funcionamiento (1988, v. 4, p. 302), precisamente, en el marco de una sociedad que tiende a masificarse.

El dandi encarna la figura del hombre público, cuya recurrencia a ciertas prácticas de producción corporal se destina a construir una apariencia indescifrable, distante de las aburguesadas del siglo. Una de las prácticas es la *toilette*, a la cual puede dedicar hasta horas, pues la limpieza del cuerpo, así como la de la ropa, es en extremo importante, incluso, tanto más que para las mujeres.

Respecto al funcionamiento de las prácticas, destinadas al embellecimiento, el dandi presenta una lógica de producción corporal diferente respecto de la de la mujer. Mientras que en el primero el cuerpo se produce para impugnar los signos de la burguesía, en la segunda la idea es afirmarlos, o por lo menos ese es el efecto que logran. No obstante, el mundo de las actrices parece ofrecer ejemplos de un equivalente femenino al dandismo, pero sólo hasta comienzos del siglo XX.

Perrot y Martin-Fugier mencionan a las amazonas: “Nathalie Clifford-Barney, Renée Vivien, Gertrude Stein y sus amigas. Creadoras, estetas del *Art nouveau* o de la vanguardia, lesbianas, reconocidas por el ‘Todo París’, gracias en parte a su origen extranjero, estas mujeres libres reivindican el hecho de vivir como los hombres” (1988, v. 4, p. 308).

Claramente, se observa la ruptura, en Francia, con un esquema fijo de producción corporal, o lo que antes fue la civilidad. El siglo XIX trae consigo el comienzo de una proliferación de gustos, estilos, comportamientos y, en suma, cuerpos.

Nuevas relaciones con el cuerpo

De manera consustancial a una exaltación de los particularismos y las diferencias, no tanto entre las clases altas y bajas, como se presentó en siglos anteriores, sino entre las categorías de edades y sexos, o las variantes étnicas y regionales, continúa la evolución de una conciencia de sí, junto a la cual algunas prácticas de embellecimiento y la relación con el cuerpo se modifican.

Uno de los elementos que entran en juego en las nuevas relaciones con el cuerpo es la difusión urbana del espejo de cuerpo entero, pues, entre la gente del campo, la identidad corporal continúa leyéndose en los ojos del Otro (Corbin-Perrot, 1988, v. 4, p. 429). Frente a la posibilidad de delinearse una nueva silueta, la belleza se encuentra sujeta a nuevos regímenes dietéticos, en razón de la emergencia de una estética de la delgadez.

Ahora, las distinciones entre las clases altas y las clases bajas respecto al cuidado del cuerpo dan paso a las observadas entre los individuos de la urbe y la gente del campo. Por un lado, los dispositivos tecnológicos; por otro, las creencias; ambos constituyen dos modos de explorar las diferencias.

La llegada del espejo de cuerpo entero entre los individuos de la ciudad hace posible, a diferencia de lo que sucede entre la gente del campo, la observación propia del cuerpo completo, razón por la que las *imperfecciones* se hacen más notables. Por el lado de las creencias, frente a la presentación impecable del individuo de ciudad, cuidadoso del porte y de sus gestos, está el campesino que cree, debido a una serie de correspondencias simbólicas, en un vínculo de los mensajes del cuerpo con el orden cósmico, vegetal y animal. Por esta razón, una norma higiénica admite el buen cumplimiento de las funciones naturales “[...] tolera el eructo y el pedo, el estornudo, el sudor y los signos del deseo, y asume sin mala cara los estigmas de la decadencia de la edad” (Corbin-Perrot, 1988, v. 4, pp. 442, 443).

Aunque el respeto a ciertas reglas de conducta es en virtud de la importancia otorgada al modo de llevar el cuerpo, otra condición bajo la cual determinados cuerpos niegan los instintos naturales es la creencia adoptada por el Cristianismo según la cual el cuerpo, al ser una prisión provisional del alma, la compromete con los instintos y le impide elevarse hacia su patria celestial. Así es como se justifica, según Corbin y Perrot, la guerra perpetua contra los impulsos, contra las pulsiones orgánicas (1988, v. 4, p. 443).

Evolución de las prácticas de embellecimiento

Si bien surgen algunos cambios durante el siglo XIX, en lo correspondiente a las prácticas de embellecimiento no se observan mayores transformaciones. Los cuidados del cuerpo, destinados tanto al embellecimiento como a la utilización del tiempo libre — desde el auge de la distinción de clases—, continúan durante el siglo entre la burguesía, pues la condición de la mujer no presenta grado de evolución alguno. No obstante, se destaca, probablemente, el comienzo de una preocupación por la dietética, con la difusión del espejo de cuerpo entero, y un mayor distanciamiento entre los cuerpos de la ciudad y los del campo, éstos aún aferrados a tradiciones y supersticiones populares.

Durante la mayor parte del siglo XIX, la *toilette* es fragmentada. Con frecuencia, las mujeres lavan sus manos, cada día la cara y los dientes —al menos los dientes delanteros—, una o dos veces al mes los pies, pero nunca la cabeza. El ritmo menstrual continúa ordenando el calendario del baño. Solo hasta la difusión de determinados dispositivos tecnológicos como el *tub* (bañera) a la inglesa y luego la propagación, aunque limitada, de la ducha se modifica la duración de la *toilette*, aunque la higiene sexual se retrasa, sea por algunas normas de las que no tenemos conocimiento o incluso por la creencia de contraer alguna enfermedad. Según Guy Thuillier (citado en Corbin-Perrot, 1988, v. 4, p. 450), el bidé y las toallas periódicas no aparecen entre la buena burguesía de Nevers, sino hasta comienzos del siglo XX.

Por su parte, la gente de las poblaciones rurales, especialmente los jóvenes, acostumbrada al baño a la orilla del río en tiempos de calor fuerte, se mantiene al margen del progreso hasta la Primera Guerra Mundial. Pese al esfuerzo por canalizar el agua, al auge de una red de fuentes y de una propedéutica higiénica —inaugurada por médicos rurales—, tanto en hospitales como en escuelas, cuarteles y prisiones, las sabidurías populares sobre cuerpo continúan predominando entre la gente del campo y, con éstas, creencias como la del desgaste de la ropa por el exceso de lavado y la de la consecución de una tez hermosa bajo la grasa.

De otra parte, en los ambientes obreros la limpieza es ya una necesidad. Como lo anotan Corbin y Perrot, “[...] la voluntad de cambiarse de ropa después del trabajo expresa una exigencia de dignidad” (1988, v. 4, p. 450). No obstante, aquí la higiene no está relacionada ni con el baño ni con el cuidado del cuerpo, sino con la apariencia: no tener manchas en la ropa, evitar la grosería en los modos, llevar cuidado el pelo, lavarse con cierta frecuencia las manos, si es el caso lavarse la cara y, más adelante, echarse

agua de colonia. Habría que esperar hasta el siglo XX, incluso hacia la década de los cincuenta, para que las prácticas de higiene, como hoy las concebimos, comenzaran a surgir. Al respecto

[...] los progresos, limitados, del equipo y el mobiliario sanitarios, la influencia de la ducha en las sociedades deportivas, los esfuerzos de la nueva administración de la higiene pública, y la frecuentación creciente de los hoteles de turismo y de los burdeles de lujo contribuyen a la difusión de la palangana y la jarra; pero habrá que aguardar al período de entreguerras y a la difusión del hierro esmaltado, y luego a los años 1950 y la banalización de la ducha y del cuarto de baño para ver efectuarse en profundidad la revolución higiénica (Corbin-Perrot, 1988, v. 4, p. 452).

A esto hay que añadir que las prácticas de higiene se van haciendo cada vez más privadas. La mujer, e incluso el hombre, no salen a la luz pública sino hasta estar en perfectas condiciones o, por lo menos, dispuestos a enfrentarse a la mirada ajena. El cuerpo desarreglado se mantiene en privado o de lo contrario sería confundido con el de una sirvienta o una prostituta. Si bien estas normas tienen una finalidad moral, también tienen una finalidad política, puesto que forman parte del sistema global de restricciones que contribuye a la vez a limitar el acceso de la mujer a la escena pública y a solemnizar su aparición en ella (Corbin-Perrot, 1988, v. 4, p. 452).

Parte del arreglo femenino de la época es la postura del corsé, en palabras de Oscar Traversa, una violencia ejercida contra el propio cuerpo a fin de lograr la “[...] verdadera silueta de la moda actual” (1997, p. 234). La utilización de este *operador profundo* y no de *superficie*, de efecto estructurante y no meramente apariencial, se da con la finalidad de acentuar las formas, razón por la que lo incluyo dentro de las prácticas de intervención corporal. Se trata de una prenda tan ajustada y de uso tan frecuente — por lo menos entre la burguesía y pese, incluso, a las violentas ofensivas lanzadas contra él por el discurso médico— que los cuerpos de la época adquieren las formas que tienen debido a su uso. Sin exceso de indiscreción, la prenda contribuiría a poner en evidencia la dotación estética, tal como se registra, por ejemplo, en el caso de jóvenes de complexión delgada que presentan caderas y senos redondos e insinuados.

Hay que añadir algunos rasgos fundamentales que caracterizan a estas prácticas de arreglo, como un dimorfismo sexual muy nítido que tiene como efecto acentuar la especificación de las funciones sociales. “A la mujer le corresponde el monopolio del

perfume, del adorno, del color, de las maneras suaves, del encaje y sobre todo de una *body sculpture* torturante que la sitúa ya desde el principio por encima de cualquier sospecha de trabajo" (Corbin-Perrot, 1988, v. 4, p. 455).

Por el contrario, el hombre, condenado a la actividad, a un atuendo negro o gris, tan solo siente orgullo de su barba. Pero, mientras el peinado de las mujeres se rige por la moda de la ondulación Marcel, los hombres tienen a disposición no menos de quince o veinte modelos de mostachos, barbas y patillas.

A partir de 1860, la apariencia otorgada por el arreglo del cuerpo empieza a difuminar ciertas fronteras entre los individuos de la ciudad y los del campo, entre burgueses y proletarios. De tal forma, mientras los atuendos regionales se eliminan progresivamente, el cuerpo del proletario puede mimetizarse con el del burgués los días festivos al mostrarse, como éste, accesible a la moral de limpieza. Por su parte, la obrera asume los nuevos refinamientos de la seducción femenina.

Alrededor de 1880, en el seno de las familias burguesas, ciertas prácticas terapéuticas —que también son de higiene— constituyen los remedios esenciales para mejorar el cuerpo, como son las purgas, las sangrías y las ventosas. De forma paralela, se da una leve evolución de las prácticas de higiene más elementales, moduladas de acuerdo con el sexo, la edad, la profesión, el temperamento y el clima del lugar: la limpieza del cuerpo, que ya alienta prudentemente la limpieza íntima, y la higiene alimentaria (dietética), además de todo un conjunto de prescripciones que se orienta a ordenar la forma de vida. Del mismo modo, tecnologías como la equitación y el baile, así como aquellas mediante las cuales se intenta combatir los microbios, como el uso del jabón y antisépticos, todas son regidas por el discurso médico.

Para ir un poco más lejos en las tecnologías de intervención corporal, de forma paralela se observan prácticas más exhaustivas de modelado, desde los medios rurales hasta las clases burguesas. En los primeros perduran prácticas correctoras, como el modelado del cráneo del bebé al nacer, a cargo de las comadronas. En las segundas, aquellas madres que ven a sus hijas torcidas, les imponen unos horribles aparatos para mantener rígidas sus espaldas; mediante el uso de cruces de hierro, pretenden aumentar la *dote estética* de las señoritas casaderas, como lo anotan Corbin y Perrot (1988, v. 4, p. 614).

Con el objetivo de enderezar las posturas y maximizar el rendimiento físico, las nociones de ejercicio y ortopedia se renuevan. Aquél deja de ser propio de la esfera militar para convertirse en una gimnasia destinada a conferir al cuerpo el máximo

rendimiento y rectitud de su postura. Para el hombre, la rutina estaría destinada a ceñir la cintura, adelantar el pecho y hacer desaparecer el vientre.

En el caso de la ortopedia, la aparición de ciertas máquinas que canalizan el ejercicio y facilitan el entrenamiento sustituyen a los viejos aparatos rígidos. No obstante, en combinación con dichas máquinas, cuenta también la intervención de instituciones como la escuela y la fábrica en la regularización de las disciplinas somáticas.

Lo que posteriormente empieza a llamarse *deporte* resulta de la confluencia entre una gimnasia ambiciosa —nacida de la preparación para la revancha contra Alemania y de la conversión de la gimnasia en un deber nacional— y las actividades lúdicas, más desenvueltas, de origen aristocrático (Corbin-Perrot, 1988, v. 4, p. 616).

Estimulado a su vez por las teorías darvinianas y la amenaza germánica, el deporte, además de moldear los cuerpos y obsesionarse con la conquista de la marca (*score*), pasa a dar cuenta del *self-government* del individuo.

De forma simultánea a las prácticas de finales del siglo, las excusiones al campo, las tardes en la playa y los paseos en bicicleta, otrora promovidos por la medicina natural con miras al enderezamiento, al ejercicio o a la cura, se emancipan de esta y pasan a constituirse como actividades dedicadas a la experimentación de bienestar y diversión.

Cuadro de tecnologías. De la Grecia antigua al siglo XIX

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Aceite de oliva.	Tratamiento capilar (cuidado de la higiene).	Conservar el pelo y mantener su abundancia. Mantener el pelo libre de caspa y piojos.
Aceites y ungüentos aromáticos.	Masajes.	Moldear el cuerpo, contribuir a eliminar los depósitos de grasa.
Agua.	Abluciones.	Purificar el cuerpo por medio del agua. Es una costumbre en ritos de algunas religiones, como la judaica, la mahometana, etcétera.
	Baños.	Limpiar el cuerpo y establecer relaciones sociales. S. XIX: limpiar el cuerpo y prevenir contra lo inmundo.
Agua – estufas.	Vapor.	Procurar la higiene del cuerpo.
Agujas calientes.	Depilación (se clavan las agujas en el bulbo piloso).	Retirar el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Alheña (Polvo a que se reducen las hojas de la alheña cogidas en la primavera y secadas después al aire libre).	Pintura de ojos.	Resaltar la mirada.
Antisépticos.	Enjuague dental o aplicación tópica.	Combatir o prevenir los padecimientos infecciosos al destruir los microbios que los causan.
Cal viva.	Depilación.	Retirar el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Coloretos.	Pintura de labios.	Resaltar los labios;

		embellecer, seducir.
Cremas.	Aplicación sobre el cutis.	Humectar la piel.
Corsé.	Ajustado al talle.	Resaltar y acentuar las formas femeninas.
Eponjas.	Baños.	Limpiar el cuerpo.
Gimnasio.	Gimnasia.	Aprender la lucha grecorromana, cuidar la figura y el buen mantenimiento del alma, y arreglar el estado físico para alistarse en el ejército.
Horquillas.	Peinado.	Sujetar el pelo.
Jabones.	Baño.	Limpiar la piel.
Navajas.	Corte de pelo.	Arreglar el pelo y la barba.
Pasta elaborada de ceniza de sarmientos de vid y de fresno, en vinagre.	Mascarilla para el cutis.	Embellecer el cutis.
Peinillas.	Peinado.	Arreglar el pelo.
Pelucas.		Embellecer la apariencia.
Pintura a base de plomo.	Pintura de labios.	Resaltar la boca.
Pinzas.	Depilación (con ayuda de los dedos, impregnados en pez).	Retirar el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Polvos.	Aplicación sobre el cutis.	Emparejar el tono de la piel.
Pomadas a base de vidrio molido, astringentes y colorantes.		Hidratar.
Tintes (rojo, negro, castaño).	Tintura capilar.	Mantenimiento del color del pelo.
Tiras de tela impregnadas de resina.	Depilación.	Retirar el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Ungüentos.	Aplicación sobre los senos.	Mantener firme el busto.
MEDIANA INVASIÓN		
Alimentos.	Dietética.	Saber qué conviene y qué no al cuerpo.
	Ingesta.	Beneficios para la piel.
Aparatos ortopédicos (cruces)	Postura en la espalda.	Mantener rígida la espalda.

de hierro).		
Ejercicios.	Movimiento.	- Mantener la figura, maximizar el rendimiento. En el caso de los hombres, ceñir la cintura, adelantar el pecho y hacer desaparecer el vientre. - Sudar para purificar el cuerpo.
Diuréticos y laxantes.	Purgas.	Limpiar el cuerpo.
Tablas.	Modelado del cráneo del bebé al nacer.	Producir una deformidad o evitar una disformidad del cráneo.
Navajas.	Sangrías.	Limpiar la sangre.
Ventosas (Vaso o campana, comúnmente de vidrio).	Aplicación del vaso sobre una parte cualquiera de los tegumentos, enrareciendo el aire en su interior al quemar una cerilla, una estopa.	-

El siglo XX

Gilles Lipovetsky declara la entrada del siglo XX como el momento en que, después de cinco siglos de una posición elitista de la belleza, todos los antiguos límites para la expansión de ésta desaparecen, en razón de los progresos científicos, los métodos industriales y el indudable incremento del nivel de vida (1999, pp. 120, 121), sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial.

Si bien la mayoría de los textos nos presentan el siglo XX como un todo comprensible, aquí se observa una fragmentación, producida específicamente hacia la década de los sesenta, que marca una frontera entre lo que podemos entender, primero, como la época de una *tímida* rehabilitación del cuerpo, aún marcada por viejos prejuicios respecto a la higiene, por la dicotomía cuerpo-alma y el principio de una emancipación de la mujer y, segundo, el momento de una reivindicación y exposición del mismo, momento en el que se convierte en un verdadero objeto de culto, signo de narcisismo según Lipovetsky.

Hacia una democratización de la belleza

Francia, principios del siglo XX. Si bien es posible observar una desterritorialización en cuanto a los modos de concebir y de dar uso al cuerpo, hay una serie de condiciones bajo las cuales esto se hace posible paulatinamente. Antoine Prost cita como una de las revoluciones más importantes del siglo XX la denuncia del trabajo doméstico de las mujeres como una alienación y un sometimiento al hombre (1988, v. 5, p. 39), después de haber sido la ocupación de su familia y el buen mantenimiento del hogar el ideal laboral de las mismas. Ahora, el trabajo fuera de casa, lejos de constituirse como signo de una condición pobre o despreciable, empieza a dar cuenta de la emancipación de la mujer —dentro de las capas urbanas asalariadas—, cuya justificación estaría dada por un principio de igualdad de sexos.

Una serie de transformaciones, como las del espacio doméstico (distribución de espacios para cada individuo), la socialización del trabajo y una amplia parte de la educación, el aligeramiento de las obligaciones de la vida cotidiana y la evolución determinante de las costumbres (Prost, 1988, v. 5, p. 94) contribuyen con más fuerza a la evolución del proceso de individualismo, que ya empezaba a vislumbrarse desde finales

de la Edad Media. El incremento de una preocupación por el cuerpo y, posteriormente, lo que se reconocería como un *culto moderno* al mismo, se constituyen como el mejor signo de dicha evolución.

Aunque Lipovetsky cita la democratización de la belleza a la entrada del siglo XX, debemos entender, más bien, que se trata de una simple abstracción de los acontecimientos sucedidos a lo largo del siglo, pues, en un principio, el cuerpo aún da cuenta de una posición en la jerarquía social debido, entre otras cosas, a sus cuidados. El cuerpo robusto del servidor contrasta con el cuerpo más delicado y refinado del burgués en razón, no sólo de las formas que proveen los movimientos de una persona que se dedica a labores pesadas, como en el caso del obrero, sino de una mayor atención a las prácticas de higiene, por parte de la burguesía que, no obstante, continúan siendo tan precarias que aún se constituyen como prácticas de lujo.

Si bien podemos determinar ciertas condiciones de desaseo, todavía vigentes en la sociedad de comienzos del siglo XX, es posible que, por lo menos dentro de ciertos sectores, la visión del cuerpo como cárcel del alma, adoptada por el Cristianismo, sea una de las condiciones que impiden un mayor cuidado al primero, puesto que prestarle demasiada atención significa exponerse al pecado de la carne. De hecho, la Iglesia aún desconfía de la obsesión por la limpieza, puesto que el descubrimiento del propio cuerpo podría incitar a tocamientos sospechosos, o suscitar el deseo de conocer el cuerpo del Otro (Vincent, 1988, v. 5, p. 309).

Por su parte, en los medios populares, campesinos y obreros, la deficiencia de higiene se debe, no sólo al trabajo que cuesta ir a buscar agua, sino a supersticiones acerca de la misma, como un líquido que ablanda el cuerpo (Prost, 1988, v. 5, p. 96). Las zonas que medianamente se limpian son aquellas que se muestran.

Nueva preocupación por la apariencia física, nuevas formas de construir un cuerpo

Si, por un lado, nuevas costumbres de limpieza corporal, debido a la difusión del deporte popular, los albergues juveniles y las vacaciones pagadas empiezan a observarse entre la clase obrera, para la burguesía, el período de entreguerras se constituye como la época de lo que Antoine Prost llama *liberación del cuerpo*.

A diferencia de aquellos tiempos en los que el vestido otorgaba gran parte del valor a la apariencia física, a comienzos de siglo ésta comenzaría a depender más del cuerpo

mismo, razón por la que mantenerlo en forma se convierte en una máxima. No obstante, la importancia otorgada al vestido continúa observándose en el siglo XX, en ciertas esferas donde la presentación personal conforme a una norma vestimentaria, impuesta por lo que Prost y Pierre Mayol denominan *conveniencia* o “[...] conjunto de reglas que rigen los intercambios de la vecindad” (1988, v. 5, p. 118), continúa siendo objeto de observación, apruebo de desapruebo.

En lo que concierne al cuerpo, la gimnasia cotidiana y los cuidados en la alimentación pasan a ser fundamentales en una sociedad en la que el exceso de grasa deja de ser marca de respetabilidad para convertirse en un signo de negligencia.

Pero la preocupación por la apariencia física, además de asegurar una buena impresión por parte de las miradas ajenas, refuerza su capacidad de seducción, impulsada en gran parte por las nuevas revistas femeninas de la época, como *Marie Claire*, recordada por Prost (1988, v. 5, p. 98), cuyas primeras publicaciones (1937) recomiendan a las mujeres permanecer atractivas si quieren conservar a su marido. El maquillaje, exactamente la pintura, antes patrimonio exclusivo de coquetas y mujeres de la vida alegre, en adelante se convierte en un dispositivo imprescindible para el arreglo del cuerpo, en una época en que la mujer empieza a enfrentarse a la vida pública.

Si bien Prost aclara que la difusión de estas actitudes en el conjunto de la sociedad requiere investigaciones que no han sido realizadas, sugiere algunas hipótesis: durante el período de entreguerras, este modelo de organización corporal se extendería, primero, a la burguesía parisina y mundana, que frecuenta las playas y los balnearios, lo que nos hace ver claramente la relación entre la preocupación por el arreglo del cuerpo y su exhibición. Por el contrario, la burguesía de provincias, más anclada a las tradiciones, se observa más reacia a las tecnologías de construcción corporal.

De este modo, el arreglo de la apariencia física se constituye como una necesidad para sentirse seguro ante la mirada ajena; es claro que el arreglo es para Otro. El cuerpo debe dar cuenta de limpieza y de cuidado, más que todo de este último, pues ya se empieza a observar una brecha entre las prácticas de higiene, propias ya del quehacer cotidiano, y las prácticas de cuidado, más especializadas.

Mediatización de los esquemas de construcción corporal



Imagen 28

Louise Brooks

Durante los años de la guerra, la legitimación de las nuevas costumbres estuvo favorecida por los movimientos de acción católica, los exploradores y los guías. Más adelante, paralelo al desarrollo de la sociedad de consumo, la explosión publicitaria — reforzada por la prensa femenina (*Confidences*, *Elle*), el cine y la fotografía de modas— sería la encargada de difundir y acelerar, por primera vez a gran escala, las imágenes ideales del cuerpo femenino y, con ellas, la adopción de ciertas prácticas de construcción corporal destinadas a moldear los contornos conforme a los nuevos imperativos sociales: sonrisas blancas y brillantes, cuerpos bronceados y delgados, pieles limpias y lozanas². Los antiguos higienistas y hombres de la alta burguesía ceden su turno a los comerciantes para inculcar las nuevas formas de hacerse un cuerpo.

Pero, si bien ha sido una fusión de medios la encargada de imponer estándares de belleza para propagar la aceptación y propagación del uso de cosméticos, la industria del cine es la más efectiva de la época. La estetización de las apariencias, la fabricación de un *glamour* estándar al que las técnicas cinematográficas concurren por medio de todos los efectos posibles (luces, ubicaciones de las cámaras, capas de pintura, gestos y poses) y la aparición de la mujer fatal como ícono y fetiche de ese *glamour*, encarnada en rostros como los de Mae West, Louise Brooks y Greta Garbo, serían las encargadas de introducir el esquema corporal deseado de los tiempos y, con éste, los nuevos dispositivos tecnológicos, principios de aplicación y de uso para lograrlo. A partir de entonces,

mujeres jóvenes y adultas desearían ser tan atractivas y deseables como los famosos ídolos mundiales de la pantalla.

Fetichizados y cosificados en la publicidad, la televisión y el cine, los cuerpos de mujer pasan del anonimato de los siglos anteriores a convertirse en lugares expresivos por excelencia y medios de comunicación de la época.

Exponerse a la mirada. La construcción del cuerpo que se expone



Imagen 29

Brigitte Bardot fue una de las primeras mujeres que difundió la nueva moda francesa del bikini.

La gimnasia se constituye como una de las tecnologías de construcción corporal a través de las cuales los sujetos fortalecen sus músculos, incrementan su metabolismo y rebajan aquellas calorías que terminan convirtiéndose en depósitos de grasa en el cuerpo. No obstante, pese a que el discurso del entrenamiento físico empieza a hacer parte de los preceptos de las revistas femeninas desde antes de 1940, la práctica se llevaría a cabo solo hasta el momento en que los individuos se ven motivados por la necesidad de modelar unos contornos viables de ser expuestos a la mirada ajena, una vez se multiplican ocasiones como salidas a la playa y surgen modas como la del bikini (1946).

De Finales del siglo XX hasta nuestros días

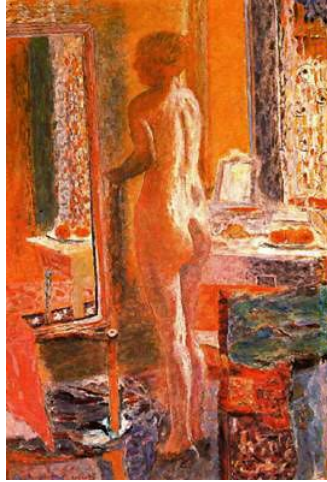


Imagen 30

Pierre Bonnard

Desnudo frente al espejo

1960, explosión de espacios. Según Prost,

[...] la novedad de finales del siglo XX es la generalización de actividades corporales que tienen como finalidad el cuerpo mismo: su apariencia, su bienestar, su realización. 'Sentirse bien en la propia piel', se convierte en un ideal. [...] El placer del baño, del aseo, del esfuerzo físico son en parte satisfacciones narcisistas, contemplación de sí mismo. El espejo no es una novedad del siglo XX: por el contrario, su generalización, como la manera de servirse de él, sí que lo es: uno no se mira al espejo con la mirada del otro, para ver si se respetan los códigos vestimentarios; uno se mira a sí mismo de un modo como los demás no están autorizados a hacerlo: sin maquillaje, sin vestidos, desnudo. [...] ocuparse del propio cuerpo es prepararlo para ofrecerlo a la vista de los demás (1988, v. 5, p. 103).

Sobre la nueva estética y sus tecnologías de producción



Imagen 31

Pilates

En la era del consumo masificado, caracterizada por un sentimiento de obsolescencia acelerada, todas las prácticas disponibles con miras a la consecución de la figura deseada, si no la gran mayoría, tienen la connotación propia de la época: eficacia y rapidez, propia de una sociedad donde la confianza y la fe en el futuro se disuelve para dar lugar a un modo de vivir aquí y ahora, joven y hermoso.

El auge de instituciones de belleza como gimnasios, peluquerías, centros de cosmetología y dermatología han hecho posible conceder la belleza como algo alcanzable y ya no sólo como un golpe de suerte de la genética. El objetivo es perfeccionar la piel: alisarla, broncearla y tonificarla; reducir la grasa y dar armonía a los contornos; traicionar el cuerpo que se construye al compás de la mala alimentación y la falta de ejercicio para triunfar sobre los defectos físicos y los estragos del tiempo.

Contrario a la estética de las formas voluptuosas, del adorno concretado en el uso de pinturas y extravagantes vestidos y peinados, la última década del siglo veinte está marcada por la estética de la juventud, de la delgadez y del comúnmente llamado *aspecto natural*, logrado mediante las más diversas tecnologías de construcción corporal.

En la actualidad, las prácticas de belleza no buscan tanto construir un espectáculo de trampantojo como conservar un cuerpo joven y esbelto; la finalidad buscada no es tanto la sofisticación del aspecto físico como rejuvenecer, tonificar y reafirmar la piel. En la época de la antiedad y el antipeso, el centro de gravedad se ha desplazado de las técnicas de camuflaje a las técnicas de prevención, de los rituales de lo ficticio a las prácticas de mantenimiento del cuerpo, de las escenificaciones

artificiosas a las exigencias nutricionales, de las sobrecargas barrocas a las operaciones para regenerar la piel (Lipovetsky, 1999, pp. 121,122).

Con miras a la consecución de un cuerpo esbelto y sin celulitis, se imponen, junto con determinados regímenes dietéticos, los ejercicios gimnásticos, influencia estadounidense, propiamente de California. De diferentes tipos, están adecuados para tratar zonas específicas del cuerpo con base en una estética de la delgadez, característica de una sociedad de la abundancia, que considera a la grasa *nociva* y a la obesidad, *vulgar*. Todo lo contrario sucede en el mundo popular, donde la obesidad y el encorvamiento del cuerpo son signos del poco interés prestado al cuidado de los contornos. Por su parte, otra influencia americana daría fin a las prácticas mediocres de higiene, al permitir una purificación parcial del cuerpo.

Sumado al problema de la obesidad, el envejecimiento también se constituye como una de las señales de alarma a las que hay que poner atención. La mujer —y el hombre, cada vez con más frecuencia— se enfrenta a las arrugas y las prácticas de higiene, la dietética —basada en rigurosos estudios sobre los requerimientos básicos del cuerpo— y el entrenamiento físico, si bien contribuyen a retrasar el deterioro del cuerpo, se tornan insuficientes, razón por la que dispositivos como las cremas, las mascarillas y la gran variedad de tratamientos que ofrece el mercado, así como la cirugía plástica y, cada vez más, la medicina estética³ se hacen indispensables para los nuevos cuidados que demanda la estética del cuerpo *straight*.

Si bien el siglo XX presenta un sinnúmero de productos de belleza, que en otras épocas tal vez ni se llegaron a contemplar, más que tratarse de una revolución o de una innovación en las tecnologías de construcción corporal, se trata de una *modernización constante*, en palabras de Pascal Ory, que se refiere específicamente a los tratamientos sobre la piel, gracias, por un lado, a avances científicos y técnicos y, por otro, a un cambio de orden socioeconómico con la constitución de redes de empresas francesas y estadounidenses, específicamente consagradas a la producción y comercialización de productos destinados al cuidado y a la belleza del cuerpo (2006, v. 3, p. 138), cuyas ventas se superan a partir de discursos de tinte científico e innumerables anuncios publicitarios.

En la actualidad, a medida que van surgiendo fuentes de conservación y restauración de la piel, las compañías que elaboran productos de belleza aumentan el número y la calidad de sus fórmulas. En la búsqueda de la *fuentes de la eterna juventud*,

día a día los científicos detectan componentes que pueden lograr resultados notables en la lucha por ganarle la carrera a los signos de la edad, los cuales aparecen en mayor o menor tiempo según el tipo de piel y la vida que lleva cada individuo ("Cuándo y cómo usar las cremas antiedad", 2007, p. 87).

Hoy es posible encontrar cremas que superan la simple labor hidratante y nutritiva para convertirse en tratamientos especializados con efecto *lifting* y en sueros que rellenan las arrugas, especiales para evitar a muchas mujeres tener que someterse a cirugías y procedimientos invasivos. De igual manera, ciertos tratamientos, que otrora requirieron la intervención de un dermatólogo, hoy ya tienen versiones para usar en casa.

Si bien las *máscaras* de pintura que se utilizaron en algún momento para corregir los defectos, en un tiempo irreparables, parecerían ser suprimidas gracias a los avances científicos y a la posibilidad de muchas mujeres de acceder a tratamientos con efectos mucho más eficaces que los que medianamente pueden proporcionar prácticas temporales como la aplicación de afeites sobre la piel, la aún actual importancia de sus funciones permite que las compañías de cosméticos en la actualidad ofrezcan productos con diversas características y propiedades: diferentes colores, olores y consistencias dispuestas para cualquier tipo de piel (según su nivel de elasticidad, de hidratación y de grasa; sea de hombre o de mujer, oscura o clara) o para aplicar en diferentes situaciones (en la noche o en el día, para ir a una fiesta o al lugar de trabajo (ver: Anexos, tecnologías de intervención corporal; envases y modos de aplicación).

La fascinación técnica

Al diablo con las leyes naturales.
Lise a Madeline, *Death Becomes Her*.



Material *sin tratar*



El resultado

Imágenes 32 y 33

Cindy Jackson

En un momento en que la belleza deja de presentarse como lo excelso y divino, lo escaso y lo precioso (Gómez, 2006, p. 8), el cuerpo que vulgarmente llamamos *descuidado*, *degenerado*, *dejado* y todos sus correlatos pasa de ser un signo de pobreza o ignorancia a dar cuenta del grado de responsabilidad para consigo mismo. Las prácticas del ejercicio, de la sana alimentación (esto es, con base en los requerimientos básicos de una dieta balanceada) y del cuidado en general (con todo lo esto implica) hacen parte del mapa a seguir en la consecución de la aprobación social.

“Dime qué comes, qué deporte practicas, qué peluquero se encarga de tu *look*, qué cirugías te has mandado hacer; cuánto pesas, que talla eres...” y unas cuántas preguntas más cuestionan la vida de los individuos, en cuya constante lucha por el ascenso social no pueden permitirse obviar su responsabilidad para con su cuerpo. Los contornos y el semblante se conectan con un tipo de vida, actual o virtual, una forma de ser, una expresión de sí mismo, un deseo.

Ya no es legítima la excusa del “yo nací así” o del código genético bajo una serie de discursos que reiteran la naturaleza maleable del cuerpo y, con ello, la posibilidad de hacerse una vida deseable.

Quiero ser una muñeca Barbie

*Mira la obra de Dios: ¿quién podrá enderezar lo que él torció?
(Eclesiastés 13,7).*

*Quería lucir y ser tratada
como la gente lucía y era tratada.
Cindy Jackson, E Entertainment TV*



Imagen 34

En el recorrido de los siglos XX y XXI Barbie, aquella muñeca inspirada en los modelos de los calendarios que tenían los soldados durante la guerra, ha intensificado el sueño narcisista de celebridad y gloria de un inmenso número de mujeres en el mundo. Pero si bien se ha pensado que aquel rostro de facciones delicadas y formas difíciles de emular, propias de la muñeca, tan solo podrían estar en la imaginación de Ruth Handler, su creadora, o ser propias de tan solo una chica entre 100.000 —razones que levantaron polémicas y a Handler le costaron diversas críticas—, los avances que contribuyeron al desarrollo de la cirugía⁴ hicieron posible el deseo y la construcción de cuerpos reales. Al parecer, la repetida frase de cajón: “Confórmate con lo que Dios te dio”, propia de un espíritu de resignación, quedó en el olvido una vez la cirugía estética y, con ella, innumerables tecnologías de intervención corporal empezaron a convertirse en el remedio contra los signos de fealdad y/o descuido.

Pese a constituirse como la práctica de construcción corporal idónea para moldear la figura de manera permanente —salvo en casos como la liposucción, que dependen de

los cuidados del paciente, y algunas cirugías de implantes, que requieren arreglos con el paso del tiempo—, aún en el siglo XX la cirugía estética se considera propia de una minoría, que tiene acceso al embellecimiento, sea por su puesta en escena constante — estrellas de la pantalla o de la política— o por sus posibilidades adquisitivas. No obstante, los íconos de la moda y la aceptación que tiene la belleza *straight* en distintas esferas repercute en el deseo de muchas mujeres respecto a su cuerpo, como es el caso de la célebre Cindy Jackson y el régimen de la muñeca Barbie.

Hace 15 años, Jackson se instauró como la pionera de los *Extreme Makeover* contemporáneos, donde seleccionan a un grupo de personas inconformes con su apariencia para intervenir sus cuerpos de acuerdo a los códigos de belleza que demandan una piel limpia y lisa, un cuerpo tonificado y sin grasa y, en general, una fisonomía que, pareciera, no sólo hacerlos más felices consigo mismos, sino más aceptados por el campo social en el que se desempeñan.

Nacida en Ohio, en medio de la influencia musical de los Beatles y la moda inglesa, Jackson pudo vislumbrar su destino alternativo a través de su primera muñeca Barbie, paradigma de la mujer plástica de medidas perfectas.

A partir de los principios de belleza que aprendió como estudiante de arte, incluyendo reglas centenarias sobre las proporciones faciales y corporales, junto con algunas reglas antropológicas básicas sobre la atracción humana (Jackson, 2007), Jackson elaboró un plan (1988), basado en una lista de deseos que pudo realizar gracias a una herencia.

Hoy Cindy Jackson es autora de un par de libros exitosos y también de su propio cuerpo. 38 intervenciones, algunas quirúrgicas y otras menos invasivas, dieron como resultado una transformación radical de su subjetividad. Liposucción, implantes, rinoplastia, inyecciones de colágeno en los labios, estiramiento de párpados, diseño de sonrisa y exfoliaciones son tan sólo algunas de las intervenciones que hacen parte de un plan que, según la misma autora, transgrede supuestas imposibilidades a la hora de construirse el cuerpo deseado.



Cindy Jackson 1970



Cindy Jackson 1980



Cindy Jackson 1990



Cindy Jackson ahora
Imagen 35

Notas. La belleza occidental

1. Según Gilles Lipovetsky, la moda, cuyo punto de partida y objeto central de la investigación es la indumentaria, es el corolario del deseo constante de afirmar una personalidad propia. Si bien el maquillaje es, junto con el vestido, uno de los signos más inmediatamente espectaculares de la afirmación del Yo (Lipovetsky, 1990, pp. 47,48), circunscribir sus particularidades al fenómeno de la moda significaría reducir el problema a un período específico en Occidente y dejar de lado casos tan enriquecedores para la investigación como aquellos que corresponden a las sociedades premodernas y a otras funciones que el hombre le otorga, además de su gusto y necesidad por el embellecimiento, la afirmación de sí y cierto prestigio social.
2. En su recorrido hacia el siglo XX, la estética corporal sufre una serie de variaciones. El bronceado, antes considerado un *accidente*, signo de descuido, propio de campesinos y obreros cuyas labores demandaban una continua exposición al sol, deviene signo de bienestar económico. La piel bronceada sería propia de aquellos que salen a vacaciones y disfrutan del ocio. Del mismo modo, cambios casi insignificantes, como el retroceso de los lampiños frente a los barbudos, como se veía en 1920, ciertas formas corporales serían susceptibles de problemáticas en torno a la salud, tales como la obesidad. Otrora, signo de abundancia, deviene signo de descuido y preocupación por los efectos de un elevado índice de masa corporal.
3. Según Alejandro Rada Cassab, la cirugía estética utiliza esquemas terapéuticos quirúrgicos, mientras que la medicina estética se basa en procesos mínimamente invasivos. Pero son tan complementarias como lo son la medicina general y la cirugía general. Cassab es un médico estético colombiano, pionero en el país de diversas tecnologías y procedimientos para el cuidado del cuerpo y el rostro (Escobar, 2007).
4. “Muchos avances han contribuido al desarrollo de la cirugía, como la acumulación gradual de conocimientos sobre anatomía y fisiología, el descubrimiento de la circulación de la sangre, el perfeccionamiento del microscopio, el descubrimiento de los rayos X y el desarrollo de nuevos instrumentos y aparatos, como el láser y los ultrasonidos. El descubrimiento de la anestesia y de la antisepsia y el control de la pérdida de sangre han sido fundamentales para ampliar el campo de la cirugía a pacientes que sólo podían ser tratados con escayola o medicamentos” (Encarta, “Cirugía plástica”, 2007).

Cuadro de tecnologías. El siglo XX

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN CORPORAL		
<i>Elementos técnicos para cuidado en casa</i>		
Aceite		
Capilar Presentación: ampollas.	Aplicación sobre el pelo.	Prevenir y remediar la caída.
Para la piel Presentación: botella.	Aplicación sobre la piel.	Limpiar, hidratar y suavizar.
Acondicionador: cosmético utilizado para facilitar el peinado después de lavar el pelo. Viene en crema, en <i>mousse</i> o en <i>spray</i> . Presentación: botella.		
Anti-caspa.	Aplicación sobre el pelo.	Controlar los síntomas de la caspa.
Nutritivo.		Desenredar e hidratar .
Agua		
Líquida.	Baños.	Eliminar impurezas de la superficie de la piel.
Vapor + vaporizador.	Saunas y vaporizaciones.	Penetrar los poros para purificar la piel.
Bálsamo: medicamento compuestos de sustancias comúnmente aromáticas, que se aplica como remedio en las heridas, llagas y otras enfermedades, o como producto cosmético.		
Para los labios. Presentaciones: barra, pote o tubo.	Aplicación sobre los labios.	Humectar.
Para el pelo. Presentaciones: tubo y botella.	Peinado.	- Disminuir el volumen del pelo ondulado o rizado para alisarlo y darle brillo. - Prevenir su caída y revitalizarlo.
Base para uñas Presentación: frasco.	Manicura: operación que consiste en el cuidado, pintura y embellecimiento de las uñas.	Evitar el quiebre.

Cámara bronceadora (rayos ultravioleta).	Exposición a los rayos (10 sesiones, cada una de 12 minutos, aproximadamente).	Broncear la piel.
Cepillo		
Para dientes.	Limpieza dental.	Limpiar los dientes.
Para el pelo.	Peinado.	Desenredar y moldear.
Cera Presentaciones: pote , tubo o tiras (sólo en el caso de las depilatorias).		
Depilatorias.	Depilación: calentamiento de la cera, extensión de la cera derretida sobre la piel y retiro de la misma, una vez fría y sólida.	Retirar el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Para la piel.	Aplicación sobre la piel.	Hidratación.
Para el pelo.	Peinado.	Facilitar un look uniforme (sin <i>frizz</i>) al pelo grueso, mediano o corto con capas; proporcionar brillo y suavidad al pelo rizado.
Cortaúñas y corta-cutículas	Pedicura y manicura: corte de uñas (de los pies y las manos) y de cutícula.	Limpiar y dar forma.
Cortezas exfoliantes Presentación: pote.	Exfoliación. Aplicación con masajes circulares por todo el cuerpo.	Remover las células muertas.
Cremas: producto cosmético o médico de consistencia pastosa. Presentaciones: botella, tubo o pote.		
Dental.	Limpieza dental.	Limpiar los dientes.
Antienvejecimiento.	Aplicación sobre el cutis.	Prevenir el envejecimiento prematuro.
Antiacné.	Aplicación sobre el cutis.	Reducir la producción de sebo. Algunas combinan propiedades antienvjecimiento.
Antigravedad (con efecto <i>lifting</i>).	Aplicación sobre el cutis.	Favorecer la síntesis de las fibras de sostenimiento e inhibir los niveles de oxidación

		producidos por los radicales libres.
Autobronceadora.	Aplicación sobre las zonas a pigmentar.	Estimular la melanina para pigmentar la piel.
Bronceadora.	- Bronceado. - Aplicación sobre la piel. - Exposición a los rayos del sol.	Proteger contra los rayos del sol.
Capilar.	Peinado. Aplicación a lo largo del pelo hasta las puntas.	- Desenredar, suavizar y modelar. - Unificar sus cutículas.
Contorno de ojos. Nota: hoy, el mercado ofrece productos humectantes para cada zona del cuerpo y cada uno está clasificado según rutinas de belleza para cada edad o necesidades específicas: no obstante, aquí los agrupo por la consistencia de las sustancias y sus efectos en la piel en general.	Aplicación sobre el contorno de los ojos.	- Evitar las arrugas que se presentan en la zona. - Disminuir bolsas y ojeras.
Correctora.	Aplicación sobre el cutis.	Corregir las arrugas.
Depilatoria.	Aplicación sobre la zona a depilar, para dejar actuar por un tiempo breve.	Retirar el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Equilibrante.	Aplicación sobre el cutis mixto a graso.	Regular las secreciones sebáceas y estabilizar el pH.
Hidratante.	Aplicación sobre la piel.	Hidratar. Algunas cremas tratan la celulitis.
Limpiadora (desmaquillante).	Aplicación sobre el cutis.	Remover las impurezas del maquillaje y demás residuos acumulados durante el día.
Protectora.	Aplicación sobre las zonas expuestas a los rayos del sol.	Proteger la piel contra futuros daños causados por factores ambientales (estimular la síntesis de nuevas fibras de colágeno y elastina;

		aumentar la formación de nuevos capilares que irrigan nutrientes y oxígeno a la dermis) o cambios hormonales.
Restauradora, con efecto exfoliante (también denominada re-estructurante).	Aplicación sobre la piel.	Remover células muertas, aumentar la circulación y estimular la regeneración de la piel (aumentar el depósito de colágeno, lo que ayuda a reducir arrugas, cicatrices, estrías y celulitis; desintoxicar, alisar, clarificar y unificar la piel).
Tratamiento capilar, reconstructor termo-activado (nutritivo, para pelo seco, equilibrante, para pelo graso).	Aplicación sobre el pelo.	Tratar la sequedad del pelo, darle brillo y fuerza.
Cuchilla	Depilación con jabón, cremas o espumas especiales.	Retirar el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Endurecedor para uñas Presentación: frasco.	Aplicación sobre las uñas, antes del esmalte.	Fortalecer las uñas.
Espuma o mousse Presentación: botella con aplicador.		
Depilatoria	Depilación.	Retirar el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Capilar (con hidratantes y resinas ligeras).	Peinado.	Dar volumen al pelo (realzar ondas y rizos y dar grosor al pelo liso).
Exfoliante: producto cosmético que elimina las células muertas de la piel. Presentaciones: botella, tubo o pote.		
Puede prepararse en casa, a base de azúcar o de ciertas combinaciones frutales. El mercado lo ofrece en forma de crema, gel o sales.	Exfoliación. Tratamiento cosmético para eliminar las células muertas de la piel. Aplicación con masajes circulares.	Remover las células muertas que se acumulan en la epidermis. Algunos tienen propiedades preventivas.

Gel		
Presentaciones: tubo, pote o botella.		
Hidratante.	Aplicación sobre la piel.	Nutrir. Algunos contienen propiedades antibrillo. Una de sus variaciones sirve para después de la afeitada.
Equilibrante.	Aplicación sobre la piel, con masajes circulares.	Regular las secreciones sebáceas.
Exfoliante.		Remover toxinas. Algunos tienen funciones preventivas.
Limpiador (algunos funcionan como desmaquillante).		Eliminar impurezas sin engrasar la piel.
Para afeitar (con aloe vera).	Afeitada.	- Retirar el vello de las pieles sensibles. - Hidratar después de la afeitada.
Anticelulítico y lipoactivo.	Aplicación sobre el cutis.	- Modelar el cuerpo. - Reducir medidas y evitar las acumulaciones de agua y grasa en ciertas zonas del cuerpo. - Tratar estrías y celulitis.
Reparador.		Alisar las líneas de expresión.
Con resinas (para el pelo)	Peinado.	Darle maleabilidad al pelo y eliminar el frizz para acomodarlo y hacer perdurar el peinado.
Guante de crin, estropajo, cepillo, piedra pómez.	Exfoliación (en forma de masajes).	Retirar la piel muerta y las asperezas de las zonas del cuerpo que lo requieren (generalmente codos, callosidades de los pies y rodillas).
Jabón (en pasta o líquidos)		
Hidratante.	Baño. Masajes circulares por	Limpiar y nutrir la piel.
Equilibrante.		Limpiar y regular las secreciones sebáceas.

Exfoliante.	todo el cuerpo.	Limpiar y combatir las células muertas que se acumulan en la epidermis.
Lanceta: en el ámbito de la medicina, instrumento que sirve para sangrar, abriendo una cisura en la vena, y también para abrir algunos tumores y otras cosas. Tiene la hoja de acero con el corte muy delgado por ambos lados y la punta agudísima.	Limpieza facial.	Extraer espinillas.
Lima de cartón	Pedicura y manicura: limado de uñas.	Dar forma a las uñas.
Loción: crema de consistencia líquida que se utiliza para limpiar y proteger la piel. Viene con o sin fragancia. Presentación: botella.		
Antienvjecimiento.	Aplicación sobre el cutis.	Prevenir el envejecimiento prematuro.
Astringente.		Retirar las impurezas restantes, después de la limpieza y contribuir a la prevención de barros y espinillas.
Capilar.	Aplicación a lo largo del pelo.	Hidratar, fortalecer y estimular el crecimiento.
Complejo.	Aplicación sobre el cutis.	Reducir las líneas de expresión.
Humectante. Un ejemplo, es la loción <i>after-shave</i> , con fragancia.		Restaurar y refrescar la piel. Algunas contienen filtros solares y propiedades antiacné.
Lustrador y brillo: viene en forma de silicona, para el pelo grueso, o en crema ligera y atomizador, para el pelo fino. Presentaciones: botella con	Peinado. Aplicación sobre el pelo y moldeamiento del mismo.	Dar brillo, disminuir el <i>frizz</i> y sellar las puntas abiertas.

aplicador en <i>splash</i> .		
<p>Mascarilla: capa de diversos productos cosméticos con que se cubre la cara, el cuello, los pies y el pelo, durante cierto tiempo, generalmente breve. Puede ser de frutas en pulpa o de verduras; minerales, vegetales o de base láctea. Las que ofrece el mercado vienen en crema, en gel o en barro.</p>		
Hidratante.	Aplicación sobre la zona que se quiere tratar para dejar por un tiempo breve.	Hidratar, fortalecer la piel y el pelo.
Equilibrante.		Nivelar el pH de la piel.
Exfoliante.		Remover células muertas, aumentar la circulación y estimular la regeneración de la piel.
Maquina depilatoria.	Depilación.	Retirar el vello de ciertas partes del cuerpo.
Palitos de naranjo.	Pedicura y manicura: limpieza y arreglo de uñas.	Desprender las cutículas.
<p>Parche: trozo de lienzo, u otro material semejante, que contiene un medicamento y se pone sobre una parte determinada del cuerpo.</p>		
Reductor con activos antilípidos: carnitina, cafeína y mucus.	Aplicación del parche en la zona más propensa a acumular grasa.	Reducir medidas.
Para contorno de ojos.	Aplicación de los parches sobre los ojos.	Rejuvenecer el contorno de los ojos; disminuir bolsas y ojeras.
<p>Pintura o cosmética decorativa: es aquella que se basa en la mejora del aspecto estético de la piel gracias al cambio de color producido por colorantes y pigmentos.</p>		
Base —fluida o cremosa— Presentaciones: botella, tubo o barra.	Aplicación sobre ciertas zonas de la cara, con las yemas de los dedos o con esponjas.	- Colorear, emparejar y/o iluminar el tono del cutis. - Corregir imperfecciones.
Corrector —cremoso—: base opaca. Presentación: en tubo o en barra.	Aplicación sobre las imperfecciones con pinceles, esponjas, yemas de los dedos o barras.	Cubrir imperfecciones como ojeras, barros y espinillas.
Delineador —en lápiz o líquido—.	Aplicación sobre el contorno de ojos y labios con lápices,	Dar contorno y volumen a los labios y a los ojos; modificar

Presentaciones: lápiz o tubo.	hisopos y/o pinceles medianos, de punta fina y cuadrada.	(visualmente) su forma y su tamaño.
Esmalte, stickers y uñas postizas (convencionales, de gel, de acrílico, de resina).	Aplicación de pintura y adhesión de stickers y postizas sobre las uñas.	Pintar, decorar, alargar las uñas.
Fijador —líquido—. Presentación: en tarro.	Aplicación sobre la cara después de la pintura, con pincel aplicador.	Fijar las sustancias aplicadas.
Labial en color o transparente —en manteca, vaselina o líquido—. Presentación: barra o pote.	Aplicación sobre los labios, con barras, pinceles, esponjas y/o yemas de los dedos.	Dar color y volumen a los labios.
Pestañina o rímel —líquido— y fórmulas líquidas con efecto de cristal (pinceles). Presentación: tubo.	Aplicación sobre las pestañas o las cejas, con cepillos o peinillas.	Alargar las pestañas, darles volumen y realce; peinar las cejas.
Polvos —suelos o compactos—. Presentación: caja o pote.	Aplicación sobre diferentes zonas de la cara, con brochas esponjadas, esponjas de velvón u otros materiales sintéticos.	- Colorear, emparejar y/o iluminar el tono del cutis. - Cubrir imperfecciones. Absorber el brillo y fijar las pinturas.
Rubor —en gel, crema o polvo—. Presentación: caja.	Aplicación sobre los pómulos u otras zonas que se quieran resaltar, con brochas medianas o con los dedos.	Dar color y resaltar los pómulos, el tabique de la nariz y la frente.
Sombras —en crema o en polvo—. Presentación: caja.	Aplicación sobre los párpados con brochas de punta redondeada, pinceles, esponjas y/o yemas de los dedos.	Dar color, volumen y forma a los párpados para enfatizar la mirada; cubrir las zonas despobladas de las cejas.
Tinte decolorante y no decolorante para el pelo, como la henna.	Aplicación de sustancias decolorantes o no decolorantes sobre el pelo,	Modificar el color del pelo.

Presentaciones: caja, bolsa o botella.	con brochas.	
Pinza depilatoria	Retirar las cejas que sobran.	Resaltar el arco de las cejas y darles forma.
Pomada: mezcla de una sustancia grasa y otros ingredientes, que se emplea como cosmético o medicamento.		
Para el pelo.	Aplicación sobre el pelo.	Tratar la sequedad, darle brillo y fuerza.
Root Lifter (resinas y extractos de algas).	Peinado. Aplicación en las raíces del pelo.	Dar volumen a la raíz, sin afectar el resto.
Secador y plancha	Peinado.	Secar y dar una forma específica.
Shampoo (champú): loción para limpiar el pelo. Presentación: botella.		
Anti-caspa.	Aplicación sobre y fricción del pelo húmedo.	Controlar los síntomas de la caspa. Algunos estimulan y preparan el cuero cabelludo para tratamientos anti-caída.
Claro.		- Limpiar los residuos de grasa y de otros productos utilizados para dar forma al pelo. - Prevenir el exceso de grasa y problemas como la seborrea.
Re-estructurante, energético y nutritivo.		Limpiar, fortalecer, revitalizar y dar brillo al pelo (regenerar las células del bulbo piloso, tonificar el cuero cabelludo, nutrir y reforzar las raíces del pelo, estimular la microcirculación cutánea).
Solución para las uñas. Presentación: frasco.	Aplicación sobre las uñas.	Estimular el crecimiento.
Suero: relleno; producto en estado líquido, anti-edad y reconstituyente.	Aplicación sobre la piel.	Regenerar la piel y reafirmarla.
Texturizer —en gel o líquido—	Peinado. Aplicación sobre el	Definir y destacar detalles

Presentación: botella.	pelo.	(capas o flequillos), sin dejar el pelo duro o pegajoso; disminuir el frizz.
Tijera y navaja.	Corte del pelo.	Moldear el pelo.
Tónico: loción que limpia y refresca y cierra los poros del cutis después de la limpieza. Es también utilizada para vigorizar el pelo.		
Para el pelo. Tratamiento capilar reconstructor termo-activado (nutritivo, para pelo seco, equilibrante, para pelo graso). Presentaciones: ampolletas o botella.	Tratamiento capilar . Aplicación sobre el pelo.	Tratar la resequedad, dar brillo y fuerza al pelo; fortalecerlo para prevenir su caída y estimular su crecimiento.
Para la piel.	Limpieza facial.	- Retirar los residuos que quedan del jabón y otros productos utilizados para la limpieza facial. - Refrescar la piel.
Vaselina* y manteca** (la de cacao es la más común). *Presentación: pote. **Presentación: barra (aplicación con la misma) o en caja (aplicación con las manos).	Aplicación sobre los labios.	Humectar.
Volumizer (resinas líquidas). Presentación: botella.	Peinado.	Dar volumen al pelo.
Elementos técnicos en tratamientos especializados		
Cámara hiperbárica.	Oxigenación hiperbárica.	- Mejorar la calidad de la piel.
Tratamientos capilares		
Instrumentos para drenar y exfoliar.	<i>Peeling</i> del cuero cabelludo, drenaje linfático y sauna.	Rejuvenecer el pelo.
Tratamientos reductivos		
Agua y tinas con chorros de	Hidroterapia: inmersión en	Tratar la celulitis, eliminar

presión y diferentes velocidades.	una tina; variaciones en la presión y en la temperatura del agua con dirección a la zona a tratar.	toxinas y contribuir en procesos de adelgazamiento.
Algas en polvo, agua y manta térmica.	Envoltura de algas: aplicación de la sustancia sobre el cuerpo y envoltura del mismo para producir calor.	Eliminar grasa y afinar la silueta.
Cremas, geles reductores y aceites.	Masaje: masaje con rodillo, aplicación de la sustancia reductora y masaje manual.	Deshacer las acumulaciones de grasa.
Gel reafirmante y reductor, fango natural rico en minerales.	Fangoterapia: aplicación de sustancias reductoras y desintoxicantes.	Ayudar a eliminar toxinas, reducir medidas y disminuir celulitis.
Lodo marino y vendas frías.	Masaje lipodrenante y aplicación en las piernas de sustancias tonificantes, reafirmantes y adelgazantes.	Ayudar a bajar de peso, reducir medidas y celulitis; activar la microcirculación subcutánea y transformar el exceso de grasa en ácidos grasos libres que, después, son eliminados.
Máquina con rodillos.	<i>Endermologie</i> : ejercitación de la piel mediante succiones.	Disminuir celulitis, reducir medidas, tonificar la piel, desvanecer estrías, mejorar la digestión.
a) Mezcla elaborada de arcillas; b) gel y cilindros que ionizan el gel.	a) <i>Absolute minceur guinot</i> (masaje y envoltura del cuerpo) y b) <i>multizone</i> (masaje y aplicación de sustancias por medio de aparatología).	Reducir medidas y reafirmar tejido.
Vendas frías.	<i>Frigi Thalgo</i> : envoltura de las zonas afectadas a temperatura muy baja.	Mejorar la circulación sanguínea, reafirmar los tejidos flácidos, combatir la celulitis y eliminar toxinas.
MEDIANA INVASIÓN		
Gimnasia no-pasiva: Conjunto de movimientos corporales que se realizan para mantener o		

mejorar la forma física y potencializar el organismo. Hay cinco cualidades físicas entrenables: resistencia, flexibilidad, elasticidad, velocidad, fuerza y potencia.		
Ejercicio cardiovascular.	Ejercicio en máquinas para trotar, practicar bicicleta y escalar, entre otros.	Calentar el cuerpo y contribuir a la quema de calorías. Es especialmente recomendado en procesos de adelgazamiento.
Entrenamiento de la fuerza.	Ejercicios que incluyen levantamiento de peso.	Fortalecer los músculos y quemar calorías.
Inyecciones o implantes: sustancias, aparatos o prótesis que se incorporan al cuerpo, bien para mejorar alguna de sus funciones, o con fines estéticos. Pueden ser absorbibles (sustancias que duran en el cuerpo por un tiempo de seis meses a dos años, dependiendo de la densidad de la sustancia, profundidad de aplicación y edad del paciente) o permanentes (no se absorben con el tiempo; se utilizan más para dar volumen en ciertas zonas como los pómulos). Algunos procedimientos funcionan con una sesión, otros con varias, con o sin anestesia local.		
Colágeno o ácido hialurónico.	Inyecciones de colágeno en los labios (requiere anestesia local).	Rellenar las arrugas y los surcos de la zona; dar volumen.
Grasa corporal.	<i>Lipolifting</i> Transplante de grasa de cualquier zona del cuerpo a la cara (requiere anestesia local).	Rellenar surcos y aumentar labios y pómulos.
Medicamentos homeopáticos (agujas pequeñas y muy delgadas).	Mesoterapia: microinyecciones bajo la dermis.	Quemar grasa.
Sustancias con minerales, vitaminas y oligoimentos.	Mesoterapia facial: microinyección de sustancias que promueven la formación de colágeno en los tejidos faciales. Cierre del proceso con biofotomodulación.	Mejorar la estructura de sostén de la cara y el cuello. Mejorar el aspecto de la piel.
Toxina botulínica.	Inyecciones de bótox.	Permitir que los músculos faciales se mantengan relajados; corregir expresiones fuertes en la frente, los ojos y los costados de la nariz;

		Respingar la nariz; Tratar la sudoración excesiva en manos y axilas.
Pastillas o cosmética nutricional: cápsulas que actúan de forma global sobre todo el cuerpo. Se inscriben entre lo que se denomina <i>nutricosmética</i> o cosmética nutricional en línea con los complementos alimenticios de origen natural que actúan desde el interior para obtener una belleza exterior.		
Anticonceptivas y antibióticos.	Ingestión.	Disminuir la producción de sebo, y combatir bacterias que producen el acné.
Cápsulas naturales para el bronceado (antioxidantes, vitaminas E y C).		Acelerar la pigmentación a través de la estimulación de melanina; activar la formación de colágeno, proteger la piel contra el envejecimiento y el daño de ADN de las células de la piel.
Complejos antiedad (coenzima Q10, vitamina E, aceite de onagra y borraja).		- Reducir las arrugas y la flacidez. - Prevenir el envejecimiento.
Complementos anticelulíticos.		- Reducir el peso, mediante un efecto drenante y saciante.
Complementos nutricionales (hierro). Pueden encontrarse en el mercado como <i>cápsulas anticaída</i> .		Reforzar el pelo y las uñas; algunas son utilizadas para complementar los tratamientos tópicos contra la caída y la seborrea.
Complementos nutricionales reafirmantes (licopeno, luteína, selenio, vitamina E y omega 3).		Disminuir las arrugas y proteger los ojos del envejecimiento.
Suplementos nutritivos.		Proporcionar las vitaminas y minerales necesarios para un cuerpo saludable, pese a una mala alimentación.
Procedimientos con láser		

Láser <i>Resurfacing Skin</i>	Rejuvenecimiento de manos. Es posterior a una parte quirúrgica, donde se reestablece la grasa perdida en el dorso de las manos, camuflando totalmente el sistema venoso y quitando la apariencia senil de las manos.	<ul style="list-style-type: none"> - Vaporizar las maculas seniles que presentan en el dorso de la mano y el envejecimiento de la piel. - Tratar estrías, arrugas, manchas en la cara y cicatrices queloides (éstas pueden ser tratadas, también con terapia comprensiva, inyecciones de esteroides y peeling químico).
Láser y tintes vegetales.	Baños de color para el pelo y exposición a los rayos, que potencializan el tratamiento.	Proporcionar brillo y volumen al pelo.
Láser para estrías.	Dermolipectomía.	Atenuar las estrías.
Distintos tipos de láser, dependiendo de la afección del paciente.	Eliminación de cicatrices (realización bajo anestesia local).	<ul style="list-style-type: none"> - Eliminar las cicatrices de acné. - Aplanar y disimular cicatrices gruesas o queloides. - Borrar tatuajes (identificar del color de las tintas; romper sus moléculas para hacerlas más pequeñas y permitir que el organismo pueda reabsorberlas). - Eliminar lunares y pecas.
	Fotodepilación (por sesiones).	Producir una lesión altamente selectiva en la raíz de los vellos, eliminándolos de manera paulatina pero permanente, sin causar lesión superficial.
	Laserlipólisis	<ul style="list-style-type: none"> - Impactar las células de grasa para derretirla y extraerla del cuerpo. - Reducir la flacidez de la piel después de una cirugía.

a) Láser. b) Luz ultravioleta y peróxido.	Tratamientos dentales.	a) Modificar las encías (remover tejido para que los dientes se vean más grandes) y manipular su color. b) Blanquear los dientes.
Láser vascular.	Tratamiento de venas várices.	Eliminar las venas.
<i>Light Sheer</i> (láser de depilación).	Depilación con láser.	Retirar, de manera permanente, el vello de ciertas zonas del cuerpo.
Rayos infrarrojos, shampoo hidratante y mascarilla nutritiva.	Hidratación capilar (lavado, masaje, aplicación de mascarilla y exposición a los rayos).	Mejorar el aspecto del pelo.
Regimenes alimenticios: inclusión y exclusión de alimentos.		
Alimentos ricos en fibra, vitamina B ₁₂ y ácido fólico; laxantes y diuréticos.	Ingestión.	Regular la digestión y eliminar toxinas.
Alimentos ricos en vitaminas 1. A; 2. C y 3. E; cápsulas de las mismas vitaminas.		1. Mantener el pelo y la piel sanos; 2. reparar los tejidos, formar y conservar el colágeno y 3. humectar la piel y el pelo (al mejorar la circulación y retrasar el envejecimiento celular).
Alimentos ricos e vitamina B ₂ (riboflavina), A y E (antioxidante), y en minerales como zinc y selenio, agua.		Prevenir el envejecimiento prematuro, mantener la piel, el pelo y las uñas sanos.
Infusiones de té, píldoras adelgazantes, fármacos como el Xenical, diuréticos y laxantes (en píldoras o jaleas).		Bajar de peso y disminuir medidas.
Alimentos con alto contenido de proteínas.		Aumentar peso y formar músculos.
Alimentos lácteos.		Regular el cortisol, sustancia encargada de liberar ácidos

		grasos y glucosa cuando el cuerpo se encuentra bajo situaciones de tensión, razón por la que evita la acumulación de grasa en zonas como el abdomen.
Alimentos ricos en fibra, ácido fólico y vitamina B12.		Combatir la celulitis y mejorar la digestión.
Alimentos ricos en vitaminas: a) A (y zinc); b) B5; c) C; d) E y e) K.		a) Mantener el pelo y la piel sanos; b) fortalecer el pelo, darle brillo y estimular su crecimiento; c) equilibrar el exceso de grasa del pelo y la piel, formar y conservar el colágeno, y desvanecer cicatrices; d) mejorar la circulación, retrasar el envejecimiento celular y reparar los tejidos; e) ayudar a desvanecer las ojeras.
Tratamientos permanentes		
Líquidos permanentes y fijadores especiales para ojos, lentes de armazón, tintes y acondicionadores con colágeno.	Rizado y tinte de pestañas.	Realzar las pestañas.
Tinturas vegetales.	Tatuajes delineados de párpados, cejas y labios (requiere de anestesia local).	Resaltar párpados, cejas y labios, y colorear zonas o manchas que aparecen con la pérdida de pigmentación en la piel, como en los casos de vitiligo.
Tratamientos estimulantes para la piel		
Equipo de radiofrecuencia de alta intensidad.	<i>Thermage</i> : producción de una elevación de temperatura sobre la dermis, y con ello, calentamiento de	- Estimular las fibras de colágeno para mejorar la apariencia de la cara y disminuir la flacidez de la piel

	la grasa sub-cutánea. Trabaja por sesiones.	en otras zonas del cuerpo. - Tratar afecciones cutáneas y del cuero cabelludo como forúnculos, verrugas, sabañones, manchas y acné; eczema, líneas de expresión, arrugas y soriasis; enrojecimiento de la piel, pruritos y úlceras.
Equipo de transmisión de ondas sonoras no audibles para el ser humano, mediante un transductor que genera vibraciones.	Ultrasonido: producción de cambios térmicos o mecánicos en los tejidos tratados.	- Mejorar la apariencia de la piel después de un postoperatorio. - Tratar problemas de celulitis, cicatrices, acné, ojeras, machas y líneas de expresión; verrugas, hematomas, alopecia y eczemas; inflamaciones y úlceras cutáneas.
Equipo que integra alta frecuencia con frecuencias galvánica y microgalvánica.	<i>Ultra Face.</i>	Desinfectar la piel.
Estímulos eléctricos.	Electroestimulación: aplicación de estímulos eléctricos a través de la piel.	Estimular los nervios motores y a su vez las fibras musculares.
Microdermoabrador (punta de diamante).	Microdermoabrasión: pulimento de las capas superficiales de la piel mediante masaje y exfoliación. Requiere varias sesiones.	Limpia la piel y mejora su apariencia.
<i>Vacuums</i> o copas especiales.	Vacuumterapia: técnica no invasiva e indolora basada en la generación de vacío sobre la piel.	Reducir arrugas y líneas de expresión; tratar cicatrices y estrías, y eliminar edemas.
MÁXIMA INVASIÓN		
Cirugía estética: es una cirugía cuyo objetivo principal es el embellecimiento de una parte del		

cuerpo.		
Cánulas, bombas de infiltración y de succión; manillas de dosificación, curetas de succión, bombas de infiltración y láser.	Liposucción: impacto de las células de grasa para derretirla (se realiza bajo anestesia local o general).	Reducir medidas y moldear la figura.
Elastómero de silicona y solución salina.	Balón gástrico: introducción de un balón en la cavidad gástrica por vía oral.	Ayudar a disminuir el apetito y, con esto, a bajar de peso y reducir medidas.
Bisturí.	Blefaroplastia: incisiones externas hechas a lo largo de los pliegues de los párpados.	Eliminar el exceso de piel y tejido graso de los párpados.
	Dermolipectomía.	Retirar todas las estrías que se encuentran debajo del ombligo; cerrar todos los músculos abdominales y realizar el nuevo ombligo desde adentro, sin cicatriz.
	Incisión (para abdomen flácido del ombligo hacia arriba y estrías debajo del ombligo).	Estirar el abdomen superior, cerrando los músculos abdominales y retirando las estrías.
	Mentoplastia.	Arreglar la forma del mentón.
	Minidermolipectomía (para un abdomen flácido del ombligo hacia abajo).	Retirar las estrías y cerrar los músculos abdominales y oblicuos externos para lograr una cintura armónica y un abdomen plano.
	Otoplastia: especial para personas con orejas despegadas o con el lóbulo roto (se realiza bajo anestesia local o general).	Remodelar el oído externo.
Tijeras (<i>magic cut, supercut, blackline, HM y superplus</i> (con insertos de tungsteno)).	<i>Lifting</i> : estiramiento facial (se realiza bajo anestesia local o general).	Tratar las arrugas.
Trépanos, tijeras, pinzas,	Rinoplastia (se realiza bajo	Resolver problemas estéticos

escofinas y otros instrumentos especializados.	anestesia local o general).	de la nariz, tales como la giba ósea, las desviaciones hacia la derecha o izquierda de la totalidad de la nariz y malformaciones congénitas.
Prótesis o implantes		
Prótesis o implantes rellenos de gel de silicona de alta densidad y cohesividad.	Gluteoplastia (se realiza bajo anestesia general).	Aumentar glúteos; mejorar su proyección y su forma.
Prótesis (bolsas o recipientes) hechas de silicona en su envoltura, con relleno de gel de silicona o solución salina. Bisturís, tubos especiales y jeringas.	Mamoplastia: inserción de implantes en los senos (se realiza bajo anestesia local o general).	Aumentar, reducir o corregir los senos.

Nota: para el caso de algunos dispositivos tecnológicos, cito los componentes de modo general; no obstante, éstos varían en virtud del laboratorio que los produce.

Respecto a la mujer, el consumo de cosméticos se basa en una serie de puntos a tener en cuenta, como el tipo y el color de piel y la forma del rostro; la hora y el lugar donde se encuentra y las actividades que realiza. Para el caso de la pintura, ha de tener presente qué productos contribuyen a resaltar sus rasgos favorables y a hacer menos evidentes los desfavorables.

CASO IV. SURMA: EL MUNDO EN EL CUERPO



Imagen 36
J. M. Voge

En Etiopía, al norte del lago Turkana, viven los surma, una de las tribus seminómadas, de organización patrilineal, que aún conservan sus antiguas tradiciones gracias a su aislamiento geográfico. Debido a la actual imposición del sedentarismo y, con ello, a la exclusión de los grupos nómadas de una gran mayoría de derechos, no cuentan con escuelas y, salvo algunas excepciones, no saben leer ni escribir. La única manera de llevar su patrimonio consigo es por medio de una peculiar construcción de su cuerpo.

Las pinturas y las escarificaciones son aquellas tecnologías de intervención corporal mediante las cuales los surma expresan sus sentimientos y su carácter. Las pinturas, en el caso de los hombres, se constituyen como un elemento propio de un ritual, como un sustituto de su vestido, un dispositivo de seducción y la muestra de su arte. En el caso de las mujeres, las escarificaciones son signo de elegancia, belleza, fortaleza y valor.

El Donga es un tipo de lucha con varas largas en el que los hombres se juegan el prestigio de su comunidad. Además de ser un medio para defender el honor individual y el de una colectividad, y acceder a más y más bellas mujeres, permite zanjar desavenencias y mitigar rencores entre los sujetos de la tribu. A modo de ritual para liberarse de sus miedos y reunir el valor necesario, días antes de la lucha los guerreros se acercan al río para pintar su cuerpo y provocarse el vómito repetidas veces; acto seguido, lo arrojan al río para que las aguas se lo lleven para siempre.

Los hombres hacen uso tanto de la pintura como de la escarificación. Por un lado, embadurnan sus cuerpos, de pies a cabeza, hasta dos o tres veces al día, como si cambiasen de vestido. Trazan diversas figuras geométricas a base de líneas serpenteantes, horizontales y verticales, formas redondas y planos diagonales. Para conseguir los efectos esperados, utilizan tiza blanca, mezclada con agua o con ocre, y otros tintes obtenidos de la tierra. Luego, con las yemas de los dedos, retiran los excesos para dar lugar a una obra de arte sobre la piel.

Otro tipo de intervenciones son las incisiones que practican en los lóbulos de las orejas para introducir trozos de madera o ramas de los árboles.



Imágenes 37-38

J. M. Voge

Se cree que la costumbre de pintar el cuerpo tuvo, en otro tiempo, un carácter intimidatorio hacia grupos étnicos enemigos ("Surma", 2007); sin embargo, hoy se constituye como una práctica que tiene diferentes funciones, desligadas de la de espanto, como la de sustituir, durante el Donga, las túnicas de algodón que, generalmente, hacen parte de su atuendo.

En el caso de los más jóvenes, la pintura corporal y la escarificaciones sirven como un dispositivo de seducción y un signo de orgullo. Por su parte, para las mujeres, las técnicas de construcción corporal se reducen a las más invasivas; comprenden las escarificaciones en las orejas, para insertar anillas de latón, y las realizadas en el labio inferior para incrustar platos de arcilla cocida a partir de los 19 años de edad. En la

medida en que el tejido va cediendo, se inserta un plato diametralmente más grande; por lo general, éste llega a superar el tamaño de la cabeza.



Imagen 39
Remi Benali

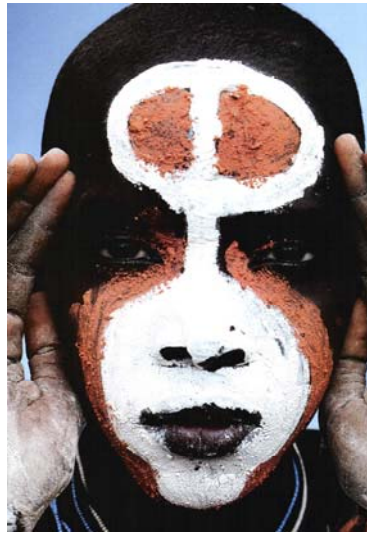
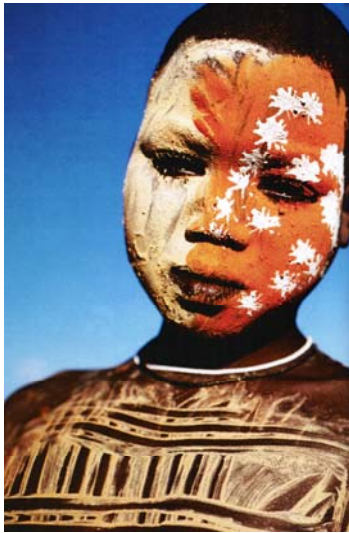
Mujer surma con plato de arcilla en los labios.

Pero el plato, además de un adorno, deviene un signo que conecta a su portadora con una determinada posición en la comunidad. En el momento del matrimonio, el tamaño del mismo pasa a repercutir en la dote de cabezas de ganado que ha de corresponder a la familia de su esposo, Por esta razón, las mujeres deben estirar sus labios con seis meses de anterioridad a la celebración. Una vez se encuentran solas, generalmente retiran el plato.



Imagen 40

Como es propio de los nómadas, los surma llevan consigo su patrimonio al lugar donde van. Los amuletos, las pinturas y las escarificaciones se constituyen de este modo como objetos móviles y cambiantes.



Imágenes 41-44

De izquierda a derecha, de arriba abajo

J. M. Voge



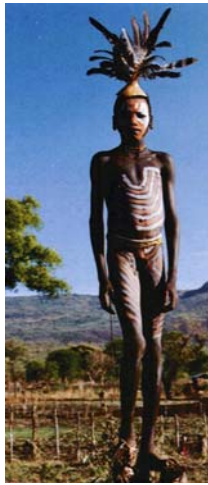
Imagen 45



Imagen 46

Carol Beckwith y Angela Fisher

Mujer surma con pintura facial y distensiones en las orejas.



Imágenes 47-52
De izquierda a derecha, de arriba abajo.
J. M. Voge

Cuadro de tecnologías. Surma: el mundo en el cuerpo

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Tiza blanca mezclada con agua, a veces con ocre, y tintes obtenidos de la tierra.	Aplicación sobre la piel de la cara y del resto del cuerpo.	Adornar el cuerpo, vestirlo, complementar un entorno ritual, seducir, mostrar orgullo y llevar consigo una forma de expresión.
MEDIANA INVASIÓN		
Anillas de latón.	Escarificación en los lóbulos de las orejas.	Embellecer el cuerpo y seducir.
Platos esféricos.	Escarificación en el labio inferior.	Mostrar elegancia, belleza, fortaleza y valor.
Ramas de los árboles.	Escarificación en los lóbulos de las orejas.	Seducir y mostrar orgullo.
Trozos de madera.		

CASO VI. REALZAR LA BELLEZA HEREDADA: LOS WODAABE



Imagen 53

Enric Masana

Hombres wodaabe del Níger,
maquillándose para el Geerewol.

En la estepa saheliana de Níger, los nómadas wodaabe celebran una vez al año una serie de bailes conocidos como el *geerewol*, según los wodaabe, “[...] una manifestación del particularísimo derecho que tienen por nacimiento a la belleza transmitida por sus antepasados Adán y Adana” (Beckwith, 1990, v. p. 200). Durante siete días, hasta mil hombres participan en un concurso de baile donde las mujeres, como únicos jueces, eligen al hombre más atractivo de la tribu, en razón de su apariencia y su simpatía, expresada a través de un majestuoso decorado corporal, de muecas y ademanes para llamar la atención.

La función cosmética del maquillaje, contrario a la visión occidental propia de un agenciamiento donde el deseo gira en torno a la consecución de un cuerpo *straight*, está destinada a realzar la belleza heredada. Aquí, no hay una cara fea que ocultar por medio de pinturas, sino una belleza que, gracias a las mismas, va a revelarse. Para este fin, “[...] los hombres se valen del *maagani* —el conocimiento de pócimas secretas, reales y mágicas—. Los wodaabe piensan que es este legado de belleza y su incomparable capacidad para darle expresión lo que verdaderamente les distingue de los demás pueblos africanos” (Beckwith, 1990, v. p. 200). Carol Beckwith ilustra el proceso de maquillaje:

Antes de que den comienzo a las danzas, los jóvenes wodaabe recorren al Sahel en busca de camaleones, con cuya piel, seca y pulverizada, preparan un cosmético de color verde que se aplican en la cara. Crean, de un modo algo poético, que, así como el camaleón cambia de color, este maquillaje transforma el rostro del hombre que se lo pone. Le quita el aspecto tirante y quemado de la estación seca y pone de manifiesto su belleza natural —su ancestral derecho de nacimiento— (Beckwith, 1990, v. p. 201).

Muchas horas de preparación preceden a cada baile. Para el *yaake* [el baile del encanto y la personalidad], se aplican grandes cantidades de un polvo de color amarillo pálido que aclara el tono de la piel, y con líneas de kohl trazadas con mucho tiento hacen resaltar el blanco de los ojos y los dientes. Una raya amarilla que va de la frente al mentón hace que la nariz parezca más larga, y afeitándose el nacimiento del cabello dan la impresión de tener la frente más grande. Estos rasgos físicos son dos de los más admirados por los wodaabe (Beckwith, 1990, v. p. 202).



Imagen 54

Eric Masana

Tribu Bororo del Níger,
durante la fiesta del Geerewol.

Al igual que en muchas culturas, las mujeres desempeñan un papel pasivo en términos de conquista. Aunque su maquillaje no es tan llamativo como el de los hombres, y por lo tanto no exige un proceso tan complejo como el de aquellos, sí siguen ciertos procedimientos, como trenzar su pelo, elaborar ciertos tocados con pintura sobre su rostro y recurrir a la distensión del lóbulo de las orejas, donde insertan de seis a diez ligeras anillas de latón.

Si bien el uso de pinturas entre los wodaabe está destinado a realzar la belleza y conquistar a las mujeres de la tribu, también lo está al cuidado y protección de la piel, debido a la temperatura cálida y al clima seco de su país, especialmente de las zonas áridas donde suelen vivir los pastores nómadas.



Imágenes 55-57
Carol Beckwith y Angela Fisher

Cuadro de tecnologías. Realzar la belleza heredada: los wodaabe

Dispositivos tecnológicos	Técnicas	Sub-funciones
MÍNIMA INVASIÓN		
Elementos corto-punzantes.	Afeitado del nacimiento del pelo.	Hacer que la frente se vea más grande.
Kohl.	Trazado de líneas sobre la cara.	Resaltar el color blanco de los ojos y de los dientes.
Piel de camaleón (base de sustancia de color verde).	Aplicación en la cara.	Humectar la piel y transformar la cara.
Polvo de color amarillo pálido.	Aplicación en la cara.	Aclarar el tono de la piel.
Sustancia de color amarillo.	Trazado de líneas sobre la cara.	Hacer que la nariz parezca más larga.
MEDIANA INVASIÓN		
Anillas de latón.	Escarificación*. Manifestación importante del arte tribal.	Embellecerse.

* "La piel oscura de algunas etnias no se presta bien al tatuaje, pues el color de la tinta bajo la piel es prácticamente invisible cuando abunda la melanina; de ahí el recurso a las cicatrices y a las marcas abultadas" (Martínez, 2003, p. 108).

Afirmar una identidad

Nuestro explorador del futuro ya no podrá distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación del siglo XX en adelante. Deberá rendirse a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza.

Umberto Eco, *Historia de la belleza*



Imagen 58

Herb Ritts

Dennis Rodman, para el calendario Pirelli 1994.

Independientemente del caso de la belleza, a la que me refiero en este análisis como *belleza straight*, la frase de Umberto Eco nos proporciona las bases para argumentar la dificultad de encontrar en la actualidad un centro que determine unos modos específicos de construcción corporal.

Aunque en el siglo XX el acceso a cirugías, dietas y pinturas, e incluso a tatuajes y a *piercings*, designa una uniformización de los comportamientos, si no una *autenticidad* con signos codificados, se olvida con frecuencia la cara complementaria e inversa del fenómeno: la acentuación de las singularidades y la personalización sin precedentes de los individuos, gracias a una oferta abismal del consumo, que actúa como vector de diferenciación de los seres desmultiplicando las referencias y modelos, destruyendo las fórmulas imperativas, exacerbando el deseo de ser íntegramente uno mismo y

transformando a cada uno en un operador permanente de selección y combinación libre (Lipovetsky, 1986, p. 108).

Si bien desde los siglos XI y XII comienza a entrecruzarse un proceso de individualismo, sólo hasta la década de los sesenta en el siglo XX lo encontramos en todo su esplendor, debido a la emergencia de una serie de elementos y acontecimientos que determinarían los rasgos de la época contemporánea: exceso de información, estimulación de las necesidades, incitación a la participación, asunción de los factores humanos y valores hedonistas; respeto por las diferencias, culto a la liberación, a la propia elección y a la realización personal, al relajamiento y a la libre expresión; liberación de las costumbres y de las sexualidades, y reivindicación de las minorías regionales y lingüísticas.

Lipovetsky sugiere a Narciso como el personaje mítico contemporáneo, encarnado en el individuo que emprende una búsqueda interminable de sí mismo, de una identidad que se convierte en “[...] un espacio vacío a fuerza de informaciones, una pregunta sin respuesta a fuerza de asociaciones y de análisis [...]” (1986, p. 56), en fin, un individuo que obedece a múltiples lógicas, en el marco de las democracias, basadas en la soberanía del individuo y del pueblo, ambos, liberados de la sumisión a los dioses, de las jerarquías hereditarias y del poder de la tradición.

Si bien debemos dejar claro que desde tiempos remotos y en sociedades primitivas el hombre ha sido el resultado de los elementos que lo constituyen, el discurso posmoderno se apropia de las múltiples posibilidades que hoy tiene el individuo a su disposición para construir su propio cuerpo, no sólo en virtud de las nuevas sobrecodificaciones del maquillaje en este agenciamiento, sino después de siglos en que la *civilitas* y las cargas subversivas han influido en los modos de presentarse ante la comunidad.

Desde una impugnación del género a través del modo de presentar su cuerpo, hasta estéticas como las de los *mod bods*, los *punk*, los *goth*, los *dark* y los *skinheads*, e incluso las de reconocidas bandas de rock, todas coinciden en una época que se caracteriza por una serie de elementos y acontecimientos en confluencia: un centro que se difumina, la negación de un orden; una cultura personalizada en la que se anulan los puntos de referencia, los sentidos únicos y los valores superiores de la Modernidad; la desaparición de las antinomias de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión; un régimen en el que nada sorprende ni escandaliza; un proceso de indiferencia pura en el que todos los gustos y comportamientos pueden habitar sin excluirse.

CASO I. IMPUGNAR EL GÉNERO. NUEVAS FORMAS DE PRESENTAR EL CUERPO



Imagen 59

Agyness Deyn

Aquí, más que la moda y la época,
interesa destacar, en conjunto,
la figura andrógina de la modelo.

Contrario a las épocas en que los dispositivos de construcción de la imagen, como el maquillaje y el vestuario, estaban al servicio de la distinción de sexos, la evolución de la vestimenta en el siglo XX, con la confección de pantalones para mujer y el retroceso de la falda, demuestra que el hecho de ser mujer no implica hacer ciertas cosas o dejar de hacer otras. En palabras de Prost, “[...] el sexo no impone por sí mismo ningún comportamiento específico” (1988, v. 5, p. 138).

Se trata de un momento histórico que promulga la libertad de afirmación y expresión de los sujetos, hecho que solo es posible en la medida en que las convenciones sociales que dictan qué estética es correcta y cuál no dejan de fabricarle un rostro al cuerpo para posibilitar su reterritorialización en otras formas de presentación. No podemos olvidar que hechos como este comienzan a hacer resonancia con discursos feministas que promulgan la reivindicación de una igualdad entre hombres y mujeres, así como con acontecimientos políticos como el de *Mayo del 68*, que abren campo a la flexibilización de ciertos códigos.

"[...] la apariencia ya no basta para distinguir los sexos" (Prost, 1988, p. 138). Los hombres se dejan crecer el pelo, llevan brazaletes y cadenas colgadas del cuello, mientras que las mujeres presentan un aspecto andrógino al disimular sus formas bajo amplios suéteres y al reducir la aplicación de pinturas sobre su cara. Ante una aparente sociedad unisexo, como la describe Philippe Àries (1988, v. 5, p. 385), es cuando comienzan los interrogatorios por unas fronteras que cada vez se vuelven más permeables.

Es una época en que, si bien los códigos siguen imponiéndose para efectuar un orden en el campo social, los mismos permiten la producción de nuevas subjetividades. Prost aplica este hecho a la moda, que deja de afectar a una minoría privilegiada para llegar a una gran mayoría. Sus códigos se encargarían de establecer la distinción entre aquellos que los siguen y los que no; entre los que construyen su cuerpo conforme a las situaciones y demuestran dominio de los códigos sociales que rigen las diversas circunstancias de la vida pública, y los que impugnan las reglas del *uniforme* para reteritorializarse en otros modos de presentarse ante la mirada social.

El siglo XX permite jugar con los signos; éstos dejan de remitir a un centro para desviarse en otra dirección, para organizarse bajo otras lógicas, respecto a otros elementos. Los signos se reteritorializan en una imagen más individualizada, como empieza a suceder en los casos en que prácticas como la pintura, el tatuaje y la escarificación entran a formar parte de un régimen, donde dejan de estar obstaculizados por un rostro para reteritorializarse con respecto a diferentes elementos, como políticos, musicales o mitológicos.

En efecto, la publicidad, en algún momento uniformizadora de los comportamientos y la estéticas, se convierte en cómplice del sujeto para guiarlo en la construcción de su subjetividad. Le propone un panorama de objetos y de prácticas que puede tomar, rechazar o combinar unas con otras, a fin de crear estilos propios o más especializados. Prestigiosas compañías lanzan al mercado líneas de cosméticos de edición limitada, con novedosos empaques y diseños peculiares, con el objetivo de crear públicos más específicos.

CASO II. EL CUERPO PUNK



Imagen 60
Marc Planard

Una actitud anarquista, la estética del *glam rock* y la de reconocidas bandas de los ochenta como *Sex Pistols*, *Siouxsie and The Banshees* y *The Damned* (en especial de su cantante Dave Vanian), y de diseñadores como Vivienne Westwood; la visión renovadora e inconformista del rock estadounidense, por parte de grupos como *MC5*, *Velvet Underground* e *Iggy Pop and The Stooges* (entre otros); canciones cuyas letras rezan discursos de inconformidad, relacionados con la anti-moda o, bien, con películas de terror e imágenes de zombis o vampiros, mezcladas con la estética gótica, son algunos de los elementos de los que los cuerpos *punk* se apropian.

La penuria económica durante la era tatcheriana, con la consiguiente agudización de las desigualdades sociales, la frustración y el desempleo en amplios sectores de la población, especialmente de jóvenes; una crisis de conciencia nacional, exaltada con modales victorianos desde el gobierno, y la generalización de una ola de descontento, en medio de las aventuras musicales de jóvenes inconformes, producen el entramado apropiado para el surgimiento de un movimiento como el *punk* en Inglaterra. Su ropa descocida se plantearía como signo de las grietas de una sociedad en conflicto, inacabada y abierta, en oposición a sus pretensiones de estabilidad.

Remitiéndonos a sus orígenes, el *punk* se constituye como una crítica a la rigidez de los convencionalismos que ocultan formas de opresión social y cultural, razón por la que su estética permite leerse como una traición a los estereotipos sociales. Desde caras lavadas

hasta grandes líneas de pintura negra en los ojos y labios oscuros al estilo de Siouxsie (en las mujeres); tatuajes, *piercings* y grandes crestas, algunas decoradas con fuertes colores, son los elementos y las prácticas correspondientes a la construcción corporal del *punk*, junto con el uso de camisetas y medias de rejilla rasgadas, botas militares, imperdibles, correas, adornos sadomasoquistas, cadenas y collares de perro, todos elementos que devienen políticos en el marco de una sociedad que exhorta al individuo a tomar el control de su propia vida y la correspondencia de la noción de responsabilidad con la utopía de libertad, vislumbrada a través del arte y la música.



Imágenes 61-62

A la derecha, Siouxsie Sioux; a la izquierda, joven *punk*.

El movimiento *punk* dio lugar a transgresiones de las convenciones estéticas.

Si bien los *punk* hacen parte de una sociedad que proclama valores como la igualdad y el respeto al Otro, su estética se constituye como el primer signo escandalizador, políticamente incorrecto, opuesto al buen gusto, a la moral y a la tradición, independientemente de las asociaciones que ha tenido, no solo con el término que la señala (*punk*), sino con muchos de sus representantes, adictos a las drogas y generadores de conflictos.

Pese a que el actual estereotipo *punk* es cicatrizado por el *marketing* y, con éste, por un énfasis en el estilo, y no en lo que los mismos *punk* llaman *esencia*, su aspecto sucio y a veces andrajoso remite, no sólo a las condiciones de un descuidado, violento o un incontrolable sin remedio, sino a las mismas acepciones al término, como *basura* (con su

aplicación a objetos y a las primeras muestras de *rock-punk*), *vago* o *despreciable*, pero también *basura* o *escoria* (para determinar a los mismos individuos).

El desprecio de la musicalidad convencional por parte de las bandas, actitudes que contradicen normas de buen comportamiento, como el escupitajo y el *pogo* en los conciertos, discursos de libertad en las letras de sus canciones, voces rabiosas en el límite del grito, guitarras distorsionadas y un lenguaje agresivo y explícito, respecto a la *hipocresía* moral y sexual que rige en las sociedades avanzadas, se constituyen como elementos y actitudes que redundan con una filosofía del "Hazlo tú mismo", del rechazo a los dogmas y a la búsqueda de una verdad; a la disposición de la imagen conforme a los códigos de la moda, las manipulaciones mediáticas y la lógica del consumo.

CASO III. EL CUERPO GÓTIGO



Imagen 63

El término *goth* o *gótico* se utiliza para indicar una subcultura contemporánea, nacida en el Reino Unido a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta (época en que se separa del *post-punk*) conectada con la escena *gothic-rock*.

La piel blanquecina, labios negros o rojos oscuros, ojos delineados de negro y el pelo disparado o peinado en forma de púas, algunas veces con las puntas teñidas de algún color en especial, hacen parte de la estética *goth* en sus comienzos, pues en las últimas décadas ha presentado cierta fusión con otros movimientos y nuevos gustos musicales.

En efecto, los cuerpos *goth* presentan un régimen bajo el cual se organizan signos correspondientes a las novelas y películas de terror y, por supuesto, a estéticas consideradas transgresoras para ciertos sectores de la sociedad. Su influencia musical está de la mano de bandas de *death* y *punk-rock*, como *Bauhaus*, *Alien Sex Fiend* y *Siouxsie and the Banshees* (estos últimos, abanderados a la cabeza del movimiento gótico-siniestro de la época), entre las más destacadas. Los relatos de terror y de misterio de Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft y Mary Shelley se convertirían en sus influencias literarias, así como la novela de Anne Rice, *Entrevista con el vampiro*, de 1976.

La imagen provocadora y erótica de Siouxsie Sioux (de *Siouxsie & the Banshees*) y de la *femme fatale* de las novelas románticas y del cine, como Theda Bara, la primera vampiresa de la historia del cine, repercutirían notablemente en el *look* oscuro de las mujeres *goth* de la época, así como las modas victorianas y su semblante enfermizo, y

elementos propios de las películas de terror, como escenarios lúgubres y desolados, habitaciones encantadas, paisajes subterráneos y escaleras secretas, todos descritos, en sus comienzos, en la novela gótica.



Imagen 64
Theda Bara



Imagen 65
Siouxsie Sioux

CASO IV. EL CUERPO DARK



Imagen 66
Joven dark

La cultura *dark* se considera como un derivado de la gótica, debido a su relación en el gusto por la estética de las novelas de terror, aunque con una mezcla de elementos musicales más introvertidos y un vestuario menos extravagante, fundamentalmente en color negro. Sus inicios estarían marcados por el rostro blanco y la ropa oscura de los obreros y los estudiantes que, en el marco del situacionismo francés de la década de los sesenta, ejemplificaron la opresión de una sociedad que los tenía *muertos*.

Sin embargo, sólo hasta la década de los ochenta se consideraría su consolidación en Alemania, conectada con elementos de la filosofía *punk*, no obstante, sin violencia, pero más decadente.

Los *dark* pintan su cara de blanco; los ojos, los labios y las uñas, de negro, para expresar su pureza y, a la vez, una muerte que los espera a cada momento, por parte de un sistema escéptico y totalitario, globalizado y mercenario que los reprime.

La estética *dark* hace un uso postsignificante de los tatuajes, las escarificaciones y las pinturas impersonales y sagradas de las sociedades premodernas para reterritorializar sus signos en una lógica individualista que lucha por distanciarse de los estereotipos de belleza difundidos por la publicidad. Puede leerse, también, como un uso postsignificante de los tatuajes utilizados para desrostrificar a sujetos no-viables como presos, prostitutas y judíos, en un tiempo, para vivir de manera marginada, con el sentimiento de traicionar una cultura institucional haciendo lo que se desea y diciendo que se piensa.

CASO V. EL CUERPO SKINHEAD



Imagen 67

En sus orígenes, los *skinheads* o “cabezas rapadas” hicieron parte de la subcultura *mod* londinense de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, un movimiento promovido por adolescentes de clase trabajadora, cuyas familias estaban relacionadas con el negocio de la sastrería. Se caracterizaban por su gran interés por la moda y por gustos musicales como el *modern jazz*, el *rhythm and blues*, el *ska* y el *soul*.

No obstante, la oleada hippie de 1966 atrajo la atención de muchos jóvenes, razón por la que el movimiento se disuelve y da paso a nuevos grupos, como los *hard-mods*, reconocidos por sus gustos por la música negra, el *ska* y el *rocksteady*, por una vestimenta identificada con la clase obrera (botas Doctor Martens y tirantes) y la tendencia a mantener el pelo lo suficientemente corto como para distinguirse de los hippies.

1969 se identificaría como el año del nacimiento de los *skinheads*, del modo en como se conocen hoy, debido a las mezclas con *rude-boys* inmigrantes jamaicanos, una escena *reggae* en Londres y el referente cinematográfico *La naranja mecánica*, cuyo protagonista encarna a una especie de *mod* futurista, con una vida que gira en torno a la música y a la violencia. No obstante, el movimiento no perduraría por mucho tiempo, debido a la vigilancia de las autoridades por sus constantes ataques a inmigrantes, razón que permitiría justificar su relación con la violencia y el racismo.

Sólo hasta el surgimiento del *punk*, una serie de elementos musicales, como el *streetpunk* (*punk* callejero), y políticos, como el anarquismo y el comunismo, darían lugar a una nueva oleada de *skinheads*. Algunos de ellos serían adoptados por el partido de ultraderecha inglés *National Front* para trabajar como miembros de seguridad, momento

en que nacen los *skinheads* de corte *neo-nazi*, cuya apariencia sería el resultado de toda una articulación de insignias como el pelo rapado, botas militares, abrigos largos y elementos de temática nazi y vikinga, reflejados en sus marcas corporales.

En los años sesenta, época en la que el tatuaje se desterritorializa por completo de su sentido místico, éste se toma como una forma de manifestación gráfica del espíritu contracultural, o una forma burda de diferenciarse respecto a otros grupos, y se disipa tanto como la ideología hippie. Evidentemente, se convertiría en uno de los elementos constituyentes del cuerpo *skinhead*; grabados como la telaraña, en uno o en ambos codos, el brazalete de espinas que rodea el brazo, tatuajes en los dedos y en los labios; totémicos como el dragón, la serpiente o el escorpión, y simbólicos como la cruz celta o la svástica de los tres sietes (forma más moderna de la cruz original, que hace referencia a los nazis sudafricanos), generalmente todos en color negro, son las formas más frecuentes de tatuaje en estos grupos.



Imagen 68

Aunque usualmente suele relacionarse el movimiento *skinhead* con los hombres, las mujeres han hecho parte del mismo desde sus inicios, aún como novias de los integrantes, para radicalizarse, posteriormente, y ser reconocidas como *chelseas* (hoy, *skingirls* o *skinhead girls*). Si bien pueden llevar el pelo corto, algunas suelen llevar la cabeza rapada como los hombres, a modo de reivindicación sexual, aunque con la variación del flequillo y las patillas largas.

CASO VI. BANDAS DE ROCK



Imagen 69

KISS en concierto. Boston, 2004

De izquierda a derecha: Gene Simmons, Ace Frehley,
Paul Stanley y Peter Criss al fondo

Aún cuando el *punk*, en el década de los ochenta, dio paso a la *New Wave*, su estética e ideología (alimentadas entre sí con el *glam rock*) impregnaron los modales y la imagen de numerosas formaciones procedentes del *hardcore*, del *heavy metal*, de la *new romantic music* y del propio *glam* e influenciaron, en los noventa, al *grunge*, el *bondage*, la música electrónica, el *snuff* y el *neo-punk*. Muchas de ellas se destacarían por el uso de pinturas en su rostro y, en algunos casos, de prótesis, como elementos fundamentales de sus shows, en conjunto con un determinado vestuario, escudos —en algunas oportunidades— y gestos particulares.

Aunque en sus inicios, en 1973, KISS se constituye como una banda de *heavy metal*, posteriormente se caracteriza como una combinación entre el *hard* y el *glam rock*, este último, un estilo que daría tanta importancia a la estética como a la música. Frente a la imagen del *macho-rock* imperante, los representantes del *glam* se rebelan jugando con la ambigüedad sexual y con una actitud descarada y provocativa. En conjunto con trajes futuristas brillantes y botas de plataforma, enredados peinados y kilos de pintura corporal hacen parte del dispositivo producido para su puesta en escena.

Los integrantes llevan el pelo largo y la piel impregnada de gruesas capas de pintura corporal blanca y negra; trazos diversos, conectados con elementos del cine, como la película *2001: Una odisea del espacio*, en el caso de Paul Stanley, reconocido

por la estrella que lleva en su ojo derecho, y su bautizo como *StarChild*, en homenaje al bebé que aparece en el *film*; elementos míticos, como demonios y vampiros, reflejados en el rostro de Gene Simmons, distinguido por las alas de murciélago trazadas sobre su cara y la lengua afuera a modo de incitación sexual.



Imagen 70
KISS

El maquillaje y el vestuario se convierten en piezas fundamentales de la parafernalia que comprende sus actuaciones en vivo. Los trazos serían tan enérgicos como las explosiones, los fuegos pirotécnicos, la sangre y los elementos que hacen parte de un show que los convertiría en una de las mejores bandas de rock en vivo. Posteriormente, sus caras lavadas marcarían el paso de su carrera a una nueva etapa.



Imagen 71
Alice Cooper

Otra banda del *heavy metal* y pionera de la fusión entre el *hard* y el *glam rock* es *Alice Cooper*, surgida en 1965 en Arizona, Estados Unidos. Su cantante, a quien se debe el nombre de la banda, sería el pionero de la asociación rock-espectáculo en los conciertos. Sonidos potentes, logrados mediante la utilización de guitarras distorsionadas, baterías con doble pedal y bajos pronunciados; letras inquietantes, ejecuciones con guillotina, sillas eléctricas y actos con enormes serpientes irían acompañadas de rostros de aspecto siniestro: piel blanquecina y ojos saturados de pintura oscura a su alrededor. Su estética influenciaría notablemente la puesta en escena de bandas como *Twisted Sister*, *Marilyn Manson* y *Lordi*.

King Diamond convierte el maquillaje espectral en un ícono personal, una vez observa en una puesta en escena al cantante Alice Cooper. Desde entonces —aún desde cuando hacía parte integrante de *Mercyful Fate*—, se ha caracterizado por su estrafalario uso de pintura corporal blanca y negra (técnicamente conocida como *corpsepaint* o "pintura como un cadáver", a veces llamada también *facepaint*), cuyos trazos tienen como correlato el horror gótico, leyendas de fantasmas y vampiros, letras y efectos especiales en su música. Si bien *Mercyful Fate* es comparada con el *black metal*, tan sólo lo es en la parte estética; en cuanto a su música, figura como *heavy metal*.



Imagen 72
King Diamond

Una banda de los ochenta, hija también del *glam rock* y del *heavy metal*, es *Twisted Sister*, influenciada por las tácticas impactantes de Alice Cooper, el humor rebelde de la nueva ola del metal británico, el estilo de los *New York Dolls* y de David Bowie y la espectacularidad del *shock rock*, propia de la banda KISS. Sus letras exploran los conflictos de padres contra hijos y critican el sistema de educación, lo que confluye con una puesta

en escena subversiva, basada en una imagen femenina y grotesca, cara en sus comienzos a la aceptación de los hombres, más que de las mujeres. Sin duda, consiguieron distinguirse de las demás bandas de *glam metal* de la época.



Imagen 73
Dee Snider



Imagen 74
Twisted Sister

La imagen del cantante Marilyn Manson, líder de la banda floridense de finales de los ochenta, que recibe su mismo nombre, retoma elementos de una atmósfera gótica que resuena con los sonidos producidos por guitarras distorsionadas y enérgicos toques de bajo, constitutivos del *heavy metal*.

Así como las canciones del grupo, los tatuajes que porta su líder, con imágenes de demonios (como uno que presenta dos ojos, uno blanco y uno negro, los cuales se abren en la parte interna de sus codos y están rodeados de tentáculos negros que se extienden hasta llegar casi a sus muñecas), se alimentan de su crítica al Cristianismo, reforzada por influencias de la filosofía como Friedrich Nietzsche, de la magia y el ocultismo, como

Eliphas Lévi o Aleister Crowley, y amistades como el líder de la Iglesia satánica Anton Szandor LaVey.



Imagen 75
Marilyn Manson

El uso de gruesas capas de pintura corporal y la extravagancia glamorosa del atuendo de Manson reflejan también su influencia de la estética *glam* de los ochenta y la dualidad sexual característica de la misma, las redundancias entre sus lentes de contacto y los ojos del demonio tatuado y la fusión de su nombre, que recuerda la belleza de Marilyn Monroe y la brutalidad de Charles Manson.

Marilyn Manson muestra una imagen, un estilo musical y una ideología que traiciona una sociedad anestesiada por los dogmas del Cristianismo, los medios de comunicación y los valores obsoletos de la sociedad americana.

Ya en la década de los noventa, el líder de la banda finlandesa de *rock* y *heavy metal* Lordi declara que los integrantes del grupo son sus máscaras, una indumentaria basada en portentosos trajes y prótesis de látex, cuya función es construir los cuerpos de personajes que retoman elementos de los monstruos del cine de terror como cuernos, colmillos afilados, garras, armaduras y vendajes, así como de la estética de la banda KISS.



Imágenes 76-77

Mr. Lordi (Tomi Petteri Putaansuu)

Cantante



Imágenes 78-79

De izquierda a derecha:

OX (Samer el Nahhal), bajista

Awa (Leena Peisa), teclista



Imágenes 80-81

De izquierda a derecha:

Kita (Samps Astala), baterista

Enary (Erna Siikavirta), ex teclista



Imágenes 82-83

A la izquierda, Magnum (Sami Wolking), ex bajista.

CASO VII. MOD BODS



Imagen 84

Jerome Abramovitch

Venus

Si bien determinados cuerpos pueden leerse como una traición a la belleza *straight*, propia de mujeres de cintura pequeña, piel bronceada y demás signos de una estética que aún persiste como deseable, aunque las campañas contra la anorexia promuevan regímenes menos estrictos y figuras como Salma Hayek y Scarlett Johanson presenten un retorno a las curvas, estamos hablando de una estética que parecería ser tan solo el resultado de un juego con el cuerpo, mas no del cuidado que fomentan las revistas de moda.

En este contexto, utilizo el término *mod* para hacer referencia a los cuerpos modificados de las últimas décadas, sin enfrentarme a discutir si son representantes de nuevas formas de belleza o a incurrir en su catalogación como *monstruos* contemporáneos. Si bien el tatuaje ya no representa una estética trasgresora, como en otros tiempos (aunque continúa siéndolo dentro de ciertos sectores fundamentalistas), y casos como los de las escarificaciones y las prominencias conseguidas con inyecciones de solución salina sean cada día más usuales me remito a su lectura, bien como procesos de subjetivación en busca de una identidad o subjetivaciones que surgen como efecto de actos miméticos ("yo quiero ese tatuaje"), de pruebas con el cuerpo o del deseo de llevar impreso un recuerdo, la imagen que evoca a un ídolo o a un ser querido o un símbolo que haga redundancia con un aspecto característico del individuo marcado.

Suicide Girls



Imagen 85

J. Oviedo

Sally y Zeta, las dos suicide girls colombianas.

Las *Suicide Girls* son modelos representativas de lo que podemos llamar una pornografía *softcore alt-porn*, un tipo de pornografía que combina actos sexuales explícitos, pero sin penetración, protagonizada por mujeres, solas o en pareja, de perfil gótico o *punk*, cuyos cuerpos desnudos, tatuados, escarificados y/o con *piercings* se acarician modestamente y se besan con el fin de excitar al espectador.

Si bien las marcas corporales de las *suicide*, la profusión de pintura en los ojos y algunos cortes de pelo con crestas teñidas de diferentes colores remiten a ciertos elementos de las sub-culturas *punk* o gótica, se encuentran claramente mezclados con otras posibilidades de subjetivación. Los mismos socios y creadores del portal en Internet de las *Suicide Girls* utilizarían el nombre para hacer referencia a chicas que no encajan en ninguna subcultura y que no tienen gustos definidos. Con base en esto, encontramos una semiótica postsignificante, allí donde las nuevas modelos, haciendo alusión a las poses de las célebres chicas Play Boy y otras revistas de *pinup* presentan una traición al régimen de belleza de las rubias siliconadas de pelo descolorido, piel bronceada y reducida cintura.

Ante esto, el discurso *suicide* nos permite leer su conexión con el nuevo feminismo o *ciber-feminismo*, que impugna cualquier clasificación que permita generar un adentro y un afuera, capaz de discriminar cualquier signo que no remita a un centro específico. Se trata aquí de plantear una nueva estética, abierta a posibles conexiones con signos que

distan de remitirse a un régimen de belleza o de comportamiento hegemónico. Mujeres gordas o flacas, con o sin celulitis, con grandes o pequeños tatuajes, jóvenes o veteranas entran a ser parte de un régimen plural y fluido que ignora lo propio.



Imagen 86

Inyecciones de solución salina, distensiones en los lóbulos de las orejas, tatuajes y *piercings*.

Precisamente, uno de los problemas planteados por Samantha Holland, en su libro *Alternative Femininities*, es la posibilidad de muchas mujeres, o lo que ella denomina *mujeres reales*, de experimentar su cuerpo en medio de un mundo donde los signos de la juventud y la esbeltez dominan; donde signos como la vejez recluyen a una zona de invisibilidad a quienes la *padecen*. Ante esto, la autora plantea las *feminidades alternativas* como espacios que dan voz a un grupo previamente silencioso de mujeres, que luchan por oponerse a los estereotipos, rearmando su cuerpo con botas militares, atuendos extravagantes y modificaciones corporales. *Suicide Girls* se puede plantear como una especie de espacio al estilo del que Holland promulga, desestabilizando las oposiciones reguladas y borrando las referencias estables.



Imagen 87

Corset-piercings

Dentro de los *mod bods*, también podemos ubicar personas con muchos tatuajes en el cuerpo, como Cat Von D, artista y co-protagonista de la serie de televisión *Miami Ink*, y personajes como Pauly Unstoppable, un joven de Indiana, de 21 años, que presenta las distensiones faciales (nariz y orejas) más invasivas encontradas en la cultura occidental, además de tatuajes que hacen un uso postsignificante de los diseños maories, según el mismo Pauly.



Imagen 88
Kat Von D

Si bien inscribimos los cuerpos contemporáneos en un régimen postsignificante, es para dar cuenta de cómo las marcas de dichos cuerpos, lejos de tener las connotaciones mágicas, sagradas e identitarias respecto a un grupo, que tuvieron —y aún tienen— ciertas sociedades tribales, hoy devienen formas de identidad del tipo *yo-frente-a-otros*.



Imagen 89
Pauly Unstoppable

Cuadro de tecnologías

Estéticas *punk*, *gótica*, *dark* y *skinhead*. Bandas de rock. *Mod bods*

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
<p>MÍNIMA INVASIÓN</p> <p>Nota: Todos los elementos técnicos aquí mencionados son los más comúnmente utilizados en los casos señalados. No obstante, una gran mayoría puede observarse en el cuadro correspondiente al siglo XX (p. 125).</p>		
Bases cremosas en colores negro y blanco.	Aplicación sobre el rostro, con diversos trazados.	Elaborar figuras sobre la cara.
Delineadores y sombras oscuras.	Aplicación sobre el contorno de los ojos.	Resaltar los ojos.
Labiales en color negro o carmin oscuro.	Aplicación en los labios.	Resaltar los labios.
Polvos blancos.	Aplicación sobre la piel (generalmente de la cara).	Dar a la cara un aspecto macilento.
Prótesis de látex.	Amoldamiento de la prótesis al cuerpo.	Crear un personaje.
Tijeras y máquinas para rasurar.	Corte de pelo y rapado.	Elaborar un look acorde con una estética determinada.
Tintes para el pelo.	Aplicación sobre el pelo.	Resaltar las puntas del pelo, generalmente.
Ungüentos para el pelo.	Aplicación sobre el pelo.	Dar maleabilidad al pelo para que se adapte a una forma determinada.
<p>MEDIANA INVASIÓN</p> <p>Nota: Algunos dispositivos tecnológicos no hacen parte de las construcciones corporales en los casos mencionados. No obstante, son novedosos o están relacionados con el problema de la identidad, razón por la que los ubico aquí con un asterisco (*).</p>		
Agujas (granulas), anillos (de Jovana, titanio, platino, niobio, oro o PTFE), e imperdibles (alfileres que se abrochan, quedando su punta dentro de un gancho para que no puedan abrirse	<i>Piercing</i> (perforación). Dependiendo de la zona cuerpo donde se elabore, se denomina: facial (nariz, orejas, cejas), body piercing (pezón, obliquo), orales (lengua, labios) y genitales.	Implantar un pendiente o <i>piercing</i> en cualquier parte del cuerpo con fines de adorno o identificación.

fácilmente).		
*Anzuelos de pesca industriales, agujas para realizar piercings.	Suspensión: elevación del cuerpo por medio de ganchos colocados a través de la piel. Tiene variaciones dependiendo del lugar donde se ubiquen los ganchos, así como de la cantidad de los mismos.	Experimentar dolor o placer.
Bisturís, fuego o agentes químicos. 1. Navaja quirúrgica, pigmentos utilizados para tatuajes, anestesia comercial en ungüento. 2. a) Pedazo de metal; b) electro-cauterizador. * b) Cepillo de dientes, peróxido de hidrógeno o alcohol.	Escarificación: bajorrelieve permanente; producción de escaras en la piel (utilización de tejido cicatrizado para formar diseños, imágenes o palabras sobre la piel, ya sea por cortes superficiales o profundos, o por quemaduras). Hay dos tipos: 1. <i>Cutting</i> (cortado): finas cortadas a las que puede agregárseles pigmentos. A veces incluye un procedimiento llamado <i>Skin Removal</i> , que consiste en quitar pedazos de piel. 2. <i>Branding</i> (marcado): quemadura de tercer grado sobre la piel; presenta dos tipos: a) <i>Strike</i> (estampado): postura de un pedazo de metal caliente, forjado a la figura deseada, sobre piel. b) <i>Cautery</i> (cauterización): quema de un diseño sobre la piel.	Producir una costra (que por lo general es de color oscuro, resultante de la muerte del tejido vivo) para formar una cicatriz permanente. *Intensificar la apariencia de la cicatriz, hacerla más voluminosa.

	*Alteración de la escarificación: a) Retiro de las costras que se forman; b) Fricción del área.	
*Escalpelo.	<i>Tongue splitting</i> : bifurcación vertical de lengua en partes iguales. El corte es máximo de cinco centímetros.	Modificar la lengua.
Máquina eléctrica, <i>outliner</i> (que consta de una barra en la que están soldadas entre tres y cinco agujas) y tinturas de origen vegetal.	Tatuajes**: coloración permanente de la segunda capa de la piel, lograda a través de pinchazos en la misma y aplicación de tintas indelebles.	Marcar la piel, bien sea con un dibujo conmemorativo, con uno que recuerde a una persona en especial o uno que indique un aspecto del carácter del sujeto tatuado.
*Silicona, titanio, acero inoxidable o quirúrgico.	<i>Genital beading</i> (cuentas genitales): implantes de los diferentes materiales en los genitales.	Estimular la zona.
Solución salina, agujas y conductos.	Inyecciones de solución salina, generalmente en los genitales (femeninos y masculinos).	Formar protuberancias temporales en ciertas zonas del cuerpo.
MÁXIMA INVASIÓN		
*Bisturís.	<i>Ear pointing</i> : corte de tejido de la parte superior de la oreja y unión de ambas puntas para que, al cicatrizar, formen una sola.	Modificar las orejas para que queden punteadas.
*Piezas de platino.	Implantes oculares: implante de la pieza en globo ocular.	Decorar los ojos.

** Los tatuajes pueden ser florales, tribales, ornamentales y calaveras. Para numerosos pueblos no occidentales, llegan a considerarse la única forma de expresión que se aproxima al concepto de arte en Occidente (Martínez, 2003, p. 101) y un añadido iniciático: "El que se hace un tatuaje ha dado un paso al frente en su voluntad de ser otro, de sobrepasar [...] los caracteres biológicos heredados" (Martínez, 2003, p. 101).

CASO VIII. IDENTIDAD CULTURAL



Imagen 90

Frederick Goldie

Te Aho Te Rangi, jefe maorí con la cara profusamente tatuada.

Si bien la estética de conocidas sub-culturas como los *punk* y los *skinheads* se constituye como un dispositivo de identidad, el auge de estos grupos se da en el marco de una exaltación al individualismo, en términos de un *yo-frente-a-otros*. Una situación diferente se presenta en ciertas sociedades premodernas, en las que las marcas del cuerpo cobran su importancia como signos de identidad cultural; se habla, en este caso, de un *nosotros-frente-a-otros*.

En este sentido, los maoríes de Nueva Zelanda representan uno de los mejores ejemplos de marcas corporales, bajo la función de afirmar una identidad, además de otras aplicaciones, como suele suceder en varios casos.

En lengua maorí, el tatuaje tradicional se conoce como *moko* y, en términos formales, se define a través de su simetría (“Tatuajes tradicionales en las islas del mar Pacífico”, 2007). Hasta principios del siglo XX, los hombres —a excepción de los plebeyos y los esclavos— lucen tatuajes en la cara, fundamentalmente a base de trazos paralelos de la nariz al mentón y sobre las cejas hacia las orejas, además de diseños espirales o curvilíneos en las mejillas, la nariz, la frente y el mentón.

La parte baja del cuerpo, entre la cintura y las rodillas, también se decora; en el caso de las mujeres, éstas tan sólo someten a la práctica el contorno de la boca y el

mentón, aunque ciertas fuentes registran una posible extensión a las mejillas y a la frente, e incluso al pecho, los muslos y las piernas, una vez la tradición limita la práctica del tatuaje facial a los hombres.

En el caso de los últimos, una cara bien tatuada los hace tan feroces para el enemigo, como atractivos para las mujeres, razón por la que las marcas se constituyen fuentes de orgullo. No obstante, un rasgo particular que se observa en este caso es tanto un uso presignificante del tatuaje, como un uso significativo. El primero nos remite a un mito maorí, según el cual las marcas corporales, junto con el tejido y la escultura, fueron entregados a los hombres por la diosa del Nacimiento, razón por la que cada *moko* contendría “[...] un simbolismo de nacimiento-muerte que une a todos los seres humanos con sus ancestros (“Tatuajes tradicionales en las islas del mar Pacífico”, 2007).

El segundo daría cuenta de los diseños del *moko* como significantes tan personales que algunos hombres llegan a firmar documentos con ellos. A su vez, también serían reconocidos como indicativos de la dignidad del individuo.

En cuanto a los elementos técnicos utilizados para la práctica, encontramos la disposición de azuelas de hueso, con las cuales se efectúan profundas incisiones en la cara, además de sumergir el pigmento (de color azul para los labios, en el caso de las mujeres, como signo de belleza).

Cuadro de tecnologías. Identidad cultural

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MEDIANA INVASIÓN		
Azuelas de hueso.	Incisiones y aplicación de pigmentos dentro de ellas.	Marcar la piel.
Pigmentos.	Aplicación dentro de las heridas.	

Transformarse



Imagen 91

Ricardo Pinzón H.

Dentro de las funciones que las tecnologías de construcción corporal cumplen, encontramos situaciones en las que suele hablarse, en el caso de las pinturas, de un *enmascaramiento*, aún entendido, coloquialmente, como un ocultamiento de la naturaleza detrás de una máscara artificial, creencia propia de un régimen de la mentira, como el que se observa en la Grecia antigua y en la Edad Media.

No obstante, si vamos más allá del juicio epistémico verdad-mentira, podría decirse, permaneciendo dentro de un régimen significativo, que se trata de un proceso mediante el cual el individuo cancela la cara como naturaleza —en tanto que devenir— para revelarla como rostro y es, precisamente este, uno de los efectos que cumple el maquillaje cuando hablamos de un desprendimiento, por parte del hombre, de su animalidad. El momento en que requiere de la estabilización de las transformaciones de su cara en un rostro que cristaliza una serie de signos con respecto al Yo con el cual se presenta ante el Otro y ante sí mismo en el día a día.

Pero una vez desaparece el régimen de la mentira, surge el régimen del artista creador celebrado por Nietzsche, un régimen postsignificante en el que la rostridad organiza la línea de fuga que arrastra sus agujeros negros. El individuo no se aplica pinturas para *modificar* o *alterar* su imagen, sino para transformarse. Se dirá que la mujer crea un rostro para presentarse ante la sociedad, incluso, no solo para cubrir las

imperfecciones, exaltar la belleza o conformarse a la moda del momento, sino por el gusto lúdico de metamorfosearse, de volverse otra, de reterritorializarse en otro rostro.

Es en este punto donde surgen las hipótesis sobre la mujer como *mascarada*, de un ser plural que asume la feminidad como tal para ocultar sus rasgos de masculinidad. Lo efímero del rostro femenino, siempre *re-haciéndose* mediante los gestos simétricos y opuestos de maquillarse y desmaquillarse plantea cuestiones sobre si hay una feminidad que podría considerarse genuina o auténtica “[...] o si la mascarada es el medio por el cual se producen la feminidad y las disputas sobre su ‘autenticidad’” (Butler, 2001, p. 81). En otras palabras, la pregunta por el maquillaje plantea si se trata de una máscara tras la cual se esconde la feminidad para volverse visible, una máscara que cancela la *realidad* para imponerse a la atención como artificio, generalmente de acuerdo con unos esquemas específicos de producción corporal.

Pero sin desviarme hacia los discursos feministas, lo que intento plantear aquí es una función del maquillaje como dispositivo de metamorfosis que, si bien no deshace el rostro, lo vacía y lo dispone a la organización de otros signos, bien sean los de la diva, los de la *femme-fatal*, los de la víctima o los del monstruo; los de una princesa o los de un hombre lobo; en fin, los de otra identidad. Son los cuerpos del espectáculo y del disfraz.

El cuerpo del espectáculo

El concepto de *espectáculo* hace referencia a una cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y que es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiendo deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles. Aquí, es el cuerpo el que se ofrece a la mirada del observador, arreglado, ordenado de un modo o de otro en razón del efecto que espera provocar.

Para la construcción del cuerpo del espectáculo, el maquillaje es indispensable. Tanto en el cine, como en la televisión y en el teatro, la iluminación produce una pérdida de color en la piel de los actores, e incluso de sus rasgos, razón por la que se recurre a diferentes dispositivos tecnológicos como la pintura, propia del llamado *maquillaje neutro*, y otros como el alginato, la escayola, el látex y la silicona, utilizados en el *maquillaje de caracterización*.

CASO I. LA EFIGIE DE LA SEDUCTORA



Imagen 92
Greta Garbo

El primer tipo de maquillaje es el utilizado para brillar en la pantalla. Corregir las imperfecciones y resaltar los mejores rasgos es el objetivo. Patrizia Magli reconoce tres tipos de rostros que han aparecido en la pantalla, evocados en su época por la prensa femenina como los ideales estéticos del momento.

Greta Garbo pertenece a la época de las primeras producciones cinematográficas, en las que el rostro funciona como un dispositivo de hipnosis. La fascinación provocada por la potencia inmovilizadora de la mirada, enfatizada por las sombras oscuras de la pintura de ojos,

[...] cuenta la historia de una pasividad perversamente activa, del poder de imán que ejercen los ojos que no son tales, machas negras que, por una extravagante torsión mimética, parecen reflejar el terror provocado por ellos mismos (Magli, 2001, p. 207).

[...]

El sueño baudelariano de la Mujer/Ídolo como 'unidad abstracta' y 'grandeza artificial' encuentra su más conspicua realización en la epopeya de las grandes divas, gracias a los efectos especiales del medio cinematográfico. La diva, en efecto, no se muestra: *aparece*.

[...]

Para construir ese efecto de aparición, la diva abusa de polvos de arroz en el rostro y en el cuerpo, de cabellos platinados, vestidos de lamé, telas de metal y lentejuelas, de todo lo que es luminoso y traslúcido y que pueda hacer de ella un ser sin forma definida, diáfana, con miembros atravesados por la luz (Magli, 2001, p. 208).

Aquí, el maquillaje hace parte, entre otros efectos, del dispositivo de represión del cuerpo y de la carne manifestada. La Garbo ofrece una imagen sublimada, una idea platónica de la belleza como esencia incorruptible.



Imágenes 93-94

A la izquierda, Marilyn Monroe; a la derecha, Brigitte Bardot

Marilyn Monroe surge en una segunda fase, en la que se afirma la fascinación del cuerpo y de la cara corruptible. Su figura deviene objeto de deseo y, lejos de reenviar a otro, se afirma simplemente a sí mismo, a través de la boca exaltada por la violencia cromática del lápiz labial. Diez años después, Brigitte Bardot presenta, ya no la cara como el lugar cargado de representar la expresividad de una persona, sino la totalidad del cuerpo, que se *hace* cara y visibilidad completa. El cuerpo se vuelve producto de una construcción del bronceado, la dieta, la plástica, cierta forma de cubrirse y descubrirse (Magli, 2001, p. 208)¹.

Notas. La efigie de la seductora

1. Magli habla del cuerpo, producto de la cosmética, como construcción artificial, y del bronceado, la dieta y la plástica como máscaras. Si bien para la autora el concepto de *máscara* no hace referencia a una labor de ocultamiento, no quiero suscitar confusiones en el lector y me mantengo en la línea de la construcción corporal.

Cuadro de tecnologías. La efigie de la seductora

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Maquillaje neutro – primeros años del cine		
Lápiz labial.	Aplicación en los labios.	Mostrar un rostro seductor.
Polvos de arroz.	Aplicación sobre la piel de la cara y el cuerpo.	Presentar un rostro diáfano, con apariencia de incorruptibilidad.
Maquillaje neutro – siglo XX*		
* Ver: cuadro de dispositivos tecnológicos del siglo XX (p. 125).		

La puesta teatral



Imagen 95

E. Hoffman

Admirando a La Argentina

El artista Kazuo Ōno en una escena de la Danza macabra.

Para el caso de un actor, *caracterizar* se define como “[...] representar su papel con la fuerza de expresión necesaria para reconocer al personaje representado”. Unas de las tecnologías de construcción corporal empleadas para este fin son la pintura y la prótesis, las cuales, junto con el vestido, deben adecuarse a los rasgos particulares del personaje a caracterizar con el fin de desterritorializar los rasgos del actor.

Si bien caracterizar a una doncella en la Edad Media, mientras que la mujer estuvo relegada de los escenarios, a un personaje de cien kilos o a un monstruo; crear un leve envejecimiento o un rejuvenecimiento, la presencia de una peca o una cicatriz ha sido sólo posible gracias al uso de las tecnologías mencionadas, en un tiempo lo fue gracias a la máscara.

En las piezas del teatro antiguo, una vez se introdujo un segundo y hasta un tercer actor para hacer posibles los diálogos con respuestas, la utilización de máscaras permitió no sólo la representación de diversos personajes (Allard y Lefort, 1988, p. 37), sino la caracterización del aspecto más destacado de cada uno de ellos, como sucedería siglos después en la *Commedia del' arte* italiana o en muchas representaciones de teatro alternativo en la actualidad.

En este caso, encontramos un régimen donde los enunciados orales se constituyen como las fuentes del significado, una vez dejan de hacer redundancia con la máscara

que lleva el actor que, si bien indica determinados rasgos del carácter del personaje, lejos de constituirse como el cuerpo de un centro de significancia, deja de captar los signos significantes de una identidad que lo desborda. La expresión pasa a depender de la voz y de los gestos producidos con otras partes del cuerpo.

Pero una vez la máscara deja de hacer parte de la obra nos encontramos, especialmente en Occidente, con un régimen en el que el rostro cristaliza los enunciados gracias, precisamente, a la utilización de pinturas faciales que permiten conectar la expresión con el rostro. No obstante, en Oriente pueden observarse formas de teatro en las que el maquillaje se comporta como una máscara, como es el caso del Kabuki, donde los colores de la pintura y las formas dibujadas sobre la cara definen el carácter de los personajes.

CASO II. EL KABUKI



Imagen 96
Maquillaje kabuki

“Si no se recurre a una máscara o antifaz, el maquillaje permite dibujar una cara sobre otra cara”, explica el escenógrafo y maquillador de teatro Rubén Parra (Sánchez, 2003, p. 28).

El *kabuki* es uno de los géneros clásicos del teatro japonés, creado en 1568 por Izumo no Okuni. Aunque la palabra se traduce frecuentemente como “El arte de cantar y bailar”, al parecer procede del verbo arcaico *kabuku*, que significa “Actuar de forma provocativa o extravagante” o “Estar fuera de lo ordinario”, hechos que no serían posibles sin una puesta en escena determinada que incluyese el uso de un maquillaje determinado, ciertas poses (como el *mie*) y un vestuario específico.

El *keshō* o maquillaje provee un elemento de estilo fácilmente reconocible, incluso por aquellos que no están familiarizados con esta forma de arte. El polvo de arroz es utilizado para crear la base blanca, conocida como *oshiroi*, y el *kumadori*, que permite representar distintos aspectos del carácter de los personajes. Así, mientras los actores que interpretan a los buenos se tiñen la cara de blanco, los malos lo hacen de tonos oscuros. Sobre esta base se acentúan los músculos y rasgos faciales con líneas de diferentes colores (*kumadori*), que pueden simbolizar la bondad (como el rojo) o la maldad (como el azul y el marrón) (*Encarta*, “Kabuki”, 2006).

No obstante, este tipo de maquillaje, según los registros, no acompañó la puesta en escena de los actores del *kabuki* desde sus inicios, sino hasta el período *Genroku* (1673-1735), época de prosperidad para la práctica, después de los numerosos conflictos que suscitaron sus efectos en el público.

Cuadro de tecnologías. El Kabuki

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Maquillaje de caracterización – <i>Keshó</i>		
Colores.	Trazado de líneas sobre la cara.	Acentuar los músculos y los rasgos faciales.
Polvos de arroz: elemento de la base blanca <i>oshiroi</i> .	Aplicación sobre la cara.	Servir de base a los trazos que definen el carácter del personaje.

Momentos de la caracterización en el cine



Imagen 97

La actriz Rebecca Romijn como Mystik,
para la película *X-men* (2000)

Pintura

Si bien las tecnologías de construcción corporal destinadas a la caracterización de personajes en el teatro han sufrido modificaciones, su gran desarrollo ocurrió con el cine (Moizé, 2004).

A principios del siglo XX, con los primeros filmes mudos en blanco y negro, se recurría al uso de pinturas para solucionar problemas técnicos. Puesto que las películas eran entonces muy poco sensibles y los objetivos escasamente luminosos, se hacía necesario aclarar intensamente a los personajes para que la película quedara impresa. Sin embargo, las caras resultaban completamente diluidas, quemadas por la luz, y ninguna expresión era perceptible. Siendo así, había que encontrar una solución a este inconveniente al modelar y destacar las facciones para que subsistiera algo en la proyección (Moizé, 2004).

El primer gran maquillador conocido fue el Sr. Max Factor, creador, a partir de la Primera Guerra Mundial, de una línea de maquillaje adaptada a las necesidades del cine de la época. Hasta 1927, las bases utilizadas para aplicar sobre la piel se conservaron en color naranja y, en algunos casos, en cobre, color que seguiría predominando hasta la

invención de diferentes gamas de sombras y de luz con el fin de idealizar las caras (Moizé, 2004). Los ojos se sombreaban en negro y el color de los labios variaba del rojo puro al rojo oscuro (Moizé, 2004).

Con el desarrollo del cine en color (1933), el maquillaje de caracterización sufrió nuevas transformaciones. Puesto que las caras resultaban rojas, surgió la necesidad de recurrir al uso de pinturas verdes para superar este inconveniente. No obstante, pese a la eficacia que alcanzó en su momento, las caras comenzaron a resultar demasiado verdes, razón que motivó investigaciones exhaustivas sobre el maquillaje (Moizé, 2004). Su desarrollo daría como resultado productos cosméticos tan avanzados, que leves toques de pintura sobre la cara —a diferencia de los años pasados— serían suficientes para resaltar la fisonomía de los actores.

Prótesis



Imágenes 98-99

La actriz Charlize Theron, en su papel como Aileen Carol Wuornos, para la película *Monster* (2003).

Para crear una semejanza entre los rasgos del actor y el personaje a ser caracterizado, ha de requerirse cierto tipo de maquillaje no sólo para posibilitar un registro adecuado ante las cámaras, sino para otorgar credibilidad a las interpretaciones, sobre todo de personajes propios de la ciencia ficción. Cuando un personaje demanda la transformación radical de los rasgos físicos del intérprete, la pintura deja de ser suficiente.

Para tal fin, las prótesis se han convertido en una herramienta indispensable en el mundo del cine. Varias figuras de la pantalla grande se han destacado por interpretaciones donde la transformación de su fisonomía es claramente constitutiva en la creación del personaje. Es el caso de Charlize Theron, en su papel de Aileen Carol Wuornos, una prostituta que fue condenada y ejecutada en Florida en 2002, tras pasar doce años en la cárcel. Para la personificación, aumentó 16 kilos y, para cada grabación, se sometió a largas sesiones de maquillaje.

Memorable es también el papel de Boris Karloff en la película *Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde* del director Charles Lament (1953), en la que el reconocido Mr. Hyde se transforma en una horripilante criatura.

En el cine, hay que evitar que se produzcan errores de luz, decorado, vestuario o maquillaje entre un plano y otro de una misma o de diferentes escenas. De este modo, si una determinada caracterización no requiere más de un día de rodaje, o el volumen de ésta no es muy grande, se utiliza el *maquillaje tridimensional*, mediante moldes y materiales que pueden ser modelados directamente sobre la piel (Dominguez, 2004).

Ahora, cuando el maquillaje debe repetirse en otros días de rodaje, se opta por el denominado *tridimensional de continuidad*. En este caso, la prótesis se confecciona teniendo en cuenta diferentes factores, como el tiempo atmosférico, la acción, el volumen que tenga y el medio de grabación, entre otros. La espuma de látex y la silicona protésica son los materiales más empleados (Dominguez, 2004).

En cuanto a la técnica, ésta consta, en primer lugar, de la aplicación de una base de alginato sobre la cara del actor para conseguir con ésta una copia exacta de la textura de la piel. Acto seguido, se refuerza la capa con una de escayola para, finalmente, retirar en conjunto las capas y, así, no pierdan la forma del modelo (Dominguez, 2004).

A continuación, se dispone el conjunto boca arriba y se rellena de ultracal para obtener un duplicado de la cara. Sobre éste se da forma a la prótesis, en una especie de plastilina, conforme a lo acordado con el director. Al terminar el proceso de modelado, se saca una copia en negativo de la prótesis en ultracal, se separa de la copia de la cara y se retira la plastilina. Una vez se tienen las dos piezas, se juntan para rellenar el espacio vacío con el material para confeccionar la prótesis (Dominguez, 2004).

Es posible que llegue al plató una prótesis premaquillada, es decir, completamente maquillada, a excepción de los bordes que vienen sin tratar para que puedan ser camuflados con productos específicos. En este caso, el trabajo del maquillador consiste

en emparejar el tono de la piel del actor con la tonalidad de la prótesis, después de haber sido correctamente puesta, pues las piezas siguen un orden y, dependiendo del material, deben adherirse con un producto específico (Domínguez, 2004).

Cuadro de tecnologías. Momentos de la caracterización en el cine

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Pinturas		
Bases en color naranja o cobrizo.	Aplicación sobre el cutis.	Permitir un buen registro de la piel ante las luces y las cámaras.
Barra de labios en tonos rojos.	Aplicación en los labios.	Resaltar los labios.
Pinturas verdesas.	Aplicación sobre el cutis.	Superar el inconveniente de las caras rojas con la llegada del cine en color.
Sombras en color negro.	Aplicación sobre los párpados.	Resaltar los ojos.
Prótesis		
Alginato (un tipo de alga parecido al de las mascarillas estéticas).	Maquillaje tridimensional. Aplicación sobre la cara del actor para conseguir una copia exacta de su piel.	Adaptar la cara del actor a la fisonomía del personaje.
Escayola (yeso calcinado).	Maquillaje tridimensional.	Reforzar la capa de alginato.
Espuma de látex.	Maquillaje tridimensional de continuidad.	Utilización en la construcción de una prótesis útil para varios días de grabación.
Moldes y materiales.	Maquillaje tridimensional.	Modelar sustancias sobre la piel.
Silicona protésica.	Maquillaje tridimensional de continuidad.	Utilización en la construcción de una prótesis útil para varios días de grabación.
Sustancias grasas y alcohol.	Aplicación de sustancias sobre la prótesis.	Adecuar la prótesis a los rasgos del personaje.
Ultracal (un tipo de escayola dura).	Maquillaje tridimensional de continuidad (elaboración de una copia de la cara).	Utilización en la construcción de una prótesis útil para varios días de grabación.

CASO IV. FANTASÍAS DEL OTRO YO



Imagen 100

Beatriz Múnera

Imagen del Carnaval de Barranquilla

El Carnaval de Barranquilla es un acontecimiento de carácter cultural en el que confluyen diversas muestras del folclor nacional, especialmente de la región Caribe colombiana. Ahora, propio de todo carnaval, es la importancia del disfraz que, junto con la música y el baile, es una de las manifestaciones que allí tienen lugar, a modo de un acto de diversión y desinhibición.

En efecto, el disfraz supone una posibilidad de liberación respecto del yo que, presumimos, existe como una totalidad inmutable y es bajo esta lógica que los disfraces carnavalescos funcionan del modo en que lo hacen. Posiblemente, sea esta una de las razones por las cuales esta ornamenta suele estar asociada con las ceremonias de culto de las sociedades primitivas o premodernas en las que, vulgarmente expuesto, el chamán se *disfraza* con pieles de animales y pinturas para obtener las potencias del animal o del espíritu al que invoca. Del mismo modo, encontramos repetidas veces la asociación entre el disfraz y la construcción corporal de un personaje en el cine, la televisión o el teatro a la que, siendo más rigurosa, denomino *caracterización*.

Si bien la definición coloquial del concepto hace referencia a un artificio que se utiliza para ocultar la identidad tras un personaje distinto, bien sea de la ciencia ficción, de la mitología o de la vida cotidiana, propia de una semiótica significativa, su estrecha

relación con la máscara y, por supuesto, con el maquillaje, conduce a definirlo como un dispositivo que hace posible la construcción temporal de una nueva subjetividad, con lo que advierto que las tecnologías de intervención por excelencia del disfraz son la pintura y la prótesis.

En este caso, podemos distinguir dos semióticas diferentes: una significativa, en la que el disfraz se constituye con relación a la verdad, en el momento en que se le confiere la ocultación de una identidad verdadera, y una semiótica postsignificante, en la que el individuo se despersonaliza con relación a unos elementos que le permiten distintas formas de expresión.

Un ejemplo es el carnaval de Trinidad y Tobago, en el que las pinturas en el cuerpo, los vestidos, los bailes y el licor hacen parte de un dispositivo de catarsis colectiva, a modo de oportunidad para liberarse temporalmente de las convenciones sociales, del mundo de las reglas y la autoridad, así como de los sentimientos de culpa.



Imagen 101

Aunque en sus orígenes el carnaval de Trinidad y Tobago se constituyó como la vía legítima para imitar y ridiculizar a las autoridades coloniales, hoy la celebración está hecha de contrastes: “[...] diablos y monjas bailan juntos, ricos y pobres se acercan, todos los roles se invierten” (“Días de carnaval”, 2006, p. 77). Si bien hay atuendos fastuosos y de gran envergadura, aquellos que no pueden comprarlos muelen unas piedras azules que adquieren a las afueras de Puerto España y las aplican como pintura en el cuerpo, “[...] usan disfraces hechos en casa y elaboran trinchas y cachos con los que emulan a demonios azules” (“Días de carnaval”, 2006, p. 78).

Aunque el carnaval de Trinidad y Tobago es uno de los tantos eventos donde se observan disfraces y comparsas, su influencia católica, la llegada de esclavos africanos y una gran diversidad étnica y religiosa hace de sus habitantes un pueblo tolerante, razón que justifica la supervivencia de viejas tradiciones carnavalescas.

Ahora bien, una de las fiestas de disfraces más célebres en la cultura occidental es Halloween. Proveniente de la cultura céltica, con 2.500 años de historia, y celebrada principalmente en Estados Unidos en la noche del 31 de octubre (de allí se iría expandiendo a una gran mayoría de países occidentales), agencia una serie de elementos como la calabaza, adornos mortuorios (calaveras, crucifijos y telarañas) y, entre otras cuantas, la tradición del disfraz.



Imagen 102

Maquillaje de Sylvie Fouquet

La costumbre proviene de la Edad Media, época en la que algunos bandoleros se disfrazaban de espíritus para cometer fechorías. En la actualidad, cualquier tema o personaje puede dar lugar a la creación de un disfraz. Encontramos resonancias con elementos etéreos (hadas, ángeles), fantásticos (*Superman*, *Spiderman*), del reino animal (osos, leopardos), políticos (Osama bin Laden), míticos (Drácula), etcétera.

Cuadro de tecnologías. Fantasías del otro Yo

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Pinturas y otras sustancias de aplicación * Especiales para disfraces de mimo, geisha o payaso. ** Especiales para disfraces que buscan envejecer o crear efectos siniestros. *** Especiales para disfraces de hadas, ángeles, ninfas o seres etéreos.		
Bases rosadas***.	Aplicación sobre el cutis; aquellas que son muy claras se utilizan para pintar el contorno de los ojos.	Avivar la mirada.
Escarcha***.	Espolvoreada sobre el pelo o sobre la piel.	Dar brillo al cuerpo.
Lápices en color a) y b) negro, y c) rojo**.	Aplicación sobre el cutis a) Enfatizar las líneas de expresión y las cejas. b) Oscurecer las ojeras. c) Delinear los ojos.	a) Envejecer. b) Dar profundidad a la mirada y efecto vampiresco. c) Aterrorizar.
Maicena* y **.	Aplicación en las mejillas.	Aterrorizar.
a) Labiales oscuros** y b)rojos.	Aplicación en los labios.	a) Aterrorizar o elaborar la boca de un mimo. b) Elaborar la boca de un payaso, o las mejillas y los labios de un ser etéreo.
Polvos de arroz*.	Cubrir la piel.	Conseguir un efecto blanquecino y macilento.
Tinturas lavables para el pelo.	Pintar el pelo.	Modificar el color del pelo.

Constituir el dispositivo ritual



Imagen 103

Eileen M. Cantrell

Joven *gebusi* con los atavíos del pre-iniciado:
largos adornos fálicos indican el paso inminente
al estado bisexual.

Generalidades sobre la experiencia del cuerpo en Melanesia

Antes de la intervención occidental, Melanesia, una de las tres principales divisiones etnográficas de Oceanía —junto a Micronesia y Polinesia—, se estaba constituida por diversas sociedades que, para el hombre occidental, se caracterizaban por tener extrañas y/o exóticas costumbres y creencias sobre el cuerpo. A diferencia de las concepciones modernas sobre el mismo, como una unidad previamente definida, el crecimiento y el desarrollo de este, para los melanesios, se definía, fundamentalmente, por medio de las relaciones sociales y espirituales. La estructura física, incluido el género, lejos de quedar totalmente determinada en el momento de la concepción, se iba construyendo poco a poco de acuerdo con las acciones y pensamientos de los parientes, los espíritus y el individuo mismo (Knauff, 1990, v. 3, p. 200).

En lo correspondiente al atavío del cuerpo,

[...] ha sido la principal forma de arte melanésica, con una variedad y belleza decorativas que se correspondían con la complejidad del simbolismo espiritual y la transformación ritual de las distintas zonas. Las insignias y marcas de posición social añadidas al cuerpo indicaban aspectos muy diversos relativos a la edad, el sexo y el prestigio. Las ideas sobre la anatomía y la constitución física también han sido muy variadas, y entre ellas figuraban complicadas creencias locales relacionadas con la influencia de la alimentación, los sucesos diarios y las sustancias corporales en la concepción, el desarrollo, la madurez, la enfermedad, la senectud y la muerte (Knauft, 1990, v. 3, pp. 200-201).

Nos encontramos en una sociedad donde todo está interconectado: la materialidad corporal, las relaciones con el Otro, los espíritus, las desgracias que caen sobre el poblado, las buenas cosechas, los alimentos hacen parte de un régimen donde la intervención de algún acontecimiento o elemento afecta inmediatamente a los demás. Es de este modo como, por ejemplo, un individuo que busca curarse o perfeccionarse debe manipular las relaciones sociales y espirituales.

Una vez el cuerpo entra en ese régimen, se constituye como una superficie que revela, no sólo un lugar en la jerarquía social, la pertenencia a una religión, el sexo o la edad, sino también estados de ánimo, como la ira o el dolor por la muerte de un ser querido, o incluso aquellas marcas que, si bien no remiten a dichas condiciones, son efecto de una golpiza en un ritual de iniciación¹ o de sangrías practicadas, en el caso de los hombres, para liberarse de la sangre corporal contaminante, que hace que corran el riesgo de afeminarse o debilitarse.

Las muestras de belleza corporal, logradas a partir de diversos atavíos y pinturas aplicadas sobre la cara y el cuerpo, no sólo se destacan por significar la principal forma de arte en Melanesia, sino también por su tendencia a reafirmar el rejuvenecimiento social y cósmico del grupo en general. Knauft recuerda una amplia gama de adornos y de intervenciones corporales, utilizadas incluso en contextos no ceremoniales, tales como orejas y narices agujereadas, tatuajes, escarificaciones, dientes teñidos de negro, penes cubiertos con calabazas, adornos de hojas, piel o plumas, cabezas rapadas o intrincadas trenzas y complicadas pelucas, todos elementos que complementan en las diferentes culturas la escasa indumentaria tradicional, compuesta por taparrabos, faldas y camisas de hierba o la desnudez absoluta (Knauft, 1990, v. 3, p. 243).

Tales distintivos corporales, además de cumplir una función de complemento, manifiestan ciertos aspectos políticos, económicos y religiosos de la cultura melanésica e, igualmente, simbolizan la vitalidad, el poder y la belleza del conjunto de la sociedad, “[...] en particular en las regiones donde las diferencias de posición social entre los hombres son menos competitivas o no generan tanta envidia.” (Knauft, 1999, v. 3, p. 253).

El hecho de que sus decoraciones se centren en la piel, límite, mediadora e índice de la relación entre el ser interno y el colectivo (Turner, A, Strathern y M. Strathern, citados en Knauft, 1990, v. 3, p. 258), indica un régimen en el que el individuo, más que delimitar sus fronteras, las abre a una conexión con el medio; con el Otro, con los animales, con las plantas y con los espíritus.

Notas. Generalidades sobre la experiencia del cuerpo en Melanesia

1. Gilles Lipovetsky recuerda que a través de las torturas rituales, propias de un orden holista primitivo, se trata de manifestar de manera ostensiva, en el propio cuerpo, “[...] la subordinación extrema de agente individual al conjunto colectivo, de todos los hombres sin distinción a una ley superior intangible [...] Por el aplastamiento del iniciado bajo la prueba del dolor, se trata de inscribir en el cuerpo la heteronomía de las reglas sociales, su preeminencia implacable y, en consecuencia, impedir el nacimiento de una instancia separada del poder que le otorgase el derecho de introducir un cambio histórico (Clastres, citado en Lipovetsky, 1986, p. 179). La crueldad primitiva es como la venganza, una institución holista, contra el individuo que se autodetermina [...] (Lipovetsky, 1986, p. 179).

CASO I. OSTENTAR LA TALLA



Imagen 104

Pedro Saura

Hombre melpa con *omak* colgado de su cuello.

Rivalizar significa sobrevivir; ostentar, perpetuar la grandeza y el poder del clan. En general, en las zonas montañosas de Nueva Guinea, una compleja indumentaria — grandes tocados de plumas, complejos trazos de pintura sobre la cara, pelucas, conchas y otros adornos, demasiado numerosos e intrincados— realza la talla de un individuo. Pero un caso específico de consecución de *grandeza* como fin de la decoración se ubica en Mount Hagen.

En el pensamiento de Hagen, el éxito material y la salud física se expresan por igual en el estado del cuerpo. Hay que estar gordo y tener la piel brillante, y aplicando aceite se le da el lustre deseado. Los habitantes de Hagen dicen también que uno de los fines de la decoración es hacer que los danzantes parezcan más grandes: en las fiestas, donde llevan una amplia gama de adornos, su mayor estatura aumenta su atractivo [...] (Strathern y Strathern, 1971, citados en Knauff, 1990, v. 3, p. 257).

Pedro Saura recuerda que los melpa, por ejemplo, al igual que otras tribus de las tierras altas, “[...] cuelgan de su cuello el *omak*, una banda formada por cañitas de bambú dispuestas en hilera. La longitud y el número de cañas del *omak* indican el rango de su portador y los cerdos que ha poseído” (Saura, 2003).

Al igual que en muchas sociedades, la grandeza expresada a través de costosos e impresionantes adornos es propia de lo que en Mount Hagen se denomina los *hombres grandes*, “[...] jefes que a fuerza de reafirmar su persona compiten con éxito por los grados superiores de la cambiante jerarquía social” (Knauft, 1990, v. 3, p. 257).

Por su parte, los danzantes de un determinado clan visten complicadas indumentarias que son casi iguales. No obstante, esta semejanza decorativa en muchas zonas montañosas, tal como Knauft lo aclara, “[...] da cabida a un grado muy alto de creatividad individual. la cual, combinada con la elección de determinados adornos, puede dar lugar a que se valore especialmente la individualidad y las facultades del danzante como tal” (1990, v. 3, pp. 257, 258).

Pero, si bien existe un gusto personal que guía la elección de adornos, la estrecha relación entre la fuerza espiritual, la vitalidad corporal, el atractivo y el bienestar cultural implica que la decisión final respecto a la adecuación o no adecuación de los atavíos provenga de los espíritus, cuya manifestación se observa en la prosperidad o en el fracaso de un individuo o grupo.

CASO II. PREPARARSE PARA LA CELEBRACIÓN

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS Y FUENTES DE EXTRACCIÓN



Imagen 105

Pedro Saura

Guerrero huli en proceso de decoración.

Pedro Saura describe numerosos elementos técnicos utilizados por diversas tribus en las tierras altas de Papúa – Nueva Guinea durante los laboriosos procesos de decoración corporal que preceden a grandes festejos rituales como el *Sing-sing*. Pigmentos de varios colores, exuberantes plumas de aves esquivas y objetos cuya lejana procedencia los convierte en adornos valiosos son algunos elementos.

Para embadurnar y dar brillo a su cuerpo, los melpa utilizan aceite de tigaso — cuando no, se resignan a emplear grasa de cerdo—, una palmera que crece a orillas del lago Kutubu, a más de 130 kilómetros de marcha por densas junglas y profundos barrancos. Providos de grandes cañas de bambú, como depósitos útiles para transportar el aceite, los melpa organizan incursiones en la selva y arriesgan sus vidas, puesto que la obtención del aceite presenta dificultades. En aquel lugar habitan las tribus *foi*; sus habitantes, celosos de su territorio, hacen lo posible por impedir el acercamiento de algún expedicionario, hasta el punto de derrocarlo.

Para su maquillaje facial, los melpa usan, como color de base, el negro de carbón, aglutinado con agua o con aceite de tigaso; luego, se valen de tallos vegetales para aplicar pequeños trazos de pigmento. De este modo, con el rojo extraído del fruto de *Bixa*

orellana, el amarillo del polen de varias especies de Tanna, el blanco de unas arcillas ricas en caolín y ocres naturales complementan su maquillaje facial (Saura, 2003).



Imagen 106

Pedro Saura

Tocados con una grandiosa indumentaria,
estos guerreros del poblado de Minj,
en las montañas de Mendi, danzan en hilera
y cantan al ritmo de sus estrechos tambores durante el *Sing-sing*.



Imagen 107

Pedro Saura

Mujer melpa

Al prepararse para el *Sing-sing* (la celebración y el recinto festivo reciben el mismo nombre) los mendi emplean como color de base arcilla mezclada con carbón vegetal, ceniza y pigmentos extraídos de algunas plantas para obtener, de ese modo, tonos grises de distinta densidad. Luego añaden los clásicos rojo, amarillo y blanco y un insólito azul sintético, adquirido en la población de Mendi. Los tocados, con el característico gorro hecho de fibras vegetales y cabello humano, las plumas de loro y de ave del paraíso, así como arcos, flechas, lanzas y tambores completan el atuendo. El maquillaje del rostro en las mujeres es claramente distinto del de los hombres.

Algunas fiestas se realizan para celebrar el éxito de las cosechas, como sucede en ciertos poblados cercanos a Minj, donde los cuerpos decorados tienen un aire de *modernidad*, no sólo por la distribución de líneas y puntos sobre los rostros, sino porque los colores son adquiridos en la tienda de la ciudad y no extraídos directamente del suelo o de las plantas (Saura, 2003).

CASO III. ATAVÍO Y ENCARNACIÓN ESPIRITUAL. EL CULTO DEL *TAMBARAN*

El culto del *tambaran* es un ritual en torno al cual se organiza la vida y la complejidad social de los *ilahita arapesh*. Si bien permite el desarrollo de un sistema que gira alrededor de una diferenciación de género y su interpretación social (denigra y excluye a las mujeres de una gran parte de la vida social, a la vez que las obliga a producir un excedente, a través de su trabajo, para realizar los festejos requeridos por el ritual), se basa en la masculinidad y la iniciación de los jóvenes a la misma, a través de una serie de pruebas y revelaciones.

Bruce M. Knauff cita como ejemplo el punto culminante del culto de los *ilahita*, el *Nggwal Benafunei*. Antes de transmitir su conocimiento ritual y la correspondiente posición social a la clase siguiente de iniciados —ya hombres adultos—, los hombres encargados de la iniciación desfilan por la aldea, transformados a través de espectaculares trajes y ciertas modificaciones corporales.

Con excepción de las pestañas, el danzante se ha quitado todo el vello del rostro, y lleva el nacimiento del pelo afeitado para que se vea la parte delantera del cuero cabelludo. Un aceite amarillo (*akwalif*) aplicado al rostro da a su piel un brillo dorado y una textura uniforme que son objeto de gran admiración... En medio del nacimiento artificial del pelo, se aplica un poco de pintura roja mágica (*noa'w*). Tapado por capas de [pintura], el *noa'w* es el agente místico y definitivo de la belleza ritual. Su existencia sólo la conocen los miembros del grupo religioso, pero es bien sabido que todos sienten sus efectos [...] El danzante se transforma en un ser semejante al *tambaran* mismo; de hecho, hay muchos mitos acerca de cómo este acontecimiento transforma para siempre al protagonista mortal en una identidad espiritual (Tuzin, citado en Knauff, 1990, v. 3, p. 246).

Si bien las pinturas juegan un papel fundamental en este tipo de entornos rituales, se constituyen como objetos que hacen parte de la parafernalia asociada con los conocimientos sobre las formas de crear la vida y las técnicas ceremoniales en este tipo de sociedades llamadas *premodernas*, cuyo uso tiene por objeto garantizar el bienestar de la comunidad y de la naturaleza, además de conferir a su poseedor una posición destacada en la sociedad, así como a las organizaciones que logren monopolizarlo bajo la forma de rituales de iniciación o como partes fundamentales del ciclo de vida humano (Mora, 2006, pp. 164-165).

Cuadro tecnologías

Ostentar la talla, Prepararse para la celebración. Dispositivos tecnológicos y fuentes de extracción, Atavío y encarnación espiritual: el culto del Tambarán

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN CORPORAL		
Aceite amarillo (<i>akwalif</i>).	Aplicación sobre el cutis.	Dar un brillo dorado y una textura uniforme a la piel.
Aceite de tigasó. Modo de transporte: cañas de bambú.	Aplicación sobre el cuerpo.	Dar brillo al cuerpo.
Arcilla mezclada con carbón vegetal y ceniza.	Aplicación sobre el cutis	Servir de base a la aplicación de otros colores para resaltar la cara.
Color amarillo del polen de varias especies de Tanna.		Resaltar la cara.
Color azul sintético.		
Color base: negro de carbón, aglutinado con agua o aceite de tigasó.		
Color blanco de arcillas ricas en caolín (roca arcillosa, blanca y desmenuzable, compuesta por silicato natural de aluminio).	Aplicación sobre el cutis.	
Color rojo de la extracción del fruto <i>Bixa orellana</i> .		
Grasa de cerdo.	Aplicación sobre el cuerpo.	
Objetos corto-punzantes.	Afeitada.	Retirar el vello del rostro y resaltar la parte delantera del cuero cabelludo.
Ocre (óxido de hierro hidratado).	Aplicación sobre el cutis.	Resaltar la cara.

Pintura roja mágica (<i>noa'w</i>).	Aplicación en medio del nacimiento artificial del pelo.	Agente místico y definitivo de la belleza ritual.
MEDIANA INTERVENCIÓN CORPORAL		
Cañas de bambú.	Perforación del lóbulo inferior de la nariz.	-

Materializar un sentimiento



Imagen 108

Eileen M. Cantrell

Con la cara pintada de negro en señal de ira,
un joven espera vengar la muerte de un tío suyo.

En todo momento, el cuerpo es una materia de expresión. Desde su gestación, se constituye como resultado de efectos corporales e incorporales, propios de las tecnologías y los enunciados que lo atraviesan; en últimas, como una materialidad sobre la que rebota una proyección de sentido con respecto a los elementos que lo condicionan.

Sin embargo, un hecho que nos muestra Ugo Voli es que las motivaciones que llevan a un individuo a hacer uso de ciertas tecnologías de intervención corporal no necesariamente son signo de un interés por expresar algo. De este modo, en su ensayo sobre las técnicas del cuerpo de Marcel Mauss, expone el ejemplo de un japonés en reposo y añade cómo la intención del mismo no está destinada a expresar que es un japonés. Del mismo modo, si bien un individuo interviene su cuerpo para Otro, la intención no es comunicar su preocupación por la belleza o por la protección de la piel, sino embellecer y proteger su cuerpo, así como la intención del japonés es reposar.

No obstante, ciertos casos sí muestran un ejemplo de la intención de expresar un sentimiento o un estado de ánimo, como lo demuestran los Mae Enga de Nueva Guinea.

CASO I. CÓMO DEMOSTRAR LA MAGNITUD DEL DOLOR

Dentro de las costumbres funerarias y mortuorias melanésicas, específicamente de los Mae Enga de las montañas, el cadáver, normalmente, es objeto del duelo de sus parientes y de un intento de aplacar al espíritu del difunto y de facilitarle el paso al mundo de lo invisible. Una cruel violencia ejercida sobre el cuerpo de los vivos hace, con frecuencia, parte de este proceso, a modo de un exceso para compensar el déficit de la muerte. Un exceso de dolor, de sangre o de carne se hace necesario para instaurar un equilibrio entre vivos y muertos (Lipovetsky, 1986, p. 180).

Dentro de las descripciones de Meggitt acerca de los actos mediante los cuales los parientes que asisten al duelo inicial tienen que demostrar la magnitud de su dolor, figuran procedimientos tales como la distensión de los lóbulos de las orejas para que la sangre se derrame por sus hombros y el corte de la punta de los dedos por parte de algunos de los parientes cercanos de ambos sexos, acto que también aplaca al fantasma del difunto, que cobra vida en el momento de la muerte, cuando el espíritu agnaticio abandona el cadáver (citado en Knauft, 1990, v. 3 pp. 239, 240).

La costumbre de amputar los dedos a las niñas, señala Bruce M. Knauft (1990, v. 3, p. 238), parece haber sido una costumbre usual entre los dani de las montañas de Irian Jaya (hoy Papúa). "Debido a ella, a casi todas las mujeres adultas de esta sociedad les faltaban muchas o la mayoría de las articulaciones de los dedos de ambas manos (Heider, citado en Knauft, 1990, v. 3, p. 238).

"La severidad de las costumbres funerarias variaba de acuerdo con la edad y el sexo del difunto, siendo a menudo mayor si éste era un hombre importante y menos intensa si la persona muerta era una mujer o un niño" (Knauf, 1990, v. 3, p. 238).

Cuadro de tecnologías. Cómo demostrar la magnitud del dolor

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Pintura negra.	Aplicación sobre la piel de la cara.	Resaltar un sentimiento.
MÁXIMA INVASIÓN		
Elementos corto-punzantes.	Distensión del lóbulo de las orejas para que la sangre se derrame sobre los hombros.	Demostrar el dolor por la pérdida del ser querido.
	Corte de la punta de los dedos.	Aplacar al fantasma del difunto, y facilitar su paso al mundo de lo invisible.
	Amputación de los dedos.	Mantener una costumbre.

Deshumanizar

Si bien el caso de deshumanización más cruel presentado en la historia ha sido la tortura, en todas sus modalidades, el despojo de cualquier objeto personal y las marcas en el cuerpo han sido igualmente conocidas. Desde siglos atrás, diversas prácticas se han ejercido con el fin de despojar de su identidad a sujetos marginales, bien porque trasgredieran la moral con sus actos, como en el caso de criminales y mujeres adúlteras; por cuestiones de raza, como sucedió en la Alemania nazi, o de jerarquía, como se produjo con los esclavos en diferentes momentos históricos.

Algunos de los registros proceden del antiguo Egipto, donde una de las funciones del tatuaje fue la de marcar a los criminales y a los cautivos en general, como pueden demostrarlo las momias halladas en la necrópolis de Tebas (Martínez, 2007). Posteriormente, Grecia y Roma adoptarían la costumbre para marcar a delincuentes y a esclavos.

Para este análisis, se destaca la función del tatuaje como una marca desrostrificante en el momento en que los esquemas trazados en determinadas zonas del cuerpo se conectan con un destierro político, como en el caso de las no-personas en Japón, o con un devenir objeto, como sucedió en los campos de concentración de Auschwitz.

Mi cuerpo ya no es mi cuerpo.

Primo Levi



Imagen 109

Basado en su experiencia como superviviente de Auschwitz y víctima del régimen comunista de Hungría, el escritor Imre Kertész habla del totalitarismo como la técnica mediante la cual el hombre puede metamorfosearse por completo (citado en Becker, 2006, v. 3, p. 313).

La falta de alimentos y de higiene, los insultos, las torturas y las marcas corporales hacen parte de un régimen de deshumanización de aquellos actores que empiezan a estorbar en la búsqueda de una sociedad nueva. El cuerpo deviene un objeto que se puede desechar a través de una serie de prácticas de *desrostrificación*. Annette Becker menciona cuatro aspectos destacables.

El primero, el hambre, hace referencia a la pérdida de visión y de muchas otras facultades, por parte de los prisioneros, debido a la falta de vitaminas. Segundo, el trabajo, sería la práctica mediante la cual el hombre deviene herramienta del sistema de producción. Tercero, la sustitución del nombre por un número tatuado en el antebrazo¹, y cuarto, el despojo de pertenencias y signos personales como fotos, documentos de identidad, corte de pelo y vestido propio, como parte del proceso de desindividualización (Becker, 2006, v. 3, p. 322).

Sumado a esto, Becker recuerda el sometimiento de los cautivos a la falta de pudor, obligados a defecar frente a los otros y a vestir prendas tan desleídas que, apenas, cubren sus partes pudendas. Desde la perspectiva de una pérdida del rostro, la semidesnudez se tornaría en uno de los vectores de la conexión del cuerpo con un devenir animal, despojado de toda huella de civilización.

En los campos de concentración, encontramos un uso presignificante del tatuaje, como sucede en las sociedades tribales, pero bajo una lógica muy distinta. A diferencia de su función en el orden de una semiótica postsignificante, como agente individualizador, bajo un régimen fascista el tatuaje convierte a su portador en un número intercambiable.

Si bien el régimen nazi presenta uno de los ejemplos más claros de desrostrificación en Occidente, lograda mediante tecnologías de intervención corporal como el tatuaje, presenta a su vez casos como el de Margareta Glas-Larsson. Detenida junto a su esposo el 18 de octubre de 1941, Margareta “[...] no tarda en descifrar la verdadera naturaleza de la colonia penitenciaria. Es una sociedad *jerarquizada*” (Vincent, 1988, v. 5, p. 226). Gérard Vincent describe su estrategia:

La estrategia de Margareta se funda sobre tres saberes: conocedora del manejo de los ‘cosméticos’, se convierte en *esthéticienne* de los jefes, incluso de los SS [...] Margareta puede tener acceso a ‘Canadá’ (depósito donde son amontonadas las maletas de los deportados, sus joyas, y donde encuentra materiales para fabricar sus ‘cosméticos’). En este mundo de personajes esqueléticos aparentemente intercambiables, hace falta conservar una apariencia de identidad, *no abandonarse*: ‘Siempre he observado que las prisioneras que se abandonaban se volvían repulsivas, y era terrible.’ En fin, acceder a una desensibilización frente a una miseria sobre la cual no se tiene ninguna influencia. Si el prisionero no asume como algo propio esta descodificación y la práctica que impone, termina por morir (Vincent, 1988, v. 5, pp. 226-227).

Lo que se destaca en el caso de Margareta es el poder de singularización del maquillaje. En medio de un campamento de personas tatuadas con un número, sin distinción en el vestido, en los cuerpos desgastados por el hambre, las torturas y las enfermedades, un gesto como el de pintarse los labios marca una distinción yo-frente-a-otros, un signo estrechamente relacionado con el cuidado, en oposición a la negligencia o al acto de *dejarse*.

Pero el caso de Margareta no es el único. Otros se presentarían en el sistema penitenciario soviético, como el que Annette Becker menciona acerca de las mutilaciones como signo de resistencia. Mediante actos como clavarse los testículos al suelo o cortarse con una hoja de afeitar, los individuos intentan retrasar un traslado, a menudo equivalente a la pena de muerte (2006, v. 3, p. 324).

Notas. Perder el rostro. Campos de concentración en Auschwitz

1. "En Auschwitz, el número tatuado permite identificar la fecha de entrada. Los detenidos con número bajo disfrutaban de una gran autoridad; los 'millonarios' (más de seis cifras) son despreciados" (Vincent, 1988, v. 5, p. 236).

Cuadro de tecnologías. Perder el rostro. Campos de concentración en Auschwitz

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MÍNIMA INVASIÓN		
Lápiz labial.	Aplicación sobre los labios.	Afirmarse: marcar una distinción <i>yo-frente-a-otros</i> , no dejarse.
Tijeras, navajas o máquinas de afeitar.	Corte de pelo.	Desrostrificar al individuo.
MEDIANA INVASIÓN		
Agujas.	Tatuaje: Inserción de tinturas en la dermis.	Deshumanizar, cosificar al sujeto tatuado. Sustituir el nombre por un número impreso sobre la piel.
Tinturas.		
MÁXIMA INVASIÓN		
Alimentos.	Régimen de supresión de los mismos o hambre.	Deshumanizar; producir pérdidas de las facultades cognitivas del individuo.
Elementos de aseo (fundamentalmente, agua y jabón).	Régimen de supresión de los mismos o desaseo.	Suprimir una de las posibilidades más comunes de subjetivación. Es válido aclarar que el desaseo, si bien no se considera una práctica de deshumanización como tal, encontramos en ella una condición propia de los regímenes totalitarios que refuerza las prácticas de desrostrificación.
Hojas de afeitar.	Corte en la piel: no tiene un nombre específico, pues la práctica termina en el corte; es decir, no consta de un procedimiento a seguir después del corte para la consecución de una	Retrasar un traslado.

	transformación corporal.	
Puntillas.	Clavado de los testículos al suelo.	

Cuadro de tecnologías. Las *no-personas**

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS	TÉCNICAS	SUB-FUNCIONES
MEDIANA INVASIÓN		
Agujas o <i>hari</i>	Tatuaje: Inserción de tinturas en la dermis. Tradicionalmente, se hacía a mano, mediante una estaca de madera a la que, de acuerdo con la intensidad del color y el diseño, se insertaban hasta una docena de agujas (los <i>hari</i>).	Deshumanizar, cosificar al sujeto tatuado. En el caso de acusados, indicar de qué prisión venían.
Estaca de madera.		
Tintura.		

* Ver páginas 32-33.

Hacer del cuerpo una obra



Imagen 110

Stelarc

A partir del año 1910, un nuevo movimiento artístico desdibuja la escena del arte, a la vez que supone transformaciones sociales igualmente considerables. Se trata de un momento en el que el cuerpo deja de ser objeto de representación para convertirse en el soporte mismo de la obra.

Yves Michaud menciona una serie de prácticas como la poesía fonética y la coreografía, el abordaje del traje en las vanguardias rusas, las sesiones de cabaret, los procesos públicos de personajes conocidos, los disfraces y las danzas dislocadas de los dadaístas, todas formas de arte en las que el cuerpo es el vehículo de expresión (2006, p. 415). Sin embargo, otro tipo de experiencias demostrarían una vez más la posibilidad inagotable de producir otro cuerpo, a través de tecnologías como la pintura, el implante, la escarificación, la cirugía plástica y la mutilación.

Si bien el trabajo de artistas como Cindy Sherman, Orlan, Günter Brus, los activistas vieneses, Ana Mendieta y Yves Klein es significativo en la escena del arte corporal, mi interés se basa en la propuesta que plantean, no sólo en el marco de las problemáticas que giran en torno a la belleza, a la identidad de género, al dolor, a las fronteras entre el cuerpo y el todo y a la abyección, sino en relación con las tecnologías de construcción corporal y la conexión que establecen entre las mismas y los discursos que formulan a través de sus obras.

Por tal razón, la interpretación de las obras que se exponen en los casos siguientes se limita a las discusiones que se establecen entre el uso de las tecnologías de construcción corporal y los problemas que con éstas son susceptibles de materializarse.

CASO I. RECUERAR EL PRIMER LIENZO



Imagen 111

Günter Brus

Aktion num. 2 (1964)

Si bien la pintura y, en general, las tecnologías de intervención corporal han cumplido con una función de individualización, por lo menos en Occidente, en el caso de Günther Brus el efecto creado en el espectador vendría a dar cuenta de una utilidad contraria. El artista embadurna su cara y su ropa con la finalidad de crear una sensación de fusión con el entorno pintado. Al respecto, Ramírez cita un pequeño texto en el que Brus hace explícitas sus intenciones:

La autopintura es una evolución de la pintura. El lienzo ha perdido su función como único soporte de expresión. La pintura ha vuelto a sus orígenes, al muro, al objeto, al ser vivo, al cuerpo humano. Al incluir mi cuerpo como soporte de expresión, se produce un acontecimiento que el público puede compartir y la cámara grabar en todo su desarrollo. El espacio, mi cuerpo y todos los tejidos que se encuentran en ese espacio se transforman. Todo se tiñe de blanco, todo se convierte en 'lienzo' [...] (2003, p. 99).

De forma paralela al interés por un replanteamiento del lienzo, como se observa en *Aktion num. 2*, el énfasis puesto en un todo que se tiñe de blanco invita a la concepción de un individuo que anula su rostro para fundirse en el entorno. La asociación con la lógica del camuflaje es clara, una vez la piel pintada deviene un *continuum* del fondo.

CASO II. CUERPO-LIENZO, CUERPO-PINCEL



Imagen 112

Yves Klein, *Antropometrías*

Bajo la concepción de lo que Anna Guasch llama un “[...] proceso de revisión de la identidad del *happening*”, el artista Yves Klein crea *Antropometrías*, obra en la que, siguiendo sus instrucciones y al ritmo de una *Sinfonía monocroma* (una única nota ininterrumpida durante veinte minutos), cuerpos desnudos embadurnados de pintura azul ruedan sobre un papel puesto en el suelo, una acción en la que cuerpo pasa de ser superficie de actuación artística a ser entendido como instrumento de ejecución pictórica (Ramírez, 2003, p. 124).



Imagen 113

Ana Mendieta, *Flowers on Body*

Por su parte, Ana Mendieta pretende afirmar la corporalidad como algo *real*, en tanto que sujeto a las contingencias de la transformación, la herida, el placer y la muerte (Ramírez, 2003, p. 131). En el campo del *land art*, la tierra, las piedras y ramas de hierbas cuajadas de flores blancas se convierten en los dispositivos tecnológicos utilizados para cubrir el cuerpo, de forma tal que parecieran salir del mismo, como es el caso de la obra titulada *Flowers on Body*. El *continuum* que crea Mendieta con la tierra es ilustrado por la misma artista:

Mediante mis esculturas *earth-body* [...] me uno completamente a la tierra [...] Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Ese acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas [...] [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser (Mendieta, citada por Ramírez, 2003, pp. 135-136).

CASO III. MARCAS DESROSTRIFICANTES



Imagen 114
Santiago Sierra, *performance*

La imagen es el registro de un *performance* del artista español Santiago Sierra, en el cual el tatuaje opera como agente desrostrificador de una serie de actores-receptores que permiten el trazado de una línea horizontal sobre su espalda a cambio de dinero, en algunos casos, o una dosis de droga en otros.

Una vez tatuados, los asalariados se desprenden de su identidad para formar parte de una *composición unitaria* durante el breve tiempo que dura la *performance*. La alienación del individuo en la era del salario libremente aceptado es una de las dos críticas que Sierra encuentra realizables a través de una tecnología medianamente invasiva como el tatuaje. Según Martínez,

La esclavitud está abolida oficialmente en nuestros países, pero no escasean los seres anónimos que aceptan dejar en sus cuerpos una marca permanente, sin sentido para ellos (simple línea horizontal en la espalda), a cambio de «una paga». El artista los trata como cosas, materiales para la creación, perfectamente intercambiables, a modo de mercancías (Martínez, 2003, p. 104).

La segunda crítica del artista se enfoca en las pretensiones de individuación de los sujetos y en el consecuente uso del tatuaje como marca idónea para dicho fin.

CASO IV. JUEGOS DE IDENTIDAD

Yo soy ésta y aquella, parecía sugerir.

Juan Antonio Ramírez, *Copus Solus*.



Imagen 115
Cindy Sherman
Untitled, #299, 1994

En la escena del arte contemporáneo, específicamente a principios de los noventa, la sensibilización hacia lo social cohabitó

[...] con la experiencia del cuerpo y su iconografía incorporando una pluralidad de prácticas autocomplacientes y narcisistas, las más de las veces relacionadas con la ingeniería genética, la cirugía plástica, el ejercicio físico, la cosmética, el dolor, la enfermedad, las prótesis, el placer, la escatología y, en especial, el sexo (Guasch, 2000, p. 9).

Si bien en el marco de lo que podríamos llamar un *agenciamiento arte*, las prácticas con el cuerpo han estado presentes desde comienzos del siglo XX, ciertas especificidades correspondientes a las mismas se sitúan en un momento histórico en el que, además de dogmatizarse un régimen en el que toda propuesta artística es susceptible de ser aceptada, existen elementos y necesidades que hacen posible el surgimiento de diversas

tecnologías como la cirugía plástica (para este análisis, incluida en la función *cosmética*), avances en el desarrollo de la ingeniería genética y, en general, un desarrollo continuo de las tecnologías del maquillaje. A esto, se suman los discursos ciberfeministas.

Para la realización de sus trabajos, Cindy Sherman toma su propio cuerpo como punto de partida y cuestiona con ello el estatuto de la imagen y la representación ("Cindy Sherman en el Palacio de Velásquez. Imágenes de asco, sexo y horror", 1996), deconstruyendo de ese modo la idea de una hipotética corporalidad subyacente.

Untitled Film Stills (1977-1980) es una serie de autorretratos en los que la artista invita a deducir una historia a través de la congelación instantánea de una acción plagada de resonancias sentimentales (Ramírez, 2003, p. 235). Mediante capas de pintura y prótesis, atuendos y distintas expresiones, Sherman replantea las ideas sobre el Yo y la sexualidad como creaciones sociales y multiplica su imagen en diversos roles estereotipados. Acerca de la construcción de la obra, la artista manifiesta:

Aprendí a usar el maquillaje, por ejemplo, de una forma orgánica. Para percibir el proceso a través del cual yo misma también puedo usar maquillaje transformándome por medio de trazos y de sombras en otra persona, entre sucesivas alteraciones de mi rostro. Ahí se trataba de una progresión natural en la que yo lidiaba y aprendía cada vez más y mejor cómo manipular los procesos del maquillaje [...] (Sherman, citada en Vidal, 1998, p. 23).

Si bien la lectura que sugieren los fotogramas permite plantear el problema de la identidad como un juego de artificios, problema que sería abordado por el feminismo para cuestionar la posibilidad (por parte de la mujer) de "[...] tener un papel propio al margen de lo que haya decidido para ella la sociedad patriarcal" (Ramírez, 2003, p. 235), al parecer, tan solo se trata de posturas frente a la obra de Sherman.

De lo que se trata, en este caso, es de destacar en la obra de la artista la inagotable posibilidad de hacerse y rehacerse constantemente y, de forma clara, la visualización de la fragilidad de las fronteras corporales hasta un punto tal en que la identidad deja de ser pensada como una ontología para convertirse en una simple composición de lo que suele llamarse, coloquialmente, *artificios*.

Del rol de mujer sexy, de formas voluptuosas, lindas piernas y rostro immaculado, Sherman pasa a la figura de la mujer viciosa, cuya piel muestra los rezagos del alcohol y el cigarrillo; ostenta el rostro configurado por las cicatrices, las manchas y las huellas del

tiempo... En últimas, fragmentos de identidad que explican el cuerpo de otra manera, en encuadres en los que se desahogan las contorsiones de la alteridad (Onfray, 2000, p. 305).



Imágenes 116-119

Cindy Sherman

De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo:

Untitled, B, 1975; *Untitled, #132*, 1984; *Untitled, # 222*, 1990; *Untitled, #210*, 1989.

*Mi trabajo [...] está en lucha contra
lo innato, lo inexorable, lo programado,
la naturaleza, el ADN.*

Orlan



Imagen 120

Orlan

La novela de *Frankenstein*, monstruosa criatura compuesta por órganos de diversos cadáveres, famosas figuras de la historia del arte como la *Santa Teresa* de Bernini y, con ésta, la ruptura de los límites del cuerpo hacen parte del entramado de influencias en la obra de la artista francesa Orlan. En cada *performance* surge un cuerpo distinto, hecho que demuestra su inaccesibilidad como ente físico concreto. Desde construcciones temporales de su cuerpo, como la imitación del peinado de la actriz Elsa Manchester en *La novia de Frankenstein* (1935), con un mechón blanco zigzagueante, hasta las más invasivas, como las famosas intervenciones quirúrgicas —registradas en fotografías que dan cuenta del proceso— que determinarían, en gran parte, los giros del arte en la época contemporánea, ambas llegan a ser parte de la obra de Orlan.

Siguiendo la estela del engendro creado por Mary W. Shelley, a partir de 1990 la artista emprende una serie de cirugías que implicarían la destrucción de los patrones convencionales de belleza con los que los cirujanos trabajan, con el objetivo de hacerse

un rostro propio. El cuerpo de Orlan deviene una especie de lienzo metafórico sobre el cual se ejecuta la obra. En palabras de Juan Antonio Ramírez: “Estamos ante un proceso de hibridación orgánica, un verdadero *collage* sobre (y con) la carne efectiva. Orlan la entiende como una totalidad, a diferencia de la fragmentación orgánica peculiar de los científicos [...]” (2003, p. 324), la cual Orlan denuncia apoyándose en el texto de Michel Serres *Le tiers instruit*:

El monstruo corriente, tatuado, ambidiestro, hermafrodita y mestizo, ¿qué podría enseñarnos, actualmente, bajo su piel? Sí, la sangre y la carne. La ciencia habla de órganos, de funciones, de células y moléculas, para reconocer, en fin, que hace ya mucho tiempo que no se habla de vida en los laboratorios, ni se menciona nunca la carne que designa precisamente la mezcla en un lugar dado del cuerpo, aquí y ahora, de músculos y de sangre, de piel y pelos, de huesos, nervios y funciones diversas, que mezcla, pues, eso que el saber pertinente analiza (citado en: Ramírez, 2003, p. 324).



Imagen 121

Orlan

Nuevamente, el tema de la identidad mutable invade el discurso artístico, esta vez, a cargo de una mujer que lleva su cuerpo hasta el extremo, lo que permitiría identificar las huellas de casos tomados de la ciencia ficción como el del Dr. Jekyll, personaje de la novela del escritor escocés Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en la que el científico experimenta su descubrimiento en el propio cuerpo.

Una trayectoria de críticas a los estereotipos de belleza femenina se observaría a través de los dos bulbos de silicona, simétricos, que la misma artista se hizo implantar en las

sienes, además de otras creaciones, como la de su gran de nariz de aspecto maya. A esto, se sumaría la ridiculización de los modelos de perfección creados por artistas como Leonardo Da Vinci, Botticelli, Gustave Moureau, Gérard y la Escuela de Fontainebleau (Ramírez, 2003, p. 328).

En el marco de las discusiones sobre la identidad, Orlan reitera en la idea del Yo y lo mismo para cuestionar, una vez más, la idea metafísica del cuerpo como origen y no como resultado de los elementos y las mezclas que lo condicionan.

La piel es decepcionante [...] En la vida no se tiene ya más su propia piel [...] Hay un error en las relaciones humanas porque uno no es nunca lo que se tiene [...] Yo tengo una piel de ángel pero soy un chacal [...], una piel de cocodrilo, pero soy un chucho, una piel de negro, pero soy un blanco, una piel de mujer, pero soy un hombre; yo no tengo nunca la piel de lo que soy: no hay una excepción a la regla porque yo no soy nunca lo que tengo. (Orlan, s. f.).

CASO VI. CUERPOS DE DOLOR



Imagen 122

Rudolf Schwarzkogler, *acción en Viena*

En el marco de la alta cultura (que Juan Antonio Ramírez opone a la cultura de masas), entre las décadas sesenta y setenta, y en medio de un clima favorable para las acciones auto-punitivas, se observa una tendencia a mostrar la violencia ejercida sobre el cuerpo a modo de auto-castigo ritual. Como representante del activismo vienés, Rudolf Schwarzkogler apela a prácticas como la elaboración de heridas y amputaciones genitales, las cuales quedarían registradas en una serie de fotografías en las que los modelos se muestran vendados, entubados y ensangrentados.

Por su parte, el artista y poeta estadounidense Bob Flanagan, en medio de recitales de poesía, lleva a cabo rituales de auto-sufrimiento. Una vez empieza a gozar de cierta fama entre la comunidad *underground* de Los Ángeles, a través de fotografías en las que se muestra llevando a cabo actividades masoquistas, como atravesar su pene con un clavo, es llamado para realizar actos en público. Uno de éstos, en razón de un discurso sobre el sexo, la inhibición y la represión, consistiría en coserse los genitales con hilo y aguja para clavarlos, posteriormente, en un tablero ("theChainsawMassacre", 2006). Aquella hazaña la repetiría más adelante en *Nailed*, una *performance* en la que el artista muestra manipulaciones corporales, cortes con cuchillos y suspensiones con cadenas.

CASO VII. JUGAR CON EL CUERPO



Imagen 123

Jerome Abramovitch

The Enigma, 2004

Uno de los principales referentes del llamado *Heavy Mod* (modificaciones corporales extremas) es el fotógrafo y artista performativo Jerome Abramovitch. Conocido hoy en día como el *Record Guinness* en inyecciones de solución salina bajo la piel, este artista modifica distintas zonas de su cuerpo, especialmente la cara.

En 2001, Abramovitch se convirtió en la primera persona en incursionar en la técnica de las inyecciones. Ya en 2007 sería todo un espectáculo gracias a los casi 400 mililitros de solución que utilizó para modelar su frente, pómulos y mejillas.



Imágenes 124-125

Jerome Abramovitch

En el marco de los discursos *cyborg* y las discusiones acerca de lo humano, desde las ciencias sociales y áreas como la medicina y la ingeniería biomédica; de una historia que incentiva la descentralización, la dispersión, lo indeterminado y lo plural, y de forma paralela a un sinnúmero de manifestaciones artísticas en torno al cuerpo, muchas de ellas bajo la égida de lo abyecto, Abramovitch lleva al extremo una práctica original de subjetivación, aún anómala, horripilante, traidora de una moral respecto al cuerpo, al dolor, a la estética de las formas.



Imagen 126

Jerome Abramovitch, *Amputation*

Pero además de las hinchazones producidas en su cara, consideradas unas de las transformaciones más peligrosas por el riesgo de infecciones o enfisemas subcutáneos, la mutilación de la falange de uno de sus meñiques para insertar en él un clavo, colgar del él cierto tipo de adornos y, de paso, llevar como amuleto el trozo de dedo mutilado, no causaría menos escándalo.

CASO VIII. EL HOMBRE POSTHUMANO

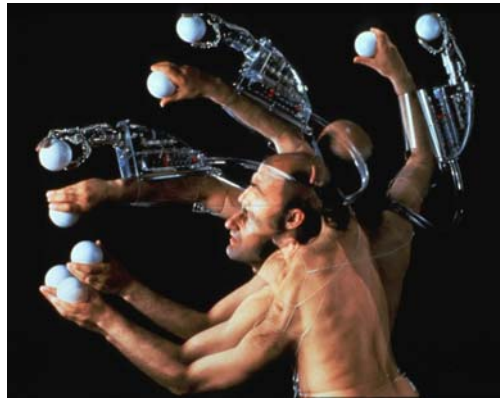


Imagen 127

Stelarc, *The Third Hand*, 1980.

En las últimas décadas del siglo XX, la biopolítica que disciplinaba los cuerpos se borra ante las promesas demiúrgicas de las biotecnologías.

El cuerpo puede ser reparado, aparejado, implementado, convertirse en sobrehumano o superhumano.

El *performer* australiano Stelarc se equipa así con un tercer brazo
(*Historia del cuerpo*, vol. 3, 2006, p.).

El artista australiano Stelarc realiza su obra en medio de un desarrollo visible de la tecnología médica, quirúrgica y genética, desarrollo que da lugar a la creación de nuevos artificios y, con ello, a una inevitable crisis de certidumbre en cuestión de identidad y de certeza acerca de *uno mismo*, en razón de nuevas experiencias y nuevos usos del cuerpo.

Stelarc explora y amplía la concepción del mismo y su relación con la tecnología a través de ensamblajes humano-máquina. Su *performance*, basado en la noción de hombre como un ser condicionado, incorpora tecnologías médicas, prótesis, robots, sistemas VRC e Internet.

Nota: parte de los dispositivos tecnológicos utilizados para el cuerpo en el ámbito artístico figuran en las tablas correspondientes al siglo XX y a los casos correspondientes a la función "Transformarse". Debido a la imprecisión y variedad de las sustancias de aplicación en el caso del arte, no elaboré un cuadro correspondiente para este caso.

III

EL HOMBRE COMO *CYBORG*

[...] toda la textura de la que estamos tejidos [...] puede generar el corpus entero de una Enciclopedia General de las Ciencias, de las Artes y de los pensamientos de Occidente.

Jean-Luc Nancy, *Corpus*

De repente, el hombre empezó a revelarse como una criatura milagrosa, cuya naturaleza contenía todos los elementos capaces de convertirlo en su propio arquitecto (Sibila, 2005, p. 10). Si bien la visión del cuerpo como una materialidad que se construye permanentemente es adoptada por el discurso postmoderno, que proclama para sí el auge de nuevas subjetividades, paralelo al colapso de los metadiscursos y ciertas verdades antiguamente consolidadas, la emergencia del cuerpo como una construcción técnica, mas no como una materia ontológicamente previa a ésta, va más allá de las ideologías para constituirse como lo propio del hombre desde sus comienzos.

Pese a las problemáticas que han suscitado los avances en la medicina quirúrgica, en la biotecnología y en la genética respecto a las fronteras del cuerpo humano, las ciencias sociales se ven envueltas en discusiones que aún llevan a sustentar los estudios sobre el hombre con base en la polaridad cultura-cuerpo, según la cual la primera se sumaría a una anatomía predeterminada para dar lugar al cuerpo humano. La deconstrucción de este discurso y el hecho de entender el cuerpo como una materialidad que se reconfigura en las relaciones con elementos de distinta naturaleza remiten a la metáfora del *cyborg*.

En la década de los sesenta, una vez las posibilidades de explorar el espacio exterior se hacen más accesibles, el término es acuñado por Manfred E. Clynes y Nathan S. Clyne para hacer referencia a un ser humano mejorado, que pudiera vivir en entornos extraterrestres. Más adelante, la constitución organismo-máquina del *cyborg* es tomada por la ciencia ficción, específicamente por la corriente del *ciberpunk*, hija del escritor William Gibson y su novela *Neuromante*, de 1984.

Posteriormente, las conexiones establecidas entre el hombre y las máquinas suscitarían la identificación del hombre como *cyborg*, en tanto que su existencia estaría predeterminada por esta relación. No obstante, la idea se hace obsoleta una vez surge el reconocimiento del hombre como un ser determinado por los elementos que lo constituyen, independientemente de su naturaleza, punto que la epistemóloga feminista Donna Haraway tomaría en cuenta para proponer una política de integración, basada en la anulación de las diferencias hombre-mujer, ser humano-animal, hombre-máquina, interior-exterior y las dicotomías propias de síntomas sociales como el racismo.

Lo que está en juego en esta tercera y última fase del análisis es la definición misma del hombre como un *cyborg*, en razón de su especificidad como un ensamblaje material y semiótico, esto es, un ensamblaje constituido por elementos corporales e incorporales; tecnologías y discursos que configuran y reconfiguran el cuerpo. Con miras a la justificación del problema me centro, fundamentalmente, en el trabajo de Donna Haraway para sustentar la indefinición y la plasticidad del ser humano y, con esto, comprender las tecnologías de construcción corporal no como agregados al cuerpo, sino como configuradoras de su realidad y virtualizadoras de sus acciones.

Puesto que una sociedad, además de los individuos que la componen, del territorio que ocupa, de las cosas que utiliza y de las acciones que en ella se realizan es, fundamentalmente, por la idea que tiene de sí misma (Durkheim, citado en Marin, 2007), acudo al trabajo de Judith Butler para reconocer el poder del lenguaje en la materialización de los cuerpos a través del concepto *performatividad*, es decir, “[...] la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002, p. 18).

Para dar comienzo a la recta final de este análisis y observar la importancia de las tecnologías de transformación corporal en la construcción de cuerpos y subjetividades parto de los dos vectores del biopoder: *anatomopolítica* y *biopolítica*, identificados por Michel Foucault en su análisis sobre las sociedades disciplinarias para dar cuenta de la adquisición de poder sobre el hombre en tanto ser vivo.

Posteriormente, Butler dispone argumentos para plantear la cualificación normativa de la vida por medio de la materialización de los cuerpos a partir de la penetración del poder disciplinario. Una vez la autora pone de manifiesto que el género (femenino o masculino) es tan solo el resultado de la repetición estilizada de actos, gestos y movimientos corporales, mas no una realidad *natural* predeterminada, propongo el concepto *cyborg* para dar cuenta de la posibilidad de estudiar un cuerpo en virtud de sus

relaciones, más allá de las dicotomías gobernantes, propias de lo que Butler denomina matriz heterosexual.

Efectos anatomopolíticos: el hombre y la mujer

Los agenciamientos en que se inscriben los cuerpos, en los cuales estos se construyen, piensan, hablan y actúan, son formaciones de poder y, como tales, tienen la necesidad de un saber del que, si bien no dependen, de este deriva su eficacia. Es lo propio de los agenciamientos que funcionan como máquinas de Estado, por ejemplo, la máquina de rostridad del Medioevo, donde el papel de la filosofía clásica fue el de proporcionar al aparato de poder (Iglesia) el saber que le convenía para señalar con malos ojos y prohibir toda práctica que se desviara de las normativas impuestas con respecto al uso del cuerpo de la mujer.

Si bien la vida humana se encuentra constantemente atravesada por el poder y el saber que configuran una época determinada, Foucault descubre dos vectores del *biopoder*, un tipo de proyecto biopolar de ortopedia social que apunta directamente a la vida; estos son la *anatomopolítica* y la *biopolítica*. La primera, dirigida a cierto tipo de cuerpo, y la segunda, a la población, están constituidas como instrumentos de normalización destinados a maximizar, ordenar, canalizar y expropiar las fuerzas humanas con miras a la optimización de su utilidad. Su implementación estaría a cargo de una serie de instituciones (educativas, médicas) que distribuyen a los sujetos en concordancia con la norma, estableciendo, de ese modo, los límites que definirían los comportamientos normales y catalogando todos los desvíos posibles.

Para este análisis, hago énfasis en las tecnologías anatomopolíticas “[...] puesto que a través de ellas se gestiona la vida de los cuerpos individuales e, incluso, se determinan sus condiciones de viabilidad” (Tamayo, 2007). Propagadora del imperativo de la salud y la vida eterna, la anatomopolítica instauraría —además de una moral del trabajo, la organización racional de la vida cotidiana, la autodisciplina y unas normas de conducta— una serie de tecnologías de construcción corporal destinadas, en sus comienzos, a la higiene y la salud, en el marco de lo que Norbert Elias denominó *proceso civilizador* (Sibila, 2005, p. 256). No obstante, esta serie de prácticas tan solo hacen parte de uno de los esquemas o formalizaciones a través de las cuales la anatomopolítica “[...]”

confiere a la materia corporal una forma contingente que será, a la vez, efecto, expresión, referente y objeto de la disciplina misma" (Tamayo, 2007).

Además de los *esquemas corporales*, o aquellos que dan forma al cuerpo mediante lo que denomino *tecnologías de construcción corporal*, como las pinturas, los tatuajes, la deformación y la cirugía estética, están los *esquemas incorporales*, esto es, los cánones e ideas de una figura socialmente deseable que, transmitidos a través de las *pin-ups*, libros de salud, imágenes de esbeltas modelos y actrices de la pantalla sobrecodifican el cuerpo mismo "[...] como una materia segmentarizable y susceptible de ser organizada según coordenadas discursivas" (Tamayo, 2007).

Es de este modo como un cuerpo es el resultado tanto de la operación de tecnologías, propia de los agenciamientos maquínicos de cuerpos, como de normativas que, lejos de recaer sobre él como un agente externo y represivo, lo producen en los agenciamientos colectivos de enunciación. Un ejemplo de esto lo expone Georges Vigarello, acerca de la educación física en los regímenes totalitarios.

[...] se organizan alrededor del adoctrinamiento las actividades corporales de la juventud fascista italiana regidas por una 'Carta de los deportes' desde 1928. La 'educación física higiénica' está al servicio de la 'salud física de la raza' [Mussolini, citado en Vigarello, 2006], prometiendo una solidaridad casi carnal de lo colectivo, fabricando antropología hasta pretender metamorfosear lo orgánico. El 'hombre nuevo' de estas ficciones nacionales pretende convertirse en un 'ser físicamente transformado' [Scorza, citado en Vigarello, 2006, p. 184] [...] La gimnasia y los deportes deberían cumplir prioritariamente esta función.

Los movimientos totalitarios captaron el lado oscuro de estos impulsos voluntaristas y deportivos: lo vemos en el 'triumfo de la voluntad' exaltado por Leni Riefenstahl en las puestas en escena nazis, la explosión de sus cuerpos soleados y musculosos [Taschen, citada en Vigarello, 2006, p. 184], las poses deportivas, los músculos tensos. [...] Los ejercicios de voluntad, la promesa de temperamentos vigorosos y cuadrados (*derb und rauh*) [Diersch, citado en Vigarello, 2006] están simplemente instrumentalizados. De ahí el refinamiento físico pensado para 'tensar' mejor los cuerpos, la imagen loca de una nación voluntariamente soldada por la fuerza y por la sangre: 'el hombre nuevo' [Mosse, citado en Vigarello, 2006], convertido en un mito de vigor y de voluntad. Sólo queda el sueño de encarnar al pueblo en el cuerpo: 'El cuerpo es un don de Dios, pertenece al Volk, que hay que proteger y defender. Quien temple su voluntad sirve a su pueblo' [Kluhn, citado en Vigarello, 2006].

'Belleza, fuerza y destino son una misma cosa' [Riefenstahl, citada en Viagrello, 2006], aseveran estos proyectos que mitifican la potencia colectiva de los cuerpos. Debemos detenernos en estos contornos formales, estos gimnastas uniformemente alineados en *Los dioses del estadio* [Riefenstahl, citada en Viagrello, 2006] de Leni Riefenstahl, estos mármoles agrandados y tornados en la estatuaria de Arno Breker [Zavrel, citado en Viagrello, 2006]: envolturas impasibles, rostros congelados, transforman la belleza en referencia teórica, reduciendo a menos signos abstractos los cuerpos griegos en los que supuestamente se inspiran. Tienen una mirada ausente, un aspecto 'ideologizado': la erotización y la personalización no están permitidas. '¿Qué es la belleza?', pregunta a ambos sexos la publicidad de los periódicos alemanes de la década de 1930: potencia y vigor se imponen en la respuesta sobre cualquier otra cualidad [Kracauer, citado en Viagrello, 2006]. 'Inevitable' tema guerrero: 'Estos aires, esta prestancia militar, contaba más que cualquier otra cosa: se requería una apariencia nítida, dura, controlada y valerosa' (Mosse, citado en Viagrello, 2006, p. 185) (2006, pp. 184-185).

Propio de este régimen fascista es la anulación de cualquier posibilidad de individualidad. Rige una semiótica significante en la que la imagen corporal, el rostro del hombre blanco occidental, hace resonancia con un discurso de integración. Del mismo modo, el régimen de belleza *straight* occidental maneja un esquema de producción corporal específico, aún en los siglos XX y XXI, cuando se proclama con tanto ahinco el respeto por las diferencias y la pluralidad de la belleza. Tanto es así, que basta con mirar los famosos *Extreme Makeover* de la televisión y una buena cantidad de portadas de revistas. Nos queda por entender, entonces, cómo opera la norma en la constitución de los diferentes cuerpos.

Basada en el argumento foucaultiano, según el cual la sexualidad, lejos de ser una categoría natural, es una categoría construida a partir de la experiencia, Judith Butler presenta el género como efecto de una performatividad. Con base en esto, se deduce que las prácticas de producción corporal son algunas de las prácticas mediante las cuales las normas reguladoras materializan los cuerpos, en virtud de una matriz heterosexual que les demanda de un modo específico. En este sentido, dirijo la mirada hacia la mujer, a su estrecha relación con el maquillaje en Occidente y la visión del género femenino como *mascarada*.

La identidad como práctica

*Garbo se emperifollaba como una "vestida"
cada vez que tenía que representar a un personaje muy glamoroso,
cada vez que se derretía dentro o fuera de los brazos de un hombre,
cada vez que simplemente dejaba que ese cuello divinamente flexionado [...]
llevara el peso de su cabeza echada hacia atrás. [...]
¡Qué resplandeciente parece el arte de actuar!
Todo es personificación, sea o no verdadero el sexo que está detrás.*

Parker Tyler, *The Garbo Image*

Judith Butler define el cuerpo como "[...] un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia" (2002, p. 28). De ahí se parte para observar una concepción según la cual no hay una naturaleza estable¹ y permanente sobre la cual la cultura se imprime como un sello, sino una materialidad que se reconfigura en las relaciones sociales.

Con el objetivo de despojar el género de la naturalización que en la historia de Occidente ha reforzado las estructuras normativas binarias de las relaciones sexuales, Butler argumenta que el género es tan solo una categoría normativa que materializa un cuerpo específico a través de prácticas reiterativas que lo producen, gobiernan y controlan, a la vez que lo demarcan, lo circunscriben y lo diferencian. Esta materialización estaría a cargo de instituciones como la familia, la escuela y la empresa.

Debido a la importancia de la distinción de sexos, conforme a la matriz heterosexual, las prácticas de singularización corporal son fundamentales, en tanto que a través de ellas se intenta establecer códigos específicos de coherencia cultural, como puede observarse desde las mismas sociedades primitivas, donde los trazos y las marcas en el cuerpo varían según el género atribuido a su portador, sea hombre o mujer, hasta en el siglo XVI en Occidente, época en que las normas de la *civilitas* demandan la construcción de un cuerpo que no ha de fluctuar entre los rasgos de lo humano y la animalidad, ni entre los signos de uno y otro sexo.

Para el caso de la mujer en Occidente, las prácticas de singularización corporal operan desde muy temprana edad, una vez la denominación *niña* inicia el proceso mediante el cual se le obliga al nuevo ser viviente a adoptar la *posición de niña* para que se la considere un sujeto viable y para poder conservar esa posición (Butler, 2002, p. 326). Una de las primeras prácticas —en algunos casos, la primera— es la perforación, casi ritualizada, de los lóbulos de las orejas, lo que se constituiría como uno de los signos de distinción respecto al hombre. De forma paralela, las fronteras materiales de la mujer estarían delimitadas por el color de su ropa, los elementos con los que juega, las posturas que se le imponen y la aplicación de pinturas en su cara, aspectos que continuarían reiterándose a lo largo de su vida, con todas las implicaciones que conlleva explorar la feminidad de una forma legítima.

La debida resonancia entre los signos atribuidos a un género en particular y el cuerpo al que le es imputado dicho género procede de una máquina binaria, pieza importante de los aparatos de poder (Deleuze-Parnet, 1980), en la que los márgenes de desviación son calculados según un procedimiento de elección binario. En este caso, la dicotomía hombre-mujer sería tan respetada, que a cada uno ha de corresponder un rostro conforme a lo que se espera de él.

Los cuerpos se conciben, entonces, como territorios de agenciamiento, compuestos por líneas de segmentos que bloquean posibles desterritorializaciones. Se es hombre o se es mujer; a cada uno corresponde un conjunto de signos específico, que ha de hacer resonancia con determinado cuerpo para su identificación respecto a la matriz heterosexual. A la mujer correspondería el adorno y todo cuanto le sirva para ilustrar su belleza (Baudelaire, 1995, p. 94) y construirse como mujer.

Aunque el siglo XX presenta modelos emancipatorios con respecto al deber ser de la mujer en otros tiempos, curvilínea y ataviada (femenina), como puede observarse en las denominadas figuras *andróginas*, las pinturas, las dietas, los tratamientos para la piel y la cirugía estética continúan imponiéndose como unos de los “[...] procedimientos normativos que determinan los límites de los cuerpos con el fin de formalizar su inteligibilidad social [...]” (Tamayo, 2007). En otras palabras, prácticas que fijan los contornos del cuerpo de la mujer, bien para que no se confunda con un *jovencito*, bien para que no sea repudiada por su no-belleza, como hemos podido observar, de nuevo, en los *Extreme Makeover*, donde los casos de obesidad, afecciones de la piel, deformación corporal y otros *defectos físicos* se corresponden con un modo de vida

indeseable, asediada por el rechazo y la indiferencia. Dramático, grotesco o cierto, es lo que vemos.

Otras interpretaciones, como la de Gilles Lipovetsky, sugieren que, además de proporcionar a la mujer una imagen más deseable, la oferta de tecnologías de construcción corporal y de *manuales de belleza* que los promocionan sería un nuevo recurso para instalar a las mujeres en una condición de seres que existen más por su apariencia que por su hacer social y, con ello, recomponer la jerarquía tradicional de los sexos, muy a pesar de la emancipación femenina de antiguas servidumbres (sexuales, procreadoras o vestimentarias). "Al suceder a la prisión doméstica, la prisión estética permitiría reproducir la subordinación tradicional de las mujeres" (1999, p. 126).

Los escritos relativos a la belleza femenina, anota Lipovetsky, establecen con minuciosidad los criterios para considerar su hermosura; enumeran y clasifican las cualidades que deben poseer las mujeres para que se las considere perfectas (1999, p. 113), así como las prácticas mediante las cuales es posible obtener la silueta socialmente deseada.

Ahora, si bien el género debe imponerse, a través de una serie de prácticas reiterativas, a un conjunto de atributos que, de otra manera, sería discontinuo (Butler, 2001, p. 145) es porque la mujer no termina de producirse... Y el mismo hecho de que su producción esté sujeta a resingularización permanente, conlleva a plantear su condición como *mascarada*. Puesto que la posibilidad de una realidad femenina, genuina o auténtica, refuerza la dicotomía hombre-mujer que sostiene la matriz heterosexual, la lucha por impugnar dicha dicotomía deberá fundamentarse en la visión de la mujer como un ser inconsistente. Su continua modulación a través de las tecnologías que la singularizan, si bien intenta establecerle un rostro, no logra concederle el significante del que carece para construir su identidad.

La visión de la mujer como mascarada permite saltar de un aparato de Estado a una máquina de guerra, en virtud de su potencia de metamorfosis y posibilidad de establecer nuevas conexiones, impugnando con ello toda pretensión de verdad. El maquillaje atraviesa los cuerpos y rompe la referencia del sexo como un origen, una instancia natural y ontológicamente predeterminada; hace y deshace el cuerpo sin imponer obstáculo a las líneas deseantes que desbordan el organismo².

El maquillaje deja de abordarse como una máscara mediante la cual la mujer finge un rostro que oculta la verdadera cara. Más bien, permite reterritorializar el cuerpo a través de procesos de anulación: anular los ojos con unos ojos más hermosos, borrar los labios

con unos labios más brillantes; anular la piel envejecida por una más joven; un busto pequeño por uno más voluptuoso. La pintura, el botox, los implantes no esconden nada detrás. Utopía propia de un régimen de verdad.

El *drag queen*, producto de una performatividad generizada, subversiva y paródica (Spargo, 2004, p. 71) es el ejemplo al que Judith Butler recurre para poner de manifiesto la estructura imitativa del género mismo y, con ello, para replantear las concepciones sobre lo *natural*; en últimas, para mostrar que aunque

La práctica mediante la cual se produce la generización, la incorporación de normas, es una práctica obligatoria, una producción forzosa, [...] no por ello resulta completamente determinante. Puesto que el género es una asignación, se trata de una asignación que nunca se asume plenamente de acuerdo con la expectativa, las personas a las que se dirige nunca habitan por entero el ideal al que se pretende que se asemejen (Butler, 2002, pp. 326-327).

El carácter problemático que presenta el travestismo es su crítica al régimen de verdad del sexo, la desnaturalización del hombre y de la mujer como instancias anteriores al momento de ponerse una máscara y, en últimas, la estructura imitativa del género, así como su contingencia (Butler, 2001, p. 169). Si bien Butler toma este ejemplo con el fin de poner en tela de juicio el poder de la matriz heterosexual, en este trabajo hago uso del mismo para exponer las posibilidades de impugnación de las normas que materializan los cuerpos socialmente viables, a través de ciertas construcciones del cuerpo.

La importancia de la pintura corporal, de las prótesis, de las pelucas o los tintes para el pelo, sumados a una forma de vestir particular, es precisamente su poder de producción de subjetividades alternas a las legítimamente aceptadas femenina y masculina. Incluso, subjetividades que, si bien no intentan impugnar la dicotomía hombre-mujer, impugnan la naturalización del cuerpo mismo como una materialidad previa a lo que usualmente se denomina *modificaciones corporales*.

El *cyborg* surge entonces no sólo como respuesta a las problemáticas de género y otros dualismos, sino como posibilidad misma de conocer los cuerpos según sus conexiones. Se trata de comprender al sujeto como una *intersubjetividad* que desborda las máquinas binarias. Un *límite variable* (Butler, 2001, p. 170) sin punto de origen, heterogéneo, que se hace y se deshace en las relaciones.

Fragilidad: una respuesta a la pregunta por el hombre

*La dificultad para responder a la pregunta
por lo que constituye al individuo
radica en que éste no termina ni empieza en la piel.*

Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza.*

*No tiene una posición ontológica distinta
de los diversos actos que constituyen su realidad.*

Judith Butler, *El género en disputa.*

Una de las preguntas que suscitó y ha dado continuidad al desarrollo de la filosofía ha sido la pregunta por el hombre. Si bien en el transcurso histórico ha surgido repetidas veces la pretensión de definir lo humano mismo a partir de una esencia, encontramos su imposibilidad en virtud de la especificidad del hombre como un ser condicionado por los elementos que determinan su existencia. Desde los alimentos que ingiere, el fuego del que hace uso para cocinar y calentarse y las pinturas que utiliza para proteger su piel de los efectos del clima, hasta implantes que hacen posible su existencia, como el marcapasos, y otros para ejercitarse y limpiar su cuerpo, todos atraviesan y hacen posible la emergencia de un individuo en particular.

Si bien el despliegue tecnológico que caracteriza los últimos tiempos ha permitido a diversos pensadores definir la actualidad como la época del *bricolage* corporal, del cuerpo como algo indecible, imprevisible y aleatorio, ciencias como la paleontología y la antropología han demostrado que tan solo se trata de una época en que, gracias a los avances en el conocimiento sobre el cuerpo humano y las sobrecondiciones del maquillaje, las posibilidades de hacerse un cuerpo son diversas, mas no novedosas.

Desde prácticas como la deformación del cráneo a través de tablas, la incrustación dentaria, el tatuaje, la escarificación y la mutilación, tanto en antiguas civilizaciones como en algunas sociedades tribales que aún se conservan, hasta el uso postsignificante que hoy se hace de las mismas en Occidente, sumadas a otras variaciones en los procesos de singularización corporal, como la cirugía estética, ha sido evidente que las tecnologías de

construcción corporal no son propias de un tiempo ni de un espacio específicos, así como tampoco lo son las necesidades que las demandan, como el embellecimiento y el cuidado del cuerpo, o la impresión de un signo de distinción. En últimas, son muestra de la especificidad del hombre como *cyborg*, metáfora idónea para explicar su cuerpo en términos maquínicos, sin la necesidad de apelar a un origen que pretenda sustentar una homogeneidad que no existe.

En la ideología, el *cyborg* de Haraway se produce en una máquina que agencia una serie de elementos y acontecimientos que desbordan las máquinas binarias, rostrificadas y de líneas que obstaculizan posibles desterritorializaciones, dando paso a máquinas deseantes en las que las posibilidades de conexión son múltiples. La muerte del sujeto autónomo, autorreflexivo y capaz de actuar según principios universales; la muerte de la historia, anunciada por Fukuyama y Lyotard, con el consecuente final de los grandes relatos de corte esencialista y monocausal y, por último, la muerte de la metafísica, como la imagen de un mundo que alberga la presencia plena del ser y el fundamento atemporal de toda verdad, se agencian para hacer posibles nuevos modos de subjetivación en los que los enunciados y las prácticas dejan de hacer resonancia con un centro o con un origen que les otorgue su inteligibilidad.

Si bien en las máquinas binarias los opuestos se afirman como si tuvieran una definición propia, las máquinas del *cyborg* impugnan las dicotomías, problematizan las fronteras que, culturalmente, definen lo humano y lo animal, el organismo y la máquina, lo natural y lo artificial, el cuerpo y la mente, el desarrollo personal y el planeado desde el exterior, el hombre y la mujer. El *cyborg* escapa a los estereotipos al subvertir las normas que se le imponen para regularlo, en virtud de las relaciones discontinuas y contingentes que sostiene en el marco de una comunidad de habla y de acción.

Dada la fluctuación de sus límites, su negación de lo propio y la posibilidad de inscribirse e identificarse en un terreno particular, la figura del *cyborg* es utilizada dentro del discurso feminista con miras a desmentir una matriz natural y a construir una unidad política que pueda pensarse como multiplicidad abierta a reconfiguraciones permanentes, en la medida en que logra expandir sus fronteras hacia otras subjetividades.

La categoría *cyborg* (acrónimo de *cibernético* y *organismo*) es útil para definir al hombre en razón de su condición de fragilidad, esto es, la carencia de un rasgo característico que lo defina, no solo con respecto al animal, como lo explora Giorgio Agamben, sino respecto a todos los elementos que entran a constituir su naturaleza. Es en este punto donde las fronteras entre lo natural y lo artificial se problematizan.

Usualmente, la tecnología es vista como un desarrollo propio de las sociedades industrializadas y, a modo de herencia de la Modernidad, ha estado claramente relacionada con el progreso de la humanidad, razón por la que las sociedades llamadas *primitivas* han quedado por fuera de dicho proceso. En adelante, partiría una división que distingue a la raza humana, además de todas las dicotomías históricamente existentes, entre *naturales* y *civilizados* o, en su acepción más despectiva, entre *salvajes* y *civilizados*. La cercanía del hombre a la naturaleza solo sería posible en tanto que la tecnología no mediatizara dicha relación.

En la actualidad abundan los discursos sobre las posibilidades que tiene el hombre de transformarse, de optimizar sus capacidades y/o de ser más bello. Innumerables sustancias de aplicación para la piel, tecnologías de adelgazamiento, productos *light*, sustancias estimulantes y cirugías estéticas, entre muchas más de las que la anatomopolítica se alimenta para administrar los cuerpos en las sociedades con Estado, son promocionadas por sus grandes beneficios en la construcción de los cuerpos socialmente deseables e, incluso, de aquellos que no.

Sin embargo, desde una perspectiva según la cual las tecnologías de construcción corporal, lejos de asediar al cuerpo desde su exterior, se instalan en los propios miembros como ensamblajes materiales que hacen posible diferentes despliegues de su existencia y que, en últimas, la condicionan, observamos, claramente, que este es un hecho que ha sucedido desde los primeros tiempos del hombre.

Ante la negativa de concebir las posibilidades de producción corporal como propias de la actualidad, Peter Sloterdijk afirma:

[...] si hay hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano; entonces ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos [...] de modo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación, y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos autotecnológicamente (citado por Sibila, 2005, p. 160).

Si bien el devenir histórico muestra una evolución de las tecnologías de producción corporal, es en razón de los agenciamientos en que se producen. Un ejemplo actual es un agenciamiento en el que la contaminación ambiental, nuevos conocimientos sobre el cuerpo humano y la consecución de nuevas fuentes de extracción de materias se

agencien para producir sustancias que prevengan el envejecimiento o ciertas afecciones que podrían convertirse en enfermedades graves.

Ahora, respecto a la producción de cuerpos, la posibilidad de experimentarlos no es independiente de la norma que los constituye (Tamayo, 2005). Si bien durante siglos se impusieron a los cuerpos limitaciones puritanas que les obligaban a una prestancia formada por un porte rígido, modestia en la mirada, lentitud de los movimientos, ausencia de contacto con otros cuerpos y la moderación en el adorno, dando como resultado una serie de cuerpos *uniformados* y una división que distinguía entre aquellos que estaban conformes con la norma y aquellos que no, toda la historia del siglo XX presenta una inversión de estos valores. Hoy, las prácticas de construcción corporal acercan

[...] a ambos sexos y, en el plano de la realidad social, [...] a las múltiples etnias, en ambos casos hasta llegar al mestizaje. De los pantalones de las mujeres a los *deadlocks*³ de los adolescentes occidentales: las identidades no se 'entremezclan', se combinan profundamente. Aunque las exigencias económicas pueden insidir en la aceleración del fenómeno, limitarse a ellas no es suficiente para explicar este doble movimiento de mezcolanza, que también es un movimiento de igualación. [...] algo tiene de político esta liberación de algunas limitaciones corporales antiguas (Ory, 2006, v. 3, p. 162).

La introducción de la mujer en los deportes, antes propios de los hombres (Vigarello, citado en Ory, 2006, v. 3, p. 162), la feminización de las prácticas de cuidado corporal en aquellos, antes reservadas al sexo femenino, así como la negativa de algunas mujeres a arreglar su cara con pinturas o la proliferación de tatuajes y de *piercings* en los cuerpos, sean jóvenes o no, tan solo son algunos ejemplos de lo que hoy en día podemos observar. No obstante, esto no significa que los siglos XX y XXI se presenten como la época de la seducción del artificio.

El hecho de que las tecnologías nos produzcan continuamente, sin duda, nos revela el carácter contingente de la naturaleza, lejos de la visión de la misma como materia prima de la cultura, a la vez que nos revela nuestra especificidad como ensamblajes que nunca cesan de articularse y desarticularse. Una vez la visión esencialista respecto al hombre queda anulada, el rostro se afirma tan solo como la ficción que hace posible la existencia misma.

Notas. El hombre como cyborg

1. Acerca del género como esencia, Judith Butler aclara: "El hecho de que la realidad de género se cree mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o femineidad verdadera o constante también se constituyen como parte de la estrategia que oculta el carácter performativo del género y las posibilidades performativas de que proliferen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria" (2001, p. 172).
2. El organismo puede entenderse como aquella forma que se impone al cuerpo para otorgarle cierta correspondencia con esquemas de construcción corporal propios de un agenciamiento.
3. El look *rasta* es propio de los miembros del grupo religioso afro-caribeño que venera al antiguo emperador de Etiopía Haile Selassie. Entre sus prácticas culturales, prohíben cortar el pelo y hacen hincapié en la cultura y la identidad negra.

CONCLUSIONES

1. Las tecnologías de construcción corporal, o tecnologías del maquillaje, son unas de esas tecnologías a través de las cuales se construye el cuerpo humano, es decir, conjuntos de objetos técnicos y de prácticas que, en combinación con ciertos enunciados, coadyuvan en la composición de esas subjetividades que llamamos *cybogs*, ensamblajes de códigos que, en razón de su disposición, indican algo.
2. Si bien se hace uso de la etimología de la palabra *maquillaje* con miras a un mayor acercamiento al objeto de estudio, el término, en su uso coloquial, se identifica con mecanismos de ocultación de la verdad. Para el caso del cuerpo, las tecnologías del maquillaje funcionan como agregados o como prácticas que trasgreden una realidad corporal.

3. La importancia de los regímenes de signos o semióticas para la investigación, además de hacer posible el análisis de sistemas de signos que van más allá de la lengua, como es el de las marcas corporales, radica en que permiten identificar, a partir de un cuerpo en particular, redundancias políticas, económicas, sociales y estéticas, entre otras, y su importancia en la construcción de cuerpos, no como insumos agregados, sino como condiciones de su posibilidad misma.
4. Si bien se identifica un régimen en particular en la mayoría de los casos, es posible encontrar la presencia de dos o más regímenes. De hecho, éstos, generalmente, son mixtos, lo cual significa que podemos ubicar elementos presignificantes y contrasignificantes en todo régimen, así como elementos postsignificantes ya presentes en la semiótica significativa.
5. Pese a la usual recurrencia a los términos *evolución* y *desarrollo*, una vez se observa que las posibilidades de maquillarse son más accesibles en determinados momentos y lugares, más que en otros, para ser más exacta y coherente con el modelo de análisis, hablo de variaciones del *filum* o "materia no formada" en razón del agenciamiento que le otorga su inteligibilidad. Es decir, toda una matriz compuesta por recursos matéricos como, por ejemplo, la cera de abejas, ciertas plantas y algunos minerales, y códigos que le otorgan especificidad a tales recursos, como es

el caso de los códigos estéticos, de los cuales depende la viabilidad de ciertos cuerpos, más que de otros.

6. Si bien los casos seleccionados para explicar las diferentes funciones que, considero, cumple el maquillaje, a saber casos históricos como el de Egipto y el de las geishas en Japón, o polémicos como el del Pauly Unstoppable y Jérôme Abramovitch, aquellos son tan sólo algunos de los innumerables que abarca una historia de las construcciones del cuerpo. Día a día se observan nuevas estéticas, intervenciones más extremas o más especializadas e, incluso, culturas que no se habían dado a conocer y, por supuesto, nuevos enfoques para el estudio de las mismas.
7. Una vez podemos apreciar diferentes culturas y, con ello, diferentes formas de codificación del maquillaje, en razón de los códigos que operan en un momento histórico particular, observamos que prácticas como la pintura, el tatuaje y la escarificación, además de ser tan antiguas como el hombre mismo, aún son compartidas por sociedades tribales y sociedades occidentales. No obstante, si bien es posible encontrar usos postsignificantes de una semiótica presignificante, como es el caso de Pauly Unstoppable y sus perforaciones *massai*, tanto las herramientas utilizadas como los usos del cuerpo y los discursos que atraviesan los diferentes modos de construcción corporal impiden establecer comparaciones que puedan ir más allá de los *schemas* o trazos marcados sobre la piel.
8. Ahora, en el caso de la pintura, ejemplos como el de Egipto antiguo demuestran la permanencia tanto de sustancias como de trazos en el tiempo, como el delineado de ojos con kohl. Sin embargo, los tocados tribales son una clara excepción a la similitud de los *schemas*, donde las pinturas llegan a constituir verdaderas máscaras.
9. Si bien las prácticas de singularización corporal se han identificado con prácticas de distinción, lo han sido para determinar a quienes las llevan a cabo como representantes de un estatus social en particular, como marginados sociales —a saber prostitutas, travestis y criminales—, como miembros de una subcultura o, simplemente, como hombres o mujeres para hacer visible la distinción de sexos. Las connotaciones negativas respecto al maquillaje, en tanto que implica engaño y distorsión de un cuerpo natural, a su vez corren paralelas a connotaciones positivas que implican, no solo conformación con determinados códigos éticos y estéticos sino, además, producción continua de lo humano mismo.
10. La elección del caso sobre la belleza occidental cobra importancia en virtud de un acercamiento a los modos de construcción corporal en nuestra cultura. Si bien se

observan variaciones entre las distintas épocas mediante las cuales abordamos el tema (Antigüedad Clásica, Edad Media, Modernidad y Postmodernidad), solo hasta el siglo XX se sugiere un cambio radical respecto no solo a las tecnologías de construcción corporal, sino a los discursos que sobrecodifican las materias mismas y modelan los cuerpos conforme a una normativa. Para este caso, expongo algunas conclusiones en orden cronológico:

- Si bien las discusiones acerca del cuerpo como una realidad natural continúan vigentes hasta nuestros días, entre la humanidad grecorromana podría hablarse de una convicción aún más fuerte. La imagen del *yo-frente-a-otros* (independientemente del momento histórico en el que los discursos sobre el individualismo modificaran las mentalidades) es en virtud de una verdad interior, una esencia constitutiva de cada ser.
- Una vez el Cristianismo adopta la visión neoplatónica del cuerpo como materialidad oscura, este discurso modelaría las mentalidades a lo largo de siglos. Si bien el buen cristiano debe evitar las tentaciones de la carne, los cuidados del cuerpo estarían mal vistos, especialmente en el caso de las mujeres, cuya imagen perturbada por el discurso de la caída le costaría una continua lucha por la igualdad, incluso hasta nuestros días.
- En este orden de ideas, de forma paralela a un discurso que impugna las transformaciones de un cuerpo natural, las prácticas de singularización corporal se convertirían en el camino para alejarse de la divinidad, una vez el hombre se afirmara en su existencia a través de lo que se consideraría su embellecimiento.
- Si bien en el siglo XIX comienzan a surgir nuevos actores que parecen desbordar las normativas sociales respecto a la apariencia, tales como amazonas y bohemios, es decir, personajes que evaden una lógica mimética a la hora de construir su apariencia, sólo hasta el siglo XX podría hablarse de prácticas de singularización corporal, en tanto que un interés individual, incluso aún en casos excepcionales.
- Desde la Antigüedad Clásica hasta la Modernidad, las consideraciones acerca del sujeto a partir de su apariencia estuvieron dirigidas a ubicarlo dentro de una clase social en particular, como es en el caso de la mujer burguesa. Aunque a lo largo del siglo XX, e incluso hasta nuestros días, la

imagen corporal continúa cobrando un papel fundamental en las relaciones sociales y, por lo tanto, en la puesta en escena del *yo-frente-a-otros*, la década de los sesenta presenta una clara ruptura con los patrones que durante siglos influenciaron los procesos de materialización de los cuerpos.

- Comienza a dominar, entonces, un régimen postsignificante, en el que las desterritorializaciones respecto a un esquema corporal establecido por la moral son más susceptibles de darse; esto, en virtud de una serie de hechos que, cada vez más, aumentan las posibilidades de producir individuos: la lectura en soledad, la apertura a nuevas experiencias, la producción de productos de consumo cada vez más diversos y la necesidad de tener un espacio y un momento para sí, en razón del sopor que produce la sociedad masiva.
- A lo largo del estudio sobre los esquemas de construcción corporal en Occidente, durante siglos se observa un fuerte énfasis en las tecnologías de higiene y en cómo, a través de éstas, es posible obtener el cuerpo deseado en determinados agenciamientos. Habría que esperar hasta finales de la Edad Media para que la limpieza y el embellecimiento del cuerpo —por lo menos entre las mujeres de clase alta— se encuentren en un primer plano respecto de las relaciones sociales, el esparcimiento y los beneficios exclusivamente terapéuticos (hecho que en algunos países de Europa, como Francia, se sigue observando).
- Igualmente, sólo hasta el siglo XX es posible observar una clara distinción entre la higiene y el cuidado del cuerpo, exactamente a partir de la década de los cincuenta. El baño (en ducha) se convierte en una rutina de limpieza diaria, independientemente de técnicas más complejas, ya con fines de embellecimiento, como las exfoliaciones, la humectación de la piel con determinadas sustancias y la aplicación de pintura.

11. A lo largo de la investigación una doble funcionalidad, propia del acto de maquillarse, estuvo presente; si por un lado el hombre, a través de la tecnología y el lenguaje, irrumpe un continuum hombre-divinidad, violenta a su vez el continuum hombre-animal. A través de todo un despliegue de vida inorgánica y tecnológica, se despoja de los signos de su condición salvaje, se hace partícipe de un espectro de posibilidades de viabilidad social y afirma su singularidad, bien en el sentido

nosotros-frente-a-otros o, como puede observarse con más claridad en el siglo XX, *yo-frente-a-otros*.

12. En este orden de ideas, el concepto *rostro* juega un papel fundamental y presenta dos líneas de estudio: por un lado, en virtud de su convencionalidad, su construcción es producto de aparatos de estado y conlleva una discontinuidad hombre-naturaleza. Pero si bien encontramos rostros que presentan líneas de fuga respecto de un esquema específico de rostridad, hablamos de agenciamientos de metamorfosis o máquinas de guerra, una vez los procesos de subjetivación son posibles.

13. Los cuerpos, lejos de concebirse como materialidades ontológicamente previas a su contacto con los elementos de los que dispone, y el sexo, como una condición originaria que todo hombre deberá respetar según las coordenadas propias de una matriz heterosexual naturalizada, son ensamblajes en construcción permanente, resultado de las fuerzas contingentemente históricas que los constituyen.
14. El cuerpo es una materia desterritorializada que se hace en razón de un agenciamiento que lo reterritorializa en virtud de las prácticas y de los enunciados que lo hacen posible. El hombre es un *cyborg*, un ensamblaje semiótico-material, múltiplemente heterogéneo y conectado que, lejos de ser una instancia originaria¹, se produce de manera continua, atravesado por un determinado período histórico, ciertos códigos éticos, estéticos, tímicos y morfológicos y condiciones materiales que posibilitan el surgimiento de ciertos dispositivos tecnológicos de intervención corporal.
15. Aunque la Postmodernidad otorga el marco temporal a los discursos referentes a las posibilidades de transformación del hombre, gracias al desarrollo de innumerables tecnologías de construcción corporal, ciencias como la paleontología y la antropología han demostrado que tales posibilidades, lejos de ser una ventaja o, para muchos, una desgracia contemporánea, no sólo son connaturales al ser humano, sino posibilitadoras de su emergencia misma.
16. Si bien la Posmodernidad coincide con el gran despliegue de las posibilidades materiales de construcción corporal, no es coincidencial su convergencia, tanto con la necesidad del sujeto de singularizarse en medio de la uniformidad de una masa potencialmente homogénea, como con la lógica de la sociedad de

consumo y el sentimiento de obsolescencia acelerada. En un régimen postsignificante, la rostridad misma organiza las líneas de fuga para producir nuevas subjetividades.

17. Pese a la connotación banal que ha acompañado al maquillaje a través de los tiempos, teniendo en cuenta parte de la historia de la pintura en las mujeres, la relación de la cirugía estética con el discurso de lo natural, el rechazo al tatuaje como signo de rebeldía o de marginación social y, en general, el vínculo cuerpo real/cuerpo-transgredido, la investigación compila diversos casos que demuestran la importancia de las tecnologías de construcción corporal en la singularidad del hombre. Es decir, cómo éstas, lejos de ser un plus agregado a una materialidad predeterminada, son condición de su especificidad.
18. Si bien el maquillaje puede definirse como un instrumento de la anatomopolítica para normalizar los cuerpos, en virtud de un aparato de Estado que se encarga de definir las redes sobre las cuales deben funcionar los signos, aún en medio de una sociedad que promueve la libertad de expresión y la reivindicación de las diferencias, deviene a su vez una tecnología de producción de subjetividades, ya en un régimen con elementos postsignificantes presentes.
19. Los cuerpos son territorios de agenciamiento, compuestos por líneas de segmentos que bloquean posibles desterritorializaciones (además de líneas de fuga que hacen posible otros modos de subjetivación), hecho que ha de suponerse necesario para hacer posible un conocimiento de lo que solemos llamar lo humano.

Maquillaje y mujer: un caso por pensar de nuevo

20. Si bien la mujer es uno de los actores que más sobresale respecto a la relación del ser humano con el maquillaje, específicamente en el caso de la pintura facial para nuestra cultura, es un tema que merece un estudio más riguroso de lo que puede presentar esta investigación. Por esta razón, el vínculo mujer-maquillaje y todo lo que éste puede suponer, a saber la relación de la misma con la oscuridad, con el mal, con la mascarada, se convierte en una pregunta abierta que merece ser trabajada.
21. Dada la relevancia de la mujer, aparté las siguientes conclusiones a modo de una historia de las construcciones de los cuerpos que llamamos femeninos, atravesada

por las concepciones que han delimitado la visión de la mujer en el devenir histórico y, por supuesto, la construcción misma de su subjetividad.

- La subordinación de la mujer es una condición que ha atravesado diversas culturas, entre ellas, la occidental. La cultura griega, considerada la cuna de nuestra civilización, presenta una muestra clara de la visión que acompañaría, hasta muchos siglos después, a la mujer y, para el tema que nos concierne, la relación de ésta con las prácticas de construcción corporal.
- Aunque la llamada sociedad de consumo trae consigo un sinnúmero de revistas y productos publicitarios para incitar a la mujer a cuidarse y, con ello, a consumir tratamientos para mejorar su apariencia conforme a códigos estéticos específicos, los manuales de belleza figuran desde la Edad Media, en la forma de obras literarias y tratados de medicina. Las revistas de hoy, en este sentido, podríamos considerarlas una continuación de los mismos, en razón de cierta función anatomopolítica.
- Si bien son diversos los factores que entran en relación para dar cuenta de una emancipación de la mujer de los roles a los que ha estado sujeta, incluso hasta mediados del siglo XX, su vinculación con el trabajo, ya no por cuestiones de una calidad de vida precaria, sino con miras a su realización profesional, es el factor más preponderante en lo que podríamos llamar una línea evolutiva hacia la anhelada igualdad de sexos.
- La década de los sesenta trae consigo una serie de cambios en los modos de construcción corporal y la mujer continua siendo un actor clave. Pese a que sigue imperando una visión de la feminidad en relación con los cuidados del cuerpo y la aplicación de ungüentos y pinturas para lucir conforme a un modelo deseable —o, por lo menos, *mejor*—, una serie de cambios suponen un distanciamiento de las prácticas de modelamiento respecto de la estricta necesidad de distinción de los sexos.

22. En el transcurso de la investigación menciono un sinnúmero de tecnologías de intervención corporal, así como varios de sus usos y funciones. A pesar de la preocupación por tener en cuenta las prácticas rituales y contemporáneas más sobresalientes entre las distintas culturas que abarca el presente estudio, es

inevitable obviar, no sólo nuevas tecnologías que surgen día a día, sino descripciones más rigurosas que desbordan los objetivos de esta tesis. Por tal razón, el lector no deberá sorprenderse si el trabajo que ha consultado no incluye tecnologías que, posiblemente, se encuentren en el mercado actual.

Algunas cuestiones por resolver

Como toda investigación, la presente suscita nuevos interrogantes, que bien podrían ser atendidos en un segundo apartado, o bien contribuir a la solución de preguntas en ciencias como la antropología, la sociología, la psicología, la filosofía y la misma comunicación.

- La relación del maquillaje con la mimesis y con la moda; cómo las prácticas de construcción corporal, si bien están al servicio de la producción de subjetividades, contribuyen a la construcción de una masa homogénea, compuesta por sujetos conformes con las normativas vigentes en un período determinado.
- La relación entre el maquillaje y el capitalismo; cómo el maquillaje como sustancia se convierte en un objeto de consumo, en razón de cierta obsolescencia de los cuerpos, en el marco de una sociedad donde la belleza, el éxito y, con éstos, la viabilidad no son suficientes.

Notas. Conclusiones

1. Sobre el problema del origen, ver: "Rizoma", en *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

REFERENCIAS

FUENTES ESCRITAS

Libros

- Agamben, G. (2006), *Lo abierto. El hombre y el animal*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ariès, P. (1988), "Para una historia de la vida privada", en Chartier, R. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3, Madrid, Taurus, pp. 7-19.
- Baudelaire, C. (1995), *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora.
- Baudrillard, J. (1987), *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- Becker, A. (2006), "Exterminios. El cuerpo y los campos de concentración", en Jean-Jacques Courtine (2006), *Historia del cuerpo. El siglo XX*, vol. 3, Madrid, Taurus, pp. 313-330.
- Beckwith, C. (1990), "Geerewol: el arte de la seducción", en Feher, M. (dir.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 200-216.
- Body-Gendrot, S. (1988), "Una vida privada francesa sobre el modelo americano", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 529-579.
- Brown, P. (1988), "Introducción", en Veyne P. (dir.) *Historia de la vida privada*, vol. 1, Madrid, Taurus, p. 230.
- (1988), "El elitismo pagano", en Aries, Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 233-245.
- (1988), "Oriente y Occidente: la carne", en Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada, Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 289-303.
- Braunstein, P. (1988), "Aproximaciones a la intimidad. Siglos XIV y XV", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 526-619.
- Butler, J. (2001), *El género en disputa*, México, Paidós.
- (2002), *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.

- Castan, N. (1988), "Lo público y lo particular", en Chartier, R. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3, Madrid, Taurus, pp. 413-453.
- Chartier, R. (1988), "Introducción", en Chartier, R. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3, Madrid, Taurus, pp. 22-25.
- (1988), "Introducción", en Chartier, R. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3, Madrid, Taurus, pp. 165-167.
- (1988), "Introducción", en Chartier, R. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3, Madrid, Taurus, pp. 409-411.
- Corbin, A. y Perrot, M. (1988), "El secreto del individuo", en Perrot, M. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 425-507.
- (1988), "Gritos y susurros", en Perrot, M. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 569-616.
- Costa, P. O. (1996), *Tribus urbanas: el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós.
- Courtine, J. J. (2006), "El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad", en Jean-Jacques Courtine (2006), *Historia del cuerpo. El siglo XX*, VOL. 3, Madrid, Taurus.
- Courtine, J. J. y Vigarello Georges (2006), "Identificar. Huellas, indicios, sospechas", en Jean-Jacques Courtine (2006), *Historia del cuerpo. El siglo XX*, vol. 3, Madrid, Taurus.
- De la Roncière, C. (1988), "Cómo vivir juntos", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 205-215.
- (1988), "La célula privada, matriz de la vida interior", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 266-284.
- (1988), "Intervención de las autoridades en la vida privada", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 301-309.
- Deleuze, G. y Guattari, F. P. (2004), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.

- Duby, G. (1988), "Advertencia", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 9-15.
- (1988), "Situación de la soledad, siglos XI-XIII", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 503-526.
- Duby, G. (1998), *Damas del siglo XII. Eloisa, Leonor, Iseo y algunas otras*, vol. 1, Madrid, Alianza.
- (1988), *Damas del siglo XII. El recuerdo de las abuelas*, vol. 2, Madrid, Alianza.
- (1988), *Damas del siglo XII. Eva y los sacerdotes*, vol. 3, Madrid, Alianza.
- Eco, U. (2006), *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen.
- Eggebrecht, A. (1984), *El Antiguo Egipto. 3000 años de historia y cultura del Imperio faraónico*, Múchen, Plaza & Janés.
- Foucault, M. (1999), *Historia de la sexualidad: El uso de los placeres*, vol. 2, Madrid, Siglo XXI.
- Golden, A. (2006), *Memorias de una geisha*, Bogotá, Santillana.
- Guasch, A. M. (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Barcelona, Serbal.
- Hall, C. (1988), "Sweet Home", en Perrot, M. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 53-93.
- Haraway, D. J. (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Hunt, L. (1988), "La vida privada durante la revolución francesa", en Perrot, M. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 21-51.
- Knauff, B. M. (1990), "Imágenes del cuerpo en Melanesia: sustancias culturales y metáforas naturales", en Feher, M. (dir.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 3, Madrid, Taurus.
- Lipovetsky, G. (1986), *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- (1990), *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama.

- (1999), *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama.
- Magli, P. (2001), "Maquillaje: autenticidad del artificio", en *La moda: representaciones e identidad*, Barcelona, Gedisa.
- Martínez, J. A. (2003), *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela.
- Michaud, Y. (2006), "Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales", en Jean-Jacques Courtine (2006), *Historia del cuerpo. El siglo XX*, vol. 3, Madrid, Taurus.
- Nancy, J. L. (2003), *Corpus*, Madrid, Arena libros.
- Ory, P. (2006), "El cuerpo ordinario", en Jean-Jacques Courtine (2006), *Historia del cuerpo. El siglo XX*, vol. 3, Madrid, Taurus.
- Patlagean, E. (1988), "El yo consigo mismo", en Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 597-611.
- Perrot, M. (1988), "Introducción", en Perrot, M. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 9-13.
- (1988), "Antes y en otros sitios", en Perrot, M. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 17-19.
- (1988), "Figuras y funciones", en Perrot, M. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 127-191.
- (1988), "Introducción", en Perrot, M. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 421-423.
- Perrot, M. (1988), "Al margen: célibes y solitarios", en Perrot, M. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 293-309.
- Prost, A. (1988), "Introducción", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 15-19.
- (1988), "El trabajo", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 21-59.

- (1988), "La familia y el individuo", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 61-113.
- (1988), "Transiciones e interferencias", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 115-153.
- Régnier-Bohler, D. (1988), "La sociabilidad", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 329-357.
- (1988), "El cuerpo", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 357-372.
- (1988) "El individuo", en Duby, G. (dir.) *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 372-391.
- Revel, J. (1988), "Los usos de la civilidad", en Chartier R. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3, Madrid, Taurus, pp. 169-209.
- Rouche, M. (1988), "Introducción", en Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 405-407.
- (1988), "La vida privada a la conquista del estado y de la sociedad", en Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 409-439.
- (1988), "El cuerpo y el corazón", en Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 441-469.
- Schulz, R. y Seidel, M. (1997), *Egipto: el mundo de los faraones*, Bonner, Konemann Verlagsgesellschaft mbH.
- Sennett, R. (1997), *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, España, Alianza.
- Sibila, P. (2005), *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Spargo, T. (2004), *Foucault y la teoría queer*, Barcelona, Gedisa.
- Spivey, N. y Squire, M. (2005), *Panorama del mundo clásico*, Barcelona, Blume.

- Veyne, P. (1988), "Introducción", en Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 13-15.
- (1988), "Introducción", en Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 20-21.
- (1988), "Placeres y excesos", en Veyne, P. (dir.) *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil*, vol. 1, Madrid, Taurus, pp. 181-202.
- Vigarello, G. (2006), "Entrenarse", en Jean-Jacques Courtine (2006), *Historia del cuerpo III. El siglo XX*, Madrid, Taurus.
- Vincent, G. (1988), "Los inconvenientes de las opciones", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 7-11.
- (1988), "¿Una historia del secreto? Guerras dichas, guerras silenciadas y el enigma de la identidad", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 201-247.
- (1988) "Secretos de familia", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 249-305.
- (1988), "El cuerpo y el enigma sexual", en Prost, A. y Vincent, G. (dirs.) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 307-389.

Revistas

- Sherman, C. (1996), "Cindy Sherman en el Palacio de Velásquez Imágenes de asco, sexo y horror", en *Lápiz Revista Internacional de Arte*, núm. 124, pp. 74-75.
- Cosmética*, (2007, febrero), "Homenaje a la reina de la cosmética mundial. Estée Lauder 1908-2003", núm. 2, p. 8.
- (2007, febrero), "Cosméticos para hombres. Una revolución que atrapa", núm. 2, p. 54.
- Cosmopolitan*, (s. f.), "Herramientas para el pelo", núm. 3, pp. 40-41.
- Díaz, J. (2005, enero), "Cirugía plástica: las respuestas a todas tus preguntas", en *Cosmopolitan*, año 33, núm. 1, 2005, pp. 91-93.

- Fajardo, C. (1999, mayo), "Maquillajes y pasarelas", en *Magazín Dominical El Espectador*, núm. 864, pp. 14-15.
- Fucsia, (2006, septiembre), "Cambio de edad y de piel", núm. 75, pp. 54-58.
- (2007, marzo), "Luces sobre el láser", núm. 80, pp. 42-47.
- (2007, mayo), "Cómo y cuándo usar las cremas antiedad", núm. 82, pp. 86-88.
- Gras, L. M. (2006, enero-febrero), "Cosmética instrumental: la belleza del futuro", en *Joy*, año 2, núm. 1, 2006, pp. 76-79.
- La Riviera*, (2006, mayo), "Días de carnaval", núm. 19, pp. 76-79.
- Peña, B. (2007, 22 de abril), "Cosmética comestible", en *EP[S]* (diario *El País*), núm. 1.595, p. 86.
- Ramírez de Haro, I. (1987, marzo-mayo), "Epitafios de la piel", en *El Paseante*, núm. 6, pp. 101-104.
- Rosales, A. (2006, febrero-marzo), "Cómo envejecemos, cómo remediarlo", en *La Riviera*, núm. 18, pp. 14-17.
- Sánchez, A. (2003, octubre), "Disfraz: fantasías del otro yo", en *AKER*, año 2, núm. 16, 2003, pp. 22-28.
- Paccalet, Y. (2006, octubre), "Con el mundo en su cuerpo", en *Panorama*, pp. 188-202.

Vínculos Web

"Clínica Medicenter" (2008) [en línea], disponible en:

<http://www.clinicamedicenter.com/index.php?module=htmlpages&func=display&pid=27>, recuperado: 2 de junio de 2008.

"Comunidad Emo" (2008) [en línea] disponible en:

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/estudiantes/1599/article-124498.html>, recuperado: 28 de mayo de 2008.

Escobar Barrera, C. (2007), "Alejandro Rada Cassab. Pionero de la medicina estética", en *Salud y Estética en Colombia* [revista en línea], disponible en:

http://www.saludyesteticaencolombia.com/personaje/pionerodela_cirugiaestetica.html, recuperado: 2 de junio de 2008.

Iwasaki, M. (2002), *Vida de una geisha: la verdadera historia* [en línea], disponible en: http://www.google.es/books?id=4g71Rd-h_EUC&printsec=frontcover&sig=bqAYlr2wqmXTTeE0cEKK8Lp1_9k#PPA213,M1, recuperado: junio de 2008.

Jackson, C. (2007), "My Surgery" [en línea], disponible en: http://www.cindyjackson.com/my_cosmetic_surgery2.php, recuperado: 5 de mayo de 2007.

"Maquillaje" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Maquillaje>, recuperado: 20 de junio de 2007.

Reverte, J. (2001), "kioto: el reino de las «geishas»" [en línea], disponible en: <http://www.elmundo.es/2001/08/01/uve/1030633.html>, recuperado: 28 de mayo de 2008.

Saura, P. (2003), "Papúa y Nueva Guinea. Los ritos del color" [en línea], disponible en: http://www.almendron.com/cuaderno/culturas/color/color_04.htm, recuperado: 3 de mayo de 2004.

Conferencias

Tamayo, R. (2005, 9 de septiembre), "Impugnar la figura: anorexia y supresión del cuerpo" [conferencia], *La experiencia del cuerpo. Reflexiones interdisciplinares sobre el cuerpo*, Bogotá.

Conversaciones

Tamayo, R. (2007, 13 de junio), entrevistado por Agudelo, M., Bogotá.

Programas de televisión

Leyendas urbanas (2007, 5 de julio), [emisión por televisión], (s. n.), s. l., Canal Infinito.

Artículos inéditos

Tamayo, R. *Resistir a la vida: anorexia y supresión del organismo* [inédito].

IMÁGENES

Imagen 1. Beckwith, C. y Fisher, A. (2004), *Faces_p203* [en línea], National Geographic Society, disponible en:

http://news.nationalgeographic.com/news/2004/10/photogalleries/africa_faces/photo7.html, recuperado: 5 de Julio de 2007 [fotografía, p. 10].

Imagen 2. Ho, D. (2007), *Theprogression* [en línea], David Ho, disponible en:

http://www.davidho.com/gallery/personal/gallery_personal.html, recuperado: 7 de marzo de 2007 [fotografía, p. 19].

Imagen 3. Beckwith, C. y Fisher, A. (2004), *Faces_p9* [en línea], National Geographic Society, disponible en:

http://news.nationalgeographic.com/news/2004/10/photogalleries/africa_faces/index.html?fs=www3.nationalgeographic.com&fs=plasma.nationalgeographic.com, recuperado: 5 de julio de 2007 [fotografía, p. 24].

Imagen 4. *Penélope Cruz, en la campaña de Telescopic Mascara de L'Oréal Paris* (2006), en *hola.com* [en línea], Hola S. A. disponible en: http://www.hola.com/galeria-de-imagenes.html?imagen=/belleza/tendencias/2006/03/02/guerlain_loreal/imgs/penelope-mayo-06-a.jpg&publi=&nactual=21&nnumeroactual=22&nfotos=29&subseccion=bellezatendencias, recuperado: 30 de julio de 2006 [fotografía, p. 25].

Imagen 5. Hoffman, E. (1987, mayo), "Tatuaje de cuerpo entero con cielo, brotes de cerezo, serpiente y un héroe Suikoden", en *El Paseante*, núm. 6, pp. 71-75 [fotografía, p. 37].

Imagen 6. Beckwith, C. y Fisher, A. (2004), *Faces_p55* [en línea], National Geographic Society, disponible en:

http://news.nationalgeographic.com/news/2004/10/photogalleries/africa_faces/photo4.html, recuperado: 5 de julio de 2007 [fotografía, p. 38].

Imagen 7. Unstoppable, P. (2006), *Pauly8* [en línea], bmezine.com, disponible en:

<http://www.bmezine.com/news/roo/20061126.html>, recuperado: 11 de mayo de 2007 [fotografía, p. 38].

Imagen 8. *Busto de la reina Nefertiti*, en Schulz, R. y Seidel, M. (1997), *Egipto: el mundo de los faraones*, Bonner, KonemannVerlargsgesellschaft mbH., p. 203 [fotografía, p. 44].

Imagen 9. *Paletas zoomorfas para cosméticos*, en Schulz, R. y Seidel, M. (1997), *Egipto: el mundo de los faraones*, Bonner, KonemannVerlargsgellschaft mbH., p. 18 [fotografía, p. 45].

Imagen 10. *Vasijas zoomorfas de piedra*, en Schulz, R. y Seidel, M. (1997), *Egipto: el mundo de los faraones*, Bonner, KonemannVerlargsgellschaft mbH., p. 17 [fotografía, p. 46].

Imagen 11. *Baúl para cosméticos de la reina Mentuhotep*, en Schulz, R. y Seidel, M. (1997), *Egipto: el mundo de los faraones*, Bonner, KonemannVerlargsgellschaft mbH., p. 406 [fotografía, p. 46].

Imagen 12. *Peluca femenina*, en Schulz, R. y Seidel, M. (1997), *Egipto: el mundo de los faraones*, Bonner, KonemannVerlargsgellschaft mbH., p. 407 [fotografía, p. 47].

Imagen 13. Reeve, M., (2004), *Geisha-fullheight* [en línea], GNU Free Documentation license, disponible en: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Geisha-fullheight.jpg>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 52].

Imagen 14. *Maquillaje maiko* (2007) [en línea] Cristina Dorda, disponible en: <http://www.geigi-gakko.castillejo.org/make-up.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 55].

Imagen 15. *Maiko_principiante* (2007) [en línea], Cristina Dorda, disponible en: <http://www.geigi-gakko.castillejo.org/make-up.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 56].

Imagen 16. *Maiko* (2007) [en línea], Cristina Dorda, disponible en: <http://www.geigi-gakko.castillejo.org/make-up.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 58].

Imagen 17. *Cuello* (2007) [en línea], Cristina Dorda, disponible en: <http://www.geigi-gakko.castillejo.org/make-up.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 58].

Imagen 18. *Geiko_senior* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.geigi-gakko.castillejo.org/make-up.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 59].

Imagen 19. *Katsuyama* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.geigi-gakko.castillejo.org/hairdress.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 60].

Imagen 20. *Wareshinobu* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.geigi-gakko.castillejo.org/hairdress.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 60].

Imagen 21. *Ofuku* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.geigigakko.castillejo.org/hairdress.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 60].

Imagen 22. Bachler, D. (2004), *Geisha-kyoto-2004-11-21* [en línea], Own Work, disponible en: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Geisha-kyoto-2004-11-21.jpg>, recuperado: 7 de julio de 2007 [fotografía, p. 62].

Imagen 23. *Discóbolo* (s. f.) [en línea], Mark Harden's Artchive, disponible en: <http://www.artchive.com/artchive/G/greek/discobolos.jpg.html>, recuperado: 6 de noviembre de 2007 [fecha de la escultura: c. 450 a. C., fotografía, p. 67].

Imagen 24. *Grupo de mujeres con espejos y otros objetos de cosmética*, en Spivey, N. y Squire, M. (2005), *Panorama del mundo clásico*, Barcelona, Blume, p. 26 [fotografía, p. 68].

Imagen 25. *Alabastron*, en Spivey, N. y Squire, M. (2005), *Panorama del mundo clásico*, Barcelona, Blume, p. 27 [fotografía, p. 69].

Imagen 26. *Objetos femeninos de aseo*, en Veyne, P. (dir.), (1988), *Historia de la vida privada. Del Imperio Romano al año mil*, Madrid, Taurus, vol. 1, p. 443 [fotografía, p. 76].

Imagen 27. *La apariencia*, en Chartier, R. (dir.) (1988), *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus, vol. 3, p. 205 [fotografía, p. 98].

Imagen 28. Brooks (2007) [en línea], disponible en: <http://blogs.usatoday.com/popcandy/images/brooks.jpg>, recuperado: 18 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 114].

Imagen 29. *003_bardot_brigitte_03* (2007) [en línea], Avizora.com, disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/historia_cosas/textos/0003_historia_bikini.htm, recuperado: 18 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 115].

Imagen 30. Bonnard, P. (2007), *Desnudo frente al espejo* [en línea], en <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=5156>, recuperado: 19 de noviembre de 2007 [fecha de la obra: 1937, 116].

Imagen 31. *Pilates2005* (2005) [en línea], disponible en: <http://www.centrodealternativas.com/pilates2005.jpg>, recuperado: 19 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 117].

Imagen 32. *Before* (2007) [en línea], Cindy Jackson Limited 2007, disponible en: http://www.cindyjackson.com/my_cosmetic_surgery2.php, recuperado: 5 de mayo de 2007 [fotografía, p. 120].

Imagen 33. *After* (2007) [en línea], Cindy Jackson Limited 2007, disponible en: http://www.cindyjackson.com/my_cosmetic_surgery2.php, recuperado: 5 de mayo de 2007 [fotografía, p. 120].

Imagen 34. *Barbie-destiny-s-child-beyonce-doll-family* (2007)[en línea], disponible en: <http://www.my-family-fun.com/pictures/barbie/barbie-destiny-s-child-beyonce-doll-family.jpg>, recuperado: 16 de Julio de 2007 [fotografía, p. 121].

Imagen 35. *Back_cover* (2007) [en línea], Cindy Jackson Limited 2007, disponible en: http://www.cindyjackson.com/my_cosmetic_surgery2.php, recuperado: 5 de mayo de 2007 [fotografía, p. 123].

Imágenes 36-38, 41-44, 47-52. Vogue, J. M. (2006, octubre), "Con el mundo en el cuerpo", en *Panorama*, pp. 190-198 [fotografías, pp. 144-145, 147, 149].

Imagen 39. Benali, R. (2007), *Surma_1* [en línea], Remi Benali, disponible en: http://www.remibenali.com/culture_and_tribes_surma/surma_1.html, recuperado: 14 de julio de 2007 [fotografía, p. 146].

Imagen 40. *F1010001* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.lars.dj/ethiopia/04%20surma%20mizan%20-%20kibish/F1010001.JPG>, recuperado: 17 de julio de 2007 [fotografía, p. 146].

Imagen 45. *20050804ª* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.jefallbright.net/images/20050804a.gif>, recuperado: 17 de julio de 2007 [fotografía, p. 148].

Imagen 46. Beckwith C. y Fisher A. (2007), *Surma* [en línea], disponible en: <http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/surma/index.htm>, recuperado: 14 de enero de 2007 [fotografía, p. 148].

Imagen 53. Masana, E. (2007), *Guerouel* [en línea], Galería de fotos de Níger, disponible en: <http://www.losviajeros.net/fotos/africa/niger/index.php?fn=guerouel>, recuperado: 5 de julio de 2007 [fotografía, p. 151].

Imagen 54. Masana, E. (2007), *Gereewol2* [en línea], Galería de fotos de Níger, disponible en: <http://www.losviajeros.net/fotos/africa/niger/index.php?fn=gereewol2>, recuperado: 5 de julio de 2007 [fotografía, p. 152].

Imágenes 55-57. Beckwith, C. (1990), en Feher, M. (dir.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 2, Madrid, Taurus, pp. 206, 211 y 214 [fotografía p. 153].

Imagen 58. Ritts, H. (1994), "Denis Rodman para el calendario Pirelli 1994", en Eco, U. (2006), *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, p. 429 [fotografía, p. 155].

Imagen 59. *Vogue's Best Dressed 21/07/2007* (2007) [en línea], disponible en: <http://nothingtowear.wordpress.com/2007/07/page/2/>, recuperado: 22 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 157].

Imagen 60. Placard, M. (2006), *Batcave_girl* [en línea], Free Software Foundation, disponible en: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Batcave_girl.JPG, recuperado: 5 de julio de 2007 [fotografía, p. 159].

Imagen 61. *8102a* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.untiedundone.com/>, recuperada: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 160].

Imagen 62. *User-Ich_with_Mohawk* (2005) [en línea], Free Software Foundation, disponible en: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/User-Ich_with_Mohawk.jpg, recuperado: 5 de julio de 2007 [fotografía, p. 160].

Imagen 63. *Estetica2* (2007) [en línea], disponible en: <http://darklandsperu.inc.md/imagenes/goth/estetica2.jpg>, recuperado: 20 de julio de 2007 [fotografía, p. 162].

Imagen 64. *Bara* (2007) [en línea], disponible en: <http://data1.blog.de/blog/b/biografien-news/img/Bara.jpg>, recuperado: 22 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 163].

Imagen 65. *020105b* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.untiedundone.com/>, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 163].

Imagen 66. Siriö (2007), *Dark_Girl_2* [en línea], disponible en: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Dark_Girl_2.jpg, recuperado: 6 de julio de 2007 [fotografía, p. 164].

Imagen 67. *Skinhead-s* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.liter.kz/files/Skinhead-s.jpg>, recuperado: 5 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 165].

Imagen 68. *The National Front* (2007) [en línea], en:

<http://www.punk77.co.uk/groups/nationalfront.htm>, recuperado: 22 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 166].

Imagen 69. Flickr user Wok (2004), *KISS_in_concert_Boston_2004* [en línea], CC-BY, disponible en:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/KISS_in_concert_Boston_2004.jpg, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 167].

Imagen 70. *Kisx7* (2007) [en línea], lynn's kiss dominion, disponible en:

<http://www.kissdominion.com/kisx7.htm>, recuperada 28 de julio de 2007 [fotografía, p. 168].

Imagen 71. *Alice Cooper-775034-719031* (2005) [en línea], disponible en:

http://www.jeffvrabel.com/uploaded_images/Alice%20Cooper-775034-719031.jpg, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 168].

Imagen 72. *King_diamond_03* (2007) [en línea], disponible en:

http://www.bestrock.cz/include_images/k/king_diamond/foto/king_diamond_03.jpg, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 169].

Imagen 73. *601220* (2007) [en línea], disponible en: <http://img.nrk.no/img/601220.jpeg>, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 170].

Imagen 74. *Twistedsisster79* (2007) [en línea], disponible en:

<http://www.nolifetilmetal.com/images/twistedsisster79.jpg>, recuperado: 6 de julio de 2007 [fotografía, p. 170].

Imagen 75. (2003) [en línea], disponible en: <http://www.mansonmax.com>, recuperado: marzo de 2003 [fotografía, p. 171].

Imagen 76. *X-lordi* (2007) [en línea], disponible en:

http://s92.photobucket.com/albums/l19/angry_carrot/?action=view¤t=x-lordi.jpg/, recuperada: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 172].

Imagen 77. *Lordi* (2007) [en línea], disponible en:

<http://s41.photobucket.com/albums/e294/EnriqueDaSilva/?action=view¤t=Lordi.jpg/>, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 172].

Imagen 78. *Lordi2006027ov5bt* (2007) [en línea], disponible en:

<http://img102.imageshack.us/img102/5872/lordi2006027ov5bt.jpg/>, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 172].

Imagen 79. *1135221716191* (2007) [en línea], disponible en:

http://www.hs.fi/kuvat/iso_webkuva/1135221716191.jpeg/, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 172].

Imagen 80. *Drummer* (2007) [en línea] disponible en:

<http://s121.photobucket.com/albums/o221/kethlynG/?action=view¤t=drummer.jpg/>, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 173].

Imagen 81. *Enerly* (2007) [en línea], disponible en:

http://s72.photobucket.com/albums/i183/Lucifer_Chapel/?action=view¤t=Enerly.jpg/, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 173].

Imagen 82. *MagnumfotoforPyromite* (2006) [en línea], disponible en:

http://s28.photobucket.com/albums/c206/Joni_Master/?action=view¤t=MagnumfotoforPyromite.jpg/, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 173].

Imagen 83. *0314hn* (2007) [en línea], disponible en:

<http://img115.imageshack.us/img115/8421/0314hn.jpg/>, recuperado: 6 de Julio de 2007 [fotografía, p. 173].

Imagen 84. Abramovitch, J. (2002), *Venus* [en línea], disponible en:

http://www.chapter9photography.com/2007/previous_work/altered/20.htm, recuperado: 15 de julio de 2007 [fotografía, p. 174].

Imagen 85. Oviedo, J. (2007), *709459_9f* [en línea], disponible en:

<http://www.shock.com.co/shock/Secciones/Articulo.aspx?idN=594>, recuperado: 11 de Mayo de 2007 [fotografía, p. 175].

Imagen 86. *Bmegl158017* (2007) [en línea], disponible en:

<http://www.bmezine.com/culture/A51028/high/bmegl158017.jpg>, recuperado: 6 de junio de 2007 [fotografía, p. 176].

Imagen 87. *Corser_suicide* (2007) [en línea], disponible en: http://bp1.blogger.com/_L2-w3llcFYU/RIEL5LDqVCI/AAAAAAAAAnE/AFjC1WvfejQ/s1600-h/corser_suicide.jpg,

recuperado: 15 de julio de 2007 [fotografía, p. 176].

Imagen 88. 1435962273_I (2007) [en línea], disponible en: http://bp2.blogger.com/_L2-w3llcFYU/RejqM-nBDXI/AAAAAAAAACs/A697zOsFR3I/s1600-h/1435962273_I.jpg , recuperado: 11 de mayo de 2007 [fotografía, p. 177].

Imagen 89. Pauly8 (2006) [en línea], 2006 bmezine.com, disponible en: <http://www.bmezine.com/news/roo/20061126.html>, recuperado: 11 de mayo de 2007 [fotografía, p. 177].

Imagen 90. Goldie, C. F. (1907), *Te Aho Te Rangī, jefe maorí con la cara profusamente tatuada*, Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth/Bridgeman Art Library, London/New York, *Enciclopedia Encarta 2007* [fotografía, p. 181].

Imagen 91. Pinzón H. R. (2003, octubre), en *Aker*, año 2, núm. 16, p. 27 [fotografía, p. 184].

Imagen 92. Greta_Garbo_2 (2007) [en línea], disponible en: http://www.bergen-filmklubb.no/images/Greta_Garbo_2.jpg, recuperado: 6 de octubre de 2007 [fotografía, p. 186].

Imagen 93. *Monroe-marilyn-gold-5001112* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.poster.net/monroe-marilyn/monroe-marilyn-gold-5001112.jpg>, recuperado: 6 de octubre de 2007 [fotografía, p. 187].

Imagen 94. *Bardot30* (2007) [en línea], disponible en: <http://www.blogs.ya.com/afrodita/files/Bardot30.jpg>, recuperado: 6 de octubre de 2007 [fotografía, p. 187].

Imagen 95. Hoffman, E. (1987, mayo), *Admirando a La Argentina*, en *El Paseante*, núm. 6, pp. 71-75 [fotografía, p. 190].

Imagen 96. Encarta (2007), *"Maquillaje kabuki"*, [DVD], s. I. Microsoft Corporation [fotografía, p. 192]

Imagen 97. "Dou" (2006) [en línea], disponible en: <http://photos1.blogger.com/blogger/6350/379/1600/dou.jpg>, recuperado: 16 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 194].

Imagen 98. "Cover_film_1" (2004), en *Mirror* [en línea], Communications Gratte-Ciel Ltée 2004, disponible en: http://www.montrealmirror.com/ARCHIVES/2004/012904/cover_film.html, recuperado: 28 de junio de 2008 [fotografía, p. 195].

Imagen 99. "Cover_film_4" (2004), en *Mirror* [en línea], Communications Gratte-Ciel Ltée 2004, disponible en:

http://www.montrealmirror.com/ARCHIVES/2004/012904/cover_film.html, recuperado: 28 de junio de 2008 [fotografía, p. 195].

Imagen 100. Múnera, B. (2004, febrero), *Revista Credencial*, ed. 207. p. 36 [fotografía, p. 199].

Imagen 101. (2006, mayo), *La Riviera*, núm. 19, p. 78 [fotografía, p. 200].

Imagen 102. *Sylvie_fouquet_small* (2007) [en línea], disponible en:

<http://www.bodypaint.ch/links/LinkBody.asp>, recuperado: 11 de noviembre de 2007 [fotografía, p. 201].

Imagen 103. Cantrell, E. M. (1990), en Feher, M. (dir.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 3, Madrid, Taurus, p. 220 [fotografía p. 203].

Imágenes 104-107. Saura, P. (2004) [en línea], National Geographic Society, disponible en: <http://www.almendron.com>, recuperado: 3 de mayo de 2004 [fotografía, p. 206, 208-209].

Imagen 108. Cantrell, E. M. (1990), en Feher, M. (dir.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 3, Madrid, Taurus, p. 232 [fotografía p. 214].

Imagen 109. *Banksy_holocaustic* (2007) [en línea], Imperial War museum, disponible en: <http://banksy.co.uk/manifesto/index.html>, recuperado: 1 de abril de 2007 [fotografía, p. 218].

Imagen 110. Stelarc (2000), *19* [en línea], Stelarc, disponible en:

<http://www.stelarc.va.com.au/photos/19.html>, recuperado: 24 de julio de 2007 [fotografía, p. 224].

Imagen 111. Brus, G. (2003), *Aktion num. 2*, en Martínez, J. A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, p. 98 [fotografía, p. 225].

Imagen 112. Klein, Y. (2003), *Antropometrías*, en Martínez, J. A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, p. 124 [fotografía, p. 226].

Imagen 113. Mendieta, A. (2003), *Flowers on Body*, en Martínez, J. A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, p. 133 [fotografía, p. 226].

Imagen 114. Sierra, S. (1999), *Ss001* [en línea], Santiago Sierra, disponible en: <http://www.kw-berlin.de/english/archiv/sie/sie.htm>, recuperado: 3 de julio de 2008 [fotografía, p. 228].

Imagen 115. Sherman, C. (1995), *Untitled, #299*, en Zdenek, F. y Schwander, M., *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*, Munich, Schimer Art, p. 56 [fotografía p. 229]

Imagen 116. Sherman, C. (1995), *Untitled, B*, en Zdenek, F. y Schwander, M., *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*, Munich, Schimer Art, p. 27 [fotografía p. 231].

Imagen 117. Sherman, C. (1995), *Untitled, #132*, en Zdenek, F. y Schwander, M., *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*, Munich, Schimer Art, p. 66 [fotografía p. 231]

Imagen 118. Sherman, C. (1995), *Untitled, # 222* [FOTOCOPIA], en Zdenek, F. y Schwander, M., *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*, Munich, Schimer Art, p. 79 [fotografía p. 231].

Imagen 119. Sherman, C. (1995), *Untitled, #210*, en Zdenek, F. y Schwander, M., *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*, Munich, Schimer Art, p. 71 [fotografía p. 231].

Imagen 120. Orlan (2003), en Martínez, J. A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, p. 317 [fotografía, p. 232].

Imagen 121. Orlan (2007) [en línea], disponible en: <http://www.portalkunstgeschichte.de/images/orlan11086698850.jpg>, recuperado: 29 de julio de 2007 [fotografía, p. 233].

Imagen 122. Schwarzkogler, R. (2003), *Acción en Viena*, en Martínez, J. A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, p. 76 [fotografía, p. 235].

Imagen 123. Abramovitch, J. (2004), *01_enigma* [en línea], Jerome Abramovitch 1996-2007, disponible en: http://www.chapter9photography.com/2007/previous_work/altered/01.htm, recuperado: 15 de julio de 2007 [fotografía, p. 236].

Imagen 124. Abramovitch, J. (2007), *31623653_a31af20643* [en línea], disponible en: http://photos1.blogger.com/blogger/1495/501/1600/31623653_a31af20643.jpg, recuperado: 19 de julio de 2007 [fotografía, p. 236].

Imagen 125. Abramovitch, J. (2007), *Jerome_saline_Mod boy* [en línea], disponible en: http://bp0.blogger.com/_L2-w3llcFYU/RezaQROd0bl/AAAAAAAAADE/JbVN4DzslgY/s1600-h/jerome_saline.jpg, recuperado: 5 de marzo de 2007 [fotografía, p. 236].

Imagen 126. Abramovitch, J. (1998), *10_amputation* [en línea], disponible en: http://www.chapter9photography.com/2007/previous_work/altered/10.htm, recuperado: 15 de julio de 2007 [fotografía, p. 237].

Imagen 127. Stelarc (1980), *03* [en línea], Stelarc, disponible en: <http://www.stelarc.va.com.au/photos/03.html> , recuperado: 24 de julio de 2007 [fotografía, p. 238].

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Allard, G. (1988), *La mascara*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barbotin, E. (1977), *El lenguaje del cuerpo II. El rostro, la mirada, la palabra, las relaciones interpersonales*, Pamplona, EUNSA.
- Baudrillard, J (1986), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Bauman, Z. (2001), *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal.
- Cacciari, M. (2000), *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós.
- Calabrese, Omar, (1999), *La era neobarroca*, Barcelona, Cátedra.
- Cerbino, M., Chiriboga, C. y Tutivén, C. (2000), *Culturas juveniles en Guayaquil: cuerpo, música, sociabilidad y género*, Guayaquil, Abya-Yala, CAB.
- Deleito y Piñuela, J. (1946), *La mujer, la casa y la moda en la España del rey poeta*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Duby, G. (1995), *Año 1000, año 2000: la huella de nuestros miedos*, Barcelona, Andrés Bello.
- Esposito, E. (2005), *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Flaceliere, R. (1959), *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Buenos Aires, Librería Hachette, S. A.
- Flusser, V. (1991), *El gesto*, Barcelona, Herder.
- Havelock, E. (1994), *Prefacio a Platón*, Barcelona, Visor.
- Holland, S. (2004), *Alternative femininities. Body, Age and Identity*, Nueva York, Berg.
- Lucie-Smith, Edward, (1995), *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Destino.
- Lurie, A. (1994), *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós.
- Lyotard, J. F. (1986), *La condición Postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- Mauss, M. (1971), "Técnicas y movimientos corporales", en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.

- Nittve, L. "Implosión. Una perspectiva posmoderna", en Guasch, A. (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- Onfray, M., "De la mutilación entendida como una de las bellas artes", en Guasch, A., ed., *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- Serres, M. (2002), *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, México, Taurus.
- Stevenson R. L. (2002), "El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde", en *Obras selectas*, Madrid, Edimat.
- Traversa, O. (1997), *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona, Gedisa.

Revistas

- Foucault, M. (1997, otoño), "Nacimiento de la biopolítica", en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 30, pp. 119-124.
- Medina Cano, F. (1996), "El cuerpo en la posmodernidad: la salud, el ejercicio físico y el cuerpo perfecto", en *Signo y Pensamiento*, vol. XV, núm. 28, pp. 99-120.
- Vicente, M. (1995, noviembre), "Entrevista con Gary Hill. El Cuerpo Escrito", en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, vol. 14, núm. 116, pp. 28-39.
- Olivares, R. (1998, enero-febrero), "En cuerpo y alma", en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, España, vol. 17, núm. 139, pp. 74-85.
- Ponsford, M. (1989), "La mirada: trascendencia de lo físico", en *Signo y Pensamiento*, núm. 15, pp. 141-159.
- Ramírez, J. A. (1996, septiembre-octubre), "Género descarnado. Cindy Sherman: el mundo, el demonio y la carne", en *Arquitectura Viva*, núm. 50, pp. 58-71.
- Rincón, O. (1996), "Formas de mujer", en *Signo y Pensamiento*, núm. 28, pp. 1-5.
- Sánchez-Parga, J. (1998, junio), "El cuerpo de la comunicación del gesto a la cosmética", en *Casqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, núm. 62, pp. 7-10.
- Vidal, C. (1998), "La realidad que se conoce mirando", en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm. 147, pp. 19-27.

Volli, U. "Técnicas del cuerpo", s. d. [este artículo es una publicación de los principales fragmentos del ensayo de Marcel Mauss Las técnicas del cuerpo, presentado como comunicación en la Sociedad de Psicología el 17 de mayo de 1934 y posteriormente publicado en el Journal de Psychologie, XXXII, nn. 3-4, 15 de marzo-15 de abril 1936].

Vínculos Web

"Aceite de oliva y piel" (2004) [en línea], disponible en:

<http://www.ondasalud.com/edicion/noticia/0,2458,28609,00.html>, recuperado: 2 de mayo de 2004.

"Adictos a la cirugía plástica" (2007) [en línea], disponible en:

http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20051107/pags/20051107203800.html, recuperado: 18 de mayo de 2007.

"Adornos corporales" (2004) [en línea], disponible en:

<http://www.survival.es/castellano/p01/fc03p01/fc09p01/pluviselva.htm>, recuperado: 2 de mayo de 2004.

"Ainu" (2008) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Ainu>, recuperado: 30 de junio de 2008.

"Surma (dama)" (2007) [en línea], disponible en:

<http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/surma/index.htm>, recuperado: 14 de enero de 2007.

"Alice Cooper" (2007) [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Alice_Cooper, recuperado: 6 de julio de 2007.

"Altporn" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Altporn>, recuperado: 21 de julio de 2007.

"Balón intragástrico" (2007) [en línea], disponible en:

http://www.evolution.com.co/secciones/cirugia/balon_intra.htm, recuperado: 9 de julio de 2007.

- Bautista Martínez, J. (2004), "Alteraciones corporales en el hombre prehispánico" [en línea], disponible en: <http://www.wakantanka.com/indexespañol.htm>, recuperado: 16 de mayo de 2004.
- "Black metal" (2007) [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Black_Metal#Apariencia, recuperado: 6 de julio de 2007.
- "Blefaroplastia" (2007, junio 17) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Blefaroplastia>, recuperado: 9 de julio de 2007.
- "Biografía de Marilyn Manson" (2007) [en línea], disponible en: <http://www.todo-music.com/info-sobre-marilyn-manson-193>, recuperado: 5 de mayo de 2007.
- "Body modifications" (2007) [en línea], disponible en: <http://www.bmezine.com/>, recuperado: 6 de junio de 2007.
- "Body Modification: Changing Bodies, Changing Selves. Conference Handbook" (2007) [en línea], disponible en: http://www.ccs.mq.edu.au/oldbodmod/bodmod_abstracts.pdf, recuperado: 6 de junio de 2007.
- "Brian Warner" (2007) [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Brian_Warner, recuperado: 5 de mayo de 2007.
- "Carnaval" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Carnaval>, recuperado: 18 de julio de 2007.
- "Cirugía mínima invasiva" (2007) [en línea], disponible en: <http://www.medicon.de/jsp/language.jsp?id=16733&showwhat=article&art=16736>, recuperado: 9 de julio de 2007.
- "Contracultura" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Contracultura>, recuperado: 6 de julio de 2007.
- "Cosmética" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cosm%C3%A9tica>, recuperado: 4 de julio de 2007.
- "Cosmético" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cosm%C3%A9ticos>, recuperado: 4 de julio de 2007.

- "Cultura alterna", (2006) [en línea], disponible en:
<http://culturaalterna.blogspot.com/search/label/%22Cultura%20Alternativa%22>,
recuperado: 11 de mayo de 2007.
- (2007) [en línea], disponible en:
[http://culturaalterna.blogspot.com/search/label/%22Cultura%20Alternativa %22](http://culturaalterna.blogspot.com/search/label/%22Cultura%20Alternativa%22),
recuperado: 11 de mayo de 2007.
- (2007)[en línea], disponible en:
<http://culturaalterna.blogspot.com/search/label/%22Cultura%20Alternativa%22>,
recuperado: 11 de mayo de 2007.
- "Dark" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Dark>, recuperado: 6 de julio de 2007.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2007), "Diálogos" [en línea], disponible en:
<http://www.snav.com.ar/deleuze.htm>, recuperado: 14 de abril de 2007.
- "Disfraces" (2007) [en línea], disponible en:
<http://www.elalmanaque.com/carnaval/carnaval.htm>, recuperado: 18 de julio de 2007.
- "Disfraz" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Disfraz>, recuperado:
18 de julio de 2007.
- Domínguez, J. (2004), "El maquillaje tridimensional en el cine" [en línea], disponible en:
[http://www.cosmobelleza.com/paginas/informacion/articulos_tecnicos/
articulo_tecnico_1160.asp](http://www.cosmobelleza.com/paginas/informacion/articulos_tecnicos/articulo_tecnico_1160.asp), recuperado: 16 de mayo de 2004.
- Duque Acosta, M. (2005), "Cirugía de los párpados, o blefaroplastia, ¿cómo se hace?" [en línea], disponible en: [http://www.susmedicos.com/art_blefaroplastia _como_ se _hace. htm](http://www.susmedicos.com/art_blefaroplastia_como_se_hace.htm), recuperado: 12 de julio de 2007.
- (2005) "¿Qué tipos de prótesis hay disponibles?" [en línea], disponible en:
http://www.susmedicos.com/art_clases_implantes.htm, recuperado: 12 de julio de 2007.
- "El maquillaje tiene historia" (2004) [en línea], disponible en: <http://www.glomourosa.com>,
recuperado: 27 de abril de 2004.

- "El mejor amigo de una chica" (2003) [en línea], disponible en:
www.enel.net/mujer/84_mejor_amigo_chica.asp, recuperado: 5 de abril de 2003.
- Fajardo, C. (1999), "El abismo presentido. Cartografías de las sensibilidades de fin de siglo"
[en línea], disponible en:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/cfajardo.html>, recuperado: octubre de 2003.
- Fernández de Avilés, C. (2004), "El aspecto femenino" [en línea], disponible en:
<http://www.almundi.org/app/noticias/noticias.asp?n=716>, recuperado: 16 de mayo de 2004.
- García Roiz, L. J. (2006, febrero), "La obsesión por la modificación del cuerpo", en *Revista Nuestra Comunidad* [en línea], núm. 150, disponible en:
<http://www.uia.mx/actividades/nuestracom/05/nc150/10.html>, recuperado: 16 de noviembre de 2006.
- "Geisha" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Geisha#Maquillaje>, recuperado: 7 de julio de 2007.
- "Geishas del siglo XXI" (2007) [en línea], disponible en:
<http://www.elmundo.es/yodonablogs/2006/01/26/shopping/1138271431.html>, recuperado: 7 de julio de 2007.
- Giner Abati, F. (2007), "Análisis documental sobre los surma" [en línea], disponible en:
http://www.download.com/Ares-Galaxy/3000-2196_4-10661934.html?tag=lst-0-2, recuperado: 18 de julio de 2007.
- "Glam rock" (2007) [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Glam_rock, recuperado: 6 de julio de 2007.
- Godoy L. M. (2004), "La magia del color" [en línea], disponible en:
http://www.terra.com/especiales/lamoda/grandes_inventos/el_maquillaje.html, recuperado: 27 de abril de 2004.
- Graffin, G, "Manifiesto Punk" (2007) [en línea], disponible en:
<http://www.punksunidos.com.ar/punk/txt/04.html>, recuperado: 5 de julio de 2007.

- Guerra, A. (2000), "Maquillaje. Algunos productos forman parte de las terapias dermatológicas" [en línea], disponible en: <http://www.el-mundo.es/salud/2000/379/00573.html>, recuperado: 3 de mayo de 2004.
- "Heavy metal" (2007) [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal, recuperado: 6 de julio de 2007.
- "Hermosas marionetas" (2004) [en línea], disponible en: <http://www.amanza.com.ar/amanda/Notas/Geishas.htm>, recuperado: 3 de mayo de 2004.
- "Historia de la belleza" (2004) [en línea], disponible en: http://www.divinne.com/Historia_de_la_Belleza.htm, recuperado: 2 de mayo de 2004.
- "Historia del maquillaje" (2004) [en línea], disponible en: <http://www.glamourosa.com/belleza/belleza.phtm?id=413&subcanal=Maquillaje>, recuperado: 27 de abril de 2004.
- "Historia del skinhead" (2007) [en línea], disponible en: http://www.geocities.com/sharpgirl69/historia_del_skinhead.html, recuperado: 6 de julio de 2007.
- "Historia del tatuaje. Los tatuajes han servido para todo" (2007) [en línea], disponible en: http://www.tupeople.com/miamiink/sec_curiosidades.shtml, recuperado: 21 de mayo de 2007.
- "Historia del tatuaje. Una lucha permanente" (2007) [en línea], disponible en: http://www.tupeople.com/miamiink/sec_prejuicios.shtml, recuperado: 21 de mayo de 2007.
- Huenchuñir, M. (2007), "Adicción a las cirugías" [en línea], disponible en: http://www.terra.cl/zonamujer/index.cfm?id_cat=1373&id_reg=609728, recuperado: 28 de enero de 2007.
- "Instrumentos quirúrgicos" (2007) [en línea], disponible en: http://www.medicon.de/jsp/language.jsp?id=14690&showwhat=cat_content, recuperado: 9 de julio de 2007.

- "interpretando a Aileen Carol Wuornos" (2003) [en línea], disponible en:
<http://www.portalmix.com/cine/oscar/2003/nominados/ctheron.shtml>,
recuperado: 28 de junio de 2008.
- Jaimes, J. R. (2006), "La libertad andrógina" [en línea], disponible en:
<http://www.jornada.unam.mx/2005/06/02/ls-lalibertad.html>, recuperado: 19 de
octubre de 2006.
- Jiménez Torres, M. (2007), "Otoplastia. Un nuevo rumbo" [en línea], disponible en:
http://www.susmedicos.com/0_Articulos_General/art_otoplastia_MJ.htm,
recuperado: 12 de julio de 2007.
- "Joyas y maquillaje" (2004) [en línea], disponible en:
<http://www.step.es/personales/jms/egipto/sociedad.htm>, recuperado: 16 de
mayo de 2004.
- "Kabuki" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Kabuki>, recuperado:
5 de mayo de 2007.
- "Kiss" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Kiss>, recuperado: 6 de
julio.
- "La henna" (2004) [en línea], disponible en: <http://tatuajesparafiesta.webcindario.com/>,
recuperado: 2 de mayo de 2004.
- "La sub-cultura goth" (2007) [en línea], disponible en: darklandsperu.inc.md/elgothic.htm,
recuperado: 20 de julio de 2007.
- "La verdad escondida detrás del maquillaje" (2004) [en línea], disponible en:
<http://www.restoredcog.org/es/folletos/maquillaje.html>, recuperado: 27 de abril de
2004.
- "Las geishas antes de la II Guerra Mundial" (2007) [en línea], disponible en:
<http://www.geigi-gakko.castillejo.org/antes%20guerra.htm>, recuperado: 7 de julio
de 2007.
- "Las geishas después de la II Guerra Mundial" (2007) [en línea], disponible en:
<http://www.geigi-gakko.castillejo.org/antes%20guerra.htm>, recuperado: 7 de julio
de 2007.

"Liposucción" (2007) [en línea], disponible en:

<http://www.medicon.de/jsp/language.jsp?id=16733&showwhat=article&art=16736>,
recuperado: 9 de julio de 2007.

Lizalde, J. L. (2001), "Adornos corporales en África Oriental: coquetería e identidad" [en línea], disponible en:

http://www.elcorresponsal.com/modules.php?name=ElCorresponsal_Articulos&file=articulo&rec_sectionid=4&req_articleid=487, recuperado: 16 de mayo de 2004.

"Lordi" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Lordi>, recuperado: 6 de julio de 2007.

Lubroth Galiano, A. (2007), "Los surma" [en línea], disponible en:

http://www.download.com/Ares-Galaxy/3000-2196_4-10661934.html?tag=lst-0-2,
recuperado: 14 de julio de 2007.

"Mamoplastia de aumento" (2007) [en línea], disponible en:

<http://www.susmedicos.com/i-aumento.htm>, recuperado: 12 de julio de 2007.

"Maquillaje" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Maquillaje>,
recuperado: 20 de junio de 2007.

"Maquillaje" (2007) [en línea], disponible en: <http://www.geigi-gakko.castillejo.org/makeup.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007.

Marín, L. F. (2007), "Técnica y virtualidad. Pensar las nuevas tecnologías" [en línea], disponible en: <http://www.filosofia.net/materiales/num/num18/Tecnivir.htm>,
recuperado: 31 de marzo de 2007.

Martín-Cano Abreu, F. (2001), "Culturas precoloniales de África: manifestaciones artísticas primitivas", en *Portal de Antropología, Historia, Rock Art: Sahara News Papers* [en línea], disponible en:

<http://es.geocities.com/contraandrocentrismo/afric.precolon.html>, recuperado: 16 de mayo de 2004.

Martínez, J. E. F. (2007), "El Tatuaje, algo más que una marca en la piel" [en línea], disponible en:

http://www.emagister.com/frame.cfm?url_frame=http://www.wikilearning.com/el_tatuaje_algo_mas_que_una_marca_en_la_piel-

wkc1168.htm&id_centro=58571070052151576752556869654566&id_curso=808650537
19549846491893527451458&id_user=10259464743243074136962263407620,
recuperado: 4 de febrero de 2007.

Merino, P. (2002), "Efectos especiales y teatro. Vestuario y maquillaje" [en línea], disponible en: <http://www.archimadrid.es/deleju/caliban/revistas/2002/05may/pag04/01.html>, recuperado: 2 de mayo de 2004.

"Mod (movimiento juvenil)" (2007) [en línea], disponible en:
http://es.wikipedia.org/wiki/Mod_%28movimiento_juvenil%29, recuperado: 6 de julio de 2007.

Moizé, A. (2004), "El nacimiento del cine ha introducido el nacimiento del maquillaje moderno" [en línea], disponible en: http://www.makeup-prestige.net/site.pro.spain/el_cine.sp.htm , recuperado: 16 de mayo de 2004.

Mora, S. *Amazonía: pasado y presente de un territorio remoto. El ámbito, la historia y la cultura vista por antropólogos y arqueólogos en la Amazonía* (2006) [en línea], disponible en: <http://publicacionesfaciso.uniandes.edu.co/ant/Amazonia.pdf>, recuperado: 14 de julio de 2007.

Muñoz-Cobo Vacas, A. (2008), "La construcción y decoración de las tumbas reales tebanas" [en línea], disponible en:
<http://www.terralia.com/revista18/pagina60.htm>, recuperado: 2 de febrero de 2008.

"Pauly. The Unstopppable!" (2007) [en línea], disponible en: :
<http://www.bmezine.com/news/roo/20061126.html>, recuperado: 13 de mayo de 2007.

"Peinado" (2007) [en línea], disponible en: <http://www.geigigakko.castillejo.org/hairdress.htm>, recuperado: 7 de julio de 2007.

Pineda, M. (2005) "Depilación láser" [en línea], <http://www.susmedicos.com/art-depilacion-laser.htm>, recuperado: 12 de julio de 2007.

"Porno softcore" (2007) [en línea], disponible en:
http://es.wikipedia.org/wiki/Porno_softcore, recuperado: 21 de julio de 2007.

- "Primera ola del punk" (2007) [en línea] disponible en:
http://es.wikipedia.org/wiki/Primera_ola_del_punk, recuperado: 5 de julio de 2007.
- Proyecto Pentágono, (2006) "Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia"
[en línea], disponible en:
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/propenta/4d.htm>, recuperado: 19 de marzo de 2006.
- "Punk" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Punk>, recuperado: 5 de julio de 2007.
- "Punk: la estética del rechazo" (2007) [en línea], disponible en:
<http://www.punksunidos.com.ar/punk/txt/10.html>, recuperado: 5 de julio de 2007.
- "¿Qué es un tatuaje? La pregunta del millón" (2007) [en línea], disponible en:
http://www.tupeople.com/miamiink/sec_quees.shtml, recuperado: 21 de mayo de 2007.
- "Rinoplastia" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Rinoplastia>,
recuperado: 9 de julio de 2007.
- "Rinoplastia en la cirugía plástica y de reconstrucción" (2007) [en línea], disponible en:
http://www.medicon.de/jsp/language.jsp?id=14690&showwhat=cat_content,
recuperado: 9 de julio de 2007.
- Rodríguez, D. (2007), "El color viene de Oriente" [en línea], disponible en:
<http://www.elmundo.es/yodonablogs/2006/01/24/egoterapia/1138096175.html>,
recuperado: 7 de julio de 2007.
- Roth de Joaquin, M. C. y Martínez Molica [sic], S. (2005), "El lugar del cuerpo en la época contemporánea, revisión y crítica" [en línea], disponible en:
<http://www.etica.org.ar/joaquin.htm>, recuperado: julio 5 de 2005.
- "Secretos de belleza" (2007) [en línea], disponible en:
http://www.diariodirecto.com/hem/20040901/CUL/historia_desarrollo4.html,
recuperado: 22 de Julio de 2007.
- "Siouxsie & the Banshees" (2007) [en línea], disponible en:
http://es.wikipedia.org/wiki/Siouxsie_and_the_Banshees, recuperado: 6 de julio de 2007.

- "Skinhead" (2007) [en línea], disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Skinheads>, recuperado: 6 de julio de 2007.
- "Sociedad alternativa" (2007) [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Sociedad_alternativa, recuperado: 6 de julio de 2007.
- Soto Ramírez, J. (2007) "Máquinas de follar II: De las máquinas sexuales a las mujeres digitales" [en línea], disponible en: <http://www.conductitlan.net/encuentro/maquinas2.html>, recuperado: 14 de mayo de 2007.
- "Suicide Girls" (2007) [en línea], disponible en: <http://www.shock.com.co/shock/Secciones/Articulo.aspx?idN=594>, recuperado: 11 de mayo de 2007.
- "Suicide Girls" (2007) [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Suicide_Girls, recuperado: 11 de mayo de 2007.
- "Tatuaje" (2004)[en línea], disponible en: http://www.clinicabarragan.es/medicina_5.htm, recuperado: 2 de mayo de 2004.
- "Tatuaje: arte sobre la piel" (2004) [en línea], disponible en: <http://www.ociojoven.com/article/articleview/64367/>, recuperado: 5 de mayo de 2004.
- "Tatuajes" (2004) [en línea], disponible en: <http://www.tatuajestribales.com/evolucion.html>, recuperado: 2 de mayo de 2004.
- "Tatuajes. Maquillaje permanente" (2007) [en línea], disponible en: http://www.tupeople.com/miamiink/sec_otrasformas.shtml, recuperado: 21 de mayo de 2007.
- "Tatuajes tradicionales en las islas del mar Pacífico" (2007) [en línea], disponible en: sepiensa.org.mx/.../tatuajetrad2.htm, recuperado: 19 de julio de 2007.
- "theChainsawMassacre" (2006) [en línea], disponible en: <http://thechainsawmassacre.blogspot.com/2006/04/vidas-ejemplares-bob-flanagan.html>, recuperado: 16 de noviembre de 2006.

"Tratamientos faciales" (2007) [en línea], disponible en: <http://www.instituto medicomiramar.com/paginas/tratamientos/tfaciales.htm>, recuperado: 12 de julio de 2007.

"Tratamientos faciales" (2007) [en línea], disponible en: http://www.clinicaurdiales.com/paginas/trat_faciales.htm, recuperado: 12 de julio de 2007.

Conferencias

Hastrup, K. "Conocimiento incorporado", s. d. [este artículo es una publicación de la conferencia correspondiente a la Octava sesión de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, Londrina en el mes de agosto de 1994].

Artículos de enciclopedia

Encarta (2007), "Cirugía plástica" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2006), "Cosméticos" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2007), "Escultura" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2006), "Henna" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2007), "Iconoclasia." [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2007), "Kabuki" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2006), "Marcado" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2007), "Medicina" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2007), "Producción teatral" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2007), "Teatro" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2006), "Tatuaje" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Encarta (2007), "Vanuatu" [DVD], s. l. Microsoft Corporation, ciudad.

Conversaciones

Rivera, C. (2007, junio 12), entrevistado por Agudelo, M., Bogotá.

ANEXOS

Componentes de los cosméticos decorativos en la actualidad

Hacer un análisis de las tecnologías del maquillaje a través de la historia y las culturas implica pasar por el conocimiento de un sinnúmero de sustancias utilizadas para construir el cuerpo, independientemente de la intención que impulsara el acto de aplicar ungüentos sobre la piel, perforarla, escarificarla, etcétera.

Aunque en la Antigüedad se utilizaron sustancias que, a nuestro juicio contemporáneo, resultan extrañas y, algunas, bastante peligrosas, muchas de ellas siguen haciendo parte de los cosméticos actuales, tales como la cera de abeja, el kohl, óxidos de hierro y compuestos de carbonato y aluminio, entre otros minerales y algunas plantas.

En la actualidad, encontramos ingredientes como sustancias brillantes obtenidas de las escamas de los peces, denominadas *esencia de perla* o *esencia de Oriente*, contenidas en las barras para labios. Esta subpartida [sic] consiste en una suspensión, en un medio formado frecuentemente por nitrocelulosa y acetato de amilo, de láminas nacaradas de guanina, extraídas de las escamas de ciertos peces. Se clasifican también en esta subpartida los productos sintéticos que contengan, principalmente, hidrocarbonato de plomo, arseniato de plomo o mica revestida de titanio, y que presenten el mismo aspecto que el producto natural esencia de perla¹.

Para obtener un brillo perlado en pintalabios, en sombras de ojos y en coloretes se utiliza también la mica. Este mineral natural, de naturaleza translúcida, está revestido de una fina capa de dióxido de titanio que hace que el color de la piedra presente diversas tonalidades y, con ello, diferentes efectos. Al variar el espesor del dióxido de titanio, cambia de tono.

El rojo de las barras de labios se consigue a partir del óxido ferroso (la herrumbre) o de pigmentos orgánicos. Normalmente, el pigmento se pica muy fino mientras se va mezclando con el aceite de castor; a su vez, esta mezcla se une a su vez a una base cética para crear el producto final.

El color rojo de algunas sombras de ojos se obtiene de tinción de carmín, hecho a partir del polvo de los cuerpos secos de las hembras de unos crustáceos denominados

cochinillas. El costo de esta sustancia es elevado, por lo que se utiliza en contadas ocasiones.

Ingredientes de origen vegetal

Un gran número de plantas* son utilizadas para la fabricación de cosméticos. Algunas de éstas son:

- * Abedul (*Betula*, *Betulaceae*)
- * Abelmoscoso (*Abelmoschus*, *Malvaceae*)
- * Abeto balsámico (*Abies balsamea*, *Pinaceae*)
- * Abeto canadiense (*Abies balsamea*, *Pinaceae*)
- * Abeto Douglas (*Pseudotsuga menziesii*, *Pinaceae*)
- * Abeto plateado (*Abies alba*, *Pinaceae*)
- * Abeto rojo (*Picea excelsa*, *Pinaceae*)
- * Abeto siberiano (*Abies sibirica*, *Pinaceae*)
- * Abrótano hembra (*Santolina chamaecyparissus*, *Asteraceae*)
- * Abrótano macho (*Artemisia abrotanum*, *Compositae*)
- * Absenta (*Artemisia absinthium*, *Compositae*)
- * Acacia (*Acacia farnesiana*, *Leguminosae*)
- * Acacia amarilla (*Caesalpinia spinosa*, *Caesalpinaceae*)
- * Acacia falsa (*Robinia pseudoacacia*, *Leguminosae*)
- * Acebo (*Ilex aquifolium*, *Aquifoliaceae*)
- * Acedera (*Rumex acetosella*, *Polygonaceae*)
- * Aceite de alantroot (*Inula helenium*, *Compositae*)
- * Aceite de Behen (*Moringa pterygosperma*, *Moringaceae*)
- * Aceite de prado (*Limnanthes alba*, *Limnanthaceae*)
- * Acerola (*Malpighia punicifolia*, *Malpighiaceae*)
- * Acetosa (*Rumex acetosella*, *Polygonaceae*)
- * Achicoria (*Cichorium intybus*, *Compositae*)
- * Achicoria amarga (*Taraxacum officinale*, *Compositae*)
- * Achicote (*Bixa orellana*, *Bixaceae*)
- * Aciano (*Centaurea cyanus*, *Compositae*)

- * Acoro verdadero (*Acorus calamus*, *Araceae*)
- * Adelfa (*Nerium oleander*, *Apocynaceae*)
- * Adianto (*Adiantum capillus-veneris*, *Polypodiaceae*)
- * Adormidera (*Papaver somniferum*, *Papaveraceae*)
- * Agallas de roble (*Quercus infectoria gall*, *Fagaceae*)
- * Agar (alga) (*Gelidium cartilagineum*, *Gelidiaceae*)
- * Agárico (*Polyporus umbellatus*, *Polyporaceae*)
- * Agave (*Agave rigida*, *Amaryllidaceae*)

* Están ordenadas alfabéticamente, según su denominación común.

Notas

1. La esencia de perla sintética se conoce también como dicloruro de dimercurio nacarado. Se utiliza poco debido al alto coste y a la extrema fragilidad de este colorante.

Algunas presentaciones de los cosméticos en la actualidad

Cosméticos decorativos



Imágenes 1-3

De izquierda a derecha:

perfiladores para labios, brillos labiales en gel y barras para labios en color.



Imágenes 4-6

De izquierda a derecha:

Sombras para ojos, polvos y fondo de maquillaje (base) de textura mousse.



Imágenes 7-8

De izquierda a derecha:
Máscara para pestañas y esmalte.

Cosméticos invisibles – De absorción



Imágenes 9-11

De izquierda a derecha:
Cremas para la cara, corporal y para manos y cuerpo.

Cosméticos para la limpieza de la piel



Imágenes 12-13

Mousse depilatorio y máquina para afeitar.



Imágenes 14-17

De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo:
Guante de crin, piedra pómez y cepillo para el pelo.



Imágenes 18-19

De izquierda a derecha:
Barra de jabón y gel para baño

Dispositivos tecnológicos para la limpieza de las manos (uñas)



Imagen 20
Cortaúñas



Imagen 21
Limas para uñas

Elementos técnicos para la aplicación de cosméticos en la cara



Imagen 22

Elementos para la aplicación de cosméticos:

brochas, esponjas, pinza para depilar, cisnes (aplicadores para polvos) y arqueador de pestañas.

Instrumentos quirúrgicos



Imágenes 23-25

De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo:
Bombas de infiltración y de succión, manilla de dosificación,
tijeras para cirugía y osteotomo nasal lateral según Blume.

Instrumentos de gimnasia pasiva



Imágenes 26-30

De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo:
equipos de: alta frecuencia, ultrasonido, vacuumterapia,
electroestimulación y ultra face

Implantes



Imágenes 31-33

Implantes de mama

De izquierda a derecha:

prótesis desocupada con cobertura externa texturizada,
prótesis desocupada con cobertura externa lisa y válvula de llenado.

Los implantes mamarios mejoran la apariencia y la forma de mamas poco desarrolladas o atróficas después de lactancias múltiples o pérdidas de peso considerables. Igualmente, la *gluteoplastia* o aumento del volumen de la región glútea es una cirugía que mejora la proyección y la forma de los glúteos mediante la inserción de prótesis, diferentes a las utilizadas para la *mamoplastia*.

Existen dos tipos de prótesis mamarias, universalmente aceptadas: las prótesis rellenas de solución salina y las prótesis de gel de silicona. Ambas constan de una envoltura externa hecha de silicona sólida que contiene en su interior solución salina, silicona en forma de gel de diferentes especificaciones o una mezcla de ambos componentes. La envoltura puede ser lisa o texturizada. En un momento, las prótesis lisas tuvieron gran acogida, pues su fácil movilidad dentro del seno contribuye a mejorar la apariencia y la naturalidad a la palpación; sin embargo, la alta incidencia en la aparición de retracción capsular o endurecimiento después de unos meses de la cirugía ha hecho que su utilización cada vez sea menor. Las prótesis texturizadas tienen una superficie aterciopelada, diseñada especialmente para que la aparición de esta retracción capsular sea menos frecuente. Por esta razón, su utilización es casi universal en la actualidad.

Todas las prótesis vienen desocupadas y poseen una válvula unidireccional en la parte superior a través de la cual el cirujano introduce, mediante un tubo especial y una jeringa, la sustancia de relleno.

En el caso de las prótesis de solución salina, la incisión tiene una longitud menor que en las prótesis de silicona, pues el cirujano dobla el material sobre sí mismo antes de introducirlo en el bolsillo elaborado por detrás de la glándula mamaria o el músculo. Una vez que está adentro, el cirujano llena la prótesis con solución salina hasta obtener el volumen deseado, dependiendo de la capacidad de la prótesis escogida.

En el caso de las prótesis de silicona, el gel de relleno puede ser de dos tipos: blando o cohesivo. El gel blando no mantiene una forma permanente y se modifica según los movimientos de la mama y la presión ejercida sobre ellas. El gel cohesivo tiene una forma predeterminada que se mantiene con el movimiento y las presiones externas. Las prótesis rellenas de gel cohesivo siempre son texturizadas.

Las prótesis pueden ser de dos formas: redondas o anatómicas. Las redondas son las que más se usan en los casos de cirugía estética, pues dan una adecuada proyección de la parte superior de las mamas, generalmente aplanada en casos de atrofia después de lactancia o envejecimiento. Las prótesis anatómicas se utilizan con más frecuencia en casos de reconstrucción mamaria, pues incrementan la altura del polo mamario inferior.

Con las prótesis redondas, el cirujano tiene dos opciones para escoger: perfil alto o perfil bajo. Las de perfil alto tienen una base de menor diámetro y proyectan la mama hacia delante; las de perfil bajo tienen una base mayor diámetro, lo que hace que la mama se vea más ancha. La elección del cirujano depende de las características anatómicas de cada paciente.

A diferencia de los implantes de mama, los implantes para glúteos están rellenos de gel de silicona de alta densidad y cohesividad, debido a la presión elevada y permanente ejercida por el músculo glúteo que debe soportar cuando la paciente camina o se sienta.

Una vez insertado en la región glútea, debajo del músculo, el organismo crea una cápsula o tejido cicatricial alrededor del implante. Los resultados son definitivos y la paciente debe evitar de por vida la aplicación de inyecciones en la región glútea (Duque Acosta, 2005).

Equipos de medicina estética



Imagen 34

Equipo *Light Sheer* de Lumenis

REFERENCIAS

Páginas Web

Duque Acosta, M., (2005), ¿Qué tipos de prótesis hay disponibles? [en línea], disponible en: http://www.susmedicos.com/art_clases_implantes.htm, recuperado: 12 de julio de 2007.

Imágenes

Imagen 1. *Potionoflove(galeria)* (2006) [en línea], Nosotras.com, disponible en: <http://www.nosotras.com/noticias.asp?ct=174&nt=21942>, recuperado: 19 de octubre de 2006 [fotografía, p. 297].

Imagen 2. *GlossGel%E9e(galeria)* (2006) [en línea], Nosotras.com, disponible en: <http://www.nosotras.com/noticias.asp?ct=174&nt=21942>, recuperado: 19 de octubre de 2006 [fotografía, p. 297].

Imagen 3. *ColorFerver(galeria)* (2006) [en línea], Nosotras.com, disponible en: <http://www.nosotras.com/noticias.asp?ct=174&nt=21942>, recuperado: 19 de octubre de 2006 [fotografía, p. 297].

Imagen 4. *Lancome-sombras-doradas* (2006) [en línea], Nosotras.com, disponible en: <http://www.nosotras.com/noticias.asp?ct=174&nt=23590>, recuperado: 19 de octubre de 2006 [fotografía, p. 297].

Imagen 5. *350* (2006) [en línea], Nosotras.com, disponible en: <http://www.nosotras.com/noticias.asp?ct=174&nt=23590>, recuperado: 19 de octubre de 2006 [fotografía, p. 297].

Imagen 6. *MagieMatte(galeria)* [en línea], Nosotras.com, disponible en: <http://www.nosotras.com/noticias.asp?ct=174&nt=23590>, recuperado: 19 de octubre de 2006 [fotografía, p. 297].

Imagen 7. *Mascarapinaud* [en línea], Nosotras.com, disponible en: <http://www.nosotras.com/noticias.asp?nt=19247&ct=174>, recuperado: 26 de julio de 2006 [fotografía, p. 298].

Imagen 8. *Pintau%Flas(galeria)(1)* [en línea], Nosotras.com, disponible en: <http://www.nosotras.com/noticias.asp?ct=174&nt=23590>, recuperado: 19 de octubre de 2006 [fotografía, p. 298].

Imagen 9. *18863937.83fcbb* (2007) [en línea], Sugar Inc. Disponible en: <http://dejameser.wordpress.com/2007/04/06/daily-bookmarks-belleza-diaria-2/>, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 298].

Imagen 10. *2* (2008) [en línea], Zara Home, disponible en: <http://www.zarahome.com/shop/mc/es/zara-home/product/Crema+Corporal+Black+Vanilla/19396/-1/34008/>, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 298].

Imagen 11. *Esenciales para el cuerpo Crema de manos y Cuerpo ALOE OPT* (2008) [en línea], 2005 Bienestar Natural, disponible en: http://www.bienestarnatural.com/herbalife/product_info.php?products_id=78, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 298].

Imagen 12. *Product-702700* (2008) [en línea], 2008 Ciao GmbH, disponible en: http://www.ciao.es/Veet_Mousse_Aloe_Vera_Hidratante_con_Vitamina_E__702700, recuperado: 28 de junio de 2008 [fotografía, p. 299].

Imagen 13. *04b4_1* (2008) [en línea], Ebay.es, disponible en: <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=360053961579>, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 299].

Imagen 14. *2* (2008) [en línea], Zara Home, disponible en: <http://www.zarahome.com/shop/mc/es/zara-home/product/Guante+Crin+Sisal/19395/-1/10269/>, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 299].

Imagen 15. *BT322* (2008) [en línea], Beautytime, disponible en: http://www.beautytime.go.it/es/catalogo/prodotto.asp?ID_Prodotto=104&page=1, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 299].

Imagen 16. *Cepillo-de-dientes* (2008) [en línea], Linpodcast, disponible en: <http://linpodcast.com/juampa/?p=7>, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 299].

Imagen 17. *Cepillo-fuelle-ref597* (2008) [en línea], Beliplus, disponible en: http://www.beliplus.com/cepillo-eurostill-fuelle-goma-pua-de-plastico-estrecho-ref-597-ref_9397.html, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 299].

Imagen 18. *Esenciales para el cuerpo Jabon Herbal Aloe OPT* (2008) [en línea], 2005 Bienestar Natural, disponible en: http://www.bienestar-natural.com/herbalife/product_info.php?products_id=82, recuperado: 28 de junio de 2008 [fotografía, p. 299].

Imagen 19. *Sw_aloegelbano OPT* (2008) [en línea], 2005 Bienestar Natural, disponible en: http://www.bienestar-natural.com/herbalife/product_info.php?products_id=80, recuperado: 29 de junio de 2008 [fotografía, p. 299].

Imagen 20. *GalCortauna* (2008) [en línea], Rhinoceros, disponible en: http://images.google.es/imgres?imgurl=http://www.rhino3d.cl/gal/galCortauna01.jpg&imgrefurl=http://www.rhino3d.cl/galeria.htm&h=99&w=100&sz=2&hl=es&start=6&tbnid=VeTubPfgOpV3_M:&tbnh=81&tbnw=82&prev=/images%3Fq%3Dcortau%25C3%25B1as%26gbv%3D2%26hl%3Des, recuperado: 3 de julio de 2008 [fotografía, p. 300].

Imagen 21. *Vha021esc* (2008) [en línea], 1995-2008 eBay Inc., disponible en: http://cgi.ebay.it/10-X-Lima-para-Unas-16-5cm-Arte-de-Manicura-Nail-Arte_W0QQitemZ110253120075QQihZ001QQcategoryZ31812QQcmdZViewItem#ebayphotohosting, recuperado: 3 de julio de 2008 [fotografía, p. 300].

Imagen 22. *Infoó* (2006) [en línea], 1996-2006 Clarín.com, disponible en: <http://www.clarin.com/suplementos/mujer/2006/04/04/m-01170424.htm>, recuperado: 3 de julio de 2008 [fotografía, p. 301].

Imágenes 23-30. (2007) [en línea], disponible en: http://www.medicon.de/jsp/language.jsp?id=14690&showwhat=cat_content, recuperado: 9 de julio de 2007 [fotografía, p. 302].

Imagen 31. *image004* (2005) [en línea], 2005 SusMedicos.com, disponible en: http://www.susmedicos.com/art_clases_implantes.htm, recuperado: 12 de julio de 2007 [fotografía, p. 303].

Imagen 32. *image002* (2005) [en línea], 2005 SusMedicos.com, disponible en: http://www.susmedicos.com/art_clases_implantes.htm, recuperado: 12 de julio de 2007 [fotografía, p. 303].

Imagen 33. *image006* (2005) [en línea], 2005 SusMedicos.com, disponible en: http://www.susmedicos.com/art_clases_implantes.htm, recuperado: 12 de julio de 2007 [fotografía, p. 303].

Imagen 34. *Laser1* (2008) [en línea], Clínica Medicenter 2008, disponible en:
<http://www.clinicamedicenter.com/index.php?module=htmlpages&func=display&pid=19>,
recuperado: 2 de junio de 2008 [fotografía, p. 305].