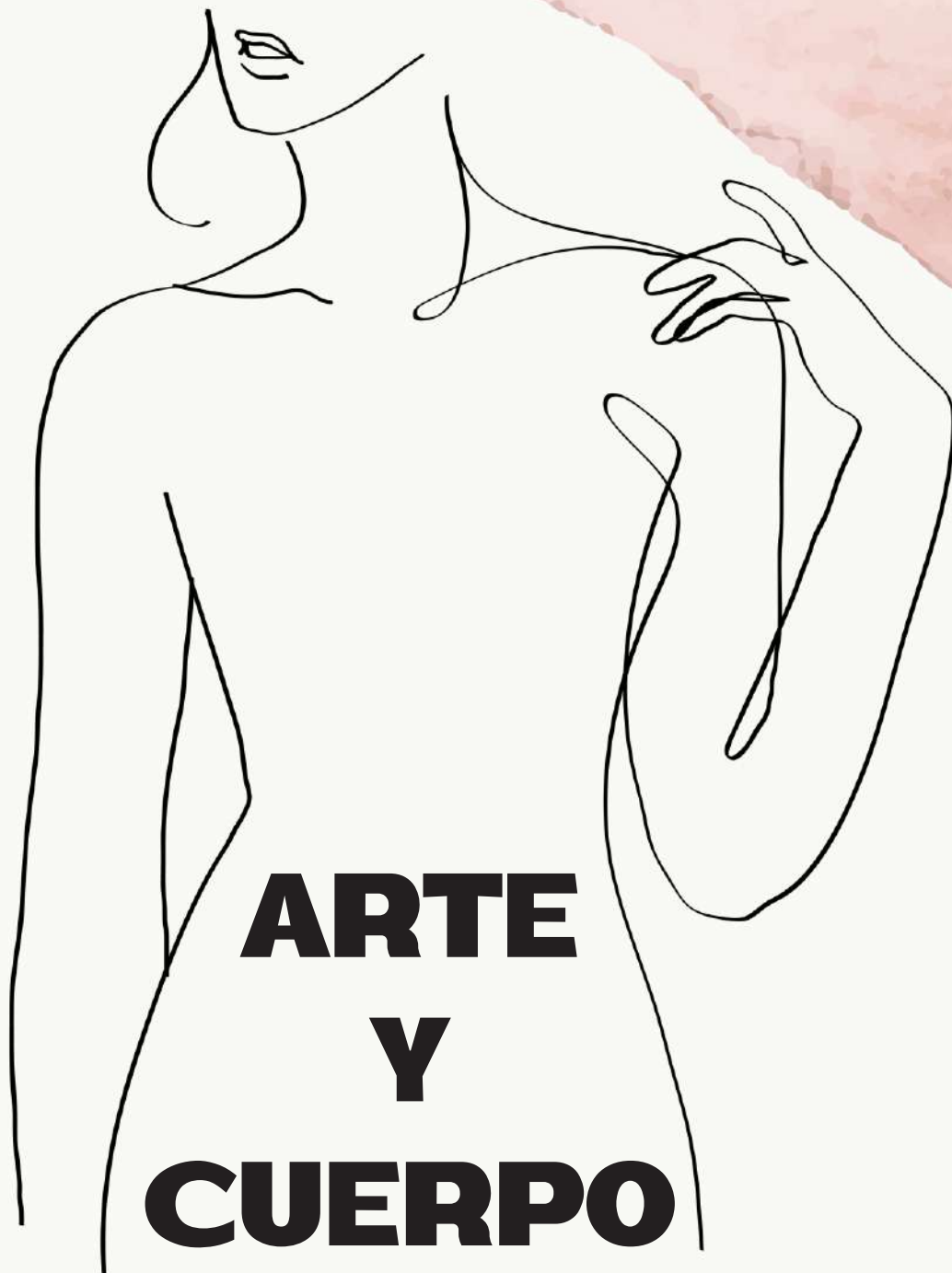




ARTE Y CUERPO

Directorio

PRESIDENTE

LIC. MAURICIO KURI GONZÁLEZ

VICEPRESIDENTE

DRA. MARTHA ELENA SOTO OBREGÓN

DIRECTOR GENERAL

DR. ENRIQUE RABELL GARCÍA

SECRETARIO

LIC. RENÉ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS. Año 16, edición especial, noviembre 2025. *Nthe* es una publicación cuatrimestral editada por el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Querétaro (CONCYTEQ): calle Luis Pasteur Sur núm. 36, col. Centro; CP 76000; tel. (442) 214 3685; www.concyteq.edu.mx; nthe@concyteq.edu.mx. Editor responsable: Felipe de Jesús Esperón Valenzuela. Reserva de derechos al uso exclusivo núm. 04-2018-111410321700-203; ISSN 2007-9079, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Felipe de Jesús Esperón Valenzuela: calle Luis Pasteur Sur núm. 36, col. Centro; CP 76000. Fecha de última modificación: noviembre de 2025

Nthe ha sido aprobada para su inclusión en el Índice del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (LATINDEX)

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación siempre y cuando se cite la fuente.

EDICIÓN Y DISEÑO DE LA PUBLICACIÓN

LIC. FELIPE DE JESÚS ESPERÓN VALENZUELA

CORRECCIÓN DE ESTILO

DRA. MARÍA LUISA ÁLVAREZ MEDINA
MTRA. MONSERRAT ACUÑA MURILLO

Nthe, Publicación del Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Querétaro:
<http://nthe.mx/>

Luis Pasteur Sur núm. 36
Col. Centro, CP 76000
Tel. 52 (442) 214 3685 / 212 7266, ext. 105
Querétaro, Qro., México

Consejo editorial

Investigadores nacionales

Dr. Alejandro Manzano Ramírez

Centro de Investigación y de Estudios
Avanzados del Instituto Politécnico Nacional,
unidad Querétaro

Dr. Flora Mercader Trejo

Universidad Politécnica de Santa Rosa Jáuregui

Dr. Sergio Barrera Sánchez

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de
Monterrey, campus Querétaro

Dr. Martha Cruz Soto

Universidad del Valle de México, campus
Querétaro

Dr. Gabriela Calderón Guerrero

Facultad de Psicología, Universidad Autónoma
de Querétaro

Dr. Víctor Castaño Meneses

Centro de Física Aplicada y Tecnología
Avanzada de la UNAM, campus Juriquilla

Dr. Rolando Salinas García

Unidad Multidisciplinaria de Estudios Sobre el
Trabajo, Universidad Autónoma de Querétaro

Dr. Miguel Martínez Madrid

Instituto Mexicano del Transporte, SCT

Dr. Daniel Hiernaux Nicolás

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales,
Universidad Autónoma de Querétaro

Dr. Gabriel Corral Velázquez

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales,
Universidad Autónoma de Querétaro

Dr. Salvador Echeverría Villagómez

Centro Nacional de Metrología

Dr. Alberto Traslosheros Michel

Universidad Aeronáutica en Querétaro

Dra. Alejandra Urbiola Solís

Facultad de Contaduría y Administración,
Universidad Autónoma de Querétaro



La revista electrónica *Nthe* es financiada en su totalidad por el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Querétaro en el marco del presupuesto autorizado el día 23 de diciembre de 2024. (Publicado en el periódico oficial del estado de Querétaro, La Sombra de Arteaga).

Comentario *Nthe*

Presentamos a nuestros lectores la edición especial, “Arte y cuerpo”, en la cual fueron recopilados 10 trabajos de investigación, coordinados por la Dra. Rosario Barba González de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

El cuerpo humano ha sido, a lo largo de la historia, una fuente inagotable de significado. En él se reflejan las estructuras sociales, las normas culturales, las tensiones políticas y las transformaciones tecnológicas que marcan cada época. El cuerpo no solo se vive: también se representa, se regula, se disputa y se interpreta.

Esta edición reúne una serie de reflexiones que abordan el cuerpo desde diversas perspectivas contemporáneas. Los textos aquí presentados exploran temas que van desde la comercialización del cuerpo femenino en las redes sociales y la hipersexualización mediática, hasta las formas en que el arte, la religión, la ciencia y el deporte configuran nuevas maneras de entender la identidad y la libertad.

A través de distintos enfoques, las autoras y autores de esta edición nos invitan a reconsiderar la relación entre cuerpo y poder, entre imagen y significado, entre lo biológico y lo simbólico. Se trata de una propuesta que busca abrir el diálogo y fomentar la reflexión crítica sobre cómo habitamos, mostramos y comprendemos nuestros cuerpos en el mundo actual.

En tiempos donde las representaciones corporales están cada vez más mediadas por la tecnología, el mercado y la política, detenernos a pensar en el cuerpo es, también, una forma de pensar en la sociedad que construimos y en el futuro que deseamos.

Agradezco los autores el compromiso y la dedicación en sus proyectos de investigación.

Espero que todos los trabajos que contiene esta edición sean del interés de todos, y sobre todo provoquen una reflexión profunda en cada uno de nosotros.

Dr. Enrique Rabell García

Director General del Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Querétaro

ÍNDICE

Visualidad codificada: la comercialización del cuerpo femenino en *influencers* de maternidad en Instagram

Rosario Barba González
Facultad de Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

El cuerpo cienciaficcional en el arte contemporáneo

Susana del Rosario Castañeda Quintero
Doctorante en Artes y Humanidades en la
Universidad Autónoma de Querétaro

El cuerpo en el frontón: cultura, espacio público y reapropiación simbólica posconflicto en Euskal Herria

Gabriel A. Corral Velázquez
Universidad Autónoma de Querétaro

El problema de la libertad sexual y el arte, la narrativa feminista y de sororidad. La hipersexualización de la mujer

MDI. Lidia Pamela Cortés Morales
Universidad Autónoma de Querétaro

Contrapedagogías visuales: espectacularización de la violencia en Gaza como dispositivo de crueldad

José de Jesús Fernández Malvárez
Universidad Autónoma de Querétaro

Del cuerpo que se tiene al cuerpo que se es

Juan Granados Valdéz
Universidad Autónoma de Querétaro

1

Asociaciones de género con la práctica y ejecución de instrumentos musicales

Rafael Omar López Pérez
Universidad Autónoma de Querétaro

60

14

Ejercicio en auto etnografía deportiva. MMA, metafísica y poscolonialismo

Rafael Martínez Reyes
Facultad de Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

71

25

El Cuerpo de la Mujer y la biología para la transcendencia; una oposición a la postura Bouveriana

Mtra. Rafaela Monje Torres
Universidad Autónoma de Querétaro

82

32

El declive de las vocaciones de religiosas en México

Myriam Yael Silva Reyes
Universidad Autónoma de Querétaro

89

43

51

Visualidad codificada: la comercialización del cuerpo femenino en *influencers* de maternidad en Instagram

Dra. Rosario Barba González
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro
rosario.barba@uaq.mx
<https://orcid.org/0000-0003-2285-2522>

Resumen

Este estudio analiza las estrategias visuales y performativas a través de las cuales las *influencers* mexicanas que se posicionan como madres en Instagram construyen la representación de su cuerpo y su identidad de marca. A partir de un análisis visual sistemático, asistido por modelos de lenguaje multimodal y herramientas de sociología visual y semiótica, se exploran patrones de poses, estilización corporal, encuadres y narrativas emocionales en un corpus de 36 imágenes. Los resultados revelan una visualidad altamente codificada y mercantilizada, en la que las poses funcionan como soportes de comercialización, subordinando la estética a lógicas de consumo y algoritmos. Si bien emergen casos de ruptura que amplían los márgenes de representación, el cuerpo femenino permanece articulado a ideales normativos de feminidad y maternidad aspiracional. El estudio destaca el potencial de enfoques híbridos para el análisis del contenido visual en entornos digitales visualmente dominantes como Instagram.

Palabras clave: Visualidad digital, Marketing de influencers, Cuerpo femenino, Estetización, Instagram.

Abstract

This study analyzes the visual and performative strategies through which Mexican influencers who position themselves as mothers on Instagram construct the representation of their bodies and brand identities. Based on a systematic visual analysis, assisted by multimodal language models and visual sociology and semiotics tools, patterns of poses, body stylization, framing, and emotional narratives are explored in a corpus of 36 images. The results reveal a highly codified and commodified visuality, in which poses function as marketing supports, subordinating aesthetics to consumer logic and algorithms. Although there are cases of rupture that expand the margins of representation, the female body remains articulated to normative ideals of femininity and aspirational motherhood. The study highlights the potential of hybrid approaches for analyzing visual content in visually dominant digital environments such as Instagram.

Keywords: Digital visuality, Influencer marketing, Female body, Aestheticization, Instagram.

Introducción

En el ecosistema digital contemporáneo, Instagram se configura como un espacio de representación visual profundamente normado. En este entorno, los *influencers* operan como agentes clave en la mediación de identidades de género y en la construcción de cuerpos aspiracionales. La circulación de imágenes en estas plataformas no solo responde a dinámicas de autoexpresión o autenticidad aparente, sino que está articulada con lógicas algorítmicas y de mercado que convierten la representación corporal en un recurso estratégico para la economía de la atención que comercia la autenticidad en términos de seguidores (Barba, 2023).

Este estudio se propone como objetivo identificar patrones visuales, simbólicos y corporales en la representación de mujeres mexicanas *influencers* que se posicionan como madres en Instagram. La investigación se inscribe en los debates actuales de los estudios de género, la cultura digital y la economía visual, aportando una mirada crítica sobre los procesos de estetización, performatividad y comercialización del cuerpo femenino en el entorno digital. A través de un enfoque metodológico que combina herramientas de sociología visual, semiótica y análisis automatizado asistido, este trabajo busca contribuir a la comprensión de cómo se construyen, negocian y mercantilizan las visualidades de la maternidad y de la feminidad en las plataformas digitales.

Marco teórico

La visualidad en el marketing de *influencers* se construye a partir de una articulación compleja entre tecnología, estética, corporalidad y lógicas de consumo.

Influencers y visualidad algorítmica

En las plataformas de redes sociales, la construcción de visibilidad por parte de los *influencers* responde a la interacción entre decisiones estratégicas individuales y los mecanismos de optimización algorítmica. En este contexto, la representación del cuerpo femenino se

convierte en un recurso visual privilegiado para captar atención, comunicar emociones y reforzar narrativas de estilo de vida aspiracional. Posturas específicas, como caminar, aparecer en movimiento, inclinar suavemente el torso hacia la cámara o posar en escenas de interacción afectiva, actúan como patrones visuales optimizados para generar *engagement*. Imágenes que transmiten confianza a través de gestos abiertos o que enfatizan atributos físicos y estilísticos mediante el uso de ropa, joyería o maquillaje cuidadosamente seleccionados, suelen obtener mayores niveles de interacción, potenciados además por el uso estratégico de *hashtags* (#bodypositive, #fitmom, #casualstyle). La manera en que el cuerpo es presentado que incluye las estilizaciones de la silueta en contraluz hasta autorretratos que destacan la tonicidad muscular incide en la percepción de autenticidad y afecta la construcción de la identidad digital tanto como las expectativas estéticas que los seguidores trasladan a su propia experiencia en la plataforma. (Narassiguin & Sargent, 2019)

La manera en que el cuerpo es representado en estas imágenes influye de manera significativa en la percepción que los seguidores tienen de la persona que publica. Por ejemplo, los cuerpos estilizados en tomas a contraluz que modelan la silueta de forma favorecedora, o los autorretratos en espejo que destacan la tonicidad muscular, generan niveles superiores de atención y participación por parte de la audiencia. Además, la forma en la que se presenta el cuerpo contribuye de manera activa a la construcción de la identidad digital del *influencer*, y afecta no solo la percepción de autenticidad sino también las expectativas estéticas con las que los seguidores trasladan a sus propias experiencias en la plataforma (Barba González, 2023; Sharma & Bahl, 2023).

De esta forma, el uso del cuerpo en estas publicaciones responde también a una lógica de cercanía, autenticidad y consolidación de una comunidad en torno al perfil. Los *influencers* suelen preferir imágenes en las que aparecen en ambientes cotidianos, como una cocina hogareña o un parque, realizando actividades diarias como preparar una comida o caminar descalzas en el césped. Estas

representaciones buscan establecer un vínculo simbólico de afinidad con las que los seguidores puedan verse reflejados. Lo mismo ocurre cuando muestran rutinas de autocuidado o sesiones de ejercicio físico acompañadas de expresiones corporales relajadas y accesibles, los *influencers* van construyendo una imagen de sí mismos que resulta creíble y aspiracional con la que su comunidad puede identificarse (Argyris et al., 2020). Por lo tanto, si bien mucho se ha hablado de las formas en las que los creadores de contenido proyectan autenticidad, estas imágenes dan muestras de cómo también son profesionales del uso de su cuerpo para crear ese efecto.

Imágenes que muestran rostros en primer plano o cuerpos en poses confiadas, naturales o estilizadas tienden a inducir más respuestas emocionales y a generar mayores tasas de interacción (Sánchez Villegas et al., 2023). Es así como la forma en la que los *influencers* representan su cuerpo en las imágenes no solo condiciona la interacción cuantificable con su audiencia, sino que moldea la calidad de la relación que establecen con ella.

El cuerpo como estrategia visual y performativa

En este entorno visualmente saturado, el cuerpo de las influencers opera como un signo cargado de connotaciones que articula significado, emoción y autoridad. La postura, la expresión, la vestimenta y los gestos transmiten atributos y valores que refuerzan la narrativa que se desea comunicar. Las poses seleccionadas —posturas abiertas, miradas directas, gestos relajados— no solo buscan captar la atención visual, sino también establecer una conexión emocional con la audiencia, reforzando el vínculo simbólico entre las influencers y sus seguidores (Abell & Biswas, 2023). Esta performatividad del cuerpo no se limita a la representación estética, sino que cada publicación constituye una puesta en escena cuidadosamente elaborada, en la que la selección de poses, gestos y escenarios responde a estrategias comunicativas orientadas a proyectar una identidad de marca y un estilo de vida aspiracional. Posturas que sugieren emociones como alegría, confianza o cercanía,

junto con escenas dinámicas o de interacción social —abrazos, gestos de señalización, acciones cotidianas— generan imágenes vívidas y emocionalmente resonantes, que fortalecen la dimensión persuasiva del marketing de influencers (Hsiao & Lin, 2025).

En este marco, la gestión estratégica del cuerpo incluye una dimensión simbólica y contextual. Los espacios de representación son seleccionados con cuidado para reforzar la narrativa visual: interiores domésticos que evocan intimidad y autenticidad, entornos naturales que sugieren bienestar y conexión con el entorno, o escenarios urbanos que proyectan modernidad y dinamismo. El cuerpo no se presenta de manera aislada, sino como parte de una escenografía que activa el deseo, la identificación o la emulación por parte del público. Así es como el uso del cuerpo como estrategia visual y performativa también se vincula estrechamente con la representación de atributos deseables.

En la representación visual, las poses corporales operan como herramientas clave en la construcción performativa de la identidad digital, facilitando la proyección de emociones, valores y atributos estéticos. Posturas abiertas, gestos de confianza, inclinaciones suaves y expresiones de cercanía son seleccionadas con intención para fortalecer la conexión emocional con la audiencia (Li & Xie, 2020). A través de estas configuraciones corporales, el cuerpo funciona como una narrativa visual que comunica fuerza, empoderamiento o autoafirmación, modulando la percepción de autenticidad y reforzando ideales de seguridad, control y autoestima (Zinko et al., 2020). La variación estratégica de poses y gestos cotidianos genera imágenes emocionalmente resonantes que dialogan con las expectativas normativas de género y consumo, mientras que la adaptación constante de estas prácticas a las características de cada plataforma y audiencia refleja el nivel de consciencia con el que las *influencers* gestionan la performatividad de sus cuerpos en función de la lógica algorítmica y comercial del entorno digital (Sánchez Villegas et al., 2023; Zinko et al., 2020).

Instagram es el marco que funciona como un espacio publicitario encubierto, donde el cuerpo se relaciona con las marcas a través de las publicaciones, aunque en la mayoría de los casos no se explicita su carácter comercial. Esta opacidad permite reforzar el atractivo aspiracional de las imágenes y naturalizar las dinámicas de consumo que estructuran la economía visual de la plataforma (Monge-Benito et al., 2021). De esta forma, el cuerpo es utilizado como una herramienta estratégica que va más allá de la estética superficial.

Comercialización del cuerpo femenino en redes sociales.

En el marketing de influencers, el cuerpo femenino funciona como una superficie de inscripción simbólica y económica, cuya representación responde a una lógica de visibilidad optimizada para el consumo. Las plataformas digitales configuran una economía visual donde el cuerpo deviene simultáneamente espacio de agencia y mercancía, inscrito en regímenes de performatividad, normatividad y estetización que articulan género y mercado (Tiidenberg & Gómez Cruz, 2015). La exhibición del cuerpo, que en ocasiones ocurre de forma sexualizada o estilizada, se convierte en una vía para capitalizar la visibilidad y la atención, generando *engagement*, ingresos y reconocimiento. A través de las imágenes, el cuerpo es convertido en bien de consumo, validado por la mirada externa y medido en forma de *likes* y comentarios. Las *influencers* despliegan poses y encuadres que resaltan atributos físicos y estilizan la figura para promover tanto productos como estilos de vida aspiracionales vinculados al bienestar, la belleza y el lujo. Estas representaciones, articuladas con narrativas de autenticidad y cercanía, refuerzan la centralidad del cuerpo como soporte visual y dispositivo de consumo. Su inserción en escenas construidas — interiores domésticos, espacios naturales, actividades cotidianas— potencia su valor simbólico, integrando aspiraciones personales y mensajes comerciales en una narrativa visual coherente (Hogsnes et al., 2024).

Las estrategias de escenificación y representación corporal en las publicaciones de influencers responden a diversas lógicas de comercialización, que van desde el modelaje y el *branded content* hasta contenidos que apelan a la sensualidad, el erotismo o el *body positivity* para vender tanto productos tangibles como ideales de estilo de vida (Tiidenberg & Gómez Cruz, 2015). Este proceso se extiende más allá de los contenidos explícitamente publicitarios, integrándose también en publicaciones que buscan proyectar autenticidad y cotidianidad, donde el cuerpo es representado de manera estratégica para optimizar el *engagement* y consolidar la narrativa del perfil. Poses que sugieren espontaneidad, cercanía y movimiento contribuyen a generar imágenes emocionalmente resonantes que facilitan la identificación de la audiencia, a la vez que refuerzan cánones de belleza dominantes en el espacio digital (Abell & Biswas, 2023). En este contexto, el cuerpo de las *influencers* opera como un recurso persuasivo explícito, donde poses y gestos cuidadosamente seleccionados resaltan atributos físicos, productos o ambientes, configurando imágenes que inspiran deseo, emulación y *engagement* (Fujiwara & Martin, 2023). Así, el cuerpo actúa como interfaz visual entre el discurso identitario y la lógica de consumo, integrando aspiraciones personales y mensajes comerciales en escenas diseñadas para activar la conversión simbólica y económica (Zinko et al., 2020).

De esta manera, el cuerpo de las *influencers* puede considerarse una interfaz entre subjetividad, deseo y lógica de consumo. Su visualidad no solo produce *engagement*, sino que activa procesos de identificación, aspiración y comercialización en el marco de la economía de la atención digital. De este modo, el cuerpo se convierte en un recurso visual y simbólico fundamental para vender productos, estilos de vida y valores, en un espacio mediático donde estética, deseo y consumo están profundamente entrelazados. Por lo tanto, la representación del cuerpo femenino aquí no puede entenderse fuera de los regímenes visuales que lo comercializan, estetizan y convierten en un recurso estratégico para la circulación de valores, productos

y aspiraciones. Esta lógica performativa y económica, que articula autenticidad, atractivo y consumo, configura el terreno sobre el cual se construyen las narrativas visuales analizadas en este estudio. A partir de este marco, el análisis metodológico que sigue explora de manera sistemática cómo estas dinámicas se manifiestan en las representaciones corporales producidas y difundidas por las *influencers* en el espacio de Instagram.

Metodología

Diseño del estudio

El análisis de las imágenes se fundamentó en un enfoque de sociología visual y semiótica, orientado a comprender cómo la representación del cuerpo femenino y materno en el espacio de Instagram articula significados, emociones y valores dentro de dinámicas de consumo y de performatividad visual (Doucet, 2008; Renobell Santarén, 2017). Desde esta perspectiva, las imágenes son consideradas construcciones sociales cargadas de sentido, producidas y consumidas en un entorno mediado tanto por convenciones culturales como por lógicas algorítmicas (Narassiguin & Sargent, 2019). Se asume que su circulación en Instagram está condicionada por marcos culturales de género, belleza y consumo que estructuran tanto la producción como la recepción de los contenidos visuales.

En este contexto, las imágenes fueron analizadas como textos visuales en los que elementos formales y simbólicos se combinan para construir narrativas de identidad, aspiración y autenticidad en el marco del marketing de *influencers*. Si bien el uso estratégico de hashtags fue considerado como un criterio en la selección del corpus, estos no fueron objeto de análisis específico en este estudio.

En complemento con este enfoque se implementó un procedimiento de análisis asistido por automatización parcial, con el propósito de reforzar la lectura de patrones visuales y narrativos en el corpus. Las imágenes fueron procesadas mediante el modelo GPT-4o (OpenAI, 2025), que permitió generar descripciones semánticas detalladas de los

elementos visuales relevantes, estructuradas a partir de una plantilla predefinida basada en las nueve categorías analíticas. Estas descripciones fueron codificadas en tablas de análisis mediante procesos de normalización textual y categorización explícita. La conversión de texto en variables clasificadas se realizó a través de reglas semánticas supervisadas, preservando la trazabilidad interpretativa. El análisis cuantitativo complementario, apoyado en librerías de análisis y visualización de datos, facilitó la identificación de tendencias y excepciones en la representación del cuerpo y de la maternidad. Este pipeline híbrido se basó en un ciclo de validación iterativa, donde cada resultado cuantitativo fue contrastado con la codificación semántica original, permitiendo ajustes continuos en las categorías y en las reglas de clasificación. Este procedimiento no automatiza la interpretación estética ni la lectura simbólica y discursiva de las imágenes, por lo que se considera un análisis híbrido. La dimensión semiótica y sociológica del análisis se mantuvo como eje central del estudio, garantizando la coherencia metodológica con los objetivos de la investigación.

Categorías analíticas

El estudio comprende las dinámicas de performatividad del cuerpo, reconociendo que las imágenes no solo muestran, sino que construyen y escenifican identidades visuales orientadas a reforzar el atractivo y la autenticidad percibida. El análisis se centró en cómo las poses, los gestos, la ambientación y la relación del cuerpo con el espacio consolidan narrativas visuales coherentes y emocionalmente resonantes, enmarcadas en las convenciones estéticas propias de la plataforma y en las expectativas de las audiencias digitales contemporáneas.

Con el propósito de examinar sistemáticamente estas estrategias visuales y simbólicas, se estableció un corpus de categorías analíticas que guió la lectura de las imágenes. Estas categorías permitieron descomponer con precisión los componentes formales, narrativos y connotativos implicados en la representación del cuerpo femenino y materno en el contexto del marketing de

influencers. La lectura cualitativa, reforzada por herramientas de automatización parcial, facilitó además la sistematización de patrones y la detección de regularidades visuales relevantes para el análisis.

- Pose corporal: orientación, posición física, relación con el espacio (ej. frontal, perfil, arqueada, sentada).
- Caracterización: tono emocional o actitud proyectada (natural, relajada, sensual, editorial, maternal).
- Silueta corporal y embarazo: tipo de figura visible (delgada, media, embarazo evidente).
- Encuadre: tipo de plano según lenguaje fotográfico (plano general, medio, primer plano).
- Foco: punto visual dominante en la imagen (vientre, rostro, vestimenta, ambiente).
- Tipología y color de vestimenta: estilo de ropa (casual, formal, lencería, deportiva, de playa).
- Caracterización de vestimenta: cómo se ajusta o estiliza el cuerpo (ajustada, cómoda, escotada, suelta).
- Marca y producto: presencia o ausencia de elementos comerciales explícitos.
- Estilo visual: iluminación, ambientación, uso de filtros, estética editorial o doméstica.

El análisis a partir de estas categorías facilitó una lectura en profundidad de las formas en que el cuerpo femenino es visualizado, narrado y comercializado en las publicaciones de las *influencers*. Los resultados que se presentan a continuación sintetizan los principales patrones observados, así como las tensiones, matices y rupturas que emergen en la construcción visual de estas identidades en el entorno digital.

Selección de muestra

La muestra del estudio se conformó a partir de publicaciones de *influencers* mexicanas con presencia activa en redes sociales y con un número de seguidores superior a 75,000. Las creadoras seleccionadas gestionan cuentas orientadas a una narrativa visual de maternidad, en las que predominan imágenes que representan escenas

familiares y del entorno doméstico, combinadas con una presencia sostenida de contenido publicitario, explícito o implícito, integrado en la representación de la vida cotidiana. Se seleccionaron exclusivamente imágenes en las que la creadora aparece sola, en diferentes poses, reservando para futuros análisis la exploración de las imágenes que incluyen a hijos o pareja.

El corpus analizado estuvo compuesto por un total de treinta y seis imágenes, correspondientes a dieciocho *influencers*, con dos imágenes seleccionadas por persona. La selección de las imágenes respondió a un criterio intencionado y descriptivo, orientado a capturar la diversidad simbólica y narrativa de las publicaciones y a explorar tanto las variaciones como las recurrencias en la representación visual de cada perfil.

La unidad primaria de análisis fue cada imagen individual, considerada como un texto visual autónomo susceptible de descomposición semiótica y formal. De manera complementaria, se establecieron unidades secundarias conformadas por las duplas de imágenes de cada *influencer*, lo que permitió examinar la coherencia narrativa en la construcción de la identidad visual a nivel de perfil.

El análisis contempla elementos visuales y componentes narrativos y simbólicos. Esta aproximación integral facilita la comprensión de los significados vinculados a feminidad, maternidad y consumo, así como su inserción en las dinámicas de comercialización del cuerpo en el entorno digital.

Así, el análisis permite generar resultados cuantitativos y cualitativos que dan muestra de las estrategias de presentación del cuerpo de las profesionales de la producción de contenidos digitales.

Resultados

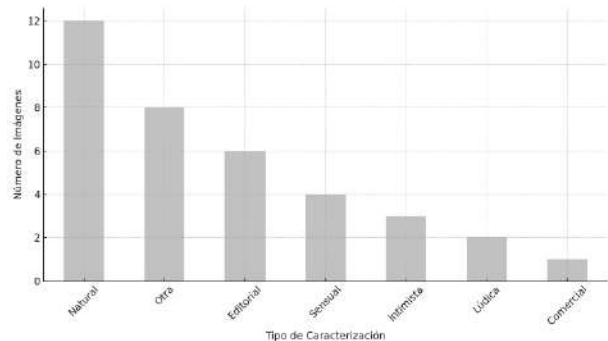
El análisis del corpus revela una notable consistencia en las estrategias visuales que configuran la representación del cuerpo femenino y la maternidad en las publicaciones. Estas estrategias responden a un equilibrio cuidadosamente calibrado entre la producción de una estética emocionalmente atractiva y el

cumplimiento de los objetivos de comercialización inherentes al marketing de *influencers*. La dimensión estética no opera como un fin en sí misma, sino que se subordina a la lógica comercial, estructurando las imágenes para optimizar el *engagement*, consolidar su marca personal y favorecer la promoción de productos y estilos de vida aspiracionales. No obstante, también emergen casos que introducen elementos de ruptura y resignificación, ampliando el espectro de representaciones observadas.

Construcción de una visualidad normada

El conjunto de imágenes analizadas evidencia una fuerte homogeneidad estética y narrativa. Predomina una representación cuidada del cuerpo, proyectada a través de poses naturales o controladas que refuerzan una imagen emocionalmente positiva, armónica y aspiracional. La caracterización de actitud muestra un claro predominio de representaciones clasificadas como naturales, que buscan transmitir autenticidad y cercanía emocional (Ilustración 1). Sin embargo, esta naturalidad es una construcción mediada, alineada con los códigos visuales que maximizan la aceptación y el rendimiento de las publicaciones.

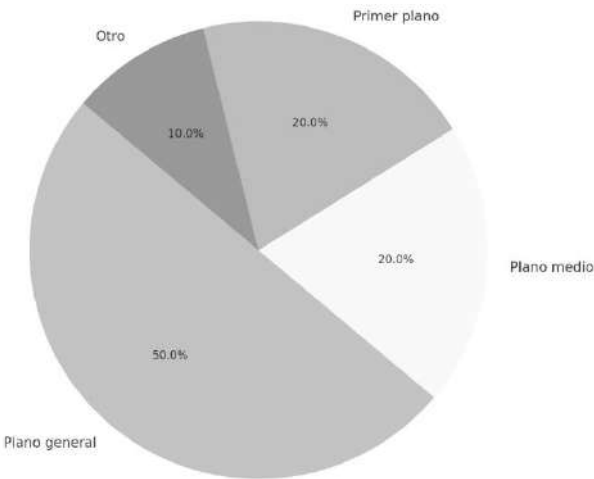
Ilustración 1.
Caracterización de la actitud de las influencers



La elección de los encuadres contribuye a reforzar esta narrativa: los planos generales y medios dominan ampliamente, permitiendo mostrar el cuerpo completo o focalizar en zonas como el vientre, el rostro o la silueta, claves en la estética de la maternidad y de la feminidad aspiracional (Ilustración 2). El control del encuadre y del foco visual garantiza que el cuerpo funcione como un

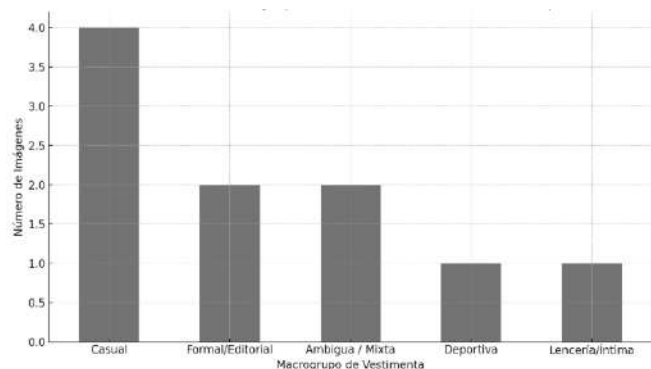
dispositivo central en la producción de significado y deseo.

Ilustración 2.
Plano de las fotografías de las influencers en la muestra



En el plano de la vestimenta (Ilustración 3), la tipología casual predomina claramente, acompañada por un uso estratégico de estilos formal o editorial, lencería e íntimo, y en menor medida, deportivo. Esta combinación describe la proyección de una imagen accesible y auténtica, a la vez que se activa la dimensión aspiracional ligada al consumo de moda, belleza y estilo de vida. La estética visual es homogénea: uso casi universal de luz natural, ausencia de filtros agresivos y una composición cuidada que evita cualquier representación de descuido o caos doméstico. Incluso en escenas que sugieren intimidad o cotidianidad, el control estético es absoluto.

Ilustración 3. Vestimenta de las influencers en la selección



La estética visual es homogénea: uso casi universal de luz natural, ausencia de filtros agresivos y una composición cuidada que evita cualquier representación de descuido o caos doméstico. Incluso en escenas que sugieren intimidad o cotidianidad, el control estético es absoluto.

Subordinación de la estética a la lógica comercial

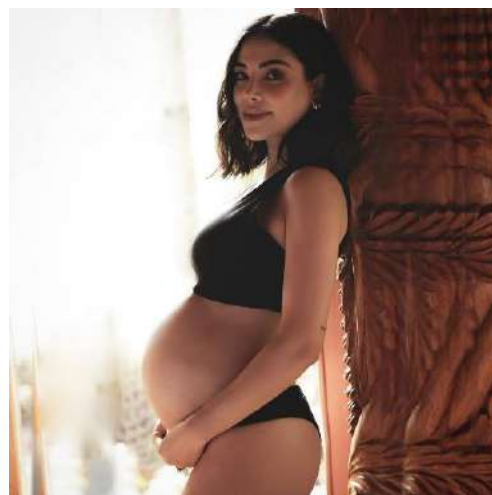
El análisis muestra que la dimensión estética de las publicaciones no constituye un campo autónomo de exploración creativa o expresiva. Por el contrario, está claramente subordinada a las lógicas comerciales del marketing de *influencers*. La presencia de producto es discreta pero estratégicamente integrada, y las colaboraciones de marca se asocian con poses más intencionales, ambientación producida y encuadres que refuerzan la visibilidad del objeto promocionado. Utilizan su cuerpo como interfaz visual para la promoción de productos, construyendo imágenes donde la identidad personal y la estrategia comercial se articulan de manera inseparable.

Asimismo, la construcción de las emociones representadas responde a patrones normativos que maximizan el *engagement*: alegría, ternura, tranquilidad y afecto dominan, mientras que las emociones negativas, contradictorias o disruptivas están virtualmente ausentes. La narrativa visual reforzada por estas emociones es funcional a la economía de la atención y al mantenimiento de una imagen de marca coherente y comercialmente viable.

Homogeneidad visual y tensiones emergentes

En conjunto, el corpus revela una presentación normada e instrumentalizada. La corporalidad mostrada responde a un ideal estilizado y joven, con escasa diversidad corporal. La emocionalidad proyectada es positiva y contenida. La vestimenta y el estilo visual refuerzan códigos de feminidad aspiracional. El control de imagen es sistemático, limitando las posibilidades de expresión espontánea o de exploración de identidades alternativas. (Ilustraciones 4 y 5)

Ilustración 4. Ejemplo de maternidad



Nota: Sandra Itzel Barro [@holaenfermera]. (13/10/2024)
Estoy embarazada y no estoy esperando bebé ni viene en camino, ya está conmigo. ❤️

Reacciona cuando nos escucha hablar [Descripción audiovisual]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C_2-6M0xA9A/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Ilustración 5. Ejemplo de emocionalidad positiva



Nota: Claudia Lizaldi [@claudializaldi]. (01/05/2025) Cosas que llegan con la edad... 🖤🖤 [Descripción audiovisual]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DJHfF4ExjVU/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Incluso en los casos en los que las representaciones corporales son diversas, como en el caso de *mama_real_yun*. Esta creadora de contenido articula su perfil en torno a la narrativa de un cuerpo no-esbelto y, por lo tanto, alternativo. Sin embargo, aún ella que recrea una identidad de marca a partir de imágenes sin maquillaje, despeinada y mostrando una maternidad “real”, también llega a utilizar poses, recursos, encuadres, vestimenta y narrativas similares a las del resto. Eventualmente ella también recurre a proyectar el mismo estilo aspiracional y comercia con la misma idea de feminidad en entornos cotidianos (Ilustración 6).

Ilustración 6. Ejemplo de diversidad, siempre positiva



Nota: Yunuen [@mama_real_yun]. (11/05/2025) Mentí! Si me invitó a comer. Este es mi cuarto año siendo mama (cuento el embarazo) y este es [Descripción audiovisual]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DJgDHZHMf4b/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

No obstante, se identifican seis casos puntuales que introducen elementos de ruptura y complejizan el paisaje visual. Algunas imágenes exploran estéticas andróginas, narrativas sensoriales, ironía visual o afirmaciones corporales que desafían la normatividad predominante. Estas rupturas, aunque marginales en el corpus, evidencian que el dispositivo visual del marketing de *influencers* no es monolítico, y que existen espacios de negociación, resignificación y resistencia dentro de sus márgenes.

Entre ellos destaca la imagen de XimenaNR (Ilustración 7), que representa el embarazo a través de una estética andrógina y teatral, desafiando los códigos visuales tradicionales de la maternidad dulce y romantizada.

Ilustración 7. Embarazo divergente



Nota: Ximena Navarrete [@ximenanr]. (30/03/2025) ❤️👍 a todas mis embarazadas por aquí, que ha sido lo que más has disfrutado de estar embarazada ? Cuéntame, te leo 📺 [Descripción audiovisual]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/DH1TK93OUZM/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Nicole Agnesi (Ilustración 8), introduce un lenguaje visual lúdico y sensorial, que se aleja del control emocional y estético predominante, apostando por una representación del cuerpo asociada al humor, el placer y el juego.

Ilustración 8. Dona lúdica



Nota: Nicole Agnesi [@nicoleagnesi]. (18/04/2025) Universal studios [Descripción audiovisual]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/DIkWyRgPsd2/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Por su parte, Rosannvall ofrece una de las pocas representaciones de humor que, aunque emplea la apariencia filtrada, con los mismos recursos de encuadre, colores y vestimenta que el resto, aprovecha los recursos de la plataforma para identificarse con frases recurrentes en la cotidianidad de su audiencia, parodiándolas y alejándose de la imagen altamente estetizada y performativa del resto del corpus (Ilustración 9).

Ilustración 9. Humor con letras



Nota: Rosana Valera [@Rosannvall]. (20/02/2025) 🙄😏
[Descripción audiovisual]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/DGRtaWCup3H/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Estas rupturas, aunque marginales en el conjunto, evidencian que el dispositivo visual del marketing de *influencers* no es monolítico y que existen márgenes de negociación y resignificación dentro de sus lógicas predominantes. Sin embargo, dan muestra de la excepción que ilustra la regla ya también estos casos muestran cómo las *influencers* construyen una visualidad cuidadosamente controlada que responde a las exigencias del mercado de la atención, reforzando ideales normativos de feminidad y maternidad mediante estrategias visuales subordinadas a fines comerciales.

Discusión y conclusiones

Los resultados de este estudio evidencian que la representación visual del cuerpo femenino en el marketing de *influencers* constituye una práctica altamente codificada y mercantilizada. Las imágenes analizadas articulan de manera sistemática los dispositivos visuales del cuerpo con lógicas de género, consumo y algoritmos, consolidando una visualidad funcional a la economía de la atención en plataformas como Instagram. Los hallazgos coinciden con Tiidenberg

y Gómez Cruz (2015) en cuanto a que las culturas visuales en línea configuran una economía de la imagen en la que el cuerpo femenino se convierte simultáneamente en espacio de agencia y en mercancía, mediado por regímenes de performatividad y estetización.

La homogeneidad observada en el corpus confirma que las poses corporales actúan como herramientas de atracción visual, pero también como soportes de comercialización. Las *influencers* no solo buscan generar *engagement* mediante emociones positivas y autenticidad aparente, sino que construyen imágenes que facilitan la integración sutil de productos y marcas, subordinando la dimensión estética a fines comerciales (Fujiwara & Martin, 2023; Sánchez Villegas et al., 2023). Las posturas abiertas, los gestos de confianza y las narrativas de bienestar y maternidad refuerzan un modelo de feminidad digital que, como advierte Zinko y su equipo (2020), responde tanto a las expectativas del mercado como a las normas sociales dominantes.

Este proceso ilustra también la cooptación de los discursos de empoderamiento corporal dentro de marcos comerciales. Poses y narrativas que podrían proyectar agencia o autoafirmación se reconfiguran en función de la lógica algorítmica y del capital simbólico y económico que circula en la plataforma (Argyris et al., 2020). La estetización del empoderamiento —a través de cuerpos estilizados, emocionalmente contenidos y estratégicamente presentados— revela los límites de la autenticidad promovida en el marketing de *influencers*. Como ya señalaban Sharma y Bahl (2023), la construcción de identidad digital en estos entornos está profundamente mediada por ideales de belleza normativos y por dinámicas comerciales que estrechan el campo de lo representable.

Igualmente, estos resultados se alinean con lo observado por Monge-Benito et al. (2021), quienes advierten que los *influencers* construyen narrativas visuales de autenticidad y cotidianidad legitiman su función como agentes comerciales. Esto construye un discurso de autenticidad y empoderamiento que oculta la dimensión mercantil de las publicaciones detrás del cuerpo y la experiencia personal.

Al comparar estos hallazgos con estudios previos, se observa una continuidad en el uso estratégico del cuerpo para proyectar autenticidad, atraer atención y potenciar decisiones de consumo. Igualmente, la orientación hacia imágenes cuidadosamente curadas y emocionalmente neutras, observada en este corpus, refuerza las tendencias identificadas en trabajos recientes sobre la performatividad visual en contextos comerciales (Abell & Biswas, 2023; Hogsnes et al., 2024).

Desde el punto de vista metodológico, este estudio pone de relieve el potencial del análisis visual asistido por modelos de lenguaje como GPT-4o. En un entorno donde las redes sociales son esencialmente visuales, el marco metodológico adoptado demuestra la eficacia de combinar análisis cualitativo, sociología visual y semiótica con herramientas automatizadas de descripción y clasificación visual. Este enfoque híbrido permite descomponer de manera rigurosa y replicable las dimensiones formales y simbólicas de las imágenes, aportando una perspectiva valiosa para futuros estudios sobre visualidad digital y cultura de la plataforma.

De cara a futuras investigaciones, resulta pertinente ampliar el enfoque hacia cuerpos disidentes, representaciones no normativas de género y prácticas de resistencia visual. El potencial del modelo metodológico aquí empleado abre también la posibilidad de explorar corpus más amplios y diversos, incorporando nuevas dimensiones críticas al estudio de la visualidad en el marketing de *influencers*.

Referencias

- Abell, A., & Biswas, D. (2023). Digital Engagement on Social Media: How Food Image Content Influences Social Media and Influencer Marketing Outcomes. *Journal of Interactive Marketing*, 58(1), 1–15. <https://doi.org/10.1177/10949968221128556>
- Argyris, Y. A., Wang, Z., Kim, Y., & Yin, Z. (2020). The effects of visual congruence on increasing consumers' brand engagement: An empirical investigation of influencer marketing on instagram using deep-learning algorithms for automatic image classification. *Computers in Human Behavior*, 112. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106443>
- Barba González, R. (2023). Estrategias de contenido en la construcción de autenticidad comercial a través de la imagen para la participación en Instagram. *Transdigital*, 4(7), 1–21. <https://doi.org/10.56162/transdigital155>
- Doucet, A.-V. (2008). *Análisis de contenido y propuesta de metadatos para la representación documental de la fotografía científica: un estudio de casos* [PHD]. Universidad de Granada.
- Fujiwara, T., & Martin, H. (2023). Investigating the Impact of Social Media on Consumer Behavior in Online Fashion Retail: A Focus on Influencer Marketing and Visual Content Strategies. In *CEBONG Journal ISSN* (Vol. 3, Issue 3).
- Hogsnes, M., Grønli, T. M., & Hansen, K. (2024). Exploring Influencers' Commercial Content on Instagram. *Journal of Interactive Advertising*, 24(2), 156–168. <https://doi.org/10.1080/15252019.2024.2316114>
- Hsiao, Y. H., & Lin, Y. Y. (2025). Decoding influencer marketing effectiveness on instagram: Insights from image, text, and influencer features. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 85. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2025.104285>
- Li, Y., & Xie, Y. (2020). Is a Picture Worth a Thousand Words? An Empirical Study of Image Content and Social Media Engagement. *Journal of Marketing Research*, 57(1), 1–19. <https://doi.org/10.1177/0022243719881113>
- Monge-Benito, S., Elorriaga-Illera, A., Jiménez-Iglesias, E., & Olabarri-Fernández, E. (2021). Advertising disclosure and content creation strategies of Spanish-speaking instagrammers: Case study of 45 profiles. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 27(4), 1151–1161. <https://doi.org/10.5209/ESMP.72869>
- Narassiguin, A., & Sargent, S. (2019). *Data Science for Influencer Marketing: feature processing and quantitative analysis* (Social and Information Networks). <http://arxiv.org/abs/1906.05911>
- Renobell Santarén, V. (2017). Análisis de Instagram desde la sociología visual. In Ma. Á. Martínez-García (Ed.), *La imagen en la era digital* (pp. 115–133). Egregius.
- Sánchez Villegas, D., Goanta, C., & Aletras, N. (2023). A Multimodal Analysis of Influencer Content on Twitter (Computation and Language). <https://doi.org/https://doi.org/10.48550/arXiv.2309.03064>
- Sharma, G., & Bahl, P. (2023). Text vs image vs video_ AI is transforming influencer marketing industry. *Juni Khyat*, 13(3), 75–85. http://junikhayatjournal.in/no_1_Online_23.html
- Tiidenberg, K., & Gómez Cruz, E. (2015). Selfies, Image and the Re-making of the Body. *Body and Society*, 21(4), 77–102. <https://doi.org/10.1177/1357034X15592465>
- Zinko, R., Stolk, P., Furner, Z., & Almond, B. (2020). A picture is worth a thousand words: how images influence information

quality and information load in online reviews. *Electronic Markets*, 30(4), 775–789. <https://doi.org/10.1007/s12525-019-00345-y>

El cuerpo cienciaficcional en el arte contemporáneo

Susana del Rosario Castañeda Quintero

Doctorante en Artes y Humanidades en la Universidad Autónoma de Querétaro

susana.castaneda@uaq.mx

<https://orcid.org/0000-0002-2539-2691>

Resumen

Este trabajo estará orientado a analizar los elementos relacionados al cuerpo humano y la tecnología en las obras de los artistas Fernando Palma y Amor Muñoz, bajo la óptica de los estudios sobre ciencia ficción realizados por Csicsery-Ronay (2008) y las tecnologías low-tech en el arte latinoamericano (Rodrigo Alonso, 2015). Lo anterior, para relacionar el pensamiento cienciaficcional en el arte contemporáneo, particularmente en obras que se proponen desde Latinoamérica y cómo visualizan al cuerpo intervenido o mediado por las tecnologías. Este trabajo pretende abonar al campo de los estudios sobre la imagen, especialmente a la relación, aún poco explorada, entre ésta y la ciencia ficción. Lo anterior, a partir de la propuesta de cuerpo cienciaficcional, como una categoría de análisis derivada de las obras de los artistas antes mencionados.

Palabras clave: imagen, ciencia ficción, cuerpo, artes visuales

Abstract

This work will be oriented to analyze the elements related to the human body and technology in the works of artists Fernando Palma and Amor Muñoz, under the perspective of studies on science fiction by Csicsery-Ronay (2008) and low-tech technologies in Latin American art (Rodrigo Alonso, 2015). The above, to relate science-fictional thinking in contemporary art, particularly in works proposed from Latin America and how they visualize the body intervened or mediated by technologies. This work intends to contribute to the field of image studies, especially to the relationship, still little explored, between image and science fiction. This is based on the proposal of the science-fictional body as a category of analysis derived from the works of the artists mentioned above.

Keywords: image, science fiction, body, visual arts

Introducción

Gracias a las películas de ciencia ficción (CF), se tiene una representación visual particular del cuerpo humano del futuro. Cuerpos mediados por tecnologías donde se destacan las figuras del cyborg y del androide. En estas películas, casi siempre pertenecientes a la cultura de masas, hay una inclinación por ubicar a estos cuerpos en futuros hiper tecnologizados. Lo que interesa trabajar en esta investigación es cómo en el arte contemporáneo en Latinoamérica, ha habido un tratamiento particular que toma como punto de partida la baja tecnología o *low-tech*, que puede funcionar también como un posicionamiento político-crítico sobre la sofisticación tecnológica en el imaginario del cuerpo del futuro. Si bien se parte de allí, se traza un recorrido que toma en cuenta el acceso y uso de los medios de producción de arte que pueda denominarse como de ciencia ficción o cienciaficcional, al modo de Csicsery-Ronay (2008), más como una actitud y una *manera* de hacer arte.

La CF como género, enmarca diversas aproximaciones al futuro –u otras posibilidades del presente– a través, no solo de la literatura, sino también del trabajo con las imágenes en el cine, la ilustración y los videojuegos. Para poder abordar la CF en el arte, vale la pena pensar, como propone Csicsery-Ronay (2008), ya no en la CF como un género, propenso a recurrir a fórmulas y clichés narrativos e imaginativos, sino a la CF como un campo de experimentación del pensamiento, un pensamiento *cienciaficcional*. Para el autor la manera en la que entendemos al mundo requiere orientaciones cienciafccionales. La rápida expansión tecnológica y los escenarios de devastación medioambiental que se propagan por el mundo, exigen que se utilicen metáforas e imágenes de la CF, pues es en ella en donde se han explorado estos desastres y transiciones. Para las artes visuales que recurren al pensamiento cienciaficcional, no es necesario, como lo puede ser para la literatura o el cine, su división en géneros particulares. El trabajo que se puede realizar con las imágenes en este campo, además de infinito, rompe con las fronteras que el género tiende a crear.

Para situar al arte contemporáneo, se han tomado como punto de partida los años 1945, 1965 y 1989, mismos que corresponden a la crisis de relatos de progreso moderno. El Holocausto, la tendencia a desafiar el sistema moderno de las artes y el final de la Guerra Fría de la mano de la globalización, son momentos clave que lo sitúan temporalmente. El relacionar una etapa del arte con momentos significativos para la cultura, lo social y lo político, a nivel global, entabla un diálogo no solo con un estilo visual definido, sino con el contexto en el que la obra es creada y cómo esta se inserta y significa.

Aunque no hay un consenso en la definición del mismo en cuanto a su marco referencial de temporalidad o tendencias estéticas, lo definiremos aquí como aquel que a partir de los años sesenta, se aleja de las representaciones tradicionales de las imágenes, y recurren a la experimentación con materiales y medios, como podrían serlo las obras instalativas-escultóricas. Si bien “la evolución hacia las obras abiertas e intermediales comienza mucho antes...para la década de los sesenta esta tendencia se intensifica” y las obras de arte incluyen ahora nuevas tecnologías y modos de producción industrial (Rebentisch, 2021, p. 17).

Para el arte contemporáneo, la inclinación a proponer reflexiones *cienciafccionales* ha sido estudiada desde la perspectiva del Bioarte, por ejemplo, en el que se especula con el uso de tecnologías y experimentación científica para abordar diversas temáticas con intenciones estéticas. Ya sean los trabajos del artista brasileño Eduardo Kac o el poeta canadiense Christian Bök, que se acercan quizá más al arte conceptual, no dejan de contener en sí mismos configuraciones visuales o figuraciones de estas posibilidades de las ciencias y la tecnología, un desplazamiento “hacia la poetización de las discursividades científico-técnicas” (Nieva, 2024, p. 123).

Por otro lado, algunas investigaciones sobre el robot o el cyborg en obras de artistas latinoamericanas, como *TZ'IK* de Paula Gaetano y Gustavo Crembil, identifican en ellas una puesta en imagen del cyborg que traspasa el modelo antropomórfico (Martín,

2021). En el caso de la obra de Gaetano y Crembil, se trata de un robot esférico, cuya estructura está realizada con un método de construcción tradicional con madera, barro y paja.

Para Hans Belting (2007), la imagen del cuerpo está ligada a la imagen del ser humano. Sin embargo, hablar de esta imagen en tiempos post-humanos es extemporáneo, pues “tenemos ya en perspectiva la tentación de crear un nuevo ser humano, lo que no solo significa educar a un nuevo ser humano, sino también inventar un cuerpo nuevo” (p. 109). En el “sentido común occidental” como le llama Le Breton (2018), se comprende al cuerpo como algo más o menos autónomo a la persona o ser humano, no obstante, es necesario clarificar que no es así en todas las sociedades.

En este trabajo, se explorará de qué manera el pensamiento cienciaficcional, o la cienciaficcionalidad, se inserta en una producción visual en relación a los cuerpos. Para realizar este trabajo, se tomarán como ejemplo dos obras de artistas que abordan el tema del cuerpo y las tecnologías, para analizarlo bajo la óptica de los estudios sobre ciencia ficción realizados por Csicsery-Ronay y las tecnologías low-tech en el arte latinoamericano por Rodrigo Alonso. De esta manera, se entrelazarán las artes visuales, la tecnología y la ciencia ficción desde obras producidas en Latinoamérica, y se identificará cómo éstas problematizan al cuerpo desde un punto de vista particular y atravesado por visiones propias de las sensibilidades del contexto en el que son creadas.

Para el objetivo de este trabajo, surge la necesidad de preguntarse si existen otras imágenes del cuerpo del futuro, configuradas a partir de otras sensibilidades estéticas. Por ello, se recurrirá al arte contemporáneo como, dicho anteriormente, un campo en el que la figuración está libre de necesidad de encasillamiento en géneros particulares.

Método

El presente trabajo se clasifica como exploratorio, ya que se enfoca en relacionar la ciencia ficción con el

arte contemporáneo a partir del concepto de cienciaficcionalidad. El concepto de cienciaficcionalidad es pertinente en este trabajo, pues, el vínculo entre CF y artes visuales no busca realizarse por medio de la definición de la CF como género.

Las técnicas que se emplean para obtener información a partir de las imágenes de las obras es la observación y la caracterización de elementos visuales. Esta observación no se realizará con miras a “comprender” las imágenes según un análisis semiótico o interpretativo. Para ello, se siguen las ideas desarrolladas en los estudios visuales, particularmente en el giro icónico o ciencia alemana de la imagen [*Bildwissenschaft*] (Boehm, 2017; Belting, 2007) en donde las imágenes no se analizan en tanto una interpretación subjetiva sino de acuerdo a sus características objetivas, su forma y presentación y su capacidad de “mostrar”.

Para Boehm (2017), quien es uno de los autores que discute el giro icónico, las imágenes tienen una fuerza y un sentido propio que les permite generar una lógica por sí mismas. No es solo que las imágenes se hayan propagado como nunca en el siglo XXI, sino que además son “un medio flexible y global de comunicación” (p. 47). Esto les concede, más que portar un “mensaje”, el poder de ser un artefacto visual que al observarlas nos den acceso a algo invisible, ficticio o soñado.

A partir de las fotografías de registro de dos obras de instalación: *Nahuales* de Fernando Palma e *Hybrida* de Amor Muñoz, se buscan elementos visuales que permitan hacer una descripción. Estas imágenes se encuentran disponibles en sitios web como páginas oficiales de los artistas y de las galerías y espacios de exhibición en donde las piezas fueron expuestas. Se eligieron dos piezas instalativas realizadas por artistas mexicanos, cuyo cuerpo de obra está conformado por trabajos que involucran tecnologías. Se parte de la idea de que las imágenes presentes en las obras de arte, generalmente, proponen otras visiones y acercamientos a ideas de manera más profunda, que por ejemplo, las imágenes publicitarias o de la cultura de masas.

Siguiendo entonces lo expuesto por Boehm (2017), el propio objeto visual, en este caso las obras de instalación, existe una capacidad de producción de pensamiento en quien lo mira. Si las imágenes pueden no analizarse desde el lenguaje (semiótica) ó de su precedente textual, el *logos* es amplio y surge de su propia visualidad.

Las imágenes que se consideran aquí para realizar un primer acercamiento, no es la obra de arte en su totalidad, sino ciertos elementos particulares de la obra que son construidos visualmente, es decir, aquello “temáticamente identificable” (Boehm, 2017), y que es lo que podemos observar en las fotografías de registro. Los elementos visuales que se buscan en ellas son básicamente dos: formas que evoquen partes del cuerpo humano (cabeza, manos, órganos internos, etc.) y mecanismos tecnológicos visibles.

Con respecto a las partes del cuerpo humano, no es importante que éstas sean necesariamente *miméticas*, sino que en su relación con el resto de la composición tengan una posición y una forma que indiquen su función. Como ejemplo de lo anterior, distinguiremos lo que es un estómago por su forma, y lo que es una cabeza por su forma pero también por su posición con respecto a las manos y el torso. Los mecanismos tecnológicos visibles serán aquellas piezas que permitan el funcionamiento de la obra. Ambas piezas que se eligieron para este análisis, si bien son instalativas-escultóricas, también poseen movimiento y sonido a través de cables y conexiones. Si bien lo anterior se toma en cuenta para la descripción general que se hace de las imágenes aquí propuestas, no son elementos (movimiento y sonido) que se analicen de manera profunda y aislada sino que sólo se tendrá en cuenta la visualización del mecanismo que los hace posibles.

Siguiente a la descripción, se retomarán algunas nociones de autores como Csicsery-Ronay, quien propone el término de cienciaficcionalidad (*science-fictionality*) y además define al cyborg a partir de obras de CF. Además de lo anterior, lo dicho por Rodrigo Alonso sobre el concepto de *low tech*, los tres conceptos funcionarán para identificar al cuerpo

cienciaficcional en obras de artes visuales que premian el uso de tecnologías sencillas.

Por lo tanto, la categoría de cuerpo cienciaficcional se construirá a partir de la observación y la categorización de los elementos visuales antes mencionados en dichas obras, para posteriormente realizar una reflexión sobre las posibilidades de esta categoría en la concepción ideológica sobre los cuerpos del futuro.

La ciencia ficción y el cuerpo

El cuerpo como algo separado de la mente, es una idea que en pleno siglo XVII, de la mano de la teoría mecanicista, irrumpe en una Europa occidental que estaba abandonando sus fundamentos religiosos. Si el universo podía ser comprendido como una gran máquina, el cuerpo –separado ya de “el hombre” – pasaba por las mismas consideraciones. Pero incluso si el cuerpo era considerado como una máquina, éste no era lo suficientemente confiable o riguroso y se convierte en pura limitación de pensamiento y la razón (Le Breton, 2002). A partir del análisis minucioso del comportamiento del cuerpo y su funcionamiento, ya para el siglo XX y la organización taylorista (y fordista) del trabajo, “la metáfora mecánica del cuerpo” (p. 80) encuentra su ejecución.

La ciencia mantiene una relación asombrosamente ambivalente con el cuerpo: este es su anti-modelo, aquella lo rodea, intenta desembarazarse de él, al mismo tiempo que intenta, sin cesar, duplicarlo con sus propios medios (p. 81)

Por un lado, el cuerpo es limitación y por otro la ciencia y la técnica están abocados, aún, a su trascendencia y mejoramiento. Esta idea del hombre-máquina, insistirá Paula Sibilia (2005), es sostenida por la tecnociencia prometeica, de la cual su principal objetivo es mejorar la vida a través del progreso material y la perfección de la técnica. Si bien en el pensamiento contemporáneo, poco a poco se ha abandonado el arquetipo del cuerpo orgánico como una limitante y ha sido reemplazada por el cuerpo digital (Sibilia, 2005), en este trabajo se considerará

las configuraciones que aún se hacen de este, particularmente en la CF. Esta última nos ha dado múltiples representaciones del cuerpo humano y la creencia en su mejoramiento a partir de la técnica, en lo que podría convertirse o por lo que podría sustituirse. Así, desde las imágenes de robots que aparecen en ilustraciones de publicaciones en revistas *pulp*, hasta las primeras figuraciones de los cyborgs en el cine, hemos construido una idea del cuerpo mecanizado (y antropomórfico) ligado al desarrollo de la técnica. Las imágenes cinematográficas de cyborgs, como en *Terminator 2*, *Blade Runner* o más recientemente *Ex-Machina* han permeado a la cultura *mainstream*, convirtiéndolos en referentes visuales para la imaginación compartida. Y no solo en las producciones *live action*, sino en la animación y en los videojuegos, se continúa con esta construcción de imágenes.

Para comprender la figuración de estos personajes (cyborgs, robots o androides¹) desde la CF, y los cuales han ido introduciéndose a nuestra realidad, se recurrirá a pensarlos como construcciones particulares que tienen una búsqueda hacia la reflexión de la relación orgánico/inorgánico en la dimensión corporal. Una de las bellezas [beauties] de la CF que Csicsery-Ronay (2008) propone en su libro, es lo grotesco cienciaficcional [Science- Fictional Grotesque]. En este apartado, además de hacer hincapié en que lo grotesco está relacionado con un exceso de lo orgánico y las funciones propias del cuerpo humano, el autor menciona al cyborg como un verdadero *novum* dentro de esta categoría. Este término se refiere a “un fenómeno o una relación totalizadora que se desvía de la norma de la realidad” (Darko Suvin, 1984, p. 95), por lo que el cyborg, no es solo un *novum*, sino un *novum* grotesco.

En la CF, el cyborg “combina elementos de dos dominios ontológicos/culturales que deberían de ser incompatibles: la máquina y el humano” [combines elements of two ontological/cultural domains that “should be” incompatible: the machine and the human] (Csicsery-Ronay, 2008, p. 199). Si bien el

autor define como grotesco la relación entre los elementos mecánicos y la carne orgánica presente en cyborgs como el Terminator o los replicantes de *Blade Runner* (1982), es la indefinición lo que puede llegar a parecernos chocante, la liminalidad del cyborg y su posibilidad de reemplazar al ser humano. En los universos ficcionales de la CF, la configuración del cyborg está estrechamente ligada al avance tecnológico. Se podría pensar que si la tecnología no ha logrado ciertos hallazgos, no hay posibilidad del cyborg.

El cyborg de la CF pertenece, junto con los androides, aún a la especulación. Si tradicionalmente las imágenes del cuerpo “hacen visible lo ausente” (Belting, p. 138), en el caso de las imágenes de los cuerpos tecnologizados, mecánicos o del futuro presentes en una figuración cienciaficcional, hace referencia a cuerpos aún inexistentes, una especulación del cuerpo. Lo anterior nos hace tener en cuenta cuáles son entonces las posibilidades de la existencia de cyborgs o cuerpos del futuro en contextos en donde el desarrollo de tecnología es limitado o incluso no se atiende a las novedades provenientes de países desarrolladores de tecnología “de punta” o “alta tecnología”.

La low-tech y el cuerpo

Al tiempo que el desarrollo tecnológico impactaba en el mundo, para los países de Latinoamérica no fue la excepción. El arte tecnológico en América Latina puede rastrearse desde la década de 1920, con ejemplos como el poema *T. S. H.: el poema de la radiofonía* que Manuel Maples Arce leyó en 1923 en la estación de radio de la Ciudad de México. Este es un ejemplo de la curiosidad de los artistas por los avances técnicos en materia de comunicación, como lo fue el radio. Si bien estas y otras obras son casos aislados, ya para 1940 la introducción de nuevos materiales en la industria modifica los componentes tradicionales de obras escultóricas y permite el uso del plexiglás y metales, por dar un ejemplo. Esto da pie a las primeras esculturas que utilizan tubos de neón

¹ Si bien se pueden establecer diferencias sustanciales entre los tres, no se ahondará en ello en este trabajo, al tratarse de la relación

cuerpo-máquina en diferentes niveles, como mejora y adaptación, sustituto o hibridación.

como *Concetto Spaziale* creada en 1951 por Lucio Fontana, o la *Escultura Madí* de Gyula Kosice de 1945 (Alonso, 2015). Si bien eventualmente los tubos de neón dejaron de utilizarse para las piezas escultóricas, artistas como Kosice continuaron su experimentación con obras lumínicas con el uso de LEDs. Aunado a esto, la incorporación de medios de comunicación, cámaras de video, televisiones y el arte cinético, van a ser recurrentes en las décadas siguientes.

La historia del arte tecnológico en América Latina es rica en ejemplos de obras que, no sólo buscaban otros canales de difusión o materiales, sino que además los artistas recurrían a la investigación de piezas con movimiento, la creación de ambientes artificiales y la intervención del público espectador. Para Rodrigo Alonso (2015), esta es una historia aún en construcción, de la cual es importante rescatar un detalle importante y que él define como “una de las marcas más reconocibles en el arte latinoamericano” (p. 124), el uso de bajas tecnologías o *low-tech*.

La distribución tecnológica desigual, pone a Latinoamérica en una posición, que si bien no podemos denominar como homogénea, es precaria en comparación con países en donde se premia la investigación y el desarrollo de nuevas tecnologías. Aun así, la notabilidad de lo anterior, es pertinente en cuanto a que, independientemente del acceso, o no, a los medios tecnológicos necesarios para la creación de una obra, los artistas en América Latina logran generar una crítica desde un posicionamiento marginal. Es decir, el *low-tech* la mayoría de las veces es una opción estética y no una limitación técnica, además “la fascinación tecnológica, incorporada de manera impulsiva y generalmente acrítica, suele ser la base del fracaso en las creaciones...” (p. 136). Esto último es posible verlo, no sólo en las obras, sino en cómo las Bienales de arte contemporáneo se manejan en cuanto a su comunicación hacia dentro y fuera de los círculos del mundo del arte, con una insistencia en la inclusión de obras que exploren las tecnologías para generar atracción del público y una consagración como espacios de propuestas artísticas novedosas.

Por lo tanto, más allá del efectismo y la parafernalia del uso de nuevas tecnologías, las obras *low-tech* se destaca por su contenido crítico y político ante un panorama que constantemente nos solicita reinventarnos y seguirle el paso a los nuevos medios. Por ello, no es raro encontrarse con algunos ejemplos en los que la *low-tech* se aplica en la construcción de robots o cuerpos mecánicos como en las obras del chileno Enrique Castro Cid *Anthropomorphicals I y II* (Fig. 1).

Esta pieza en particular, recurre a lo que más adelante veremos en obras de arte realizadas en las décadas del 2010 y 2020, como la búsqueda de otras construcciones imaginarias del robot (¿o cyborg?) en relación a lo antropomórfico, e incluso en el uso de materiales orgánicos como en este caso la madera, mezclado con otros como el plexiglás, el aluminio o el uso del dibujo con lápiz de color. Es decir, la mezcla de materiales inorgánicos y orgánicos en la coformación de un cuerpo “futurista” o por lo menos en relación con la tecnología.

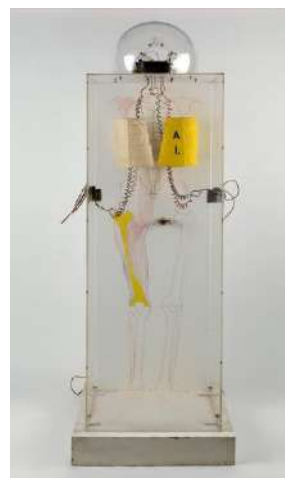


Fig. 1. Enrique Castro Cid, *Anthropomorphicals I*, 1964-1965.
<https://catalogue.swanngalleries.com/>

La obra de Enrique Castro Cid, es un ejemplo que es pertinente pues, apunta a la reconfiguración del concepto de cyborg y el cuerpo-máquina, e incluso de la posibilidad de pensar en el cuerpo del futuro en contextos distintos a los que la CF anglosajona –mayormente– retrata en sus historias futuristas de avances tecnológicos. Si bien se desconocen las motivaciones del artista para realizar

Anthropomorphicals I y II, la propia imagen creada en estas piezas permite realizar conexiones con otras figuraciones y construcciones de robots, que distan de esta.

Otro ejemplo de una búsqueda estética de la relación del cuerpo con las tecnologías, es la pieza escultórica *Respiration/Circulation* del artista chileno Juan Downey, de la cual no hay imágenes disponibles, pero se describe de la siguiente manera:

...los dos globos de color rojo con forma de llantas inflables de la instalación que enmarcaban al centro un parlante invisible reproduciendo los latidos del corazón y la respiración del artista eran representados como dos pulmones humanos, los cables de la escultura volviéndose literalmente arterias uniéndolos como válvulas a una compresora de aire motora (Macchiavello, 2010, p. 33)

Con la descripción anterior y el título de la obra, nos podemos hacer una idea de que el autor intentaba realizar una proyección de sí mismo a través de la visualización de partes de su cuerpo, invisibles a simple vista, como en este caso los pulmones. Ambas obras recurren a una exploración del cuerpo, que más allá de evocar avances o cambios a través de la alta tecnología y el dominio técnico, recurren al uso de la *low-tech* y de una propuesta que se diferencia del canon del robot, el autómatas o el cyborg, creado desde la CF.

El cuerpo se entenderá en este trabajo desde su dimensión material, en la línea de la filosofía cartesiana (el cuerpo-máquina) pero también desde su potencial *cienciaficcional*. No como mera máquina – funcional o no – sino como un vehículo también de especulación, que, como veremos más adelante, no sólo es en función a su misma capacidad de cambio y mejora, sino que extiende el pensamiento sobre el futuro y otras posibilidades de presentes.

Baja tecnología y cuerpos (in) orgánicos. Las esculturas de Fernando Palma y Amor Muñoz

La obra del artista mexicano Fernando Palma Rodríguez titulada *Los nahuales* de 2017, funciona como un punto de anclaje y como ejemplo de la configuración y reconfiguración del cuerpo atravesado por las tecnologías. Su obra, orientada a la experimentación con esculturas motorizadas y materiales como el cartón, el barro o plantas, encaja en lo que podríamos definir como un pensamiento cienciaficcional².

En la obra *Los nahuales* (Fig. 2), se observan tres personajes en un semicírculo alrededor de un montón de tierra con una escultura color negro al centro. Lo que se nombra como personajes, son cuerpos evocados, a través de la disposición de elementos que recuerdan a la cabeza, las manos y el torso. Este último, si bien no está realizado con *forma* de torso humano, se manifiesta a través de las capas de tejido de palma. Cada uno de los personajes, además, está colocado sobre una base en la que se observan los cables y sensores, y más arriba poleas y conexiones, que les dan movimiento.

Es posible ver que al artista no le interesa un acabado de la pieza en donde los cables o elementos constructivos no puedan ser vistos, por lo que esta configuración particular es una decisión consciente de mostrarnos los mecanismos de funcionamiento. Esta obra no es el único ejemplo de lo anterior, sino que es algo recurrente en otras piezas del artista como *Coatlícue/Xipetotec* de 2018 o *Soldado* de 2001. Esta decisión de otorgar movimiento a las piezas escultóricas –casi ensamblajes–, y dejar visibles sus mecanismos de funcionamiento a primera vista sencillos, se relaciona con el concepto de *low-tech*. En este caso, el artista no busca un refinamiento en la construcción de las piezas, escondiendo el cableado o

² Cabe aclarar que estas son visiones particulares desde esta investigación y no proviene de ninguna declaración de los artistas sobre su obra.

cubriendo totalmente el “torso” con la capa de tejido de palma.

Los personajes son cuerpos, pero también son máquinas y ambas identidades funcionan para presentarse como una reflexión sobre si los mismos podrían ser cyborgs, en el sentido que son una mezcla entre elementos tecnológicos y orgánicos, esto último en el uso de tejidos de palma (e incluso la tierra como parte de la obra completa). Aunque no es necesariamente una piel u órganos, estos materiales se refieren igualmente al cuerpo humano (vestimenta y fabricación de la misma).



Fig. 2. Fernando Palma. Los nahuales, 2017.
<https://houseofgaga.com/>

El uso de la técnica para el movimiento de las piezas, podría plantear cuestiones futuristas en relación a la creación de cuerpos mecánicos, sin embargo, elementos como el tejido de palma, la escultura al centro del montón de tierra y el título de la obra nos remite también a la tradición y el tiempo continuo. Esto quiere decir que el tiempo, en la pieza, no estaría necesariamente dividido en pasado, frente y futuro, en los cuales depositamos ciertas características, objetos y referentes. El tiempo, además está anclado por supuesto a una particular forma de darle una dimensión espacial a partir de la línea horizontal, en donde se leería —de pasado a futuro— de izquierda a derecha. Pero ¿qué pasaría si esa línea la giráramos noventa grados, o simplemente nos olvidáramos de ella?

Para Yásnaya Aguilar (2021) es importante preguntarse por otras maneras de concebir el tiempo, específicamente en el futuro y en Mesoamérica. Haciendo hincapié en la urgencia de romper con la categoría de “indígena” para aspirar a un universo narrativo futurista propio de la región. Esta categoría “engloba a una diversidad de pueblos y naciones que sufren una condición histórica de opresión” (p. 54), por lo que es necesario desarticular esta misma condición que le da sustento. Esto daría a pie que la Mesoamérica futura estuviera hermanada por el cultivo, el tipo de escritura u otros rasgos culturales que propiciarían su reinención.

Estas reflexiones son un ejemplo de cómo, al pensar en el futuro también se está pensando en el pasado. La obra de Fernando Palma nos remite a esta misma idea al traer una figura como el nahual, perteneciente a la cosmovisión de algunos pueblos mesoamericanos, a una configuración visual en donde interviene el pensamiento *cienciaficcional*, reuniendo ambos bajo el signo del cuerpo humano.

Por otro lado, la obra de Amor Muñoz titulada *Hybrida* (2020), fue presentada en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) en 2021. Esta obra es, como le llama la artista, una serie de bioesculturas en donde los “estómagos de vidrio” contienen organismos vivos de los que, conectados a un sistema de audio, es posible escuchar sonidos. No propiamente “sus sonidos” sino una interpretación de sus movimientos en sonidos peristálticos.

En *Hybrida* (Fig. 3), el material transparente del que están hechos los estómagos, nos permite “ver” los organismos vivos que se encuentran dentro. Es decir, el órgano del estómago, que comúnmente se encuentra oculto dentro de nuestros cuerpos humanos, es expulsado y puesto en relación con otros seres vivos.

Lo que puede “verse” dentro de estos estómagos son las bacterias y levaduras en fermentación, misma actividad que se traducirá en sonido. La propia artista llama a estas bioesculturas, “entes ciborgs”, al tiempo que evocan lo humano a partir de la forma, los sonidos peristálticos, y la actividad que se da dentro de éstos

estómagos. Esta última invita a pensar en los propios procesos de descomposición de alimentos que se lleva a cabo en el interior de nuestro estómago humano.

Si bien es posible ver los cables, la disposición es discreta, aún así no está totalmente escondida. La base tubular de los estómagos, cubierta por una cortina nos da la sensación de que algo ha sido escondido, o que no debe ser mostrado.

La obtención de datos para su posterior transformación en sonido, se realiza a través de sensores. Por otro lado, a cada membrana bacteriana dentro de los estómagos de vidrio, se les colocó un microchip, los cuales además dotan de identidad propia digital a cada bioescultura.



Fig. 3. Hybrida, Amor Muñoz. Hybrid 2020. <https://amormunoz.net/>

En esta obra, el “cuerpo humano” queda comunicado a partir de una de sus partes u órganos, más no como una proyección antropomórfica en el sentido de cuerpo completo. Otras obras de la artista como *Chimera: Expanded bodies* de 2022, exploran igualmente la relación cuerpo-máquina y la posibilidad de su expansión de sus partes. Esto permite relacionar el trabajo de Muñoz con un pensamiento cienciaficcional, al observar cómo sus obras son propiamente una especulación sobre el cuerpo y la tecnología en el futuro y sus posibilidades.

El *low-tech* o la baja tecnología, es visible en ambas obras en el uso de tecnologías sencillas, no espectaculares, y con una relación directa con la obra, es decir, no es una tecnología dispuesta únicamente para su presentación, sino parte de la misma. La

propia Amor Muñoz categoriza a la obra *Hybrida* (2021) y otras como la mencionada *Chimera* (2022) como *bio craft tech*, lo que podría traducirse como tecnología bioartesanal.

La posibilidad de movimiento de las obras de Fernando Palma, como en *Los nahuales*, y el sonido en *Hybrida*, no corresponden a ninguna función en específica, liberando a la técnica de su uso hegemónico de productividad.

Discusión y conclusiones

El cuerpo cienciaficcional que se construye a partir de las propuestas de estos dos artistas, es un cuerpo que, si bien se vale de la técnica para su posibilidad de movimiento y sonoridad, es también un cuerpo que puede fragmentarse, separarse. Y cuya materialidad no remite simplemente a la relación carne-material inorgánico, sino que explora evocaciones, a través del antropomorfismo y la representación de órganos.

Estas aproximaciones al cuerpo, originales desde el punto de vista artístico, guardan relación con la figura del cyborg (cuerpo-máquina) que se ha construido desde la ciencia ficción, sin embargo, proponen otra visualidad al relacionar además otros elementos vivos no-humanos y no vivos orgánico-minerales, que permiten ampliar el horizonte de posibilidades. El cyborg puede dejar de nombrarse así y pasa a ser un cuerpo cienciaficcional, en el que caben distintas configuraciones a partir de lo visible y enlazan lo vivo con lo no-vivo, manteniendo ciertas particularidades del arquetípico cyborg, pero a su vez proponiendo variaciones.

El uso distintivo de las tecnologías (entendida como técnica) en ambas obras, que se reconocen como *low-tech*, da pie a la particular forma de exponer sus funciones, es decir, lo que antes se menciona como cables y mecanismos. Esto da otra lectura al momento de observar la imagen, pues es ahí en donde se reconoce su capacidad de movimiento o sonido, independientemente de que no nos encontremos frente a la instalación misma. Es decir, los elementos visuales en este caso son informativos de la naturaleza

de la pieza pero también remiten a su relación con la técnica.

Además, este uso permite que las obras sean capaces de sobrevivir al tiempo, tal como Rodrigo Alonso (2015) lo plantea: “eludiendo la seducción y las fechas de caducidad del hardware” (p. 136). Ambas obras echan mano de la *low-tech*, el cuerpo como signo y representación y un pensamiento cienciaficcional que enlaza a estos dos para permitirnos a los espectadores, imaginar otras formas de entender el tiempo, el cuerpo y nuestra relación con otros entes y criaturas en el mundo.

Las piezas de los artistas Fernando Palma y Amor Muñoz, ponen en tensión la idea de los materiales novedosos y relacionados a los avances industriales o en materia de tecnología, como lo fue en su momento el uso de los tubos de neón o de los nuevos sistemas de comunicación como el radio y la televisión. Esto, al unificarse a través de imágenes del cuerpo y el antropomorfismo, genera una serie de reflexiones alrededor de la capacidad del cuerpo de adaptarse, modificarse, hibridarse o sustituirse, no siempre desde una visión hegemónica del futuro.

Cada elemento visual y la construcción de la imagen total, no trabajan como símbolos o significantes sino que en su conjunto nos brindan una *idea* materializada del cuerpo cienciaficcional. Las imágenes creadas por las instalaciones, son en sí mismas vehículos de especulación a través de su propia visualidad. La categoría de cuerpo cienciaficcional, bien podría aplicarse para abordar obras que no necesariamente se hayan creado desde América Latina, pero que si busquen diferenciarse de la idea preestablecida del cuerpo y sus posibilidades con las tecnologías.

Como ejemplo de lo anterior, piezas como *Tiger Strike Red* (2022) de la artista qatarí-estadounidense Sophia Al-Maria, quien propuso el concepto de “Futurismo del Golfo”, exploran las tecnologías como la IA en relación al propio pasado colonial y la mirada orientalista que ha marcado los imaginarios occidentales que se tienen de “Oriente”. Esta obra en particular, por ejemplo, pone de relieve cómo esto último sigue influenciando, no solo en la imaginación

compartida del futuro del Golfo Pérsico, sino en los algoritmos y las imágenes arquetípicas, por ejemplo, de mujeres usando niqab.

Si bien las piezas discutidas se enmarcan en la categoría de instalación, existen otras obras que de igual manera buscan una reconfiguración de los cuerpos. Otros artistas, al igual que Palma y Muñoz, han buscado en otros medios como el videoarte y el performance, una ocasión para experimentar con la idea de tiempo y de cuerpo, en el espacio particular de lo que hemos llamado Latinoamérica.

Sería interesante proponer desde aquí, un análisis más amplio que incluya otros medios y técnicas para la configuración del cuerpo cienciaficcional. Mismo que, siguiendo las ideas de Boehm (2017), si bien es una mera especulación y pertenece al espacio de la imaginación, se nos muestra a través de las imágenes.

Referencias

- Aguilar, Y. (2021). Una Mesoamérica distópica. *Gatopardo*. <https://www.gatopardo.com/articulos/una-mesoamerica-distopica>
- Alonso, R. (2015). *Elogio de la Low-Tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Luna Editores.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Boehm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. UNAM
- Csicsery-Ronay, I. (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Wesleyan University Press.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión,
- Martin, N. (2021). Cuerpos robóticos, “más acá” de las herencias humanistas. Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo, *Ñawi: arte diseño comunicación*, 5 (2), 65-83. <https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a4>
- Macchiavello, C. (2010). Vento Caldo. En Juan Downey, *El ojo pensante*. Fundación Telefónica. https://monoskop.org/images/6/6b/Downey_Juan_El_ojo_pensante_The_Thinking_Eye.pdf
- Nieva, M. (2024). *Ciencia ficción capitalista*. Anagrama.

Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*. Universitat de Valencia.

Sibilia, P. (2005). *El hombre postórgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Fondo de Cultura Económica.

El cuerpo en el frontón: cultura, espacio público y reappropriación simbólica posconflicto en Euskal Herria

Gabriel A. Corral Velázquez
Universidad Autónoma de Querétaro
<https://orcid.org/0000-0002-6885-4913>
corral@uaq.mx

Resumen

Este artículo examina el frontón como espacio público de preservación cultural y resignificación simbólica en Euskal Herria en el contexto posterior al conflicto. Desde una perspectiva que articula el concepto del cuerpo, la memoria y la idea de espacio público, se analiza cómo la práctica de la pelota vasca, en su variante *jai alai*, constituye una forma de archivo, vinculado con en el cuerpo de quienes la practican. A través del análisis de los documentales *Jai Alai Blues* (2016) y *Pelota II* (2020), se argumenta que el frontón funciona como un dispositivo de mediación entre tradición y contemporaneidad, comunidad y subjetividad, memoria y reconciliación. Se sostiene que, más allá del relato político o institucional, son los cuerpos en el espacio público, quienes constituyen el movimiento y sostienen la continuidad de la cultura en el escenario posconflicto. Así, el frontón se presenta como un ejemplo del lugar donde se reconfigura lo común, y la pelota como un acto performativo que mantiene identidades colectivas. La propuesta plantea que pensar el frontón desde la corporeidad ofrece claves para comprender procesos de resistencia simbólica y reconstrucción comunitaria.

Palabras clave: Cuerpo, *Jai Alai*, Espacio Público, Conflicto

Abstract

This article examines the fronton as a public space for cultural preservation and symbolic reinterpretation in the Basque Country in the post-conflict context. From a perspective that articulates the concept of the body, memory, and the idea of public space, it analyzes how the practice of Basque pelota, in its jai alai variant, constitutes a form of archive, linked to the bodies of those who practice it. Through the analysis of the documentaries *Jai Alai Blues* (2016) and *Pelota II* (2020), it is argued that the fronton functions as a device for mediation between tradition and contemporaneity, community and subjectivity, memory and reconciliation. It is argued that, beyond the political or institutional narrative, it is the bodies in the public space that constitute the movement and sustain the continuity of culture in the post-conflict scenario. Thus, the fronton is presented as an example of a place where the common is reconfigured, and pelota as a performative act that maintains collective identities. The proposal suggests that thinking about fronton from the perspective of corporeality offers keys to understanding processes of symbolic resistance and community reconstruction.

Keywords: Body, Jai Alai, Public Space, Conflict

Introducción

En el contexto contemporáneo de Euskal Herria¹, la memoria cultural y la reconfiguración de lo común encuentran una expresión significativa en ciertos espacios donde lo tradicional y lo cotidiano se entrelazan. Uno de estos espacios es el frontón, lugar históricamente asociado con la pelota vasca, pero que trasciende lo deportivo para convertirse en un entorno de fuerte carga simbólica. En tiempos recientes, marcados por el fin de la violencia de ETA² (1968 – 2011) y la transición hacia un escenario de posconflicto, el frontón ejemplifica uno de los lugares de reapropiación simbólica, articulación comunitaria y disputa por la memoria.

El conflicto político en Euskal Herria, centrado en la confrontación armada, el nacionalismo político, la represión estatal y la lucha por la autodeterminación, ha moldeado por décadas las formas de expresión pública, las representaciones del cuerpo y las prácticas culturales. Como señalan Ramírez de la Piscina (2010) e Imanol Murua (2016), este conflicto ha dejado una huella profunda en los relatos mediáticos, en los lenguajes del espacio público y en la producción simbólica del país. A partir del cese definitivo de la actividad armada por parte de ETA en 2011, se abrió un nuevo escenario en el que la cultura, más allá del discurso institucional, comenzó a operar como vía de reconciliación y de resignificación de la experiencia política vasca.

Este artículo propone una lectura del frontón, en concreto del jai alai, como espacio público situado, desde donde se produce una reapropiación cultural a través del cuerpo.

El *jai alai*, también conocido como cesta punta, es una modalidad de la pelota vasca caracterizada por

su velocidad vertiginosa, su espectacularidad visual y la complejidad técnica de su ejecución. Se juega en un frontón largo donde los pelotaris utilizan una cesta alargada de mimbre, la xistera, sujeta a la mano, para lanzar la pelota contra el muro frontal a velocidades que pueden superar los 300 kilómetros por hora.

Este juego, que combina fuerza, agilidad, precisión y una sincronización casi coreográfica, se disputa por turnos: un equipo lanza, el otro responde; si la pelota no es devuelta correctamente, se concede un tanto. La estética del jai alai reside no solo en su exigencia física, sino en la elegancia de sus gestos curvos, en la armonía de los movimientos en el espacio y en la tensión rítmica de cada jugada. Su popularidad, tanto en Euskal Herria como en su expansión internacional se debe a esa mezcla única de tradición, riesgo, plasticidad y espectáculo.

En el marco de este trabajo, el jai alai encarna una expresión cultural profundamente vasca donde el cuerpo deviene archivo vivo, y el frontón, escenario de memoria colectiva y resistencia estética.

Como plantea Corral (2021), el espacio público debe ser entendido no solo como lugar físico de circulación, sino como una “configuración discursiva de lo común”, donde los sujetos se exponen, se articulan y se confrontan desde sus corporalidades y narrativas. En este sentido, el frontón permite una relectura de lo público como escenario de comunalidad estética, pedagógica y política.

Al pensar el frontón como archivo, se retoman los aportes Taylor (2003), quien diferencia entre el archivo (como dispositivo de inscripción textual, material y estable) y el repertorio (como conjunto de saberes incorporados, efímeros y

¹ Euskal Herria es una nación sin Estado. Reconocida como entidad cultural, lingüística e histórica que designa el territorio tradicionalmente habitado por el pueblo vasco, caracterizado por el uso histórico del euskera, como lengua vehicular, compartida con el castellano y el francés. Aunque no corresponde a una unidad político-administrativa formal, el concepto abarca siete territorios repartidos entre los estados español y francés: Álava, Bizkaia, Gipuzkoa y Navarra en España, y Lapurdi, Baja Navarra y Zuberoa en Francia. La

noción de Euskal Herria tiene una fuerte carga identitaria y es empleada en contextos socioculturales, lingüísticos y, en algunos casos, políticos para reivindicar la continuidad y autonomía del pueblo vasco.

² ETA siglas de la organización político - militar (Euskadi Ta Askatasuna en español: País Vasco y Libertad) que reivindicó a través de acciones armadas la independencia y autodeterminación de los territorios de Euskal Herria por más de 40 años.

performativos). La pelota vasca, transmitida a través de generaciones mediante el gesto, el ritmo y la disciplina corporal, constituye así una forma de repertorio cultural encarnado. En esta línea, Csordas (1993) plantea al cuerpo como “locus de experiencia”, es decir, como espacio donde se inscriben las memorias colectivas. No es el cuerpo solo un medio, sino el lugar mismo desde el cual la cultura se produce se recuerda y se proyecta.

Este análisis se apoya en dos documentales contemporáneos que funcionan como registros audiovisuales de esta reapropiación: *Jai Alai Blues* (González, 2016), que documenta el auge y decadencia del *jai alai* en relación con su arraigo vasco, y *Pelota II* (Coutinho y Romvari, 2020), una obra visual poética que explora el frontón como espacio sonoro, ritual y afectivo. Ambos materiales permiten observar cómo, en la era posconflicto, el frontón se convierte en lugar de archivo vivo y de reinscripción simbólica del cuerpo colectivo vasco.

Este texto parte de una visión que apuesta por comprender cómo ciertas prácticas corporales en el espacio público, como el *jai alai*, configuran procesos de agencia cultural, resistencia simbólica y producción de memoria. Se trata, por tanto, de explorar el modo en que el cuerpo que lanza, que corre, que salta y que repite se convierte en soporte de una comunidad que, tras el conflicto, busca rearticularse en clave de reconciliación cultural.

Conceptualización

Para el análisis del significado del frontón como espacio público en el contexto posconflicto de Euskal Herria, se plantea vincular tres conceptos en que permitan dimensionar elementos constitutivos e interdependientes de la experiencia cultural esto son: el cuerpo, el espacio y la memoria. Desde esta articulación, la práctica de la pelota vasca deja de ser leída únicamente como un deporte tradicional para revelarse como un acto performativo que condensa significaciones históricas, afectivas y simbólicas inscritas en los cuerpos y en los territorios.

En primer lugar, el cuerpo constituye un archivo vivo, como ha planteado Taylor (2003) en su

distinción entre “archivo” y “repertorio”. Mientras el archivo remite a registros materiales, textuales o institucionales, el repertorio se refiere a las formas de conocimiento que se transmiten mediante el gesto, la acción y la presencia encarnada. En este sentido, la práctica de la pelota vasca, transmitida por generaciones a través del cuerpo, puede entenderse como repertorio cultural que resiste al olvido textual mediante la repetición corporal.

Complementa esta perspectiva Csordas (1993) al considerar el cuerpo como “locus de experiencia”. Con este planteamiento, el cuerpo no es simplemente un vehículo de acción, sino el lugar donde se constituyen los significados culturales, donde se forma la percepción del mundo y donde se inscriben las prácticas sociales. En la pelota vasca, el gesto técnico, el ritmo compartido, el posicionamiento espacial del cuerpo frente al frontis no son neutros, sino manifestaciones de una memoria cultural incorporada.

La memoria, como tercer eje de esta articulación, ha sido estudiada por Connerton (1989), quien diferencia entre la memoria inscripta y la memoria incorporada. Mientras la primera se vincula con monumentos, documentos y registros, la segunda alude a la memoria que se expresa en el cuerpo, en los hábitos y en las prácticas. En el caso del frontón, la memoria incorporada se manifiesta en la repetición ritualizada de la práctica deportiva, en la forma en que se transfiere el conocimiento técnico de una generación a otra, y en el afecto colectivo que rodea al juego.

Desde la teoría del espacio, Lefebvre (1991) ha argumentado que todo espacio es socialmente producido, y que en él confluyen tres dimensiones: el espacio percibido (prácticas cotidianas), el espacio concebido (representaciones y discursos) y el espacio vivido (experiencia simbólica y afectiva). El frontón, en tanto espacio físico, discursivo y simbólico, puede ser leído como una espacialidad en la que se sedimenta la historia vasca, donde se representa la continuidad de una identidad, y donde se experimenta corporalmente la pertenencia.

Esta producción simbólica del espacio adquiere particular relevancia en el contexto posconflicto. Como plantea Corral (2021), el espacio público, en este caso en sociedades marcadas por la violencia política no es solo un lugar de encuentro, sino también un campo de disputa y de configuración de lo común. En este sentido, el frontón es un espacio público que, tras el fin de la acción armada de ETA, se resignifica como lugar de reencuentro, de práctica compartida, de memoria reconciliada. El frontón permite entonces lo que Corral (2021) denomina una "puesta en escena del disenso", pero también de la posibilidad de lo común a partir del cuerpo.

Este planteamiento se complejiza al considerar los aportes de Ramírez de la Piscina (2010) y Murua (2016), quienes han analizado las transformaciones del espacio simbólico y mediático vasco tras el conflicto. Ramírez de la Piscina destaca cómo los medios de comunicación y los discursos institucionales moldearon representaciones homogéneas del conflicto, desplazando la pluralidad de relatos desde los espacios populares. Murua (2016), por su parte, señala que la transición hacia un escenario de paz exige una resignificación cultural del pasado, una relocalización de los afectos y una recuperación de la palabra y del gesto como formas de expresión pública no violentas.

En este marco, la práctica de la pelota vasca en el frontón se convierte en un ritual de reapropiación simbólica del espacio público. La corporalidad del pelotari, su disciplina, su relación con el muro y con el otro, conforman una gramática del cuerpo que reconfigura la pertenencia. Como observa Teresa del Valle (1997), la territorialidad en el País Vasco es constitutiva del sujeto vasco: jugar a la pelota en el frontón de la plaza del pueblo no es solo deporte, es también afirmación de una continuidad histórica.

El frontón, en este sentido, se presenta como archivo corporalizado, donde el pasado no se conserva como monumento, sino como gesto reiterado. La pelota, en su rebote continuo contra el frontis, es la metáfora del retorno de la memoria, del reencuentro con una identidad que no necesita ser dicha para ser sentida. Así, en tiempos de

posconflicto, cuando el silencio impuesto por la violencia da paso a nuevas formas de comunicación cultural, el cuerpo en movimiento adquiere centralidad política.

En suma, al articular los tres conceptos: cuerpo, espacio y memoria, este trabajo propone leer el frontón como una escena de reapropiación cultural, donde la tradición se reinscribe en la corporalidad, donde lo común se rehace a partir de la práctica, y donde el pasado se reactiva no por su monumentalidad, sino por su encarnación vivida.

Metodología

El frontón, en el contexto posconflicto en Euskal Herria se presenta como archivo corporalizado, donde el pasado no se conserva como monumento, sino como gesto reiterado. La pelota, en su rebote continuo contra el frontis, es la metáfora del retorno de la memoria, del reencuentro con una identidad que no necesita ser dicha para ser sentida. Así, en tiempos de posconflicto, cuando el silencio impuesto por la violencia da paso a nuevas formas de comunicación cultural, el cuerpo en movimiento adquiere centralidad política.

En suma, al articular las teorías del cuerpo, del espacio y de la memoria, este trabajo propone leer el frontón como una escena de reapropiación cultural, donde la tradición se reinscribe en la corporalidad, donde lo común se rehace a partir de la práctica, y donde el pasado se reactiva no por su monumentalidad, sino por su encarnación vivida.

4. Estrategia de análisis: el frontón como archivo corporal y espacio público

Para analizar los documentales *Jai Alai Blues* (González, 2016) y *Pelota II* (Coutinho, Romvari y Cousin, 2020), se propone una estrategia metodológica basada en tres categorías analíticas derivadas del marco teórico:

1. Cuerpo como archivo (Taylor, 2003; Csordas, 1993; Connerton, 1989): se observarán los modos en que los cuerpos de los pelotaris actúan como depositarios de saberes culturales, mediante gestos, ritmos

y repeticiones que configuran una memoria incorporada.

2. Espacio público como lugar de encuentro y disputa (Lefebvre, 1991; Corral, 2021): se analizarán las representaciones del frontón como espacio socialmente producido, en tanto escenario de territorialidad, comunidad y resignificación política.
3. Memoria afectiva y continuidad simbólica (Del Valle, 1997; Murua, 2016; Ramírez de la Piscina, 2010): se examinará la articulación entre afecto, nostalgia y pertenencia en las narrativas visuales de ambos documentales.

Estas categorías permiten una lectura compleja que excede el nivel textual o narrativo de las obras para centrarse en la dimensión performativa, espacial y afectiva del archivo audiovisual.

5. Análisis de *Jai Alai Blues*: tradición, exilio y reapropiación

Dirigido por Gorka Bilbao y estrenado en 2016, *Jai Alai Blues* recupera la historia de la cesta punta desde su auge global hasta su actual marginalidad. Aunque gran parte del documental se sitúa fuera del País Vasco (EE.UU., México, Filipinas), el retorno a Euskal Herria permite rearticular una narrativa de arraigo, afecto y continuidad.

En la dimensión corporal, los cuerpos de los pelotaris aparecen como protagonistas de un ritual. La curvatura del gesto, el rebote preciso, la tensión del brazo que lanza: todo configura una coreografía cultural que expresa una forma de ser vasco. Siguiendo a Taylor (2003) y Connerton (1989), el cuerpo funciona como archivo: el saber no se explica, se hace; no se narra, se transmite por repetición.

En cuanto al espacio, los frontones retratados en Euskal Herria aparecen como lugares de memoria viviente. Lejos de ser ruinas del pasado, son lugares habitados por nuevas generaciones que reinscriben el juego como gesto de pertenencia. El documental sugiere que la pelota, aun desprovista de esplendor

comercial, sigue siendo una forma de afecto y de arraigo.

6. *Pelota II* y la estética de la corporeidad vasca

Pelota II, dirigida por Oskar Alegria, Juan Carlos Romvari y Olivier Cousin (2020), es una obra sensorial que aborda la pelota vasca desde una poética del gesto y del espacio. A diferencia de su predecesora, no narra ni explica: evoca. Es una película que se escucha y se siente, más que se comprende racionalmente.

Desde el enfoque del cuerpo como archivo (Csordas, 1993), la obra destaca la relación intergeneracional sin necesidad de palabras. En una escena clave, un niño lanza una pelota bajo la mirada de un anciano: no hay diálogo, pero hay transferencia de saber. Es la memoria incorporada, la tradición que se repite en el cuerpo sin necesidad de ser nombrada.

El frontón, en esta película, no es solo arquitectura: es sonido, es textura, es ecosistema afectivo se trata de una escena donde lo común se rehace desde la experiencia sensorial. La resonancia del golpe, el eco contra el muro, el silencio del entorno rural construye una atmósfera que reafirma el frontón como lugar de archivo vivo.

Finalmente, la dimensión afectiva ocupa un lugar central: hay nostalgia, pero no desde la pérdida, sino desde la persistencia. *Pelota II* no muestra una cultura que desaparece, sino una que sobrevive en los cuerpos, en los muros, en los ritmos que insisten.

En conjunto, ambos documentales permiten pensar el frontón como espacio de reapropiación simbólica donde el cuerpo se convierte en el principal soporte de la memoria cultural vasca.

Discusión y conclusiones

Los documentales *Jai Alai Blues* y *Pelota II*, guiados por las categorías cuerpo como archivo, espacio público y memoria afectiva, permiten una comprensión compleja del frontón como espacio de reapropiación cultural en el País Vasco

contemporáneo. A continuación, se presentan los hallazgos organizados por categoría, seguidos por una discusión articulada con el marco teórico y, finalmente, las conclusiones generales del estudio.

Cuerpo como archivo

En ambos documentales, la centralidad del cuerpo en la transmisión de la tradición es incuestionable. *Jai Alai Blues* enfatiza el cuerpo del pelotari profesional como portador de una técnica que ha sido depurada por generaciones. Las secuencias de juego muestran una coreografía disciplinada y repetitiva, cargada de tensión y elegancia, donde el cuerpo ejecuta gestos aprendidos y perfeccionados, que remiten a una memoria incorporada (Connerton, 1989).

Por su parte, *Pelota II* reconfigura la centralidad corporal en una clave sensorial. No hay énfasis en el rendimiento o en la espectacularidad, sino en la intimidad del gesto y en la relación intergeneracional que inscribe el saber en el cuerpo del niño. Esta película evoca lo que Diana Taylor (2003) llama "repertorio": la cultura no como archivo textual, sino como práctica viva, reactivada en el cuerpo a través de la repetición cotidiana.

Espacio público como lugar de encuentro y resignificación

Ambas obras reconocen al frontón como un espacio socialmente producido (Lefebvre, 1991), donde convergen lo físico, lo simbólico y lo afectivo. *Jai Alai Blues* muestra cómo el frontón funcionó, en el pasado reciente, como plataforma de proyección internacional, pero también como lugar de retorno y de enraizamiento en Euskal Herria. Esta doble función resuena con lo planteado por Corral (2021) sobre el espacio público como escenario de disputa, pero también de reconfiguración de lo común.

En *Pelota II*, el frontón aparece como espacio de escucha: el eco del golpe, los silencios, los movimientos austeros. Este tratamiento estético refuerza la idea del frontón como escenario simbólico donde la comunidad se articula desde lo sensorial, desde una estética de la presencia. Lejos de la espectacularización mediática, el espacio es

aquí lugar de lo mínimo, de lo esencial, de lo compartido.

Memoria afectiva y continuidad simbólica

La dimensión afectiva de la memoria es uno de los hallazgos más significativos. En *Jai Alai Blues*, la nostalgia que atraviesa el relato no es conservadora ni regresiva; funciona como impulso de recuperación. La tristeza por el declive económico de la cesta punta se transforma en una reafirmación de su valor cultural. El afecto se convierte así en tecnología de resistencia simbólica.

En *Pelota II*, la emoción emerge desde la sensibilidad: el juego de los niños, la complicidad silenciosa de los mayores, los gestos lentos. El cuerpo no se presenta como exhibición de fuerza, sino como soporte de una estética de la memoria. Esta dimensión encarnada del recuerdo resuena con la propuesta de Csordas (1993): el cuerpo como lugar ontológico donde se constituye la experiencia.

Discusión

Los hallazgos anteriores permiten afirmar que el frontón, como espacio socialmente producido, cumple hoy funciones que van más allá de lo deportivo: es archivo, es escena, es ritual. En el contexto del País Vasco posconflicto, donde las narrativas institucionales han intentado cerrar los sentidos del pasado (Murua, 2016; Ramírez de la Piscina, 2010), el frontón emerge como dispositivo de reapropiación simbólica desde abajo, desde el gesto, desde la presencia corporal.

La pelota vasca, como práctica corporal y afectiva, permite una inscripción de la memoria que no depende del texto, del archivo estatal ni del discurso historiográfico. En cambio, activa repertorios comunitarios que se sostienen en el cuerpo, en la repetición del gesto, en la relación con el espacio compartido. Esta perspectiva desplaza el centro del análisis desde la representación hacia la performatividad.

A su vez, los documentales analizados aportan distintos modos de representar esta complejidad. *Jai Alai Blues* construye una narrativa histórica afectiva, mientras que *Pelota II* se inscribe en una lógica estética que enfatiza la experiencia sensorial.

Ambas estrategias resultan complementarias para pensar el archivo audiovisual como parte del repertorio cultural: no como testimonio mudo, sino como gesto activo de reapropiación.

El papel del cuerpo en todo este proceso es central. Como han insistido Taylor (2003), Csordas (1993) y Connerton (1989), el cuerpo no es solo medio, sino lugar de inscripción, de afecto y de relación. En el caso vasco, esto se hace particularmente visible porque la cultura ha debido resistir a procesos de homogeneización estatal, represión lingüística y violencia política. La persistencia del juego de pelota, entonces, no puede ser entendida al margen de estas condiciones.

Conclusiones

Este texto muestra que el frontón, en el contexto posconflicto, opera como espacio de reconfiguración simbólica, donde la memoria cultural de Euskal Herria se actualiza mediante el cuerpo en movimiento. A través del análisis de *Jai Alai Blues* y *Pelota II*, se ha evidenciado que la pelota vasca no es sólo un deporte tradicional, sino un ritual que activa repertorios de pertenencia, afecto y continuidad.

El cuerpo aparece como archivo, como escena y como lenguaje: allí donde el texto no alcanza. La pelota no se juega solo con la mano, sino con la historia. El frontón, lejos de ser un muro inerte, es un dispositivo simbólico donde rebota la memoria colectiva de un pueblo.

En este sentido, la pelota se inscribe en una tradición de resistencia cultural que, al incorporar el cuerpo como soporte de memoria, ofrece claves valiosas para pensar otros procesos de reconciliación simbólica. Desde una mirada crítico-cultural, la reapropiación del frontón en tiempos de paz puede entenderse como una forma de desactivar las lógicas de olvido impuestas por el conflicto.

Finalmente, el trabajo sugiere que la articulación entre cuerpo, espacio y memoria no solo es válida para el caso vasco, sino que constituye una herramienta teórica potente para pensar la cultura en contextos de posviolencia. El cuerpo, cuando

insiste en el gesto, produce memoria. Y esa memoria, cuando se encarna en un espacio compartido, deviene comunidad.

Referencias

- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Corral Velázquez, G. A., & Ruiz Islas, A. P. (2021). Redes sociodigitales como espacio público: la toma de la CNDH un ejemplo de protesta digital. *Anuario De Investigación De La Comunicación CONEICC*, (XXVIII), 20–29. <https://doi.org/10.38056/2021aiccXXVIII455>.
- Coutinho, O., Romvari, J. C., & Cousin, O. (Directores). (2020). *Pelota II* [Documental]. Basque Films / Zazpi T'erdí.
- Csordas, T. J. (1993). Somatic modes of attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135–156. <https://doi.org/10.1525/can.1993.8.2.02a00010>
- Del Valle, T. (1997). *Gendered anthropology*. Routledge.
- González, G. (Director). (2016). *Jai Alai Blues* [Documental]. Baleuko.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell. (Original work published 1974)
- Murua, I. (2016). *Ending ETA: Terrorism, politics and the demise of ETA*. Routledge.
- Ramírez de la Piscina, T. (2010). País Vasco, laboratorio de comunicación alternativa. Compilación de 30 años de experiencias. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 310–324. <https://doi.org/10.4185/RLCS-65-2010-891-310-324>
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- Zulaika, J. (2003). Del cromosoma nacionalista al cuerpo etarra: De la biopolítica a la estética del terrorismo vasco. En J. Ugarte (Ed.), *Euskadi: Violencia y sociedad* (pp. 123–149). Ediciones Bellaterra.

El problema de la libertad sexual y el arte, la narrativa feminista y de sororidad.

La hipersexualización de la mujer

MDI. Lidia Pamela Cortés Morales
Universidad Autónoma de Querétaro
lidia.cortes@uaq.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0001-7407-7471>

Resumen

La hipersexualización se ha convertido en un problema en el arte feminista y de sororidad. Las reformas sexuales buscaron la transformación a favor de la libertad, lo que inspiró al cambio y lucha por ideales distintos a los de la maternidad y el matrimonio. Sin embargo, el mercado y la comercialización abren un nuevo frente en el uso de las representaciones simbólicas de libertad sexual, poniendo en cuestionamiento los discursos que favorecen la objetivación y explotación del cuerpo de la mujer.

El presente trabajo es una investigación tipo básica, con alcances exploratorios-descriptivos, a través de la búsqueda, en el gran buscador de Google, de producción artística visual, sobre arte feminista y sororidad, de los últimos 5 años. El punto de partida es la hipótesis de que existe una hipersexualización del cuerpo como método de representación para hacer uso del discurso sobre libertad sexual.

Palabras clave: Sororidad, Feminismo, Cuerpo, Arte, Humanidades, Tecnología.

Abstract

Hypersexualization has become a problem in feminist and sorority art. Sexual reforms sought transformation in benefit of freedom, which inspired change and struggle for ideals of motherhood and marriage. However, market and commercialization open a new front in the use of symbolic representations of sexual freedom, questioning the discourses that promote the objectification and exploitation of women's bodies.

This work is a basic type of research, with exploratory-descriptive scope, through the search in Google of visual artistic production, on feminist art and sorority of the last 5 years. The starting point is the hypothesis that there is a hypersexualization of the body as a method of representation in the discourse of sexual freedom.

Key words: Feminism, Sorority, Body, Art, Technology.

“La pureza no es del campo, la pureza es de celda, de claustro y de ciudad; la pureza se desarrolla entre gentes que se unan en mazorcas de viviendas para mejor aislarse; la ciudad es monasterio, convento de solitarios; aquí la tierra, sobre que casi se acuestan, las une y los animales son otras tantas serpientes del paraíso... ¡a la ciudad!”

Miguel de Unamuno

Introducción

Como precedente literario se encuentra, *Tía Tula*, de Unamuno (1907), que relata la historia de una mujer casta y su propia concepción de ser mujer, sus obligaciones y las ideas que tiene sobre el hombre, sus comportamientos sexuales y el afecto, que generalmente se revelan de manera negativa. La narración muestra a *Tula* en una constante lucha entre sus principios de libertad, o ceder a la presión de sus pretendientes que buscan en ella cumplir con las “obligaciones y deberes de la vida”. Ramiro, un pretendiente suyo, termina convirtiéndose en su cuñado. Posteriormente a la precipitada muerte de su hermana, y de la segunda esposa de Ramiro, *Tula* se hace cargo de los niños, haciéndolos sus hijos. La novela publicada en 1907 es prolongada como una narrativa de sororidad, una mujer virgen e ilustre, en contra de los requerimientos de la naturaleza de fecundidad y sexualidad, al cuidado de la vida engendrada por su hermana.

Este cuento queda como antecedente, en la literatura, de manifestaciones artísticas y culturales que proliferarían hacia la disidencia, subversión o transgresión, con la intención de visibilizar y hacer un llamado a la sociedad sobre la lucha feminista y de sororidad; una posición política y cultural con la pretensión de un cambio generacional sobre la mujer. Ésta lucha constante se vincula con la libertad, igualdad y justicia, como exigencia, o entretejido conceptual que se convierte en un marco ideológico que sostiene las diferentes manifestaciones.

Actualmente, la palabra sororidad se entiende como un movimiento mundial para conseguir derechos

laborales, políticos, culturales contra la violencia de género independientemente de raza, edad, profesión, etnia, creencias culturales y religiosas; es decir, una presentación al mundo de un movimiento femenino, en la búsqueda de cinco principios: Libertad, igualdad, paz, solidaridad (Lagarde, 2009). En 2023, Flores, coordinador del libro *Sororidad. La otra mirada del arte en México* escribe:

[A principios del siglo anterior, el escritor Miguel de Unamuno ensayaba un acercamiento a la sororidad cuando afirmaba —refiriéndose a la tragedia *Antígona*, de Sófocles— la necesidad de emplear un término equivalente al adjetivo fraternal, pero relacionado con las hermanas: “¿Fraternal? No: habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. Fra - ternal y fraternidad vienen de frater, hermano, y *Antígona* era soror, hermana.(p.8)

Al mismo tiempo que el feminismo es definido como un movimiento social y político por la lucha de la igualdad entre hombres y mujeres, utilizando una amplia gama de estrategias en la búsqueda de la dignidad en el espacio público. La idea del feminismo mantiene cierto grado de dificultad por el nivel de abstracción, y conflicto entre las distintas participaciones de grupos, que representan un desafío profundo a las tradiciones (Fiss, 1993a, 1995b). Para Gamba (2008) el movimiento de liberación es:

Pugna por un cambio en las relaciones sociales que conduzca a la liberación de la mujer, -y también del varón- a través de eliminar las jerarquías y desigualdades entre los sexos. También puede decirse que el feminismo es un sistema de ideas que, a partir del estudio y análisis de la condición de la mujer en todos los órdenes -familia, educación, política, trabajo. (p.2)

Ambos movimientos han traído consigo reformas sexuales, de corte liberal. Lo que inspiró a cambiar los ideales y hábitos sexuales entre hombres y mujeres, desde una perspectiva moderna y laica, transformando los conceptos de castidad femenina y

responsabilidad sexual masculina; con el empeño de acelerar procesos de modernización en las relaciones de género sobre la castidad. Puesto que el modelo anterior, era altamente exigente no sólo para las mujeres sino para los hombres, partiendo de ideales sobre la contención sexual, castidad y abstinencia sexual (Aresti,2002). Lo que originó el uso en la representación de la mujer, la tendencia de mostrar atributos sexuales, como una manifestación ante la represión y pudor, mostrando a la mujer libre de enseñar su cuerpo y reivindicar su sexualidad. (Padros Reig,2021)

La lucha de los movimientos feministas y de sororidad no solo se han encontrado en las calles o medios de comunicación, sino también en el arte. El Arte como una posibilidad, ante la injusticia de las condiciones que experimentaba la mujer, para producir una nueva forma de conciencia de género; un esfuerzo por romper con la tradición sobre el cuerpo y la representación de la mujer, en un intento por contribuir al movimiento de liberación, dignificación y justicia.

El internet también ha permitido llevar mensajes de sororidad a gran parte del mundo, a través de un ordenador y las redes de comunicación (Lagarde, 2009). Sin embargo, el arte “ha cumplido con una función no sólo estética, sino comunicativa, mágica, liberadora y de protesta; representa un modo de apropiarse de la naturaleza, de asir lo intangible” (Flores, 2023). El arte ha encontrado en los medios de comunicación, en la tecnología y lo digital una forma de expresión, difusión, exhibición y divulgación; como herramienta, como modo de producción, incluso como “patrimonio digitalizado” (Racioppe,2021, p.65). Así mismo, el internet ha reconfigurando la lógica de la curaduría que le pertenecía a los espacios museísticos y galerías; el arte pasó del museo a las redes (Racioppe,2019; 2022). Convirtiendo a los medios, plataformas digitales y tecnología no solo en instrumentos inertes o mediaciones inocentes, indiferentes a los resultados del arte. (Castro,2020; Machado,2004)

En este contexto, el presente trabajo realiza una breve revisión sobre la producción artística en relación a la

representación de la mujer desde la mirada del feminismo y la sororidad, que se encuentran frente a un nuevo reto: la hipersexualización, que mantiene una relación con problemáticas sociales que contribuyen poco a la dignificación de la mujer.

El paradigma de la sexualidad y la liberación estuvieron ligados al rol de la maternidad, la familia y la lucha por la igualdad de derechos de trabajo; siendo el arte feminista un medio para trabajar con el cuerpo para desnudar y exponer las violencias sexistas. De esta manera, se generan propuestas de libertad sexual para las mujeres, en la lucha por el cambio e igualdad de derechos.

Sin embargo, aparece el problema del *Cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de la sexualidad* como lo expone Rosa Bedia (2015), que es originado por la revolución sexual de los sesentas. Este movimiento rompía con rígidos códigos de conducta, posibilitando usar la sexualidad como vía de crítica política y moral, más allá de los límites de la maternidad y el matrimonio. El proceso de sexualización tuvo como objetivo principal el aprendizaje corporal de las mujeres. Este discurso se convirtió en un nuevo fenómeno, la *hipersexualización que es un ideal estético que promueve la imagen a partir del uso del cuerpo proyectando modelos de belleza como objeto de deseo y sexual, a través de posturas y expresiones articuladas a un imaginario sobre el acto sexual* (Bendia, 2015;Grande-López 2019; Sen, 2017), *en dónde la explotación del mercado ponen intereses contrarios a la dignificación de la mujer bajo el argumento de consentimiento y empoderamiento*. El problema podría causar efecto y resultar en explotación sexual, cuando las representaciones sociales vulnerabilizan a la sociedad. Un fenómeno que pareciera el resultado de la lucha por la igualdad y libertad de la mujer, propiciando la cosificación u objetivación de la mujer, trayendo consigo la creciente disponibilidad absoluta de contenido pornográfico. La cosificación como la reducción de la construcción en la representación de un cuerpo, donde la belleza física y el desnudo evoca al acto sexual, sometiendo a la personalidad o existencia del individuo, lastimando y erosionando la autoestima de las mujeres en imágenes sexualizadas.

Algunas de las piezas artísticas pueden ser catalogadas como un tipo de pornografía en donde muchos de los contenidos incluso pueden llegar a denigrar a la mujer. La pornografía, de acuerdo con Edith Sánchez (2012) es:

En lo general, se clasifica en tres amplios géneros: softcore, considerado como la expresión gráfica del cuerpo que integra desnudos parciales del cuerpo femenino y masculino, pero no incluye primeros planos de los genitales ni de prácticas sexuales, las cuales siempre aparecen encubiertas, difuminadas y en la oscuridad, sugiriendo una escena sexual, pero sin enmarcarla explícitamente. (p. 48)

Lo que ha traído consigo la monetización y explotación de la sexualidad femenina, bajo el argumento de consentimiento y empoderamiento. Lo anterior de acuerdo con el texto *Cómo avanzar en la lucha por la libertad e igualdad de la mujer: propuestas legales frente a la cosificación, hipersexualización y pornificación de la sociedad*, de Padros Reig (2021), en donde también define la hipersexualización como un fenómeno dónde:

Las mujeres son antes objetos disponibles sexualmente que personas en sociedad. El cuerpo sexualizado se vende y se utiliza como reclamo de empoderamiento y libertad, cuando en realidad lo que hace es someter a la mujer a la mirada del otro (varón). (p.151)

Por lo anterior, es importante generar un nuevo diálogo y abrir la discusión hacia un posible nuevo discurso simbólico de subversión en la lucha por la dignidad y la libertad de la mujer. Comenzar por la búsqueda de nuevas representaciones en contra del mercado; que ha sabido utilizar y potencializar a través de los medios, plataformas digitales y tecnología dicha corriente artística y cultural. Atentando, incluso, con el principal significado de la sororidad: *fraternidad entre mujeres*, favoreciendo la objetivización, mercantilización y explotación de la

mujer, bajo el ropaje del libre consentimiento y empoderamiento.

Metodología

El presente trabajo es una investigación tipo básica, con alcances exploratorios-descriptivos, a través de la búsqueda en internet de producción artística visual sobre arte feminista y sororidad, de los últimos 5 años.

Las obras localizadas pertenecen a trabajos individuales o colectivos, notas o artículos, galerías de arte digitales etiquetadas como feminismo, sororidad en exposición, arte u obra artística publicadas en páginas web y localizadas con el buscador de Google; siendo un buscador con gran popularidad, *reconocido de forma universal como la más completa, potente y eficiente herramienta de recuperación de información en internet* (Aguillon, Ortega & Granadino, 2006, p.1). De acuerdo con los autores Santovenia, Cañedo, Ochandarena & Brito (2007) el uso de este buscador se ha convertido en un verbo, *Googlear*, incluso añadido a la Real Academia Alemana (German Duden) como verbo *Googeln*; expertos advierten que la palabra Google se podría convertir en sinónimo de buscar.

El periodo de búsqueda, de 2020 a 2025, se utiliza como delimitador (Aguillon, et al, 2006), así como para asegurar la obtención de resultados actualizados. Sumado a ello, el 2020, año del inicio de la pandemia, marcó el incremento, migración y la reconfiguración en el ámbito artístico-cultural del uso de lo digital como una herramienta de exhibición (Racioppe, 2021).

La búsqueda está relacionada con la hipersexualización del cuerpo en el arte feminista y de sororidad, con resultados sobre obra artística visual en donde el cuerpo de mujeres se muestre zonas erógenas de la mujer, como pechos, vulva, pubis ano, glúteos. Para el presente trabajo se utilizará únicamente estas referencias simbólicas por limitación de análisis y tiempo; descartando partes como labios, nuca, cuello, vientre. Como parte de la justificación para Duplin y Hedón (2001), en el libro *Sexualidad Femenina*, las zonas erógenas desde la asociación del psicoanálisis

representan una *inscripción de la fantasía* (pp.18), puesto que son zonas que responden fisiológicamente a la excitación sexual, desencadenando fuertes emociones, contrario de otras zonas que no pertenecen a la llamada anatomía sexual. Lo anterior coincide con el artículo *Representaciones sociales construidas sobre el cuerpo femenino por mujeres adolescentes, víctimas de explotación sexual*, Zuluaga (2018), donde se menciona que los senos y la vagina son las partes más vulnerables para la explotación sexual del cuerpo en la manifestación de pornografía infantil (cuerpos puestos como fantasía), matrimonio servil (cuerpo buscados como servidumbre), explotación sexual asociada a viajes y turismo (El cuerpo consumido hedonistamente), explotación sexual por grupos armados (cuerpo usurpado como botín o instrumentalizado para demostrar poder), explotación sexual abierta (cuerpo prostituido públicamente sin pudor) y trata de personas (cuerpo trasladado y vendido como mercancía).

Para evitar sesgos metodológicos, la búsqueda se realizará en “Modo Incógnito” que no deja rastros, como cookies en el ordenador, permitiendo eliminar la información recopilada de perfiles de búsqueda anteriores, repitiendo el proceso de manera simultánea o consecutivamente, seleccionando las posiciones que cumplan con las características anteriormente justificadas, dentro de las diez primeras páginas de la búsqueda (Rivera,2019; Santovenia, et al. 20017). La recopilación de datos se hará en excel, en un tabla con nombre de la obra, el nombre de la autora o autor, la imagen, url, fecha de recopilación y keywords de búsqueda. A partir de la recopilación de datos, el análisis para el presente trabajo se realizará de acuerdo con la selección de trabajos que cumplan con las características anteriormente mencionadas y que además cuenten con un libro que narré el contexto e interpretación de la obra, con la finalidad de evitar sesgos interpretativos.

Tabla. 1 Resumen metodológico

Población	Mujeres artistas consideradas o autodenominadas feministas
Periodo de búsqueda	Producción de obra 2020 a 2025
Tipo de producción	Producción visual (Pintura)
Categorías de selección de la muestra	Senos, vulva, ano y glúteos.
Herramienta de búsqueda	Google (Incognito, In private)
Navegador	Google Chrome, invitado
Páginas revisadas en Google	10 páginas
Keywords de Búsqueda	1. Feminismo obra artística 2. Sororidad obra Artística 3. Feminismo Arte 4. Sororidad Arte 5. Feminismo Exposición 6. Sororidad Exposición

Resultados

Como parte de los resultados que se obtuvieron a partir de los requisitos metodológicos, se encuentran algunas de las pinturas que formaron parte de la exposición *Sororidad. La otra mirada al arte en México*, que se inauguró en el Museo de Bellas Artes de Toluca, en noviembre de 2021. La muestra tuvo el objetivo de poner en valor la capacidad femenina de creación y no presentándose bajo un rol secundario. La exhibición tenía la pretensión de visibilizar a las mujeres que iniciaron y sostienen el arte nacional. La muestra estuvo integrada por más de 160 obras y cerca de 140 artistas, desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Se seleccionó una de las pinturas que cumplieran con las características anteriormente mencionadas, y se hizo realizó un búsqueda detallada para conocer más sobre su trabajo, y entender el contexto de las pintura que aparece en la exposición sobre sororidad; si la autora trabaja el cuerpo de la mujer o la curaduría de

la exposición seleccionó dicha pintura de manera aleatoria.

Se realizó una búsqueda en Google sobre la autora: Liliana Ang. En su página oficial en internet presenta la colección *Gritos de placer y protesta* (2016-2025), la cual presenta de la siguiente manera:

Figura 1. Pintura de Liliana Ang



Nota Reproducido de “Sororidad. La otra mirada del arte en México,” por R. Flores, 2023. Obra de Dominio Público.

Iniciada entre 2013 y 2016 en México, en el contexto de incontables feminicidios, violaciones, desapariciones y tortura, *Gritos de Placer y de Protesta* es una serie de pinturas de orgasmos de mujeres en pequeña escala que reclama el erotismo y el derecho al placer como una forma de libertad y autonomía de todas las personas, particularmente de las mujeres. Según Audre Lorde, el erotismo es una innegable potencia de vida. En esta serie de pequeño formato, el orgasmo femenino es una reclamación simbólica del derecho al cuerpo propio y al disfrute. Es tanto un ritual de empoderamiento, como una reflexión sobre la muerte, el placer y la vida. (<https://lilianaang.com/gritos>)

Figura 3. Liliana Ang, pintura perteneciente a la colección *Gritos de placer y protesta*



Nota Reproducido de “Liliana Ang,” por L. Ang, 2025 (<https://lilianaang.com/gritos>). Obra de Dominio Público.

Otra de las obras seleccionada y destacadas en los últimos 5 años, fue el libro *Historia del Arte Sin Hombres* de Kate Hessel, publicado en 2022, en donde se hace un recorrido por distintas obras de mujeres que estuvieron presentes, con menos reconocimiento, en las diferentes expresiones y corrientes artísticas, como una crítica en la recuperación de la memoria histórica. En la actualidad, existe mayor apertura y esfuerzo para visibilizar el arte de género o arte feminista. En donde destaca el trabajo de Somaya Critchlow (Figura 4 y 5), identificanda como una pintora de los desnudos femeninos negros, que recuerdan la presencia poderosa y dominante. En el mismo libro, hace la distinción también de Tracey Emin (Figura 1), quien distorsiona los rasgos faciales, con líneas que visibilizan la forma de un cuerpo humano, en donde

sus sentimientos más íntimos presionan contra la superficie (pp. 446).

Figura 4. Tracey Emin, I said Eat me — Bring me back to Life.



Nota Reproducido de “The New York Times,” por N. Hass, 2023 (www.nytimes.com). Obra de Dominio Público.

Figura 5. Somaya Critchlow’s X Studies the work of pithagoras



Nota Reproducido de “Artsy.net,” por S. Critchlow, 2022 (<http://www.Artsy.net>). Obra de Dominio Público.

Figura 3. Somaya Critchlow’s Bedstead (Asymmetry)



Nota Reproducido de “Maximillian William”, 2022 (www.maximillianwilliam.com/). Obra de Dominio Público.

En las imágenes presentadas podemos relacionar la hipersexualización del cuerpo en el arte feminista y de sororidad, en donde el cuerpo de mujeres se muestra con zonas erógenas (senos y vientre especialmente) al desnudo. Pareciera que cada una de las imágenes se deslizan hacia tocar el propio cuerpo en un momento de intimidad que se proyecta y queda desenmascarado por el ojo de quién mira. Las poses y las miradas son un complemento hacia una cercanía del momento sexual íntimo, propio, pero que pareciera una invitación a la observación y la fantasía. Este ofrecimiento del momento privado queda abierto para la interrelación con la realidad, en el momento del rompimiento de la observación. Lo que podría sujetar a cada mujer y niña a este imaginario de quién en la observación no pueda desvincularse de la representación de la obra. Las imágenes mostradas se encuentran dentro de una relación donde existe un vínculo monetario, ya sea con financiamiento o comercialización.

Discusión

Es importante señalar que se encontró que de las exposiciones y trabajos artísticos con nombre o contenido sobre feminismo y/o sororidad, el cuerpo es un tema constante en las observaciones realizadas, a partir de las palabras claves. Lo que permite inferir que la problemática por la lucha de libertad sexual se mantiene activa.

El arte mantiene una función de mimesis (imitación), así como de reflexión y comprensión de los fenómenos sociales y culturales. Por ello, la autora de *Historia del Arte sin Hombres*, Kate Hessel (2022) afirma que:

La representación es importante, la figuración tiene la capacidad y la importancia necesaria para crear un cambio: desafía a las imágenes dominantes, pasadas o negativas para las generaciones futuras. (p.434)

Lo que permite un repensar y una reconstrucción de la significación simbólica; que posibilite una mayor armonía y paz en las relaciones de género, más allá de la igualdad y la justicia. Aunque los trabajos actuales en la transgresión, y subversión de género buscan en las representaciones sociales una reconfiguración que como lo dice Kate Hessel (2022):

No sólo desafiaron las representaciones de la maternidad en la historia del arte, sino también contribuyó a profundizar nuestra comprensión contemporánea acerca del papel y la vida interior de una madre. (p.337)

Sin embargo, toda lucha por la protección de la libertad sexual es celebrada, mientras que en el ámbito jurídico existe preocupación por medidas preventivas sobre ciertos contenidos, limitación de accesos, apología respecto a la difusión de contenidos ilícitos (Padros Reig 2021).

Otro de los resultados a destacar y cuestionar, es que en ninguno de los trabajos artísticos encontrados se muestra la representación de un cuerpo con vejez. Si bien la búsqueda y selección de la muestra puede incidir en las imágenes encontradas, existe una ausencia de multiplicidad en los cuerpos. De acuerdo con el artículo *Representaciones sociales del erotismo y la sexualidad de las personas mayores en el cine chileno contemporáneo* (Reyes, Barrera, Román & et al, 2023) existen prejuicios sobre el cuerpo adulto, siendo el erotismo y la sexualidad, dimensiones de restricción de placer y goce, en donde el envejecimiento ha pasado de ser una bendición a una maldición de deterioro y muerte. Sin embargo, las representaciones sociales comercializadas

actualmente sobre la vejez, según Reyes, et al, (2023) son: el viejo verde conquistando a una persona joven; Viejos/as que recuerdan: el erotismo que deviene del pasado; y Viejas Seductoras: en la búsqueda del deseo masculino. Actualmente vivimos en un modelo social-económico y político en donde las reglas del mercado y consumo llevan la batuta sobre la producción, delimitando los intereses bajo la lógica de oferta y demanda. De acuerdo con Tortorelli (2021) *Hoy ya no se produce oferta; es decir, objetos/productos; hoy lo que se produce más radicalmente es demanda; es decir, sujetos/productos*(p.159) en donde la adolescencia, se convierten en un segmento de mercado codiciado; la persona se convierte en un producto transvestido en discursos que manifiestan singularidad altamente comerciable. En el arte, si bien pocos de los trabajos se realizan con la finalidad de no comercializarse o exhibirse, es decir, existe una relación económica en la producción artística, que pondría la necesidad de repensar los discursos y referentes explotados actualmente.

Según Michel Foucault, en *Historia de la Sexualidad y Las Palabras y las Cosas* (2022), la sexualidad se ha convertido en palabras de enfrentamiento para la dominación y control; éstas palabras se articulan en una representación que puede acercarse a su significación original o adquirir su sentido más lejano, amplio o limitado, para adquirir nuevas sonoridades y contenidos. Parte de las preguntas que incentivaron el presente trabajo fue, si en la producción artística feminista y de sororidad la representación simbólica de la mujer estaba siendo hipersexualizada y cómo se podría demostrar la utilización de referentes sobrecargados hacia explotación sexual. En un segundo momento, realizar la pregunta ¿Existen otros referentes simbólicos que puedan aportar al discurso subversivo de libertad sexual, que no reproduzca o incentive la objetivización del cuerpo de la mujer?

Partiendo de lo anterior, proponer la búsqueda de nuevas, laicas y modernas representaciones simbólicas. En el texto *Una nueva visión sobre el feminismo en Lisístrata de Aristófanes*, de Dina Chueca (2019), realiza una recuperación de la obra de Lisístrata, comedia de 411 a.C. sobre la idea de

negarse a mantener relaciones sexuales con sus maridos hasta que establezcan un acuerdo de paz y terminar con la guerra. Dicha medida como una forma de recuperar sus derechos políticos, tomando la Acrópolis, simbólicamente tomando el poder de la polis, mientras los varones intentarán convencerlas de desistir aludiendo a su instinto maternal: *No sin razón las tragedias se hacen a costa nuestra, pues no somos nada más que follar y parir* (p.250).

Sin embargo, el periodista Jenaro Villamil, en su texto académico *Sólo ignorancia detrás del proyecto de abstinencia sexual del gobierno de George Bush*, (2003), dentro de la revista *Debate Feminista* señala que dichas iniciativas provienen de un discurso de organizaciones de ultraderecha católica, señalando que son ideas de políticas del obscurantismo; argumentando que la abstinencia sexual fomenta nuevos santurrones, deslindando comportamientos como incitación a la pedofilia, abuso sexual y violaciones; pareciéndole absurdo la negación a la adolescencia a la sexualidad, fomentando la ansiedad y la frustración.

Almudena Cabezas (2021) en el texto *Los feminismos ante la nueva extrema derecha: prácticas de acuerpe y sororidades estratégicas para la construcción de un horizonte de equidad e igualdad* señala como extrema derecha a la resistencia al movimiento feminista, poniendo énfasis en la preocupación por la pérdida o retroceso en los derechos obtenidos del movimiento, desde la representación institucional hasta el posicionamiento en la agenda política sobre violencia y derechos de género. En el mismo texto se señala como una estrategia de sororidad prácticas del cuerpo donde se utiliza el etnosexismo y femonacionalismo, como forma de empoderamiento y libertad sexual:

El empoderamiento con las otras es transformador, y desde la seguridad de los espacios colectivos es posible acumular potencia para modificar las estructuras de opresión y discriminación. En el horizonte de lo posible se perciben necesidades urgentes como atender a las violencias cotidianas y estructurales como las que se ejercen contra las mujeres empobrecidas y las familias

monomarentales, entre las que son legión las migrantes y/o racializadas. En el reverso, cuando aporofobia y xenofobia se aúnan, es posible su explotación en los discursos y prácticas de odio de la nueva extrema derecha. De esta forma, la base social racista y xenófoba posibilita los usos del etnosexismo y el femonacionalismo, estrategias para defender a las mujeres de los hombres extranjeros, y en su nombre y en el de su integridad física y su libertad sexual, recortar los derechos de las minorías no autóctonas y que podemos identificar en los discursos políticos. (p.5)

Por su parte, Montero Karen y Orozco Javier (2022) identifican las representaciones sociales del cuerpo de la mujer y la importancia de una propuesta en analizar los factores históricos relacionados a discursos de marginalidad con la finalidad de posibilitar soluciones y perspectivas alternativas a los discursos sexualizados que mantienen la naturalidad de prácticas a partir de la cosificación desde una representación gráfica producida desde la hipersexualidad como estrategia.

La mayor de las preocupaciones se encuentran en temas relacionados con la explotación sexual, vinculados con la hipersexualización y las representaciones sociales, que vulnerabilizan a la población de adolescentes e infantes. De acuerdo con el texto *El enfoque de género: Un requisito necesario para el abordaje de la trata de seres humanos con fines de explotación sexual* (2016), la trata de personas y la explotación sexual se ha invisibilizado sin que se pueda permitir ver el tamaño del problema, existiendo limitaciones de leyes y políticas, así como de una ausencia en un enfoque de género y el tratamiento simplista en el que se aborda el tema, en donde *confluyen relatos de demanda de cuerpos femeninos, exóticos y dóciles* (p. 448). En el artículo *Representaciones sociales construidas sobre el cuerpo femenino por mujeres adolescentes, víctimas de explotación sexual* (2018), realiza el trabajo de vinculación entre la importancia de las representaciones sociales con el problema de explotación sexual en la construcción de un cuerpo

femenino; el cual tiene como resultados que la desnudez o muestra de las zonas erógenas (senos, vulva y glúteos) tiene relación con la vulnerabilidad de las víctimas de explotación sexual. Existe una línea crítica entre las representaciones utilizadas del cuerpo que generan resultados, categorías y conceptualizaciones comerciales e institucionales, que permiten establecer una relación entre un explotador y un adolescente.

Entonces, se encuentra que aún existe debate sobre posturas en favor y en contra de la liberación sexual. Sin embargo, sustituir la desnudez o zonas erógenas (vagina, senos, glúteos, cuello, etc...) como una representación al reclamo de empoderamiento y libertad, podría ser un punto de partida en contra del discurso sobre la explotación sexual.

Conclusiones

En obra artística feminista se utiliza la representación de la mujer de manera hipersexualizada como referente simbólico para la manifestación por libertad sexual.

Se puede concluir que la desnudez de zonas erógenas son utilizadas como representaciones sociales y simbólicas de reclamo de empoderamiento y libertad.

El arte, además de otras funciones sociales, se ha vinculado a las necesidades del mercado y de consumo, quedando en cuestionamiento los resultados de los discursos que se entrelazan con la ideología de consumo actual.

Actualmente, la lucha por la protección de la libertad sexual es celebrada, mientras que los cuestionamientos son señalados como movimientos políticos y religiosos de ultraderecha.

El cambio en las representaciones como el uso de la vagina y los senos, podría contribuir a la lucha en contra de la explotación sexual y la hipersexualización de adolescentes e infantes.

El presente trabajo no pretende hacer referencia a la imposición, nuevamente, del recubrimiento del

cuerpo por la moralidad, o la satanización de la desnudez, sino como una forma de subversión a la disponibilidad sexual para el mercado, la economía política y la industria de la explotación sexual. para conseguir beneficios de la objetualización del cuerpo; banalizando y mercantilizando la sexualidad, generando una prostitución institucionalizada. Negocios de maquillaje, ropa, plataformas digitales (Pornhub, OnlyFans, Instagram, Facebook), cirugías cosméticas, etc...han encontrado en las nuevas representaciones de la libertad sexual de la mujer una forma de apropiarse de la narrativa de la protesta y lucha feminista por la igualdad.

Queda pendiente una indagación profunda sobre internet y las búsquedas por la protección de información, la producción y el posicionamiento de contenido en un colonialismo cultural, visto desde los discursos políticos afines a la *sociedad del consumo*.

Referencias bibliográficas

- Aguillo, I. F., Ortega Priego, J. L., & Granadino, B. (2006). Contenidos del buscador Google. Distribución por países, dominios e idiomas.
- Aresti, N. (2002). La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad (1920-1936). *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 9(1), 125-150.
- Cabezas González, A. (2021). Los feminismos ante la nueva extrema derecha: prácticas de acuerpe y sororidades estratégicas para la construcción de un horizonte de equidad e igualdad.
- Castro, I. (2020). El profesor de danza y el uso de las TIC en tiempos de contingencia. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos* (ISSNe: 2448-878X; ISSN: 0185-1284), Vol. 50 Núm Especial, pp. 303-312
- Chueca, D. U. (2019). Una nueva visión sobre el feminismo en Lisístrata de Aristófanes. *Anales: Anuario del centro de la UNED de Calatayud*, (25), pp.245-260.
- Bedia, R. C. (2015). El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad. *Investigaciones feministas*, 6, 7-19.
- Dupin, P., & Hédon, F. (2001). *La sexualidad femenina*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2022) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Fiss, O. M. (1993a). ¿Qué es el feminismo? *Doxa*. N. 14. ISSN 0214-8876, pp. 319-335
- Fiss, O. (1995b). ¿Qué es el feminismo?. *THEMIS: Revista de Derecho*, (32), 211-220.

- Flores, R. (Coord.) (2023) *Sororidad. La otra mirada del arte en México*. Secretaría de Cultura y Turismo, Gobierno del Estado de México.
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*, 3(0), pp. 1-8.
- Grande-López, V. (2019). La hipersexualización femenina en los medios de comunicación como escaparate de belleza y éxito. Guiraud, P. (1971) *La semiología*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Hessel, K (2022) *Historia del Arte Sin Hombres*. Ático de los libros,
- Lagarde, M. (2009). La política feminista de la sororidad. *Mujeres en Red, el periódico feminista*, N. 11, pp.1-5.
- Machado, A. (2004). Arte y medios: aproximaciones y distinciones. *La Puerta FBA*. N.1, ISSN: 1668-7612, pp.84-93.
- Montero, K. L. U., & Orozco, J. E. E. (2022). La hipersexualización de la mujer en los 14 cañonazos bailables. *Revista Boletín Redipe*, 11(1), 498-508.
- Padrós Reig, C. (2021). Cómo avanzar en la lucha por la libertad e igualdad de la mujer: propuestas legales frente a la cosificación, hipersexualización y pornificación de la sociedad. *Femeris: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 6(2), pp. 144-161.
- Peirce, C. S. (2005). El icono, el índice y el símbolo. *Traducción castellana de Sara Barrena. Fuente textual en CP*, p.p.274.
- Racioppe, B. (2019). Del museo a las redes. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4.
- Racioppe, B. (2021). Reconfiguraciones del arte en pandemia. Instagram como plataforma de exhibición. In *VII Coloquio Internacional de Filosofía del Conocimiento 2-3 y 9-10 de agosto de 2021 Ensenada, Argentina. Ciencia, arte y tecnología en tiempos de pandemia y en perspectiva futura*. Proyecto Prácticas humanas y ambientes tecnológicos: conocimiento, arte, política y subjetividades en la filosofía (H923). Centro de Investigaciones en Filosofía (CieFI). Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE). Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
- Racioppe, B. V. (2022). Curadurías e interfaces: las lógicas de exhibir arte en internet. *Mediaciones*, 18(29), 341-358.
- Reyes-Espejo, M. I., Barrera-Olmos, M. J., Román-Navarro, P., Orellana-Nishihara, M., & Aguirre-Ponce, C. (2023). Representaciones sociales del erotismo y la sexualidad de las personas mayores en el cine chileno contemporáneo. *Rumbos TS*, 18(29), 139-163.
- Rivera Pincheira, C. (2019). Modo incógnito: ¿Qué tan protegidos se encuentran nuestros datos personales?.
- Sánchez, E. Y. P. (2012). La pornografía y la globalización del sexo. *El cotidiano*, (174), 47-57.
- Sánchez, M. (2018). *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Santovenia Díaz, J., Cañedo Andalia, R., Ochandarena Mestre, R. J., & Brito Núñez, N. M. (2007). Google: una aproximación al gran buscador. *Acimed*, 15(4), 0-0.
- Sen, C. (2017). La hipersexualización de la sociedad: niñas sexis, infancia frágil. *La vanguardia*, 19(02), 2017.
- Thill, M., & Armentia, P. G. (2016). El enfoque de género: un requisito necesario para el abordaje de la trata de seres humanos con fines de explotación sexual. *Revista europea de derechos fundamentales*, (27), 439-459.
- Torronteras Manzano, R., Andaluz Antón, L., & Sacaluga Rodríguez, I. (2025). IA e Influencers: El uso de la inteligencia artificial para perpetuar los estereotipos de género y la hipersexualización de la mujer.
- Tortorelli, M. A. (2021). Sexualidad y Adolescencia "Una Doble Producción". *Controversias en psicoanálisis de niños y adolescentes*, 159-163.
- Unamuno, M. (1907) *Tía Tula*. Nueva alianza.
- Zuluaga-Gómez, A. (2018). Representaciones sociales construidas sobre el cuerpo femenino por mujeres adolescentes, víctimas de explotación sexual. *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*, 36(1), 75-82.

Contrapedagogías visuales: espectacularización de la violencia en Gaza como dispositivo de crueldad

José de Jesús Fernández Malvárez
Universidad Autónoma de Querétaro
Jose.dejesus.fernandez@uaq.mx
<https://orcid.org/0000-0002-6687-0805>

Resumen

Este artículo analiza cómo la fotografía de guerra en Gaza opera como un dispositivo de espectacularización de la violencia que reproduce pedagogías de la crueldad. A partir de los marcos teóricos de Rita Segato y Nancy Scheper-Hughes, se examina cómo las imágenes de cuerpos feminizados y vulnerables —especialmente mujeres, niños y ancianos— se convierten en superficies de inscripción simbólica del poder, la impunidad y la dominación. La fotografía no solo documenta la violencia, sino que la reitera como espectáculo y mensaje, participando en la producción de sentido de la guerra. A través de un enfoque cualitativo y crítico, se analizan imágenes de fotoperiodistas como Motaz Azaiza, Mohammed Salem y Mosa'ab Elshamy, considerando tanto su dimensión estética como su circulación digital. Se plantea que estas imágenes pueden actuar como testimonios éticos o como instrumentos de desensibilización, dependiendo del contexto de recepción. El artículo propone una lectura decolonial que reconoce la agencia de los fotógrafos palestinos, pero también advierte sobre los riesgos de la estetización del sufrimiento. Finalmente, se argumenta que la fotografía de guerra puede ser un campo de disputa: no toda imagen es cruel si logra interrumpir la lógica del espectáculo y abrir espacio para la memoria, la empatía y la justicia.

Palabras clave: Contrapedagogías visuales, espectacularización, violencia, fotoperiodismo, estetización del sufrimiento

Abstract

This article analyzes how war photography in Gaza functions as a device for the spectacularization of violence that reproduces pedagogies of cruelty. Drawing on the theoretical frameworks of Rita Segato and Nancy Scheper-Hughes, it examines how images of feminized and vulnerable bodies—especially women, children, and the elderly—become symbolic surfaces where power, impunity, and domination are inscribed. Photography not only documents violence but reiterates it as spectacle and message, participating in the production of meaning in war. Using a qualitative and critical approach, the article analyzes images by photojournalists such as Motaz Azaiza, Mohammed Salem, and Mosa'ab Elshamy, considering both their aesthetic dimension and digital circulation. These images may act as ethical testimonies or as instruments of desensitization, depending on the context of reception. The article proposes a decolonial reading that acknowledges the agency of Palestinian photographers while also warning of the risks of aestheticizing suffering. Ultimately, it argues that war photography can be a contested field: not every image is cruel if it manages to interrupt the logic of spectacle and open space for memory, empathy, and justice.

Keywords: Visual counter-pedagogies, spectacularization, violence, photojournalism, aestheticization of suffering

Introducción

Si la violencia es, actualmente, un enunciado espectacularizado que demuestra dueñidad (Segato 2018), Gaza marca un viraje en la historia no solo por la magnitud de la crueldad que vive, sino porque desnuda la arquitectura global de impunidad: la ley ahora la define quien tiene poder para matar. La violencia cotidiana penetra todos los ámbitos de la vida y el cuerpo mismo de sus habitantes. Los eventos críticos de violencia que vive actualmente se descienden al cotidiano (Das, 2007), transformando la vida ordinaria en un tejido de dolor silencioso. En este sentido Gaza ejemplifica lo que Scheper-Hughes (1997) denomina “pequeñas guerras e invisibles genocidios”: luchas constantes de muy alto costo humano que, sin embargo, permanecen fragmentos de una violencia estructural continua.

La espectacularización de la violencia en Gaza a través de la fotografía de guerra, no puede ser comprendida únicamente como un registro documental. Es también, como propone Segato (2018), un dispositivo pedagógico que enseña, normaliza y reproduce estructuras de poder: “prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (Segato, 2018, p. 11). Esta cosificación de la vida, especialmente de los cuerpos feminizados, se convierte en un lenguaje de poder que se inscribe en el cuerpo y en la imagen.

La fotografía de guerra, en este sentido, no solo representa la violencia, sino que la reitera como espectáculo, como mensaje y como pedagogía. La imagen del cuerpo herido, muerto o expuesto en Gaza, especialmente cuando se trata de mujeres, niños o ancianos, se convierte en un lienzo donde se inscriben las marcas de la soberanía, la impunidad y la dominación.

Recientemente, Segato aportó otro ángulo crítico que permite analizar la violencia extrema como un enunciado simbólico. Gaza ha expuesto al mundo una nueva normativa donde el poder de muerte es la ley, y convierte la agresión contra civiles en un espectáculo público que afirma quién ostenta el control sobre cuerpos y territorios. En sus propias palabras, “el genocidio en Gaza es el espectáculo de que el mundo tiene dueños” (Segato, 2025, párr. 5). Así, los cuerpos femeninos y niños palestinos terminan siendo lienzos de una violencia simbólica, evidenciando —en cada imagen— la dueñidad (Segato, 2018) de la jurisdicción sobre Gaza.

Así, el presente artículo propone analizar cómo la fotografía de guerra en Gaza funciona como un dispositivo de espectacularización de la violencia que reproduce pedagogías de la crueldad, inscribiendo en los cuerpos feminizados y vulnerables una narrativa de poder, dominación y deshumanización. Este estudio se enmarca en una metodología cualitativa, de carácter interpretativo y crítico, con enfoque interdisciplinario entre los estudios visuales, la antropología del cuerpo y la teoría feminista decolonial. Se hará uso, por tanto, de un análisis visual crítico a partir de una selección de fotografías de guerra tomadas en Gaza por fotoperiodistas reconocidos. Se considerará el contexto geopolítico de Gaza y el papel de los medios internacionales en la circulación de estas imágenes, teniendo especial cuidado en no reproducir imágenes que revictimicen o cosifiquen el sufrimiento. El análisis propuesto buscará, por tanto, desnaturalizar la violencia sin estetizarla, proponiendo una mirada crítica y empática.

Violencia, cuerpo y mirada visual

Rita Segato (2003, 2014, 2018) ha conceptualizado la violencia sexual y de género como una práctica de poder y de comunicación patriarcal entre varones. Para Segato, el cuerpo de las mujeres —y

por extensión el cuerpo subalternizado— funciona como un territorio en disputa, una “superficie de inscripción” donde se escribe un mensaje de dominación, no sólo para dañar a una víctima individual sino para enviar un mensaje a una comunidad entera (Segato, 2014). Esto es particularmente evidente en los contextos de violencia genocida o en guerras de ocupación, como ella analiza en los casos de Ciudad Juárez, Guatemala, el conflicto armado colombiano y más recientemente Gaza.

Segato (2014) ha insistido también en que el cuerpo de las mujeres ha dejado de ser un daño colateral en los conflictos armados para convertirse en un objetivo estratégico. Asevera que “la violencia contra las mujeres ha dejado de ser un efecto colateral de la guerra y se ha transformado en un objetivo estratégico de este nuevo escenario bélico” (Segato, 2014, p. 16). Esta afirmación es clave para entender cómo el cuerpo, especialmente el cuerpo feminizante, se convierte en un campo de batalla simbólico y material.

En Gaza, la imagen del cuerpo herido o muerto no es solo una evidencia de la violencia, sino una forma de reinscribir el poder sobre el territorio. Es en este sentido que “el cuerpo femenino es el bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del enemigo” (Segato, 2014, p. 23). La fotografía de guerra, por su parte, al capturar estos cuerpos, participa de esta inscripción, y, por tanto, de la pedagogía de la crueldad.

La distinción entre violencia instrumental y violencia expresiva resulta clave. Esta última no busca un fin práctico, sino que “habla, transmite un mensaje de impunidad y expresa ese poder de dominio y captura sobre cuerpos y territorios” (Segato, 2014, p. 7). La fotografía de guerra, al capturar y difundir imágenes de cuerpos violentados, se convierte en un canal de esta

violencia expresiva. No se trata solo de mostrar lo que ocurre, sino de participar en la producción de sentido de esa violencia.

En “Las estructuras elementales de la violencia”, Segato (2003) desarrolla el concepto de “mandato de masculinidad”, que obliga a los hombres a demostrar su virilidad mediante actos de dominación, muchas veces sexualizados, sobre cuerpos feminizados. Este mandato no es individual, sino estructural, y se reproduce en contextos de guerra como Gaza, donde la violencia se convierte en una forma de reafirmar la soberanía masculina y estatal. La fotografía de guerra, al capturar estos actos, puede contribuir a la reproducción de este mandato. Como señala Segato (2003), “el violador no viola porque tiene poder, sino porque debe obtenerlo” (p. 39). De forma análoga, el Estado o el ejército que destruye cuerpos y los exhibe (directa o indirectamente) en imágenes, no lo hace solo por estrategia militar, sino como forma de escenificar su poder.

Frente a estas pedagogías de la crueldad, Segato (2018) propone la necesidad de construir contra-pedagogías que desactiven la lógica de la cosificación y la violencia. Estas contra-pedagogías deben partir de una ética del cuidado, de la empatía y de la comunidad. En el campo visual, esto implica una forma de mirar que no reproduzca la violencia, sino que la denuncie sin estetizarla, que visibilice el dolor sin convertirlo en mercancía.

Por su parte, Nancy Scheper-Hughes (1992, 1996, 2003) hace uso del concepto de violencia cotidiana (everyday violence) para referirse a aquellas formas de daño que están naturalizadas y legitimadas socialmente, como el hambre, la negligencia médica o la brutalidad policial. Si bien este tipo de violencia no se representa fácilmente en la imagen fotográfica, se manifiesta en omisiones, en la lenta erosión del cuerpo y en gestos callados que

muestran cuerpos dolientes y violentados. Sin embargo, Scheper-Hughes también ha indagado sobre la visibilidad del dolor —como en su investigación sobre el tráfico de órganos— para demostrar cómo los cuerpos pobres son literal y simbólicamente descuartizados para sostener la vida de los privilegiados (Scheper-Hughes, 2000).

En este sentido, tanto Segato como Scheper-Hughes muestran enfoques es clave para leer el uso visual del cuerpo palestino: lo que se muestra en imágenes —el niño mutilado, la madre gritando— representa no solo el momento de violencia aguda, sino una economía política más amplia de sufrimiento. El cuerpo —para ambas— se convierte no sólo en un receptor de daño, sino un espacio semiótico y político.

Si bien ambas autoras han sido críticas del régimen de visibilidad moderno, también reconocen que la imagen puede ser una forma de testimonio ético si visibiliza lo que los regímenes de poder quieren mantener invisible. En Gaza, las imágenes de Motaz Azaiza o Mohammed Salem podrían leerse, desde este marco, como testimonios encarnados que buscan devolver la agencia a los cuerpos colonizados. Pero también abren interrogantes sobre el consumo global del dolor ajeno y la circulación viral de imágenes que pueden anestesiar más que activar.

En este sentido, en contextos de guerra como Gaza, la cámara fotográfica puede ser testigo o cómplice, dependiendo de su uso. La fotografía de guerra puede ser, entonces, un campo de disputa. No toda imagen de violencia es necesariamente cruel. Algunas pueden ser contra-pedagógicas si logran interrumpir la lógica del espectáculo y abrir un espacio para la reflexión, la memoria y la justicia.

Si bien Gaza no es el primer exponente de la afectación de la espectacularización de la violencia; Burrell (2013) realizó un estudio de la violencia

postconflicto en Guatemala, donde demostró que la repetición de imágenes de cuerpos violentados puede producir tanto afectación ética como entumecimiento moral, dependiendo del contexto de recepción. Aquí se plantea una tensión productiva entre testimonio y fetichización de la imagen, una cuestión que también se observa en el fotoperiodismo en Gaza.

Gaza como laboratorio visual de la violencia

El fotoperiodismo en Gaza ha cobrado relevancia mundial, y emerge una nueva generación de reporteros locales que narran la experiencia desde adentro. Un caso paradigmático es el de Motaz Azaiza, un joven fotógrafo palestino de Gaza cuyas imágenes han alcanzado millones de personas en redes sociales. Conocido por su incesante cobertura de la gente de Gaza, sus publicaciones en Instagram (cerca de 17 millones de seguidores) ofrecen una ventana a la devastación y destrucción que sufren Gaza y su gente.

Ante la lente de Azaiza, niños, mujeres y ancianos; muertos o heridos, se vuelven protagonistas ante la mirada de un mundo expectante. Mientras tanto, la violencia estructural y política se vive encarnada, y familias enteras conviven con pérdidas diarias, el mundo observa los matices cálidos a través del lente de una cámara bien enfocada. Gaza, en ese sentido, se advierte como un laboratorio visual, pues su conflicto cotidiano genera abundantes imágenes en las que se inscriben corporalmente la muerte, el trauma y la resistencia.

Las fotos de Azaiza documentan escenas cotidianas de bombardeos, víctimas civiles y escenas familiares rotas, actuando como testimonio desde dentro del territorio sitiado. En una de sus imágenes más impactantes —incluida en el Top 10 de *TIME* 2023— se ve a una niña atrapada bajo los

escombros de una casa bombardeada (Figura 1). Azaiza relata: “Era imposible verla a simple vista [en la oscuridad del escombros]. Entonces, puse la cámara, giré la pantalla y la estaba viendo a través de mi cámara”. Este testimonio muestra su actitud profesional, pero también el impacto personal de la imagen. La niña queda apenas iluminada por la linterna de un rescatista, y la fotografía convierte en visible un instante extremo. Así, las imágenes de Azaiza combinan registro documental con carga humana: la luz, el encuadre y el momento preciso revelan la fragilidad del cuerpo en ruinas, al tiempo que pueden conectar emocionalmente con el espectador.

Figura 1.

Fotografía de Motaz Azaiza, galardonada por Time (2023)



Nota: young girl stuck under her house rubble after it was bombed by Israeli airstrikes, Al Nusairat refugee camp, 31 de octubre. [Fotografía]. Times, 2023, <https://time.com/6550740/time-top-10-photos-2023/>

Otros fotoperiodistas han capturado momentos igualmente desgarradores. Por ejemplo, el fotógrafo de Reuters Mohammed Salem, quien obtuvo el World Press Photo 2024 con una escena en la morgue del hospital Nasser de Gaza: una madre, Inas Abu Maamar, abraza el cadáver envuelto en sábana de su sobrina de cinco años, Saly, tras un ataque israelí (Figura 2). El jurado describió esta imagen como “compuesta con un

cuidado y respeto, que ofrece a la vez una mirada metafórica y literal a una pérdida inimaginable”.

Figura 2

Fotografía de Reuters Mohammed Salem, galardonada en el World Press Photo 2024



Nota: Palestinian woman Inas Abu Maamar, 36, embraces the body of her 5-year-old niece Saly, who was killed in an Israeli strike, at Nasser hospital in Khan Younis in the southern Gaza Strip, October 17, 2023.

Otro ejemplo es la propuesta fotográfica del reconocido fotoperiodista egipcio Mosa'ab Elshamy, quien ha compartido innumerables fotografías documentales de Gaza. En su carpeta de Flickr, destaca una fotografía subida el 8 de abril de 2011 (Figura 3). En esta se advierte la presencia del teléfono móvil como mediador entre el sujeto y la multitud remite directamente. El dispositivo no solo

registra, sino que también selecciona, encuadra y distribuye. En este sentido, la imagen no es neutra: es parte de un dispositivo pedagógico que enseña a mirar, a interpretar y a sentir (o a desensibilizarse). Se advierte, pues, la naturalización de la crueldad (Segato, 2018) a través de la repetición visual.

Figura 3

IMG_0076



Nota: Fotografía de Mosa'ab Elshamy subida el 8 de abril de 2011 a su cuenta de Flickr.

Si bien es una fotografía de más de una década, el ejercicio de la fotografía dentro de la fotografía — el encuadre del encuadre— sugiere una doble distancia — la del espectador respecto al hecho, y la del sujeto que registra respecto a su propia experiencia— que no ha hecho sino intensificarse con la mejora tecnológica de los dispositivos móviles. Esta mediación puede contribuir a la estetización del conflicto, desactivando su potencia ética.

Aunque en la fotografía de Elshamy (Figura 3) no se observan cuerpos individuales heridos o feminizados, la multitud puede ser leída como un cuerpo colectivo vulnerable, susceptible de ser disciplinado, vigilado o reprimido. En contextos como Gaza, donde la violencia estatal se ejerce de forma sistemática, la imagen de la multitud puede ser interpretada como un “territorio” sobre el cual se inscriben las marcas del poder.

En este caso, el cuerpo colectivo es capturado, reducido a imagen, y potencialmente instrumentalizado como prueba de control, resistencia o represión. El uso del teléfono como lente remite a la noción de “mirada masculina” (male gaze) y a la crítica de Sontag (2004) sobre la estetización del sufrimiento. En el marco propuesto por Segato (2018), esta mirada puede ser entendida como una forma de violencia expresiva: no busca comprender, sino dominar, capturar, exhibir.

Si bien trabajos fotográficos como los de Azaiza, Salem y Elshamy buscan actuar como denuncia, desde la antropología visual se enfatiza que los fotoperiodistas en contextos coloniales o bélicos no son observadores neutrales: son también actores políticos. A decir de Segato (2018), “la repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad” (p. 12).

Poole (2012), por su parte, señala que la cámara pretende documentar la realidad (el índice fotográfico), pero esa verdad queda mediada por el contexto de producción y circulación. Poole señala que la fotografía simultáneamente afirma y deshace el realismo de la imagen a través de la efímera materialidad de las fotos al circular socialmente.

En contextos como el de Gaza, esto es patente: las imágenes de destrucción se distribuyen por Instagram, Twitter y medios globales, pero cada espectador las interpreta según su visión política e información previa. Además, los retratos de víctimas entran en diálogos desiguales con las narrativas oficiales. Para una mirada decolonial, el hecho de que muchos fotógrafos sean palestinos (Azaiza, por ejemplo.) rescata la agencia indígena en contar la propia historia, frente a una visión hegemónica occidental. Sin embargo, toda imagen de Gaza viaja inevitablemente por circuitos de poder global, donde medios y agencias fijan qué es noticia.

Así pues, más allá del contenido, el análisis visual resalta el carácter estético y emocional de estas fotos. Los fotoperiodistas seleccionan composiciones que conmueven: rostros iluminados por luces artificiales, gestos de desesperación, contraluces y colores vibrantes. El contraste entre cuerpos humanos y el gris del concreto destruido (Figura 1) subraya la vulnerabilidad. El efecto estético secreta lo que Segato (2021) describe como la escritura de la violencia en el cuerpo, evidenciando sin ser explícito la tragedia de la guerra.

Estas imágenes se viralizan en el espacio digital, lo que multiplica su impacto, pero también plantean riesgos. Los espectadores reciben las fotos casi instantáneamente por Twitter, Facebook o Instagram, rompiendo límites geográficos y potenciando el fenómeno de la desensibilización. La exposición continua a escenas horribles puede volver a la audiencia insensible; las muertes brutales pasan a percibirse como estadísticas (Midberry, 2020).

En este contexto, la imagen se convierte en un acto performativo que reproduce la pedagogía de la crueldad. Como señala Segato (2018), “la crueldad habitual es directamente proporcional a formas de gozo narcisístico y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos mediante su desensibilización al sufrimiento de los otros” (p. 12). La repetición de imágenes de cuerpos destruidos en Gaza puede producir este efecto: una normalización del horror, una pedagogía que enseña a mirar sin ver, a sentir sin conmoverse.

Midberry (2020) realizó un estudio en Estados Unidos de América, derivado del cual advierte que, al enfrentar repetidamente lo que denomina “fatiga de compasión”, los espectadores estadounidenses requieren imágenes cada vez más impactantes para sentir algo, y los fotógrafos terminan compitiendo

en detalles chocantes para captar la atención de sentidos insensibilizados. En Gaza ese ciclo se observa: si una foto no logra detener el *scroll* del usuario, los medios la reemplazan por otra más gráfica. Así, la circulación digital masiva simultáneamente democratiza el testimonio y lo banaliza por sobreexposición.

Conclusión

Como hemos observado a lo largo de este análisis, la preeminencia de niños, mujeres y ancianos entre las víctimas resaltadas responde a narrativas de vulnerabilidad que movilizan empatía internacional. A la vez, reproduce roles coloniales: Occidente lamenta “ajenos” indefensos, mientras energiza su propia moralidad.

Desde una perspectiva decolonial, se advierte incluso como estos patrones de alimentación de violencia explícita a través de la fotografía de guerra, si bien buscan cuestionar las jerarquías al humaniza al otro por igual, terminan, a la par, reforzando el discurso de odio y violencia: niños como símbolos de pureza violada, combatiendo la imagen de un enemigo deshumanizado.

En todo caso, una Gaza destruida y una población violentada, muestran como el conflicto prolongado manifiesta y pone a prueba las dinámicas globales de imagen-violencia: los límites del documental, el rol político del fotógrafo, la recepción mediática y hasta las fisuras de la ética periodística en un mundo desbordado de imágenes.

La fotografía, aparentemente neutra, puede ser leída como un ejemplo de cómo la tecnología y la imagen participan en la reproducción de las pedagogías de la crueldad. La mirada mediada por el dispositivo no solo registra, sino que también inscribe, selecciona y distribuye significados. En contextos de guerra como Gaza, esta lógica visual puede

contribuir a la deshumanización del conflicto y a la normalización de la violencia.

Referencias

Burrell, J. (2013). The visibility of the invisible: The case of postwar violence in Guatemala. *American Ethnologist*, 40(1), 14–27. <https://doi.org/10.1111/amet.12000>

Deutsch, A. (2024, abril 18). Reuters photographer Mohammed Salem wins 2024 World Press Photo of the Year award.

Ferrer, I. (2025, abril 17). La foto del año es la imagen de un niño gazatí mutilado en un ataque de Israel. *El País*.

Midberry, J. (2020). Compassionate horror or compassion fatigue? Responses to human-cost-of-war photographs. *International Journal of Communication*.

Peña-Guzmán, D. M., & Sifuentes, J. (2020). Spectacles of suffering: The visual politics of immigration detention. *Social Research: An International Quarterly*, 87(4), 869–899. <https://muse.jhu.edu/article/784885>

Poole, D. (2012). La fotografía en la historia de la raza y la nación. En B. Vinson (Ed.), *Estudios Latinoamericanos*. Oxford Bibliographies Online.

Scheper-Hughes, N. (1992). *Death without weeping: The violence of everyday life in Brazil*. University of California Press. <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft958009cg&brand=ucpress>

Scheper-Hughes, N. (1996). Small wars and invisible genocides. *Social Science & Medicine*, 43(6), 889–900. [https://doi.org/10.1016/0277-9536\(96\)00152-9](https://doi.org/10.1016/0277-9536(96)00152-9)

Scheper-Hughes, N. (2000). The global traffic in human organs. *Current Anthropology*, 41(2), 191–224. <https://doi.org/10.1086/300123>

Scheper-Hughes, N. (2001). *Saints, scholars and schizophrenics* (concepto de “violencia de todos los días”). University of California Press. anthropology.berkeley.edu

Scheper-Hughes, N. (2002). Commodifying bodies: Introduction. En N. Scheper-Hughes & L. Wacquant (Eds.), *Commodifying bodies* (pp. 1–8). SAGE Publications.

Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo.

Segato, R. L. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. CLACSO.

Segato, R. L. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Pez en el Árbol.

Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Segato, R. L. (2023). Gaza es el espejo de un mundo sin ley. *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/>

Segato, R. L. (2025). El genocidio en Gaza es el espectáculo de que el mundo tiene dueños. *Pikara Magazine*.

Sontag, S. (2004). *Regarding the pain of others*. Penguin Books.

TIME Magazine. (2023, diciembre 28). Top 10 Photos of 2023 (Kim Bubbelo).

Del cuerpo que se tiene al cuerpo que es

Juan Granados Valdéz
Universidad Autónoma de Querétaro
<https://orcid.org/0000-0003-4020-9055>
juan.granados@uaq.mx

Resumen

Estética es, etimológica y, primeramente, percepción. Cualquier otra concepción es vicaria de alguna teoría. La perceptiva es el modo contextualizado de percibir. Descartes y Sartre son, vistos sincrónicamente, como paradigmas de perceptivas filosóficas sobre el cuerpo. Diacrónicamente hay continuidad entre uno y otro. Para el primero, al cuerpo se lo tiene; es extenso y manipulable. Cuerpo y alma son distintos. Para el segundo, en la línea de la fenomenología *husserliana*, se es cuerpo y sólo artificialmente se lo concibe como un otro sobre el cual se puede ejercer poder. Conciencia y cuerpo se identifican. Las consecuencias de asumir una u otra perceptiva son muy diferentes. La modernidad, sin embargo, se ha orientado por la primera; y la posmodernidad no lo ha cambiado. El cuerpo es un otro (signo, fenómeno, texto, lienzo) del que no hay manera de desentenderse y con el cual llega a haber identificación, pero que, sobre todo, puede modificarse indistintamente; manipularse, etc. Para este trabajo, pues, se propone una reflexión estético-filosófica sobre el cuerpo desde las perceptivas de Descartes y Sartre que contribuya a replantear los cuestionamientos y críticas a la modernidad más allá de sus límites.

Palabras clave: estética, perceptiva, cuerpo, Descartes, Sartre

Abstract

Aesthetics is etymological and, first, perception. Any other conception is vicarious to some theory. The perceptual is the contextual way of perceiving. Descartes and Sartre are, viewed synchronously, as paradigms of philosophical perceptions about the body. Diachronically there is continuity between one and the other. For the first, you have the body; it is extensive and manipulable. Body and soul are different. For the second, in the line of *Husserlian* phenomenology, one is a body and only artificially is it conceived as another over which power can be exercised. Consciousness and body are identified. The consequences of assuming one or the other perceptual are quite different. Modernity, however, has been oriented by the former; and postmodernity has not changed it. The body is another (sign, phenomenon, text, canvas) from which there is no way to disengage and with which there is identification, but which can be modified without distinction, manipulation, etc. For this work, therefore, an aesthetic-philosophical reflection on the body is proposed from the perceptive of Descartes and Sartre that contributes to rethinking the questions and criticisms of modernity beyond its limits.

Key words: Aesthetic, Perceptual, Body, Descartes, Sartre

Introducción

Es común pensar nuestro cuerpo como algo que tenemos o poseemos y no como algo que somos. Aunque en ambos casos ese cuerpo que tenemos o que somos sea un cuerpo humano y no de cualquier otro ente o cosa, y por tanto nos sea exclusivo, es decir, sólo nuestro, ese nuestro como un nuestro humano, las consecuencias no son las mismas. Las consecuencias de que, asumamos que tenemos un cuerpo o de que somos un cuerpo, no son las mismas. Creemos necesario que para entender dichas consecuencias hace falta comprender mejor ambas posiciones. Para la primera nos serviremos, como paradigma, de la filosofía cartesiana y para la segunda presentaremos la propuesta de Sartre, al respecto. Ésta es la que sirve a nuestros propósitos, pero para entenderla, creemos, es necesario desprenderla como una crítica a la primera.

Método

Estética es, etimológica y, primeramente, percepción. Cualquier otra concepción es vicaria de alguna teoría. La perceptiva es el modo contextualizado de percibir. Para este trabajo, me propongo hacer una reflexión estético-filosófica sobre el cuerpo desde las perceptivas de Descartes y Sartre, sobre todo, pero entretejiendo con otros filósofos, que contribuya a replantear los cuestionamientos y críticas a la modernidad más allá de sus límites.

Resultados

Según Juan David García Bacca (1997) el cuerpo ha sido pensado desde antaño, que no del todo definido y distinguido. Para Pitágoras, Platón y Plotino, el cuerpo fue la cárcel del alma, y no más; es decir, el cuerpo es el que impide que el alma pueda desarrollarse por completo. Para Aristóteles el cuerpo sólo es la materia de la forma llamada alma. Para el cristianismo, durante mucho tiempo, no habrá más palabras para el cuerpo que las que lo convertían en la casa del Espíritu Santo. Y no será hasta Santo Tomás de Aquino que el cuerpo empieza a tener importancia, peso, al menos para poder distinguirlo de los espíritus. Para el Aquinate, el cuerpo, la materia corporal, es la que distingue y separa, la que individualiza a cada uno de los seres

humanos, por más que compartan una misma esencia, sean parte de una misma especie. Lo que no sucede con los ángeles, carentes de corporeidad, por lo que agotan cada uno en sí mismo su propia especie. Pero hay más. Además de la posibilidad de que haya una multitud de individuos, tener cuerpo, para los seres humanos, es hacer posible las ciencias demostrativas, ya que tener cuerpo implica tener que pasar por muchos medios antes de alcanzar un fin, lo que no sucede con los ángeles, a quienes les está vedado pasear tranquilamente, pues ellos pueden, a la velocidad del pensamiento, estar en el lugar que quieren estar. Tener cuerpo, para el santo italiano, es tener un mundo y perderlo, pues tener cuerpo es tener que morir.

Llegados a la Modernidad, según el mismo Juan David García Bacca (1997), a Descartes el cuerpo le sirve para poder distinguir el espíritu, si bien ambos se encuentran íntimamente relacionados, y no como el piloto en la nave. Para el filósofo francés es el alma la que distingue a los seres humanos y no el cuerpo que termina siendo una parte distinguida de una misma materia, de una misma sustancia extensa que se encuentra moviéndose de manera diferente a las otras partes, pero que sigue el mismo principio mecanicista de todo el mundo. Es decir, el cuerpo, con todo y que padece, se comporta como una máquina superelaborada y desarrollada. El filósofo español compara “el cuerpo” de Descartes con una fábrica en la que una cantidad indefinida de obreros llevan a cabo lo necesario para que ésta funcione, sin que el patrón, el alma, se dé cuenta, lo cual no implica que no cobre los ingresos del esfuerzo de todos esos obreros.

Como herederos de la Modernidad hemos tenido, pues, y hasta hace muy poco, la idea de que el cuerpo es algo que poseemos, tenemos, e, incluso, que es distinto de quienes somos. Maurice Merleau-Ponty y Jean Paul Sartre combatieron esta idea. En eso empataron. Los dos fundaron la revista *Tiempos Modernos*. Aunque después se distanciaron por convicciones políticas propias, fenomenológicamente los dos fueron por la misma línea, a saber, que hay que insistir en que no tenemos cuerpo, somos cuerpo. Ya Husserl lo había propuesto:

La sensación es un diálogo entre mi yo-cuerpo y las realidades que definen al mundo de mi vida en cuyo horizonte ellas se me ofrecen. Nuestro cuerpo no es una cosa entre las cosas. Mi experiencia me ha convencido que yo no tengo un cuerpo, sino que soy un cuerpo. Él constituye mi camino de acceso a las cosas, mi apertura originaria al mundo, mi saber consciente, aunque prerreflexivo sobre el mundo: en verdad, yo no pienso con el cuerpo o través del cuerpo o desde el cuerpo, sino que pienso como cuerpo. No es el ojo el que ve. Soy yo en cuanto cuerpo (Herrero, 2002).

Según, Merleau-Ponty y Sartre, entonces, si vamos a la experiencia más básica que tenemos con nosotros mismos, esto es, al modo como nos percibimos *inmediatamente*, nos vamos a percatar de que no nos vivimos como si lo poseyéramos. Jean-Paul Sartre (1989), en el apartado que dedica al cuerpo en su libro *El ser y la nada*, plantea el problema del cuerpo y sus relaciones con la conciencia. Sartre expone la postura de Descartes para debatirla. Al cuerpo, normalmente, dice, se lo considera como una cosa con sus leyes y susceptible de definirse desde afuera. A la conciencia, en cambio, se la alcanza, como demostró Descartes, por medio de una intuición íntima que le es propia, esto es, una vez que descubro que pienso, descubro a su vez que existo (Descartes, 2001a, 2001b). Es decir, si después de captar mi conciencia en su interioridad trato de unirla con cierto viviente constituido por órganos de diversa índole, cuya materia es analizable por las ciencias naturales (como la física, la química, la biología y la medicina), me encontraré con que es muy difícil, pues no intento unir mi conciencia a mi cuerpo, sino al cuerpo de otros, a un cuerpo que se me aparece como un objeto entre otros.

Cualquier descripción que haga del cuerpo en la línea esbozada, no es mi cuerpo, tal cual es para mí. Nunca he visto, por ejemplo, mis glándulas endócrinas, pero sí he visto, o puedo ver, glándulas endócrinas. Y si las he visto, es porque yo he visto tratados de anatomía y fisiología o cadáveres. Es lo que hace un médico cuando estudia. A partir de ello concluyo que mi cuerpo está compuesto tal como se me muestra en las ilustraciones o fotografías (explícitas) de los libros o en las disecciones. Los médicos, en la auscultación, y los cirujanos, en las

intervenciones quirúrgicas, pueden experimentar/percibir directamente con ese cuerpo que es mío, y que yo puedo conocer en sus compuestos. Este cuerpo, empero, no deja de ser una cosa en el mundo, tal como es para los otros. Para los médicos y los cirujanos es objeto de estudio e intervención. En el caso de que mi cuerpo sea intervenido quirúrgicamente, este cuerpo es uno, cual objeto, sobre el cual se lleva a cabo algo. Y yo mismo puedo tener esta experiencia con mi propio cuerpo. Con una radiografía, por ejemplo, veo huesos, pero no me veo como ese cuerpo, sino que, desde fuera veo un cuerpo del que concluyo que es mío por una serie de razonamientos.

¿Lo mismo pasa con el modo como nos escuchamos? No se me escucha como yo me escucho. Cada uno es una caja de resonancia para sí mismo. Y cuando me escucho en, por ejemplo, alguna grabación, no me reconozco. Cuando veo una fotografía de mí no digo que me veo, como cuando me veo en el espejo, aunque puedo decir que veo mi reflejo, sino que veo la imagen de mí. Pero si escucho una grabación de mí, no digo que escucho una imagen de mí, cosa que no es un modo propio de decirlo, sino que digo que me escucho, me reconozca o no. Con una imagen visual mi cuerpo es (un) otro en ella. Con una imagen auditiva, un audio, no puedo ni siquiera decir que mi cuerpo es esto o lo otro, sino que soy yo el que se escucha, esto es, soy yo el habla y el que escucha su voz. La voz y la presencia. La voz hace presente a la conciencia, sea actual o no.

El problema, pues, radica en que ese cuerpo, el de la radiografía, es de mi propiedad. Ese cuerpo y el yo que mienta ese cuerpo son distintos. Si seguimos, pues, el razonamiento de Descartes, nunca vamos a dar con el propio cuerpo, siempre nos vamos a encontrar con un cuerpo-otro, como objeto, o el cuerpo del otro. Cuando digo que es mío lo que estoy diciendo es que lo poseo. Así insisto en la distinción o en la separación entre conciencia y cuerpo, entre este y el yo que dice que es su cuerpo. Jamás concluiré, en esta línea, que ese cuerpo que observo soy yo. Siempre voy a decir que es mío. A las cosas las llegamos a referir como *estos* u *esos*. Yo mismo asumo mi cuerpo como un objeto observable, como un *esto* entre *estos*. Las cosas,

entre ellas nuestro cuerpo, son *estos* entre otros *estos*. Puedo ver con mis ojos, oír con mis oídos, tocar con mis manos, mis piernas. Cuando las veo, las oigo (las puedo golpear y como resultado obtener un sonido) o las toco, no conozco los actos de ver y tocar, sino lo visto y tocado. Los ojos y las manos son cosas entre las cosas y son aquello por lo cual las cosas se descubren ante mí. Mi mano me revela de los objetos su resistencia, dureza o blandura, pero no me dice nada de mi propia mano. Descubro lo tocado, no lo que toca. Thomas Hobbes (2000) ya se daba cuenta de esto. En su libro *De Corpore* o *Tratado sobre el cuerpo* indicaba que no hay modo de distinguir *este* cuerpo de *este otro* cuerpo, de cualquiera, ya que todos ellos son cuerpos. Por eso el cuerpo, cada uno, es un *esto* entre *estos*. Y por un razonamiento reduzco a ser el cuerpo que es mío ese cuerpo que veo, oigo y toco.

Encuentro por un ejercicio de la razón que mi mano me descubre lo que toco, pero veo a mi mano o pienso mi mano como un instrumento, como un objeto, que me sirve para algo, como si fuera un aparato u otra cosa, un *esto* entre *estos*. Se despliega una distancia entre ella y yo, por eso digo “mi mano”. Esa distancia se integra en las distancias que normalmente establezco entre el yo y el mundo. Es la distancia que nos aplicamos cuando pensamos el cuerpo, porque lo pensamos como poseído y entonces lo vemos desde fuera, como cuando un médico nos revisa. Cuando voy al médico y me ausculta, para medir, por ejemplo, los reflejos de una de mis piernas, el médico está frente a mi cuerpo como un objeto analizable. Mi cuerpo es un *afuera* para la conciencia del médico y para mí que estoy viendo lo que hace con mi pierna. En ese sentido no difiere mucho la percepción que está teniendo el médico de mi cuerpo de la que yo tengo de su cuerpo y de mi propia pierna. En ambos casos la percepción visual que tengo del cuerpo del médico y de mi pierna y la percepción visual que tiene el médico de mi pierna es la de ser una percepción de un objeto. En ambos casos estamos percibiendo el cuerpo como un *esto*, como un *afuera* de la conciencia. El caso del médico se justifica, porque está haciendo lo que le corresponde. El otro caso no del todo, porque estoy viendo mi propia pierna. Ese *afuera* de la

conciencia en el caso del médico es correcta, pero en el otro no. Cuando toco mi pierna con mi dedo siento que mi pierna es tocada, pero este fenómeno no es esencial. Con anestesia puedo hacer desaparecer la sensación. Con esto se descubre que hay dos órdenes diversos de realidad: tocar y ser tocado. Sentir que se toca y sentirse tocado son dos fenómenos radicalmente distintos y existen en dos planos aparentemente comunicables. Estos dos planos son el *para-sí* y el *para-otro*.

La relación que tengo con mi pierna para ponerme el pantalón o curar una llaga, es de tal manera que yo no soy ella y ella no soy yo. Pero en muchas otras actividades, cuando yo hago lo que hago, no lo hago como cuando un médico me ausculta. Si estoy dando una clase, exponiendo oralmente los contenidos del tema, puedo mover la mano para hacer un gesto que permita enfatizar mis palabras y así explicarme mejor, pero sin distinguirme de mi mano. Cuando tomo la pluma y escribo no estoy pensando en que he de tomar la pluma por medio de mi mano. En la mañana cuando nos levantamos aventamos la cobija, nos levantamos, vamos al baño, nos miramos al espejo, mostramos los dientes, nos vestimos, etc. En todas estas actividades no nos distinguimos de *nuestro* cuerpo. Maurice Merleau-Ponty ya señalaba que el mundo percibido es el mundo vivido, y lo que hacemos por la mañana, y a lo largo del día, no es poseer al cuerpo, sino vivirlo. Pero no porque vivamos en el cuerpo. Al decir que “vivimos en...”, podemos preguntar “quién es ese que vive en...”, como cuando cuestionamos sobre quién vive en esta o aquella casa. Se da de nuevo un distanciamiento entre la conciencia y el cuerpo. Cuando vemos, como otro ejemplo, que alguien está enojado o alegre, interpretamos los gestos que vemos, pero, normalmente, los pasamos por alto, cuando ya conseguimos la interpretación del otro. No hubiéramos llegado a la conclusión de que está alegre o enojado si no hubiera un cuerpo que se manifiesta en su enojo o alegría. Los gestos son importantes, porque son los índices del enojo que encuentro en el cuerpo. El enojo, que es un estado de ánimo, no está separado del cuerpo, en el que se está dando esta emoción (Merleau-Ponty, 2002).

Hace tiempo Friedrich Nietzsche (2003) hablaba, en su obra *Así habló Zaratustra*, del sentido de la Tierra, como el llamado de lo terrenal. Imaginemos que queremos ponernos a leer a las dos de la mañana, porque es el único tiempo que tenemos para hacerlo. Pero, a esa hora, el cuerpo exige dormir. Uno ya no entiende igual; ya no se está en las mismas condiciones, a diferencia de cuando uno se levanta, en la mañana, después de cierto descanso. El cuerpo indica mis posibilidades de hacer en el mundo. No hago nada en el mundo que no sea con el cuerpo. Puedo, es cierto, hacer algo como pensar, pero aún en ese caso, pienso el modo en el que voy a llevar a cabo algo en este mismo mundo y no tengo otra manera de hacerlo más que con ese cuerpo que soy. El cuerpo, entonces, indica mis posibilidades de hacer en el mundo, pero cuando lo veo, lo toco, lo estudio y lo observo, transformo esas posibilidades que son mías, en posibilidades muertas, porque ya no son posibilidades del cuerpo que soy. Ese cambio me vuelve ciego, me vuelve sordo, me vuelve insensible a lo que el cuerpo es como una posibilidad viviente.

El cuerpo que se me descubre como objeto es también una posibilidad de mi ser cuerpo, pero ser así descubierto es un ser para otro del cuerpo. La relación que establezco con un cuerpo ajeno y un objeto externo es una relación existente, pero en tanto para otro. Supone una acción que distingue y toma distancia. Cuando tomo una pluma, no doy por hecho que la pluma sea yo o parte de mí, al menos no en un sentido esencial. Esto es, puede ser parte de mí como sobrecargada de cierta afectividad, como un epifenómeno saturado de sentido en tanto regalo, como dijera Jean-Luc Marion (2008). De los objetos nos distinguimos y nos distanciamos. No tenemos ningún problema para deshacernos de ellos. Si el cuerpo no es algo que soy, sino algo que tengo, bien podría deshacerme de él sin muchas dificultades, por mucho cariño que le tenga, como puede verse en la serie *Altered carbon* (Carbón alterado), en la que al

cuerpo se lo llama *funda*¹. Sartre, de hecho, criticó la cosificación. En su época se hablaba mucho de ello. En tiempos más recientes la cosificación ha llegado al punto de la *instrumentalización*. No sólo se trata de una cosa allí, una más entre otras, sino además es una cosa de la cual me puedo servir, que todavía es moralmente más reprochable. Cuando convertimos al otro en un medio para alcanzar nuestros propios fines, como cuando lo pisoteamos, pasando por alto su dignidad y lo utilizamos únicamente para escalafonar, por ejemplo, en una empresa, lo cosificamos, y esto quiere decir que lo convertimos/asumimos como un objeto.

Ahora bien, todo lo anterior ha sido preparatorio para hablar de las tres ontologías del cuerpo, que son la del cuerpo que soy o el cuerpo para-sí, el cuerpo que es el del otro o el cuerpo para-otro y el cuerpo que soy y es del otro, es decir, el cuerpo para-sí y para otro. Esta tercera reúne las dos anteriores. En el primer caso, en el cuerpo para-sí o en la del cuerpo que soy, vivo mi cuerpo, porque soy mi cuerpo y porque es en mi cuerpo donde encuentro mis posibilidades de ser en el mundo. Cuando percibo el cuerpo del otro, lo que veo es una cosa más en el mundo, una más de aquellas con las cuales me puedo encontrar. El modo en el que nos encontramos las cosas en el mundo es el modo en el que la conciencia entiende que eso que está allí está fuera de ella, no es ella, y por tanto puede hacer con eso que se encuentra lo que quiera. Esto no pasaría con el propio cuerpo, aún en los casos extremos de arte performático y de arte radical y violento. Baruch Spinoza (1958), en su *Ética*, decía que “nadie sabe lo que el cuerpo puede” y sí, probablemente no sabemos cuáles son los límites de nuestro propio cuerpo, del cuerpo que somos. Algunos *performers* se cuelgan con ganchos que encajan en su piel o se someten a intervenciones quirúrgicas y de manipulación, mientras leen poemas. Todas estas son cosas que se pueden hacer y con ello se hace notar, me parece, cómo nos hemos distanciado del cuerpo que somos, esto es, cómo hemos hecho del cuerpo algo que nos

¹ Serie de televisión estadounidense de ciencia ficción creada por Laeta Kalogridis y basada en la novela del mismo nombre, escrita en 2002 por Richard K. Morgan. La primera temporada

consta de diez episodios. Se estrenó en Netflix el 2 de febrero de 2018. La segunda temporada fue estrenada en 2020. En agosto de 2020 se anunció su cancelación sin final.

pertenece. Orlan, pongamos por caso, distancia su conciencia del cuerpo que es, que no siente lo que le hacen con la intervención estética. Pero en general esa no es la manera normal en la que vivimos el cuerpo que somos.

Esta *manera* es la de la primera ontología, la del para-sí. La segunda, la del para-otro es cuando la conciencia se encuentra con una serie de objetos y cosas fuera de sí, entre ellos, los cuerpos de los demás. La última, es la que reúne el para-sí y el para-otro. Es cuando puedo pensar lo que me sucede en tanto cuerpo como un para-otro, es decir, ya que he visto una lámina o me han explicado que mi cuerpo está compuesto de órganos, de sistemas, de aparatos, de nervios, de células, etc., aun viviendo el cuerpo que soy, puedo pensarme de esa manera, como un cuerpo para otro. En esta ontología se descubre este juego entre distanciarme y acercarme o *desalejarme*. Cuando nos van a inyectar huimos o nos dejamos como si nada o lo aceptamos. Si huimos es porque sentimos miedo; si nos dejamos como si nada es porque es una acción que se lleva a cabo sobre algo mío, no sobre mí; y si lo aceptamos, a pesar del miedo y de la tensión involuntaria en los miembros, nos controlamos, porque entendemos que la inyección es benéfica para recuperar la salud. En la primera ontología la conciencia y el cuerpo no se distinguen. En la segunda, conciencia y cuerpo son cosas distintas. En la tercera se dan las dos primeras en una tercera opción, a saber, conciencia y cuerpo no se distinguen, pero se pueden distinguir, es decir, podemos desdoblarnos. Aunque la conciencia y el cuerpo se identifican, al revisar láminas de órganos, v. gr., no veo mi hígado o mis pulmones, pero puedo distanciarme y volver, es decir, puedo salirme y adentrarme, tener cuerpo y vivir como cuerpo, y percatarme que ese hígado o esos pulmones son como los míos. Es como ser actor y espectador a un mismo tiempo. Es una experiencia extraña, una vez que se hace consciente. En la narrativa literaria se dan el narrador omnisciente que lo sabe todo, o sea, el que cuenta la historia de alguien más, y el narrador que es el protagonista de la historia y no sabe más que lo que está viviendo. La distinción es tajante, se es uno o se es el otro. En los sueños, en cambio, vivimos la acción y al

mismo tiempo, como si fuéramos espectadores panorámicos, la seguimos a la distancia. En los sueños somos los dos al mismo tiempo.

El modo más básico de la relación entre la conciencia y el cuerpo es vivir como cuerpo, pero aprendemos pronto a desdoblarnos. El modo en el que vivimos como cuerpo es *pre-reflexivo*, que no irreflexivo, esto es, es anterior a la reflexión. Cuando me levanto en la mañana y hago todo lo que tengo que hacer, lo hago siendo quien soy, cuerpo y conciencia unidos. Si no tuviera conciencia de lo que estoy haciendo, ni me levantaría o me tropezaría o chocaría con las paredes, como cuando uno va por ahí tan abstraído. José Ortega y Gasset (2016) decía, en 1916, que los varones hemos aprendido, culturalmente, se entiende, a desdoblarnos según el tipo de actividad de que se trate. En cierto tipo de trabajo somos inteligencias puras, y en ciertas experiencias, placenteras, quizás, es como si desapareciera dicha inteligencia y nos quedáramos siendo puro cuerpo. En el caso de las mujeres, no se da así, decía. En ellas hay una integración total de conciencia y cuerpo en la mayoría los casos. Sean naturales o culturales los factores de esta diferencia, no me interesa por el momento. Lo que quiero destacar es que este desdoblamiento, que antepone el tener cuerpo al ser cuerpo, es una impostura. Separar, dividir, distinguir entre ámbitos, en un principio analíticamente, para entender, termina por fracturarnos realmente. O al revés, partir de la separación termina en imposiciones fascistas. Para Sartre, pues, lo que sostiene Descartes es una impostura. Nuestra relación más básica con eso que denominamos mi cuerpo es la relación de cuerpo vivido. Lo mismo pasa, por ejemplo, con el espacio, como hacía notar Merleau-Ponty. El mundo vivido, el que vivimos, no es el mundo del espacio geométrico. No se trata de que ubiquemos las cosas en el espacio, sino que el espacio somos nosotros, porque estamos en él. No podemos sólo ponernos en la posición de la inteligencia separada que puede observarlo todo, sin ser afectado por ello. Lo importante es precisamente el juego de ir y venir, de salirse y de entrar, de adentrarse y *afuerarse*. Se trata de hacer conciencia reflexiva del cuerpo de otro.

No es lo mismo seguir el camino inaugurado por Freud y desarrollado por Lacan (1989) que el camino que siguen los fenomenólogos. Estos nos dicen que la perspectiva con la cual nos movemos en el mundo y hacemos de ese mundo nuestro mundo, un mundo vivido, es la más natural, mientras que lo otro resulta demasiado artificial, artificioso, como cuando tratamos de hacer valer los resultados de las ciencias, incluida la psicología en su variante psicoanalítica, explicándonos la realidad a partir de ellos. Cuando nos vemos en el espejo, pongamos por caso, pueden pasar una de dos cosas: o nos identificamos o no. Con el espejo podemos asegurarnos una sensación de completitud, pero, y también, lo que vemos puede ser un otro del que soy, porque en primer lugar lo que veo no soy yo, porque no me veo, lo que veo es mi reflejo. El espejo, aunque parece acercarnos, también nos distancia. Con él podemos descubrir esta tercera dimensión de la que habla Sartre. El espejo puede darnos la oportunidad de conectar, de, al mismo tiempo, seguir viviendo como cuerpo y distanciarnos de él en el reconocimiento de completitud. Así se darían las dos dimensiones al mismo tiempo, la del cuerpo para-sí y la del cuerpo para-otro.

La propuesta de las dimensiones u ontologías del cuerpo según Sartre es dialéctica. La tesis es el cuerpo para-sí, la antítesis es el cuerpo para-otro y la síntesis son los dos. El enfrentarse al espejo es la síntesis del cuerpo para-sí y del cuerpo para-otro, porque lo que veo en el espejo es el cuerpo para-otro en tanto reflejo, pero lo que veo en el espejo no es el cuerpo de otro para un otro, sino que es el cuerpo que soy para mí. Es como si se reunieran. Si pienso en mi cuerpo como mi cuerpo y me distancio de él y lo pienso como un afuera de mi conciencia, puedo decir y distinguir las partes que lo conforman, al menos las más visibles, como la cabeza, las manos, el tronco, etc. Cuando veo al espejo lo que se da es precisamente lo opuesto. Pongo otro caso. Gracias a los avances de la ciencia médica la mujer embarazada (lo viví/compartí con mi esposa) puede tener esta doble conciencia de estar viviendo su cuerpo con un ser vivo que está creciendo dentro de ella y al mismo tiempo saber que eso que está creciendo dentro de ella es un otro

con su propia independencia. En un ultrasonido, cuando está avanzado ya el embarazo, vemos a un otro ahí, uno distinto de la madre. La madre se desdobra cuando se le hace un ultrasonido. Lo mismo sucede en una radiografía. Por mucho que llegue a la conclusión de que eso que estoy viendo es mi cuerpo o soy yo, no puedo evitar la distancia respecto de él. Al momento en que dejo de ver la radiografía, vuelvo a mí. Por eso se dan las dos, el para-sí/para-otro. Una madre vive lo que pasa en el embarazo. Eso que vive es que hay *alguien* más ahí y eso no se pone en duda. Mi mujer fue la embarazada y yo lo viví desde fuera. Ese es el para otro. Yo vi cuando ese vientre y el busto crecieron las caderas empezaron a ensancharse y se sucedieron otros signos. Yo la estaba viendo desde fuera. Ella lo estaba viviendo. Ese es el para-sí. Cuando iba al médico, ella se veía desde afuera y regresaba, y ahí estaba el para-sí/para-otro.

Llegados a este punto digo que el problema es la conciencia, no el cuerpo, porque éste sigue siendo el mismo, sea cual sea la actividad que desempeñe. El cuerpo es la posibilidad de actuar en el mundo. Si es así, aún en el caso de que yo actúe como quien normalmente soy, o actúe como otro, sigue siendo el mismo cuerpo el que está actuando en el mundo, pero mi conciencia es la que está interpretando un personaje, en este caso el de mi personalidad normal. Es decir, hay quien se desdobra en esta conciencia en distintas personalidades. Las distintas personalidades o conciencias, que terminan identificándose con el mismo cuerpo, tienen la misma materia. Es extraño. Pero dejemos los casos patológicos para otra ocasión.

Discusión y conclusiones

Criticar el dualismo mecanicista de Descartes parece estar de moda de un tiempo a la fecha. Pongo dos ejemplos. M. Foucault conectaba el modelo anatómico de Descartes con el régimen disciplinario moderno. El ejercicio del poder, en la Modernidad, inicia con Descartes, según Foucault, ya que él convierte al cuerpo humano en una máquina. Y como tal es un sistema mecánico susceptible de ser explorable, controlable y

manipulable (Frau-Buron, 2024). Federico Ortiz Quesada (2001), en su libro *Descartes y la medicina*, por su parte, después de reconocer, con Schopenhauer, que Descartes es el padre de la filosofía moderna, asimismo, critica, por no decir que rechaza, el dualismo cartesiano. Después de una breve exposición de la historia moderna y los científicos que promovieron el progreso de la ciencia anuncia el “error cartesiano”. Vesalio y Harvey, por ejemplo, en la medicina, lograron diseccionar cuerpos de seres humanos, refutando así a Galeno, que había diseccionado cuerpos de animales; y explicar el movimiento de la sangre y distinguir la de las venas de la de las arterias, respectivamente. Este es, justamente, el ambiente médico en la Holanda del siglo XVII en el que se elabora el modelo del cuerpo como máquina de Descartes. De hecho Descartes mantuvo cierta relación con médicos y profesores universitarios, como con Harvey (Aguilar, 2014). El error cartesiano consiste, pues, en su concepción dualista y mecanicista del ser humano. Según Ortiz Quesada, para un científico actual, que ha de estar preocupado por entender más y mejor al ser humano, éste ha de ser concebido de manera más integral, completa e indivisible, esto es, el ser humano ha de verse, desde la ciencia, como un ser biopsicosocial.

Pero hay que tener cuidado. Con todo y que Ortiz Quesada propone una sola ciencia que abarque todos los conocimientos, como ya Descartes lo había hecho apenas iniciaba su primera regla para la dirección del ingenio, no puede sino dividir, también, al ser humano de acuerdo con las distintas especializaciones de hoy. Dice que hay que ver al ser humano de manera integral, de manera biopsicosocial, pero esto es ya dividir al ser humano según las regiones de la biología, la psicología y la sociología, respectivamente. Incluso pasa con Foucault algo semejante. Ya Juan David García Bacca (1997) lo había apuntado cuando señalaba que hoy en día el cuerpo es visto desde su posición en el universo, pero a la luz de las disciplinas científicas herederas de Descartes, a saber, la física, la química y la biología, que siguen el mismo principio de mecanicismo, pues se habla átomos, moléculas, células, y otras tantas cosas, que

insisten en hacer perdurar el modelo cartesiano del cuerpo humano.

Ahora bien, Descartes y Sartre son, vistos sincrónicamente, como paradigmas de perceptivas filosóficas sobre el cuerpo. Diacrónicamente hay continuidad entre uno y otro. Para el primero, al cuerpo se lo tiene; es extenso y manipulable. Cuerpo y alma son distintos. Para el segundo, en la línea de la fenomenología *husserliana*, se es cuerpo y sólo artificialmente se lo concibe como un otro sobre el cual se puede ejercer poder. Conciencia y cuerpo se identifican. Las consecuencias de asumir una u otra perceptiva son muy diferentes. La modernidad, sin embargo, se ha orientado por la primera; y la posmodernidad no lo ha cambiado. El cuerpo es un otro (signo, fenómeno, texto, lienzo) del que no hay manera de desentenderse y con el cual llega a haber identificación, pero que, sobre todo, puede modificarse indistintamente; manipularse, etc. Sin embargo, el modo más básico en el que tenemos que vernosla con *nuestro* cuerpo es la que Sartre llama ontología del para-sí, a saber, la que nos muestra que el cuerpo que tenemos es, primeramente, el cuerpo que somos.

Referencias

- Aguilar, M. T. (2014). Descartes y el cuerpo máquina. *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, 66(249 S. Esp), 755–770.
- Descartes, R. (2001a). *Discurso del método*. Madrid: Espasa.
- Descartes, R. (2001b). *Meditaciones Metafísicas*. Madrid: Espasa.
- Frau-Buron, P. (2024). Michel Foucault: René Descartes y el cuerpo como máquina en la tesis del poder disciplinario. *Anuario Filosófico*, 57(1), 43-70.
- García Bacca, J. D. (1997). *Antropología filosófica contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Herrero Restrepo, Daniel (2002), “Qué es fenomenología”, Lección inaugural del Año Académico. Facultad de Filosofía de la Universidad San Buenaventura.
- Hobbes, T. (2000). *Tratado sobre el cuerpo*. Madrid: Trotta.
- Lacan, J. (1989). El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos presenta en la experiencia analítica en *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Marion, J.-L. (2008). *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*. Madrid: Síntesis.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. México: FCE.
- Nietzsche, F. (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (2016). *El espectador I y II*. Madrid: Alianza.
- Ortiz Quesada, F. (2001). *Descartes y la medicina*. México: McGraw Hill, 2001.

Del cuerpo que se tiene al cuerpo que es

Sartre, J.-P. (1989). *El ser y la nada*. Barcelona: Altaya, 1ª ed. 1943.
Spinoza, B. (1958). *Ética demostrada según el orden geométrico*.
México: FCE.

Asociaciones de género con la práctica y ejecución de instrumentos musicales

Rafael Omar López Pérez
Universidad Autónoma de Querétaro
rafael.omar.lopez@uaq.mx
<https://orcid.org/0000-0001-9538-2790>

Resumen

Los estereotipos de género siguen destacando de manera considerable en cuáles instrumentos se enseñan y quien se dedica a interpretarlos. A partir de un análisis cualitativo y descriptivo, así como una encuesta aplicada en 2025 a participantes vinculados a la música en México, este artículo continúa explorando hilos históricos, culturales y sociales destinados a vincular ciertos instrumentos con lo "femenino" o lo "masculino". Dentro de los datos obtenidos, se identificó al bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y la tuba obtienen más del 60% de preferencia de los hombres, mientras que el arpa, el violín y la flauta obtienen más de 70% de mujeres. Por otro lado, el 81 % reconoce admitir que se ven detalles sobre interpretaciones disruptivas de la norma de género, pero aún se percibe un 66 % que se sigue sosteniendo estereotipos en la formación musical. A partir de estos datos y de diversas fuentes en la materia, se describen los mecanismos de exclusión y normas corporales limitantes del acceso a la formación y al ejercicio profesional de la música, así mismo se plantean una serie de recomendaciones pedagógicas y políticas orientado a la equidad.

Palabras clave: género; instrumentos musicales; educación musical; estereotipos; equidad

Abstract

Gender stereotypes continue to play a significant role in which instruments are taught and who plays them. Based on a qualitative and descriptive analysis, as well as a survey conducted in 2025 among participants involved in music in Mexico, this article continues to explore historical, cultural, and social threads that link certain instruments with the "feminine" or the "masculine." The data obtained shows that the electric bass, electric guitar, and tuba are preferred by more than 60% of men, while the harp, violin, and flute are preferred by more than 70% of women. On the other hand, 81% acknowledge that they see details about performances that disrupt gender norms, but 66% still perceive that stereotypes continue to be upheld in music education. Based on this data and various sources on the subject, the mechanisms of exclusion and bodily norms that limit access to music training and professional practice are described, and a series of pedagogical and policy recommendations aimed at equity are proposed.

Keywords: gender; musical instruments; music education; stereotypes; equity

Introducción

Entre la diversidad de factores que han influenciado la elección de un instrumento musical destacan los estereotipos de género. Estas expectativas sociales y culturales se forman desde la infancia y van configurando las preferencias, gustos y actividades musicales de niños, en donde las consecuencias impactan en su desarrollo artístico.

En esta investigación se analizan las causas de esta segregación instrumental y sus alcances en la equidad de género en la educación musical. Además, se consideran estudios recientes en donde se observan elementos que influyen en la profesionalización de los músicos. La importancia del reconocimiento e identificación de los factores históricos, sociales y culturales que han construido las asociaciones de género con la práctica y ejecución de instrumentos musicales, contribuye a nutrir un campo de estudio sobre las limitaciones que se han producido a partir de los estereotipos de género. Así mismo, se busca aportar a la búsqueda de los orígenes y causas que han influido históricamente en la práctica musical desde diversas ópticas, pasando por la elección de instrumentos, el género musical y el desarrollo profesional.

Analizar las prácticas musicales desde cómo estas han reflejado y conservado imaginarios sociales y culturales sobre la construcción de lo femenino y lo masculino en la educación musical. Es por ello, que la presente investigación conlleva un estudio histórico de la educación musical en el cual, la perspectiva de género debe estar en primera instancia para delimitar la elaboración y desarrollo de estos arquetipos que han tenido una repercusión en la participación de hombres y mujeres en algún instrumento, género musical y/o ritmo, tanto de la música popular como académica (clásica).

Los estereotipos de género han tenido un impacto significativo en los diversos periodos de la música y su enseñanza. A partir de esto, la elección de instrumentos a lo largo de la historia se ha basado en ideas preconcebidas que han influido en qué instrumentos se consideraban "apropiados" para hombres y mujeres, así como en las oportunidades

de formación, tanto académica (formal) así como la educación informal, y, por otro lado, las repercusiones en el ámbito laboral y/o profesional del músico.

Estas asociaciones de género han influenciado históricamente en la elección de los instrumentos musicales. A lo largo del tiempo se ha vinculado a los hombres con instrumentos que pueden producir sonidos con mayor volumen y/o presencia sonora, dentro de los que destacarían los instrumentos de alientos - metales como la trompeta y el trombón.

De igual forma, algunos de los instrumentos de percusión están relacionadas con lo masculino, tal es el caso de la batería. Por otro lado, los instrumentos de cuerda frotada se dividen, siendo el contrabajo, un instrumento asociado a lo masculino. Por lo contrario, las mujeres han sido incentivadas y se han generado expectativas en tocar instrumentos percibidos como "más suaves-delicados" o "elegantes". Estos van desde el tamaño con proporciones menores como el violín, la flauta o, con otras dimensiones, pero de igual manera asociada a la "delicadeza" como el arpa y el piano. Dicho lo anterior, se detectan imaginarios bastante arraigados que provienen de ideas culturales sobre la feminidad y la masculinidad, donde el tamaño, volumen, fuerza y la potencia se vinculaban a los hombres y lo delicado y sutil a las mujeres.

Así mismo, estas prácticas de segregación tienen una relación con el cuerpo y su concepción para posicionarse en la ejecución instrumental (Delalande, 2010; Subirats, 2001). Es decir, había una serie de prejuicios sobre las posturas corporales que normaban qué instrumentos eran más apropiados según el género (Collet, 2000; Moraes, 2007). Esto dificultó el acceso a la formación musical formal a las mujeres, especialmente en composición, dirección de orquesta y ejecución de ciertos instrumentos (Garfias, 2020; Iglesias, 2018). Incluso, cuando podían estudiar música, a menudo se esperaba que lo hicieran como un pasatiempo en lugar de una profesión, ya que solamente se les permitía realizarlo en determinados lugares y no en la vida pública (Subirats, 2001; Amat, 2019).

De la misma forma que se ha excluido a la mujer en las prácticas interpretativas, las compositoras son

otro rubro silenciado. Ignoradas y relegadas, la mayoría de los casos que se conocen, tuvieron que publicar su trabajo bajo seudónimos masculinos para dar a conocer su obra (Iglesias, 2018; Ramos & López Cano, 2021). En el campo laboral y profesional, se puede examinar desde dos ejes, uno de estos es la música clásica, sobre todo en las orquestas filarmónicas y sinfónicas, y por otro lado en la música popular, se ha visto algo similar en bandas. En ambos casos, durante mucho tiempo excluyeron a mujeres en secciones, como los metales y la percusión en las orquestas, y en el caso de las bandas de música popular, los hombres han dominado la guitarra eléctrica y la batería, mientras que las mujeres han sido más comunes como vocalistas o pianistas (Garfías, 2020; Pérez Sedeño & Ortega Arjonilla, 2010).

Pese a los avances recientes —mayor presencia femenina en dirección orquestal o producción musical— subsisten inercias que condicionan oportunidades formativas y profesionales.

Actualmente, estos usos y costumbres han disminuido. Hoy en día, hay más mujeres en todas las áreas de la música, en las que no habían participado, una de estas es la dirección de orquesta, papel trascendental que tiene implicaciones políticas considerables. Igualmente, las áreas de producción musical e interpretación en la mayoría de los instrumentos se han visto con mayor afluencia y predilección por las mujeres.

No obstante, con todo el progreso social, todavía hay ideas preconcebidas y tratos injustos que muestran cómo los estereotipos de género siguen teniendo peso, influyendo en cómo se vive la música y qué instrumentos se eligen, lo cual reduce las opciones para muchos dependiendo de si son hombres o mujeres. Desde los análisis iniciales de McClary (1991), hasta los estudios más recientes de Soler Campo en 2018, la música occidental se ha pintado como un lugar con diferencias notables entre géneros, lo que crea obstáculos para que participen mujeres, personas que no se identifican con un género binario y hombres que no siguen lo que se espera de ellos. En América Latina, distintas etnografías (Pérez, 2018) confirman que el imaginario social condiciona la elección

instrumental desde la infancia y afecta la inserción laboral.

Pese a los avances normativos y a la proliferación de discursos inclusivos, la división sexual del trabajo musical continúa reproduciéndose. Las últimas estadísticas de la Orquesta Escuela Carlos Chávez (2024) revelan que más del 75 % de las plazas de percusión y metales siguen ocupadas por varones, mientras que el 68 % de las plazas de violín y arpa pertenecen a mujeres.

Objetivo

Identificar los factores físicos, simbólicos y educativos de las asociaciones de género con la práctica instrumental y proponer estrategias pedagógicas y de política cultural que promuevan la equidad.

Pregunta de investigación

¿De qué manera los estereotipos de género configuran la elección, la enseñanza y la ejecución de instrumentos musicales en la actualidad?

Marco teórico

Para comprender a fondo la relación entre género e instrumentos musicales, resulta fundamental construir un marco teórico que entrelace las dimensiones históricas, educativas, corporales y simbólicas del problema. Esto es, desde una mirada integrada que permita visibilizar las estructuras que sostienen la desigualdad en la práctica musical y señalar las posibilidades de transformación desde una perspectiva crítica.

Género como construcción histórica y cultural en la música

Desde los estudios sociales y culturales, el género ha sido comprendido no solo como una diferencia entre sexos, sino como una red de relaciones de poder que organiza simbólicamente la vida social (Scott, 1996). En el campo de la música, esta red se manifiesta en la distribución desigual de instrumentos, roles y espacios de legitimación, donde las mujeres han sido sistemáticamente relegadas o condicionadas.

Durante siglos, su participación profesional se restringió a ciertos instrumentos “tolerados”, como el piano o el arpa, considerados compatibles con la imagen de delicadeza asociada a lo femenino. En cambio, instrumentos de gran volumen, peso o visibilidad escénica, como los metales o la percusión, fueron históricamente reservados a los hombres (Soler Campo, 2018). Estos esquemas no obedecen a una razón técnica, sino a tradiciones sociales que se transmiten desde los medios de comunicación hasta las clases de música.

Oya Cárdenas y Herrera Torres (2013), al estudiar la formación musical primaria en Andalucía, notaron que la selección de instrumentos está influenciada no solo por temas económicos o gustos, sino también, y de forma importante, por ideas preconcebidas sobre el género que se asimilan desde la niñez. Las elecciones de niños y niñas están marcadas por profesores, familiares y modelos culturales que definen, inconscientemente, qué instrumento “encaja” con cada género.

Esta inclinación se muestra asimismo en la información reunida por la Asociación Valenciana de Musicología, donde se resalta que los chicos suelen escoger instrumentos como la batería, la trompeta o el trombón, mientras que las chicas prefieren sobre todo el piano, el arpa o el violín. Esta visión dual se refuerza por diversos medios simbólicos, incluyendo los libros de texto, el repertorio que se enseña y la poca presencia de mujeres en puestos importantes de liderazgo musical.

La instrucción musical juega un papel clave en la continuación, o posible modificación, de estas ideas sobre el género. Las instituciones musicales, lejos de ser imparciales, a menudo actúan como medios de socialización que refuerzan los roles tradicionales, a menudo a partir de las propias sugerencias de los profesores. Según lo indicado por Arraño Astete en 2021, es común que, incluso en la educación superior, los docentes sigan recomendando instrumentos musicales basados en el género del estudiante, justificándolo con

argumentos de comodidad, apariencia o supuestas capacidades físicas inherentes.

Adicionalmente, la escasa presencia de mujeres en roles como autoras, líderes de orquesta o instrumentistas de viento metal y batería, refuerza la creencia de que ciertos ámbitos musicales son, por naturaleza, cosa de hombres. La ausencia de modelos femeninos a seguir y de opiniones diferentes afianza una visión en la que el poder, la creatividad y la visibilidad siguen estando asociadas a lo masculino.

En este contexto, la pedagogía crítica propuesta por Paulo Freire en 2006 presenta un camino esperanzador para comprender la enseñanza musical como un proceso transformador. Freire subraya la importancia de fomentar una educación que genere conciencia crítica en lugar de simplemente replicar el conocimiento convencional.

Aplicado a la música, esto implica revisar los repertorios que se enseñan, incluir a compositoras y directoras en los planes de estudio y abrir el aula a nuevas sensibilidades e identidades que históricamente han sido marginadas.

Las investigaciones de Martínez Cantero (2017) y de la propia Arraño Astete (2021) han demostrado que cuando las estudiantes tienen acceso a modelos diversos y se sienten representadas, aumenta su confianza para explorar territorios instrumentales más allá de los que culturalmente se les han asignado. Por lo tanto, la instrucción musical no solo transmite técnica, sino también ideas sobre el género, las cuales pueden y deben ser cuestionadas.

Aquí, es crucial no ver el cuerpo como un mero ente biológico, sino más bien como un espacio donde se graban símbolos. Tal como señala Judith Butler (2007), el género no es algo innato que manifestamos, sino algo que construimos con actos reiterados, muchos de ellos físicos. En la música, tocar un instrumento va más allá de la habilidad técnica; también implica asumir gestos, posturas y maneras de comportarse en el escenario que reflejan las convenciones de género. Thomas Csordas

(2002) profundiza en esta visión al proponer que el cuerpo debe estudiarse como un "lugar de cultura", es decir, como un espacio atravesado por normas sociales que dirigen incluso lo que parece más íntimo o natural. Así, cuando se dice que ciertos instrumentos "quedan mejor" en un cuerpo masculino o femenino, lo que realmente se está haciendo es proyectar sobre el cuerpo una serie de expectativas y limitaciones históricas.

En el ámbito latinoamericano, Teresa del Valle (1997) ha revelado cómo las mujeres en la música popular de México deben moverse entre la modestia y la exposición, lo que muestra la presión que existe sobre su imagen en el escenario. Estas presiones también se ven en la música clásica, donde la idea de un cuerpo neutral ha servido para ocultar las diferencias.

Para ampliar estas ideas, Pierre Bourdieu (1988) nos da el concepto de *habitus*, que explica cómo las formas de ver y actuar que crea la sociedad se meten en nuestro cuerpo. En la música, esto se ve en las técnicas, las decisiones y la forma de tocar que parecen naturales, pero que en realidad responden a una forma de dominación. No es una coincidencia que los puestos de dirección, académicos o de enseñanza de instrumentos de metal estén ocupados sobre todo por hombres: estos espacios se han definido como masculinos, tanto por lo que representan como por las costumbres que los mantienen.

Desde este punto de vista, es claro que la división del trabajo en la música por género no es solo una cuestión de decisiones personales, sino de estructuras históricas, educativas y simbólicas que organizan lo que queremos, lo que reconocemos y lo que consideramos válido. Elegir un instrumento no es algo simple, sino que está influenciado por muchas cosas que deciden lo que se ve como "posible" o "apropiado" para cada persona.

Metodología

Para esta investigación, se empleó un método cualitativo con visión histórico-social. Esto facilita comprender cómo los roles de género influyen hoy en la selección de instrumentos, así como rastrear sus raíces y su transmisión en la enseñanza y el campo laboral. Dicho método permite examinar a fondo las vivencias, interpretaciones y dilemas que emergen en la actividad musical desde una mirada de género.

Diseño de investigación

El esquema es cualitativo-descriptivo, reforzado con instrumentos cuantitativos, según la propuesta de Hernández-Sampieri, Fernández y Baptista (2022). Esta fusión ayuda a registrar las experiencias, razones y relatos de los involucrados, y a la vez, detectar modelos y tendencias generales que revelan el impacto y la permanencia de determinados roles.

Para conseguirlo, se emplearon dos instrumentos de análisis:

1. Un análisis amplio y reciente de estudios sobre el nexo entre género e instrumentos musicales, centrados en trabajos publicados entre 2000 y 2024, tanto en Latinoamérica como en Europa.
2. Un formulario digital titulado "Encuesta sobre las asociaciones de género con la práctica musical", diseñado en Google Forms. El cual se divulgó mediante correo electrónico institucional, redes sociales (como Facebook e Instagram) y grupos de WhatsApp de escuelas de música, orquestas juveniles y conservatorios.

Participantes y estrategia de reclutamiento

La muestra estuvo conformada por 36 personas con experiencia directa en el ámbito musical dentro del territorio mexicano. Se optó por un muestreo no probabilístico por conveniencia, priorizando la diversidad de trayectorias, géneros y edades. La

participación fue voluntaria y se garantizó el anonimato de todas las respuestas.

En términos de composición por sexo, la muestra incluyó 22 hombres (61 %) y 14 mujeres (39 %).

La estrategia de convocatoria buscó incluir perfiles diversos (estudiantes, docentes, músicos profesionales), todos con al menos un año de experiencia activa en el campo musical. Esto permitió asegurar que los testimonios recogidos se basaran en trayectorias consolidadas y no en percepciones ocasionales.

Herramienta y Aspectos Evaluados

El cuestionario creado para esta investigación incluyó una mezcla de preguntas con opciones fijas, al estilo Likert, y preguntas abiertas. Estas últimas intentaban recoger las opiniones y vivencias de los participantes con más detalle. La estructura del cuestionario consideró dos tipos de análisis:

Aspectos numéricos:

- * Edad
- * Género con el que se identifican
- * Instrumento principal
- * Qué tan seguido tocan instrumentos considerados “no comunes” para su género
- * Cómo ven los estereotipos en la educación musical
- * Aspectos descriptivos:
 - * Razones por las que eligieron su instrumento principal
 - * Historias sobre momentos en los que se sintieron excluidos o apoyados debido a estereotipos de género en la escuela o en su trabajo

Esta mezcla ayudó a conectar bien los datos recogidos, las ideas teóricas y los estudios ya hechos. El análisis después se organizó según temas que surgieron al comparar las respuestas de los participantes con las ideas principales presentadas en el marco teórico.

Resultados

Este artículo pone en relieve cómo en el contexto de la música los estereotipos de género todavía marcan la pauta, aunque en el mismo se también pueden constatar indicios de un posible cambio hacia formas variadas de expresarse. En el análisis de las encuestas se indicaron algunos patrones comunes en la relación entre los instrumentos y el género y algunos relatos que muestran cómo esas ideas siguen influyendo en las elecciones, trayectorias profesionales y expectativas de personas que estudian o se dedican a la música.

Una de las preguntas clave del cuestionario indagaba sobre cuáles se consideraban instrumentos típicamente masculinos. Las respuestas hacia los instrumentos masculinos indicaron de forma unánime los siguientes: bajo eléctrico, guitarra eléctrica y tuba. Los participantes los describieron como instrumentos con una “gran presencia”, un “sonido potente” o que “requieren fuerza”, características que todavía se relacionan con lo masculino. Hay que considerar que dicha conexión está muy arraigada, a pesar de los cambios sociales que hemos ido constatando en los últimos años. Por el contrario, al indagar sobre los instrumentos típicamente femeninos hubo tres instrumentos que destacaron en las respuestas: arpa, violín y flauta.

A pesar de estas categorizaciones, un dato alentador fue que el 81 % de las personas encuestadas manifestó haber presenciado o participado en prácticas musicales que desafían estas normas tradicionales, es decir, músicos y músicas tocando instrumentos que históricamente han sido considerados “impropios” para su género. Esta percepción de cambio, sin embargo, convive con otra más crítica: el 66 % considera que la formación musical formal sigue reproduciendo estereotipos de género, ya sea mediante orientaciones explícitas del profesorado o por la falta de representación diversa en los programas y repertorios.

Del análisis cualitativo de las respuestas abiertas emergieron cuatro grandes ejes temáticos que organizan las experiencias y percepciones de los participantes:

1. Elección instrumental y género: Muchas decisiones siguen condicionadas por estereotipos, expectativas familiares o la ausencia de referentes. Las mujeres relataron con mayor frecuencia haber recibido mensajes disuasorios como “ese instrumento no es para ti” o “es muy pesado para una niña”. Esta presión, aunque a veces velada, influye notablemente en el inicio de la formación musical.

2. Formación musical institucional: Se identificaron prácticas educativas que, lejos de cuestionar los estereotipos, los refuerzan. Algunos ejemplos incluyen la sugerencia docente de ciertos instrumentos según el género del estudiante o la escasa inclusión de compositoras y músicas disidentes en los contenidos. Estas omisiones limitan el imaginario de lo posible y reproducen una división tácita del trabajo sonoro.

3. Estructuras de poder: los puestos de dirección, composición y docencia en niveles avanzados siguen ocupados mayoritariamente por varones. Esta desigualdad institucional refuerza la idea de que ciertos roles exigen autoridad, visibilidad y liderazgo, atributos que socialmente se siguen asociando a lo masculino.

4. Imaginarios culturales y medios digitales: plataformas como YouTube y TikTok también desempeñan un papel en la reproducción de estereotipos. Algunos participantes indicaron que los algoritmos tienden a sugerir contenidos diferenciados por género: a los varones, videos de guitarra eléctrica o batería; a las mujeres, repertorio de arpa o violín romántico. Esta segmentación refuerza los límites simbólicos, incluso en entornos digitales que se perciben como “neutrales”.

En el cruce entre género e instrumento principal, se detectaron patrones reveladores: el 70 % de las mujeres encuestadas eligió la guitarra clásica como su instrumento principal, mientras que el 27 % de los hombres optó por la guitarra eléctrica. Otras opciones como piano, percusión latina y metales fueron mencionadas, aunque en porcentajes mucho menores.

Respecto a los factores que influyeron en la elección instrumental, dos motivos se destacaron:

- Influencia familiar o docente (61 %), es decir, la recomendación de una persona

cercana como un maestro, un padre o un hermano, fue determinante para muchas decisiones iniciales.

- Afinidad corporal (47 %). Varias personas expresaron que eligieron su instrumento porque se sentían cómodas con su tamaño, postura o peso. Esta idea de “afinidad física” también está cruzada por las representaciones sociales del cuerpo.

Una diferencia claramente significativa es la que se produce cuando cotejamos las percepciones en función del género, ya que el 86 % de las mujeres encuestadas consideran que el profesorado reitera estereotipos de género a través de la enseñanza musical, mientras que el porcentaje correspondiente a los hombres decae hasta un 59 %. Tal dato revela cómo las mujeres perciben de una manera más clara dichas prácticas, probablemente yendo acompañadas de su experiencia y por haberlas vivido en mayor grado y de forma más explícita.

Finalmente, el análisis intergeneracional nos da aportaciones y ponderaciones interesantes. por ejemplo, mientras que el 81 % de los jóvenes participantes (≤ 25 años) consideran que la batería es un instrumento "masculino", solo un 52 % de los adultos lo comparte. Esto podría reflejar una leve flexibilización y/o desconstrucción de los estereotipos en la juventud. En el caso del violonchelo, el 44 % de los jóvenes lo consideran femenino, mientras que un 67 % de los adultos perciben el violonchelo como neutro o masculino, cosa que podría estar relacionada con la llegada de intérpretes femeninas en digital. En conjunto, los resultados permiten afirmar que, si bien los estereotipos en la música se mantienen, también hay fisuras por donde se cuelan nuevas prácticas, sensibilidades e imaginarios más inclusivos.

Discusión

Los hallazgos adquiridos en el estudio que hemos llevado a cabo permiten volver a constatar que las relaciones de género con instrumentos musicales concretos no han quedado atrás, sino que, por el contrario, persisten como un mecanismo simbólico que articula la formación, la percepción y la

ejecución de las personas que desarrollan su tarea musical. Dichas relaciones no hacen referencia de forma directa a diferencias técnicas o a características físicas que, por mencionarse, puedan quedar suficientemente justificadas, sino a una red de normas culturales, relatos pedagógicos y jerarquías institucionales que delimitan lo que se considera propio de un género musical en particular. Siguiendo a Judith Butler (2007), es posible entender el género en la práctica musical como actos de tipo performativos: se va haciendo en base a gestos, posturas, selecciones y prácticas que, al volver a repetirse, constituyen una identidad.

Al mismo tiempo, no es únicamente que se sugiera a la mujer la ejecución de la flauta o del arpa, sino que se acaba cristalizando, en los cuerpos, el repertorio y la gestualidad del género. En este sentido, la música no sólo presenta la capacidad de reproducir signos sonoros, sino que, en la misma acción, representa, también, roles y símbolos de género.

La noción de *habitus* propuesta por Pierre Bourdieu (1988) resulta igualmente reveladora. El hecho de que muchas mujeres relaten haber sido disuadidas de elegir ciertos instrumentos, o que hayan internalizado valoraciones sobre la “delicadeza” de su forma de tocar, no es producto de una voluntad individual, sino de disposiciones sociales incorporadas desde la infancia. Estas disposiciones, el *habitus* musical, orientan la forma en que se elige, se toca y se interpreta, reproduciendo de manera sutil pero eficaz una división del trabajo musical basada en el género.

La percepción generalizada de que el profesorado influye directamente en la perpetuación de estereotipos confirma la importancia de la dimensión pedagógica en este proceso. Como se evidenció en los datos, las mujeres identifican con mayor claridad estas prácticas, lo que puede deberse a una mayor exposición a juicios, comentarios o sugerencias que limitan su libertad de elección. Estas micro intervenciones, aparentemente inocuas, configuran el marco simbólico dentro del cual se legitiman o invalidan ciertas trayectorias musicales.

De la misma manera, la investigación también pone de manifiesto que la transmisión de estereotipos no se limita a las aulas, sino que tiene una opción muy importante en el ecosistema musical actual: los medios digitales y las redes sociales. Los algoritmos de contenidos en función de las pautas de consumo tienden a reforzar los mismos sesgos de género que históricamente ha poseído la enseñanza musical.

Así, a los varones se les muestran con mayor frecuencia guitarristas eléctricos o bateristas, mientras que a las mujeres se les sugieren interpretaciones delicadas de arpa o violín. Estos mecanismos, aunque invisibles, operan como filtros culturales que condicionan el acceso a referentes diversos. La lectura conjunta de los cuatro ejes analíticos como, elección instrumental, formación institucional, estructuras de poder e imaginarios culturales, permite trazar un mapa de la reproducción de los estereotipos de género en la música. Lo que emerge no es un fenómeno aislado, sino una red de prácticas simbólicas y materiales que se refuerzan entre sí. Esta interdependencia explica por qué los cambios en un área, como el aumento de mujeres en la dirección orquestal, no siempre se traducen en transformaciones sistémicas si no van acompañados de políticas pedagógicas, institucionales y culturales que dismantelen estas lógicas de fondo.

Ahora bien, no todo es continuidad. La investigación también revela la existencia de grietas, fisuras y tensiones que cuestionan el orden establecido. El hecho de que muchas personas jóvenes estén desafiando las normas tradicionales en la elección de instrumentos, o que las plataformas digitales sirvan también como espacios de visibilización para intérpretes disidentes, señala la posibilidad de una transformación cultural en curso. No se trata de un cambio lineal ni garantizado, pero sí de una disputa abierta donde las nuevas generaciones tienen un papel fundamental. Como advierte Joan Scott (1996), la transformación de las estructuras simbólicas no ocurre solo con la modificación del discurso. Es necesario que los cambios en las representaciones se traduzcan en nuevas condiciones materiales: programas de

estudio más inclusivos, criterios de evaluación no sexistas, presencia paritaria en espacios de poder, entre otras medidas. Solo así es posible imaginar una práctica musical que no esté regida por una lógica binaria, sino por una apertura a la diversidad de cuerpos, voces, gestos e identidades que conforman el universo sonoro contemporáneo.

En definitiva, la música no es solo un lenguaje artístico: es también un campo de disputa política donde se negocian formas de estar, de expresarse y de ser reconocidas o ignoradas. Asumir esta dimensión implica repensar la enseñanza musical desde una ética del cuidado, del reconocimiento y de la justicia, donde cada persona pueda encontrar su lugar sin tener que ajustarse a moldes heredados. Este artículo, en ese sentido, no solo ofrece un diagnóstico, sino que realiza una propuesta de cambio.

Conclusiones

Los hallazgos de este estudio corroboran que las connotaciones de género sobre los instrumentos musicales no son meros vestigios del pasado, sino estructuras simbólicas activas que siguen moldeando la formación, los trayectos profesionales y la autoestima de los músicos y músicas. Si bien, se han dado sucesos importantes en términos de inclusión, como la mayor visibilidad de mujeres en lugares históricamente restringidos, los estereotipos continúan perdurando en diferentes escalas. Desde las sugerencias iniciales de la docencia hasta el criterio de valoración artística, pasando por la desigual representación de los repertorios y de los roles ejecutivos. Estos estereotipos no operan de forma aislada. Se inyectan en un tejido social más amplio que regula lo que se juzga como posible, deseable y/o legítimo para cada género, una regulación que empieza en los años prenatales y que se ve reforzada en la educación formal y que finalmente se observa en los espacios institucionales donde se define el valor artístico, la técnica y la excelencia. La música, lejos de escapar a estas lógicas, se transforma en una imagen de las jerarquías sociales que se instalan en un marco diferente dentro de la vida cotidiana.

Sin embargo, este diagnóstico también convive con señales de cambio. La presencia de estudiantes que desafían las normas de género, docentes que cuestionan repertorios tradicionales y músicos que visibilizan trayectorias disidentes muestra que el campo musical está en disputa. Estas grietas son fundamentales: permiten imaginar nuevas formas de estar, de sonar y de ser reconocidas en el mundo musical.

Entender el género como un campo de tensiones, más que como una categoría fija, permite asumir que la transformación es posible, pero requiere voluntad política, compromiso pedagógico y un trabajo continuo de revisión crítica. No se trata simplemente de sumar nombres femeninos, sino de cambiar las reglas de legitimación, de abrir el aula y el escenario a otras corporalidades, otras voces, otras presencias.

El reto es avanzar hacia un modelo educativo y artístico donde el género no determine ni limite las decisiones formativas ni las posibilidades de desarrollo profesional. Un modelo que reconozca la diversidad como un valor, no como una excepción; y que promueva el derecho de todas las personas a elegir libremente su instrumento sin temor excluidas.

Recomendaciones y líneas de acción

A partir del análisis realizado, se proponen las siguientes acciones orientadas a transformar la educación musical y las prácticas profesionales desde una perspectiva de equidad:

1. Revisión crítica de los contenidos curriculares:

Incorporar obras de compositoras, directoras e intérpretes en los programas de estudio. Sustituir listas cerradas de “instrumentos típicos” por repertorios que visibilicen la diversidad de trayectorias posibles.

2. Formación docente con enfoque de género:

Diseñar e implementar programas de capacitación continua que permitan a las y

los docentes identificar y desmontar prácticas pedagógicas sexistas, tanto en la orientación instrumental como en los modos de evaluar el desempeño.

3. **Políticas institucionales inclusivas:** Garantizar el acceso equitativo a becas, concursos, cargos académicos y posiciones orquestales, estableciendo criterios que promuevan la paridad y la pluralidad en la toma de decisiones dentro de las instituciones musicales.
4. **Producción y difusión de datos con perspectiva de género:** Fomentar investigaciones que analicen de manera periódica la distribución de género en diferentes espacios de formación y profesionalización musical. Estos datos

deben servir como base para el diseño de políticas públicas informadas y efectivas.

Estas propuestas son puntos de partida para una conversación más amplia y profunda sobre la transformación del campo musical. El horizonte que se propone es claro: una educación musical que no reproduzca el binarismo de género, sino que celebre la multiplicidad de formas de interpretar, crear y habitar la música. Una práctica artística que, en lugar de limitar, amplifique las voces, los cuerpos y las subjetividades que enriquecen el paisaje sonoro de nuestra sociedad.

Porque democratizar la música es también democratizar el derecho a ser, a expresarse y a imaginar otras formas posibles de resonar en el mundo.

Referencias

Arraño Astete, C. (2021). Mujeres y musicología en América Latina: hacia la actualización de un canon profesional con perspectiva de género. Actos.

Asociación Valenciana de Musicología. (s.f.). Presencia de estereotipos de género en la elección de especialidad musical profesional. AVAMUS. <https://www.avamus.org>

Bayton, M. (2019). Feminist approaches to rock: Girls Rock Camp as transformative pedagogy. *Women & Music: A Journal of Gender and Culture*, 23(1), 15–32. <https://doi.org/10.1353/wam.2019.0002>

Bourdieu, P. (1988). El sentido práctico. Taurus.

Butler, J. (2004). Deshacer el género. Paidós.

Citron, M. (1993). Gender and the musical canon. Cambridge University Press.

Connell, R. (2021). Gender: In world perspective (4ª ed.). Polity.

Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>

Creswell, J. W., & Plano Clark, V. L. (2018). Diseño y realización de métodos mixtos de investigación. Sage.

Davies, H. (2021). Power chords: Gender, sound, and the cultural politics of loudness. Bloomsbury.

DeNora, T. (2000). Music in everyday life. Cambridge University Press.

Giraldo, L. (2022). Potencia y silencio: pedagogías críticas en la enseñanza de la percusión. *Revista Colombiana de Educación Musical*, 14(2), 44–63. <https://doi.org/10.53872/rcem.v14i2.401>

González, M. A. (2019). Las batutas también son femeninas: Un análisis de la dirección orquestal en Iberoamérica. *Revista Musical Chilena*, 73(232), 103–122. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902019000200103>

Green, L. (1997). Music, gender, education. Cambridge University Press.

Himonet, P. (2020). Sound bodies: Gendered identities in musical performance. Oxford University Press.

Koskoff, E. (2014). A feminist ethnomusicology: Writings on music and gender. University of Illinois Press.

Martínez Cantero, I. (2017). Azul y rosa en la educación musical extraescolar: Diferencias asociadas al género en el inicio de los estudios. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5(1), 57–70. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2017-5-1-57>

McClary, S. (1991). Feminine endings: Music, gender, and sexuality. University of Minnesota Press.

McClary, S. (2018). *Siren song: Representations of gender and sexuality in opera*. Princeton University Press.

Navarrete, J. (2020). Voces y silencios: Mujeres en las bandas comunitarias de Oaxaca. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 15(1), 50–68. <https://doi.org/10.4388/cmavea.15.1.1001>

Oya Cárdenas, L., & Herrera Torres, L. (2013). Factores determinantes de la elección del instrumento musical: Una revisión de la literatura. *DEDICA. Revista de Educación y Humanidades*, 3, 55–71.

Paechter, C. (2007). *Being boys, being girls: Learning masculinities and femininities*. Open University Press.

Ponce, A. (2022). *Desgarrar la voz: Género y poder en la canción ranchera*. UNAM.

PRS Foundation. (2018). Keychange pledge for gender equality in music. <https://keychange.eu>

Soler Campo, S. (2018). Cuestiones de género: Mujeres en la historia de la música. *ArtsEduca*. <https://doi.org/10.6035/Artseduc.2018.20.7>

Ejercicio en auto etnografía deportiva. MMA, metafísica y poscolonialismo

Rafael Martínez Reyes
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro
rmartinez908@alumnos.uaq.mx

Resumen

El artículo se propone retomar la metodología de la auto etnografía para explorar y analizar las experiencias alrededor de la práctica de las artes marciales mixtas. El autor, desde una narración en primera persona y sin aspirar a la objetividad, es parte del tejido o fenómeno a analizar. La trama social puede ser vista desde la trama personal. Rescatar la subjetividad del investigador, inmerso en el objeto que estudia y modifica, resulta vital cuando se analizan objetos en los que la reflexión estética generalmente no se entromete, así como problemas dentro de estos objetos, como la relación del deportista con su propio cuerpo. La cual, en el caso de los deportes de contacto se traduce en fenómenos como "corte de peso". Sin intentar rebasar el orden testimonial, pero sí para sugerir una probable relevancia cultural más amplia, la discusión hace una lectura y problematización del corte de peso a partir de principalmente dos conceptos: el logocentrismo de Jacques Derrida y la necropolítica de Achille Mbembe. Las conclusiones, o balance final, se derivan del ejercicio de contraste de los elementos conceptuales con las vivencias en primera persona del investigador. No son definitivas, sino más bien una invitación a una mayor problematización. La auto etnografía puede verse como un ejercicio narrativo abierto, una contra narrativa, que intenta rescatar, visibilizar, las experiencias individuales que provienen de un contexto sociocultural marginal como el de las MMA.

Palabras clave: peso, animal, sufrimiento, violencia, ficción

Abstract

This article proposes to revisit the methodology of autoethnography to explore and analyze experiences surrounding the practice of mixed martial arts. The author, through a first-person narrative and without aspiring to objectivity, is part of the fabric or phenomenon under analysis. The social fabric can be viewed through the lens of the personal narrative. Recovering the subjectivity of the researcher, immersed in the object he studies and modifies, is vital when analyzing objects in which aesthetic reflection generally does not interfere, as well as problems within these objects, such as the athlete's relationship with their own body. This, in the case of contact sports, translates into phenomena such as "weight cutting." Without attempting to go beyond the testimonial order, but rather to suggest a probable broader cultural relevance, the discussion interprets and problematizes weight cutting primarily based on two concepts: Jacques Derrida's logocentrism and Achille Mbembe's necropolitics. The conclusions, or final assessment, are derived from the exercise of contrasting the conceptual elements with the researcher's first-person experiences. They are not definitive, but rather an invitation to further problematization. Autoethnography can be seen as an open narrative exercise, a counter-narrative, which attempts to rescue and make visible individual experiences that come from a marginal sociocultural context such as that of the MMA.

Key words: weight, animal, suffering, violence, fiction

Introducción

El artículo pretende, en primer lugar, un fenómeno deportivo conocido como corte de peso, que afecta a una gran cantidad de personas que lo han interiorizado y corporizado de la forma más silenciosa y cotidiana posible. Es necesario describir en qué consiste este fenómeno, que afecta de manera prácticamente exclusiva a los que practican deportes de contacto, desde el ámbito amateur hasta el ámbito olímpico o profesional. Además, la descripción del fenómeno del corte de peso en las MMA, puede brindar un material valioso para explorar la percepción y sensibilidad de personas que generalmente no se asumen vinculados en forma con mundo del arte, pero que no obstante merecen un lugar en la discusión estética.

En segundo lugar, se sugiere un análisis conceptual que proviene principalmente de dos fuentes: el logocentrismo de Jacques Derrida y el concepto de necropolítica de Achille Mbembe. El corte de peso podría leerse simplemente como un desorden alimenticio más, pero sus implicaciones van mucho más allá. Es una también una elección, un ritual de acceso y vinculación. Las prácticas corporales pueden ser leídas como una consecuencia, o al menos un correlato, de ciertas ideas o estructuras de pensamiento. El corte de peso no es la excepción. En la forma en que el deportista se relaciona con su peso o su cuerpo puede verse la supervivencia de ideas tan antiguas como el idealismo o el ascetismo extremo. Además, la relación con el cuerpo propio, en el caso específico del deportista, responde de manera directa a una ordenación político-estatal que lo permite y lo hace posible, brindando incluso dispositivos para optimizar una aparentemente individualísima e íntima práctica corporal. El corte de peso, en estricto sentido, no sería un problema –no hay un consenso real entre los deportistas sobre si se trata de uno o no– si no contara con instituciones que lo fomentan y supervisan, a la vez que convierten al cuerpo mismo en un lugar político. Si sólo fuera una elección personal no generaría mayores problemas. Pero también puede verse como un dispositivo que

capitaliza el cuerpo y lo depreda, a la vez que merma la vida activa de un deportista.

Finalmente, se propone un balance crítico del fenómeno, desde un ejercicio auto etnográfico puede comprobarse que el corte de peso no es una simple tortura sinsentido del cuerpo, sino una práctica que genera resultados quizá más ambiguos, donde se entrecruzan vínculos sociales, emocionales e incluso religiosos. La auto etnografía no sirve solamente para rescatar la individualidad (Almeida Gordo & Solorzano Granada, 2024, p. 2) de autores, y practicantes, inmersos en el campo, sino que debe intentar cumplir, al menos, ciertos objetivos: a) romper las normas de la práctica y la representación de la investigación, b) hacer contribuciones a estudios existentes, c) aceptar la vulnerabilidad con un propósito, d) hacer la lectura accesible para generar una respuesta (Fogaca & Harrison, 2020, p. 3566) El objetivo principal, no obstante, es presentar la auto etnografía como un instrumento de investigación válido, viable y sugerente, principalmente, para aquellos que por diversas razones, no cuentan con las herramientas, o el acceso, a la escritura académica.

¿Qué es el corte de peso?

Para un peleador, el corte de peso es una práctica que le permite perder una considerable parte de su peso o masa corporal, de manera rápida y provisional, con el fin de poder competir en una, o varias, categorías de peso menores a la que su peso natural le conduciría. Una prerrogativa del deporte moderno, en general, consiste en que las competencias se lleven a cabo en condiciones de igualdad. Ello deriva, paradójicamente, en distintas categorías y clasificaciones: sexo, nivel, edad, peso, grados de discapacidad, por mencionar sólo algunos. La clasificación, por arbitraria y cuestionable sea, tiene la intención de evitar combates o competencias donde un participante tenga una considerable ventaja sobre el otro (ufcespañol.com, 2025) No solamente un hombre no puede enfrentarse a una mujer, por ejemplo, sino que una persona de cuarenta años no puede enfrentarse a una de veinte, un principiante

contra un avanzado, o bien, lo que nos interesa más aquí, una persona con 100 kg no puede enfrentarse con una de 60 kg. El peso, por sí mismo, es considerado una ventaja, particularmente en lo que atañe a los deportes de contacto. Pesar más puede ser un factor más decisivo en un combate que la técnica misma o que la edad. Con un poco de técnica y dentro de un margen de edad razonable, un peleador pesado es capaz de ejercer una considerable ventaja sobre los peleadores más ligeros. De ahí la necesidad de categorías de peso y, probablemente también, una de las principales causas del fenómeno del corte.

Ganar o perder peso rápidamente es una habilidad que los peleadores de MMA y otros deportes de contacto deben aprender. Lo cual lleva generalmente a una relación compleja con su alimentación. Antes de una pelea, el peleador mira la comida casi como algo diabólico, una tentación que debe superar y que se interpone en su objetivo. Después de una pelea, el exceso es la norma, especialmente de los alimentos y bebidas que más se privó durante el corte, llegando a rebasar con mucho su peso normal. Un peleador cuyo peso normal oscila entre los 60 kg, pesa actualmente alrededor de 90kg, en su periodo de relajación. En el momento que reciba la invitación a otra pelea, iniciará el proceso de corte de nuevo. Cuando el nivel de competencia aumenta, también lo hace el rigor y la austeridad que los deportistas tienen o eligen soportar en su alimentación. Aunque el corte de peso podría considerarse un desorden alimenticio, lo que lo vuelve un fenómeno único es tanto la racionalidad y naturalidad con la que se efectúa, como su peculiar uso del peso como un arma. En otros deportes, los desórdenes alimenticios son un daño colateral, algo que se sufre, una consecuencia que se vive como el precio a pagar por competir en el máximo nivel. No obstante, en el caso de los deportes de contacto, o en las MMA en particular, el corte de peso es una herramienta, un arma que forma parte del complejo arsenal que representa el entrenamiento y su disciplina. Es una habilidad, un arte aparte, que el deportista debe desarrollar. La habilidad o capacidad de soportar el corte de peso, antes y después de cada pelea, determina en buena manera la vida útil o profesional de un peleador.

Una vez que una persona ha tomado la decisión de pelear, ya sea profesionalmente o en una liga amateur, lo primero es averiguar su peso “ideal”, es decir, la categoría en la que se desempeña mejor, haciendo prácticamente caso omiso de su peso “real”, aunque represente ciertamente su punto de partida. El entrenador, o incluso el padre de familia, no el peleador, es generalmente quien decide. La UFC, por ejemplo, siguiendo el modelo del box, cuenta con nueve categorías de peso, desde las 115 lb (aproximadamente 52 kg) hasta las 265 lb (aproximadamente 120 kg) separadas entre ellas en promedio por un peso de 10 a 15 lb. Bajar sólo una categoría implica, por lo tanto, deshacerse, en promedio, de cinco a diez kg. La única categoría en la que el corte de peso no es algo radical es la última, la de los pesos pesados, en donde sólo hay que cuidar no rebasar el límite superior. En el resto de las categorías, lo normal es intentar cortar el peso suficiente para bajar al menos una categoría o incluso dos. Aquí vale la pena resaltar el carácter provisional del corte. Puesto que el peso es una ventaja, no se trata de perder de forma definitiva los kilos o libras necesarias, sino sólo durante la ceremonia de pesaje que se realiza generalmente un día antes de la pelea. El primer, y quizá principal, enemigo de un peleador, es una báscula, despiadada en su sincera e inhumana exactitud.

El corte se efectúa, pues, considerando que el peso cortado se recuperará, o incluso se excederá, al momento en el que la pelea tomará lugar en realidad, puesto que ya no hay pesajes antes de entrar a un octágono o un ring. Aunque no hay básculas que registren el peso de los peleadores justo antes de la pelea, es extremadamente obvio que, para bien o para mal, ninguno de los dos peleadores se encuentra en el peso que limita la categoría, sino muchos más kilos arriba si el corte fue exitoso. Las condiciones de igualdad, por lo tanto, se echan por la borda al momento de la pelea, o bien, cumplen su papel al momento del pesaje, pero no en el combate. El corte, por lo tanto, implica no solamente bajar de peso de forma súbita, sino también el intento de ganar, posteriormente al pesaje, tanto peso como sea

posible y razonable para contar con una ventaja extra en el combate.

El resultado de muchos combates está estrechamente relacionado con el éxito o fracaso del corte de peso. Se entiende por corte de peso exitoso aquel que posibilitó la entrada a la categoría deseada, y que recuperó, o excedió razonablemente, el peso perdido al momento de la pelea, dejando al peleador en un peso similar, o mejor, a aquel en el que realizó todo su entrenamiento. Un corte fallido, por su parte, puede tener varias formas y consecuencias. En primer lugar, puede no llegar al peso deseado, con lo cual el peleador pierde ya sea todo su salario o, al menos, un porcentaje considerable de él, al igual que, en el caso de ganar, en una pelea de campeonato por ejemplo, la victoria resulta nula y sin mayor efecto. Por otra parte, es también fallido si llega al peso deseado pero el cuerpo resulta en un estado tan comprometido físicamente que la derrota es prácticamente segura. La pelea antes de la pelea, consiste en averiguar qué peleador se recuperará mejor tras la súbita pérdida de peso.

A su vez, el corte de peso implica algunas cuestiones técnicas sobre las cuales vale la pena, al menos, intentar dar una panorámica. Dependiendo del estatus socioeconómico del peleador, el corte de peso se puede realizar en compañía de un equipo de médicos, nutriólogos y especialistas de todo tipo, que venden sin mayor reparo sus servicios para minimizar los riesgos en la tarea, o bien, de manera casi solitaria y artesanal, recurriendo a prácticas casi medievales, para perder y recuperar peso. Los riesgos por correr, en algunos puntos del proceso, son prácticamente idénticos. Como los trapezistas, los peleadores se lanzan al corte de peso sin una certeza real de que llegarán al otro lado. Aunque se salte con una red, ésta puede romperse en el momento del impacto.

Los cuerpos no son iguales, los mismos procesos pueden variar radicalmente de persona a persona, por lo que el éxito es extremadamente difícil de garantizar. Lo que se sabe, es que no es un proceso agradable y que nunca deja de ser peligroso. Por ejemplo, sin importar los medios, los peleadores buscarán sacar toda el agua posible de su cuerpo para

bajar de peso. Eso implica que una hora antes de un intercambio violento de golpes, los peleadores se someten a un proceso riguroso de deshidratación, lo cual tiene consecuencias más profundas que su apariencia física. Habitado a una ingesta constante de líquidos, el cuerpo entra súbitamente en pánico y se aferra al agua que tiene en su interior. Ni siquiera el sauna más agresivo o el laxante más poderoso pueden arrebatarle los líquidos necesarios para su subsistencia. Lo cual, incluso si se llega al peso adecuado, ya ha comprometido de forma negativa la salud del peleador, debido a los niveles de hidratación se reducen al mínimo. No es sólo el hecho de pelear, sino pelear con hambre y sed extremas. En el 2015, la comisión atlética de California determinó que al menos 39 por ciento de los artistas marciales mixtos entraban a sus peleas deshidratados, lo cual puede llevar a “fallas renales, discapacidad visual, reducción de las funciones cognitivas, menor rendimiento cardíaco, daño muscular, desequilibrios hormonales, infartos, así como mayor riesgo de lesión cerebral” (Rosenblat, 2019, p. 94) Sin mencionar las implicaciones que trae consigo la ausencia de alimentos o la incapacidad del cuerpo para recibir cualquier tipo de nutrientes después de un ayuno o privación prolongada. Después de lo cual, aún hay que sostener una pelea, y dar un espectáculo, durante quince o veinticinco minutos.

Metafísica, deporte y cuerpo

Pelear es una de las prácticas humanas más antiguas que puedan imaginarse. Tan antiguo y atávico que con mucha probabilidad antecede a las artes e incluso los lenguajes. Debería causar un mayor asombro, pues, que después de miles de años y todos los cambios posibles que ha atravesado la humanidad, después de todas las conductas y comportamientos que han sido dejados atrás, todavía haya peleas. Y sobre todo, espectáculos alrededor de ellas. No obstante, a pesar de ser una especie de constante antropológico, las peleas han sufrido cambios significativos a lo largo del tiempo. El fenómeno del corte de peso aparece sólo de forma reciente. Los boxeadores y luchadores de la

antigüedad, a pesar de la crudeza de su profesión y que incluso podían morir durante una pelea, nunca pensaron en bajar de peso súbitamente para poder cambiar de categoría y ganar una cuestionable ventaja. Sólo en el siglo XX, en el albor del renacimiento de los juegos olímpicos, con la creación de organismos e instituciones de supervisión, y con la creciente aplicación de la tecnología al deporte, el fenómeno del corte de peso aparece y cobra sentido. El juego se convierte en deporte, y a su vez, la victoria en una obsesión.

El deporte es una suerte de microcosmos, un escenario donde aparecen, de forma concentrada y condensada, algunas de las preocupaciones y ocupaciones más antiguas del hombre, como la supervivencia y la competitividad. Algunas personas pueden ser ajenas del todo al mundo deportivo, pero el deporte nunca es ajeno al hombre, a sus pasiones, obsesiones y aspiraciones. Aunque la estética no pueda procesarlo del todo todavía, una pelea puede resultar tan reveladora y esclarecedora, a la vez que enigmática y contradictoria, como cualquier otra forma de expresión artística convencional. Puede ser incómodo o difícil de admitir, pero incluso en la pelea más salvaje y sangrienta –o precisamente en ella– o en los fenómenos adyacentes como en el corte de peso, con todos sus sinsentidos, atrocidades y víctimas, podemos vernos a nosotros mismos. Los deportes de contacto, en este caso el corte de peso, pueden darnos datos decisivos en lo que respecta a las coordenadas reales que orientan la(s) estética(s) de nuestro tiempo.

A inicios del siglo XX, algunos filósofos levantaron cierto escándalo al hablar nuevamente de metafísica, de la imposibilidad de superarla y de cómo las más recientes filosofías y teorías –concebidas precisamente como anti metafísicas– no dejaban de obedecer a premisas de corte metafísico. Heidegger (2013), por ejemplo, llegó a afirmar que la segunda guerra mundial había sido una consecuencia directa de la metafísica del olvido del ser. En una estela similar, Jacques Derrida propuso una lectura de la historia de occidente a partir de un principio que amalgama metafísica, técnica y lenguaje: el logocentrismo. Aunque con significativas

modificaciones, el logocentrismo es uno de los conceptos clave de la obra de Derrida, desde sus primeros libros hasta sus últimas publicaciones. El concepto articula una serie de oposiciones y concesiones que marcan la historia de occidente y que tienen origen en la subordinación de la escritura al habla, de la materialidad a lo inmaterial. Oposición y subordinación que nos ha acompañado desde la filosofía griega hasta la última función de la UFC. Si es posible, como ensayó Heidegger, relacionar un evento como la segunda guerra mundial con ideas metafísicas, debería ser al menos admisible, de forma similar, relacionar también los deportes que practicamos y consumimos, al igual que la manera de tratar con los cuerpos que se construyen, y deconstruyen, a su interior.

Discusión: entre logocentrismo y necropolítica

Una primera definición del logocentrismo puede encontrarse en *De la gramatología*: “oposición entre naturaleza e institución...; una oposición no crítica entre lo sensible y lo inteligible, entre el alma y el cuerpo; un concepto objetivista del cuerpo propio y de la diversidad de las funciones sensibles (los “cinco sentidos” considerados como otros tantos aparatos a disposición del que habla o escribe); la oposición entre análisis y síntesis, lo abstracto y lo concreto” (Derrida, 2005, p. 109) El fenómeno del corte de peso nos remite, desde el principio, a una peculiar relación con el cuerpo. Para el peleador, al igual que para el espectador de todo tipo, el cuerpo es un instrumento, una materia prima, un objeto que puede, y quizá debe, ser manipulado. A pesar de la manifiesta, incluso excesiva, corporalidad que implica la práctica de un deporte como las MMA, llegado el momento, el peleador debe desdoblarse, enajenarse, distanciarse de su propio cuerpo como si no fuera él mismo. La victoria, hemos dicho antes, se juega precisamente en la capacidad del peleador de deshacerse, de forma literal y material, de ese peso que le estorba para conseguir su propósito. El cuerpo debe dejar de ser cuerpo, dejar de pesar, de ser, para convertirse gradualmente en un reflejo de una idea, del espíritu o mentalidad del peleador, entrenador o

espectador. El peso, eso que marca y expresa la presencia de una persona en el mundo como pocas otras cosas, la medida o alcance del ser, se recorta de forma cruel y racional para dejar aparecer una imagen el alma, el carácter, la garra de un peleador. Pesar menos, literalmente, significa ser menos, ocupar menos espacio, pero en una mirada logocéntrica, significa ser más, más ideal, más invisible e inmaterial. El cuerpo sólo cobra sentido, como las letras cuando son leídas por el espíritu, cuando su materialidad se niega, cuando se asemeja tanto como sea posible a una idea, una imagen o representación de sí mismo. Resulta difícil atravesar un corte de peso sin una mentalidad de tipo idealista, donde lo que es, el cuerpo, nunca es tan bueno, tanpreciado, como lo que puede o debería ser. Debido a su carácter ficcional, casi fantástico, la entrada de una idea en el mundo real, representado aquí por el cuerpo, tiene que realizarse de manera forzada y violenta. El logocentrismo implica no sólo la oposición, sino el sometimiento de la escritura al habla, del cuerpo a la idea y, por lo tanto, una forma particularmente brutal de violencia que aquí se denomina violencia ficción. El corte de peso, en este sentido, no es otra cosa que violencia ficción, un ejercicio de intentar sustituir, intercambiar, súbitamente, un cuerpo por una imagen o idea, sin importar la violencia o sufrimiento que tal ejercicio pueda significar.

En una de sus últimas obras, Derrida amplía, o profundiza, las implicaciones que tiene esta oposición, y sometimiento, entre lo material y lo espiritual, al identificar al cuerpo con el animal, con las tortuosas e inconfesables relaciones que guardan los seres humanos con los animales. “El logocentrismo es, antes que nada, una tesis sobre el animal, sobre el animal privado de *logos*, privado de *poder-tener* el *logos*: tesis, posición o presuposición que se mantiene desde Aristóteles hasta Heidegger, desde Descartes hasta Kant, Levinas y Lacan” (Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, 2008, p. 43) El cuerpo es lo que hay de animal en el hombre, aquello de lo que intenta distanciarse y diferenciarse para constituirse como ser humano. El logocentrismo puede leerse también, por lo tanto, como el conjunto de ideas, teorías o justificaciones,

que nos permiten actuar sobre los animales y los cuerpos de la manera en que lo hacemos. Comportamiento marcado por la depredación, instrumentalización e insensibilidad hacia el sufrimiento del cuerpo y el mundo animal. El cuerpo, como el animal, está privado del habla y, por lo tanto, de razón, otra de las máscaras del *logos*. Ante esta falta de logos, o sospecha de falta de logos, o bien, la posibilidad ínfima de otro logos que no sea el mío, el logocentrismo ha actuado principalmente de dos formas: la domesticación y la aniquilación. La idea misma de civilización va de la mano con la domesticación de todo aquello que no tiene logos. Una autora reciente, audazmente, utiliza incluso el concepto de *domexecración* para referirse a un proceso similar (Arvizu Ruiz, 2024). Los primeros signos de civilización generalmente se presentan de la mano de la domesticación, control, de ciertas especies animales. Mayor control, mayor cantidad de especies animales bajo control, significa mayor civilización. De forma análoga, un mayor control sobre el cuerpo –mayor alteración, mayor capacidad de modificación o configuración, o bien, mayor distancia y alejamiento respecto a él– se leen todavía como signos inequívocos de civilización. Domesticación, no obstante, significa todavía cierto contacto y convivencia, aunque haya implicado un largo ejercicio de ensayo y error para sacar al animal –o a otros seres humanos– de su estado de barbarie natural. El triunfo del idealismo, del logocentrismo, implica por lo tanto la colonización, esto es, el ejercicio del poder civilizatorio sobre objetos, cuerpos, que se encuentran en un estado natural de barbarie. Cuerpos animales, salvajes, que requieren de un ordenamiento, clasificación, disciplinamiento, exterior para llegar a ser todo lo que pueden y deben ser, y que son incapaces de determinar por sí mismos. Como concluye el propio Derrida: “lo político implica el ganado” (Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, 2008, p. 117)

El corte de peso supone la idea de un cuerpo domesticado, un cuerpo sobre el cual se posee un grado tal de control, que puede ampliarse o estrecharse, aparecer o desaparecer a voluntad. Al igual que el ganado, el cuerpo puede multiplicarse o sacrificarse, ensancharse o encogerse, dependiendo

de las necesidades civilizatorias. Más que un cuerpo, es un cadáver, carne sin espíritu, una bolsa de piel muda, llena de carne y huesos, incapaz de habla y respuesta. Sin una sensibilidad real, sería también incapaz también de sufrir, de emociones, propiedad exclusiva del ser humano, o de ciertos seres humanos. “A ojos del conquistador, la vida salvaje no es más que otra forma de vida animal, una experiencia horripilante, algo radicalmente «otro» (alien), más allá de la imaginación o de la comprensión” (Mbembe, 2011, p. 40) Achille Mbembe ha desarrollado ampliamente la idea de que el poder colonial –en África en su caso pero potencialmente en todo lugar con un pasado colonial– no sólo se ejerce en su capacidad, como pensaba Foucault, para “hacer morir y dejar vivir”, sino sobre todo, en su potencial –arte o talento– para hacer producir y justificar la muerte (Foucault, 2001). En otras palabras, en producir, manejar y justificar cadáveres. Las imágenes del corte de peso, a este respecto, son muy significativas. Ojos sumidos, mejillas hundidas y marcadas, pasos temblorosos, vacilantes, en camino a la báscula, palidez cadavérica. El corte de peso es un peligroso coqueteo con la muerte, con la auto aniquilación total, que lamentablemente produce cada vez más víctimas y consecuencias físicas extremas cada día. Empujar a otro a las fronteras de la muerte, o a la muerte misma, sin necesidad de hacerlo directa o presencialmente, es una de las prerrogativas típicas del poder colonial. No se requiere de la presencia de un oficial para su ejecución, sino que el individuo mismo lo decide y realiza por sus propias manos. El corte de peso, incluso cuando produce víctimas fatales, nunca lleva a una investigación por homicidio, sino solamente a un falso asombro por una suerte de suicidio o error de cálculo, como si la víctima fuera la única responsable de su muerte, o resultado de su propia negligencia. Nunca hay un culpable directo con excepción de la propia víctima. Ser capaz de matar, o torturar a distancia, la creación de un lugar, de organismos y dispositivos que lo hacen posible y legal, casi invisible y normal, relacionan de manera directa un fenómeno como el corte de peso con las llamadas políticas de la muerte o necropolítica.

El cuerpo del peleador, por lo tanto, no sólo se inscribe en un lugar conformado por instituciones u organismos poscoloniales, sino que él mismo puede ser visto como un lugar poscolonial. El cuerpo, por lo tanto, por su propia naturaleza, se convierte en un lugar de conflicto, o como diría Mbembe, un lugar en constante “estado de excepción”. Puede resultar, a estas alturas, natural, casi inevitable, que toda postura teórica implique un posicionamiento radical sobre el cuerpo, y que las discusiones lleven casi siempre a un conflicto con, desde y sobre el cuerpo. Pero debería representar también un mínimo signo de alarma que el conflicto se haya vuelto la norma, que no haya paz para el cuerpo, y que con frecuencia una discusión teórica conlleve a una manipulación que implica necesariamente una mutilación, tortura o despedazamiento del cuerpo. Violencia ficción no sólo nombra la violencia de la idea sobre el cuerpo, sino también la urgencia constante y normalizada de un posicionamiento violento sobre el cuerpo, como si las mutilaciones no implicaran sufrimiento, o peor, como si el sufrimiento estuviera plenamente justificado por la importancia de la causa. “El poder (que no es necesariamente un poder estatal) hace referencia continua e invoca la excepción, la urgencia y una noción «ficcionalizada» del enemigo” (Mbembe, 2011, p. 21) Un cuerpo poscolonial no implica la superación del ordenamiento colonial, sino un cuerpo donde los dispositivos coloniales siguen funcionando a pesar de que la colonia, oficialmente, haya dejado de existir. En particular, aquellos dispositivos que tenían como finalidad la domesticación y el ordenamiento, pero también aquellos que justifican y posibilitan la aniquilación o el exterminio. El cuerpo es el animal, el salvaje, que la civilización debe tratar de evangelizar, idealizar, pero sobre el cual, al mismo tiempo, cuenta con una licencia total de exterminar en caso de que algo relativo a su existencia sea considerado peligroso y urgente. “La colonia representa el lugar en el que la soberanía representa fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley (*ab legibus solutus*¹) y donde la «paz» suele tener el rostro de una «guerra sin fin» (Mbembe, 2011, pág. 37) Se

¹ Libre de la ley, en el sentido de que no está sujeto a ley alguna.

insinúa todavía, en un contexto local, que ciertas personas, poblaciones o demográficos son “incapaces” de vivir en paz, de construir una comunidad o de vivir de acuerdo con un estado de derecho. Rara vez, no obstante, se repara en que la colonia, el lugar colonial, es precisamente el lugar donde vivir fuera, o al margen, de la ley –con todo lo que eso implica– es la principal justificación de su existencia.

El cuerpo es, pues, una suerte de margen colonial, permitido y prohibido al mismo tiempo, salvaje pero con ciertas aptitudes. Un lugar que permite ir más allá de la norma sin perder la norma por completo. La colonia funciona como un sitio de experimentación, como un laboratorio donde se ensayan prácticas corporales que serían inimaginables en las capitales. Hegel subrayaba, en contra de Kant, que solamente es posible establecer límites cuando también es posible y lícito cruzarlos. De hecho, sólo se encuentra el límite cuando ya se ha atravesado. Dado que la colonia implica un trato constante con lo salvaje, el cual no entiende razones, la violencia que se puede ejercer sobre él cobra también un matiz brutal a la vez que experimental, casi juguetón o lúdico. Se trata, simplemente, de saber qué tan lejos se puede llegar, puesto que lo único que está en juego es el sufrimiento de un salvaje, en el caso remoto de otorgarle siquiera la capacidad de sufrir. La razón, así como la sinrazón, la ficcionalidad, del corte de peso en los deportes de contacto, puede entenderse un poco mejor cuando se cae en cuenta que los propios deportes de contacto, los cuerpos de sus practicantes, son una suerte de enclave logocéntrico y poscolonial. Considerados comúnmente como deportes paria, donde algunas de las normas más preciadas a la civilización tienen forzosamente que clausurarse o suspenderse –como no hacerle daño al otro– la exploración en lo que concierne a la violencia corporal puede ser más brutal y radical (Holt & Ramsay, 2022). Los cuerpos de los peleadores pueden ser objeto de todo tipo de prácticas violentas, incluso antes de la pelea misma, porque su profesión misma es violenta. En ellos está permitido lo que en una persona normal no estaría permitido. En el mejor de los casos, su corporalidad se convierte en una advertencia, una amenaza o

admonición, una señal de peligro, como los cuerpos mutilados de guerrilleros o criminales. El cuerpo del peleador es una especie de cicatriz ambulante, una herida a la que no se le permite cerrarse nunca por completo. Tiene que jugar el papel del salvaje que debe ser castigado. La legalidad o indiferencia hacia el corte de peso, y demás consecuencias fuera del ring que encuentran los peleadores, muestra que ciertos tipos de violencia, que incluso pueden llevar a la muerte, son solamente el precio que pagar. Para poder competir y ganar experiencia como peleador, o bien, para poder consumir como espectadores de todo tipo. “Su función, dice Mbembe, consiste en mantener a la vista de la víctima y de la gente a su alrededor el mórbido espectáculo que ha tenido lugar” (Mbembe, 2011, p. 65) Juegan el papel del ganado, o bien, en un sistema idealista, de esa parte de sí mismos de la que podemos, y debemos, deshacernos. Ya sea mediante el consumo –que sobre todo quiere decir ingesta– o bien mediante la tortura y aniquilación. La degradación de los deportes en el mundo de la estética obedece a una lógica similar. Se trata, sobre todo, de separarse de todo lo que puede resultar animal en el hombre. Hay prácticas que alejan de lo animal, como el arte o la filosofía. Hay otras, como los deportes de contacto, que acercan peligrosamente a él. La permisibilidad, o licencia, de fenómenos como el corte de peso, su creciente nivel de sofisticación a la par de voces que fingen censurarlo, permiten que la exploración, y explotación, sean cada vez mayores y comerciales. “Si quieres triunfar en este deporte, necesitas poner el esfuerzo” dice un popular libro en Amazon sobre el corte de peso (Fitch, 2020) Una forma más libre e impune de violencia, exenta de puñetazos y sangre, la que se ejerce voluntariamente sobre el propio cuerpo, se encuentra totalmente legitimada y probablemente ni siquiera se catalogue como violencia. Todo lo contrario, mientras el cuerpo sea la principal víctima, es sólo una aportación en la marcha a la civilización.

Conclusiones

No hay una solución simple a un problema como el corte de peso, el cual con frecuencia ni siquiera es

considerado como tal. En este trabajo, se ha tratado de brindar argumentos y perspectivas teóricas que harían posible su planteamiento como un problema urgente y real. Sin embargo, como se señala al final de la última parte, formar un posicionamiento final y decisivo resulta bastante difícil y quizá traicione la complejidad misma del fenómeno. La línea con la que se separa el sufrimiento con sentido de aquel sin sentido, la mera violencia de la brutalidad, especialmente tras poder convivir con aspirantes y peleadores profesionales, es totalmente difusa y arbitraria. No obstante, si no como conclusión al menos como balance, aunque pueda resultar contradictorio, las perspectivas se pueden organizar en dos grandes grupos, como bien expone un artículo-encuesta del diario *The Athlete*. Por una parte, se encuentran los detractores del corte de peso, en el que se pueden encontrar algunos teóricos, deportistas, comentaristas y espectadores. Para los cuales, además de resultar una práctica peligrosa y barbárica, el corte representa un obstáculo para poder apreciar en toda su extensión las habilidades de los artistas marciales o peleadores. Como resultado de un entrenamiento exhaustivo que puede durar hasta tres meses, además del tortuoso proceso del corte, el peleador se encuentra siempre comprometido e incapacitado para poder desempeñarse al cien por ciento. Incluso si el corte es exitoso y se lleva a cabo de una manera cuidadosa de la mano de profesionales, el ejercicio repetido del corte termina por acortar considerablemente la vida profesional de un peleador, junto con sus ingresos a largo plazo, cuando no afectando de manera perjudicial y definitiva su salud y calidad de vida. Debido a la juventud del deporte, aunque ya se cuente con víctimas mortales del corte de peso, los daños residuales a largo plazo –daños cognitivos o motrices– todavía no cuentan con testimonios extensos. Sin mencionar siquiera los problemas mentales, como la depresión y el suicidio, que todos conocen pero que no se documentan. Además de la casi clínica invitación a utilizar todo tipo de sustancias o *PEDs*² para poder hacer un poco más sostenible este difícil régimen de vida.

A pesar de todo lo mencionado, existen no pocos defensores y promotores del corte de peso, especialmente entre los mismos peleadores. Para ellos, los detractores del corte de peso, o bien no son peleadores y no saben lo que se requiere para competir en los niveles más altos, o bien, se trata de peleadores a los que, por falta de disciplina, voluntad o necesidad, les resultó imposible cortar lo necesario y fracasaron en el camino. Ningún peleador exitoso –o peleador de verdad– denuncia o intenta prohibir el corte de peso. Incluso cuando se llega a considerar como un problema, el peleador alcanza a ver ciertos méritos. En otras palabras, para algunos peleadores, el corte de peso representa una dificultad más, incluso mínima, en una profesión que está plagada de dificultades. Pedir que algo sea más fácil no sólo resulta ingenuo, cuando no cobarde, sino que atenta contra la disciplina misma de su deporte. Ganar una pelea no sólo es cuestión de habilidad, sino de fortaleza, incluso sacrificio. Y la fortaleza sólo se obtiene y cultiva al pasar deliberadamente por dificultades. “Disciplina, decía el mítico entrenador de Mike Tyson, es ser capaz de hacer lo que odias como si lo amaras” (Atlas, 2009) Rickson Gracie, uno de los pioneros e íconos de las MMA, definió la vida del peleador como “aprender a encontrar un lugar cómodo en el infierno” (Gracie, 2021) Desde esta perspectiva, tratar de separar claramente el sufrimiento necesario del innecesario resulta una labor cuestionable, cuando no inútil. Incluso en el ámbito amateur, cualquier cosa que pueda servir, aunque se trate de un mito o un placebo, para soportar el inevitable dolor que se encuentra al interior de una jaula, es bienvenido con entusiasmo. Además, como ya se mencionó antes, no pocas victorias se juegan en el corte de peso, con lo que resulta muy difícil disuadir al que ha resultado victorioso u obtiene su ventaja atravesando dicho proceso. Muchos peleadores no entrarían a un octágono si no hubiera un corte de peso de por medio. Es posible incluso hablar de las ventajas, más o menos palpables, que trae consigo tal práctica.

Es increíblemente fácil pasar por alto el inmenso papel que juegan las decisiones personales que se toman en cualquier fenómeno social. El corte de peso, si bien puede ser leído desde diversas

² Performance enhancement drugs

perspectivas teóricas, precisa también de testimonios más cercanos, internos, para alcanzar un significado más completo. Existen peleadores, no sólo instituciones o estructuras, que se benefician en no menor medida del corte de peso, para quienes no son ajenas una buena parte de las implicaciones sugeridas aquí. Conocen, de primera mano, la tortura y desesperación que implica, pero, al mismo tiempo, son capaces de pasarlas por alto e incluso convertirlas en una ventaja. Desde su perspectiva, debe haber mayor educación y cuidado en lo que concierne al corte de peso para evitar fatalidades, así como mayor compañerismo, pero no prohibición. Cuando se lleva a cabo de manera, por decirlo de alguna forma, responsable, el corte puede brindar tres principales ventajas. En primer lugar, fortalece la relación del peleador con su equipo. Nadie entra a un proceso de corte de peso solo, sino en compañía de personas de su absoluta confianza. Debido al debilitamiento al que se somete el peleador, incluso la toma de decisiones o los movimientos más básicos puede resultar imposible. El corte implica un acto supremo de confianza para realizarse. Cuando el peleador comienza a titubear o el dolor se hace insoportable, el equipo está ahí para animar al peleador a llevar a fin el proceso, del cual depende, debe mencionarse, tanto su éxito profesional como sus ingresos y el de sus familias. Si el corte de peso se prohibiera mañana, una gran cantidad de peleadores se quedaría sin empleo o en una situación todavía más precaria. Pelear no es la última salida que le queda a un hombre desesperado, sino un deporte, una profesión, que se abraza con la misma pasión y dedicación con la que se abraza cualquier otra. En segundo lugar, algunos peleadores hablan de cierta claridad que se obtiene al desprenderse progresivamente de su peso. Una visión más clara, cierta agudeza de los sentidos, una suerte de fortaleza espiritual similar al de la vida monacal o la vida ascética, se gana en este ejercicio extremo de abstinencia. Renunciar a él o prohibirlo tiene tanto sentido, de cierta forma, como intentar convencer a algunas personas, de las más variadas religiones, de no ayunar o del sinsentido de la mortificación. Y en tercer lugar, aunque puede resultar cuestionable moralmente, el corte sirve al peleador para acceder a una reserva mayor de violencia y agresividad de lo

normal. Pese a lo que pueda pensarse, la gran mayoría de peleadores son personas extremadamente amables, que no recurren a la violencia más que en caso de extrema necesidad. No comer, no tomar agua, llevarse al límite del cansancio extremo, genera un comprensible mal humor en el peleador, y poco a poco comienza a convocar a su vez a todos los instintos asesinos y sospechas que yacen en su interior y que caerán sobre el rival. Para hacerle daño a una persona inocente, es necesario que el peleador entre en contacto y haga acopio de toda la agresividad que pueda desatar. Su rival no titubeará en desatlarla sobre él. Darle fin a una pelea es la manera más rápida de acabar con el tormento. En una profesión con severas consecuencias físicas y mentales, la agresividad es un recurso quizá más valioso que la técnica. Y aunque la derrota es algo relativamente común en todas las ligas de MMA, nada recompensa el sacrificio de un peleador, que también incluye el sacrificio de muchas otras personas, como una victoria rápida y decisiva.

Referencias bibliográficas

- Almeida Gordo, Z. V., & Solorzano Granada, M. F. (2024). La autoetnografía: contra-narrativa para investigar el arte como lenguaje de las corporalidades femeninas. *Textos y contextos*, 1-13.
- Arvizu Ruiz, E. A. (2024). Biopolítica, necropolítica, zootecnia y domexecración: el poder de la muerte. *Euphyia*, 185-214.
- Atlas, T. (2009). *Atlas: From the Streets to the Ring: A Son's Struggle to Become a Man*. Harper Collins.
- Derrida, J. (2005). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta.
- Fitch, J. (2020). *The weight cut bible: Learn how a MMA fighter loses 30 pounds in 8 weeks*. Independently published.
- Fogaca, J., & Harrison, M. (2020). Can Writing Be Wrong? Collaborative Autoethnography as Critical Reflective Practice in Sport, Exercise, and Performance Psychology. *The Qualitative Report*, 3562-3582.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Fondo de cultura económica.
- Gracie, R. (2021). *Breathe: A Life in Flow*. Dey street books.
- Heidegger, M. (2013). *Identidad y diferencia*. Anthropos.
- Holt, J., & Ramsay, M. (2022). *The philosophy of mixed martial arts. Squaring the octagon*. Routledge.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.
- Prates, F. (4 de June de 2020). MMA fighters have a serious weight-cutting problem they don't know how to fix. *The Athlete*.

Rosenblat, J. (2019). *Why we fight: one man's search for meaning inside the octagon*. Harper Collins.
ufcespañol.com. (2025, Mayo 27). Retrieved from
<https://www.ufcespanol.com/news/understanding-ufc-weight-classes-and-weigh-ins>

El Cuerpo de la Mujer y la biología para la transcendencia; una oposición a la postura Bouveriana

Mtra. Rafaela Monje Torres
Universidad Autónoma de Querétaro
rmonje24@alumnos.uaq.mx
<https://orcid.org/0009-0007-9611-6006>

Resumen

En el presente artículo se refutará el planteamiento que la filósofa Simone de Beauvoir hizo sobre la corporalidad de la mujer. Dicha crítica se hará a partir de la postura de la filósofa feminista Annie Leclerc, fenomenóloga Alicia von Hildebrand y la filósofa Edith Stein. La refutación a esta pensadora francesa llevaría a las mujeres a reafirmar y aceptar la feminidad a partir de su cuerpo y los procesos biológicos como: gestación, lactancia y menstruación. Finalmente, se espera que la aceptación de la condición biológica se fundamente a partir de la transcendencia.

Palabras clave: Mujer, biología, cuerpo, feminidad y transcendencia.

Abstract

This article Will refute the approach philosopher Simone de Beauvoir took regarding women's corporeality. This critique Will be base don the positions of feminist philosopher Annie Leclerc, phenomenologist Alicia von Hildebrand, and philosopher Edith Stein. Criticism of this French thinker would lead women to reaffirm and accept femininity base don their bodies and biological processes such as gestation, lactation, and menstruation. Finally, it is expected that the acceptance of the biological condition is base don tanscendence.

Key words: Woman, biology, body, femininity and transcendence.

Introducción

Simone de Beauvoir empezó a escribir *El segundo sexo* en 1949. Para este momento, el desarrollo de la historia de la mujer fuera del ámbito privado ya tenía varios capítulos escritos. A raíz de la industrialización, la mujer se desplazó a las fábricas, en Gran Bretaña, para 1833 ya había 65000 mujeres laborando y esto provocó que se distanciara de la figura obligada de mujer ama de casa. Las mujeres se encontraban parcialmente libres, y esto provocó una gran cantidad de mujeres solteras, fueron ellas quienes orientaron el movimiento feminista (Auffret, 2020). Poco a poco las mujeres fueron ganando derechos que anteriormente, solo habían estado destinados para el varón.

Por ejemplo, en 1893 se aprobó el voto femenino en Nueva Zelanda, le siguió Australia, Finlandia y Rusia. Cuando finalizó la Primera Guerra Mundial Reino Unido se sumó a la aprobación del voto femenino, en agradecimiento por sus trabajos prestados durante la guerra; había reconocimiento y valoración de las actividades que habían estado desempeñando. Atrás había quedado el relato de la mujer resignada a solo desempeñar las labores del hogar, es decir, aquellas que se desglosan del papel de esposa y madre.

Cuando nació Simone de Beauvoir, el destino de la mujer ya aparecía diverso. Proviene de una familia burguesa católica. A los veintiún años concluyó sus estudios filosóficos y poco después conoció y unió su vida a Sartre. Sin duda no fue iniciadora del feminismo, puesto que este movimiento inició en el siglo XIX en Gran Bretaña, pero sí ha nutrido y fundamentado, -y en vida fue activista y entusiasta del movimiento- este movimiento cultural y político.

El texto *El segundo sexo*, es un estudio enciclopédico, histórico y filosófico sobre la historia de la mujer. Desde el existencialismo problematiza el ser de la mujer. Para fines de este análisis crítico se retomará las afirmaciones en relación al cuerpo de la mujer. La crítica se hará retomando la idea y

actitud que filósofa Annie Leclerc tiene sobre el cuerpo. Además de la postura de fenomenología trascendental de Alice von Hildebrand. El objetivo central no solo es hacer una crítica a los supuestos que de Beauvoir hizo sobre el cuerpo de la mujer, sino a partir de otros supuestos teóricos encontrar un fundamento de aceptación de la biología de la mujer.

1) Concepto del cuerpo de la mujer en Simone de Beauvoir

Desde este contexto, la filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), escribió *El segundo sexo* en 1949. En este texto, la pensadora habla de la condición de la mujer desde el plano biológico, psicoanalítico e histórico. La propuesta de esta filósofa, con influencia existencialista¹ y marxista, se convirtió en la voz del feminismo. Compartió su vida amorosa con el filósofo francés Jean-Paul Sartre, también de postura existencialista y marxista.

Tanto existencialismo como marxismo son fuentes teóricas que se logran percibir en el escrito. Pero para fines críticos de este trabajo, sólo se abordará el dato biológico sobre el cuerpo de la mujer. De Beauvoir (2016) sostuvo que, a lo largo de la historia la mujer ha estado sometida a los deseos y necesidades del varón. El segundo sexo, la mujer, aparece como un ser dentro de un cuerpo escuálido y débil. Biológicamente, la mujer tiene una diferencia muy significativa con relación al varón. Y le ocurren una serie de cambios y procesos fisiológicos a lo largo de su vida, por ejemplo, ocurre que, durante la menstruación,

En ese periodo es cuando siente más penosamente a su cuerpo como una cosa opaca y enajenada; ese cuerpo es presa de una vida terca y extraña que todos los meses hace y deshace en su interior una cuna; cada mes, un niño se dispone a nacer y aborta en el derrumbamiento de los rojos encajes; la mujer, como el hombre, es su cuerpo: pero su

¹Se aplica a menudo este término, a partir más o menos de 1930, a un conjunto de filosofías o de direcciones filosóficas

que tienen en común el instrumento de que se valen: el análisis de la existencia, aunque no tengan en común los supuestos y conclusiones (que son diferentes). (Abbagnano, 1961, p.490)

cuerpo es algo distinto de ella misma. (De Beauvoir, 2016, p.40)

Desde aquí va dejando claro que la mujer, por tener un cuerpo que la acerca reiteradamente al sufrimiento y al dolor, podría distanciarse de él o liberarse. Y la menstruación es uno de esos procesos que no sólo le cambia el humor, sino que también representa un obstáculo para sus actividades. Suele estar acompañado de cambios de humor y alteraciones nerviosas. Refiere que los ingleses suelen llamarle a este periodo como la “la maldición”. Este proceso no le aporta nada a la individualidad. De hecho, desde el marco teórico desde el que desarrollo su pensamiento -ateo, existencial y marxista- sin duda que no se le puede encontrar ningún sentido al periodo de vida fértil de la mujer. En el caso de la lactancia,

La lactancia es también una servidumbre agotadora; un conjunto de factores —el principal de los cuales es, sin duda, la aparición de una hormona, la progestina— produce en las glándulas mamarias la secreción de la leche; la subida de esta es dolorosa, va con frecuencia acompañada de fiebre y la madre alimenta al recién nacido con detrimento de su propio vigor. (p. 41)

Este segundo proceso biológico, la lactancia, aparece, nuevamente, como un proceso que no le aporta significado a su ser de mujer. Mas bien, es una anomalía que exprime su cuerpo para alimentar a otro, alguien que, extrañamente ha crecido dentro de su cuerpo y que le alimenta de desde ese mismo cuerpo. Además, durante este proceso, por ser un periodo prolongado, alarga los malestares que provoca. Afirma que el desarrollo de las mamas son un mero accidente, “las glándulas mamarias que se desarrollan en el momento de la pubertad no desempeñan ningún papel en la economía individual de la mujer: en no importa qué momento de su vida, puede efectuarse su ablación.” (p.38). Más allá de que los senos no representen una fuente nutricia, tampoco tienen un ingrediente estético del cuerpo, porque según ella, podría prescindir de esta parte del cuerpo. Y la gestación es otro proceso que esclaviza a la mujer, pero, afirma ella misma que,

Verdad es que la gestación es un fenómeno normal que, si se produce en condiciones normales de salud y nutrición, no es nocivo para la madre: incluso entre ella y el feto se establecen ciertas interacciones que le son favorables, sin embargo, y contrariamente a una optimista teoría cuya utilidad social resulta demasiado evidente, la gestación es una labor fatigosa que no ofrece a la mujer un beneficio individual y le exige, por el contrario, pesados sacrificios. (p. 40)

Lo que afirma la autora es que la gestación no representa una anomalía natural y ni atenta contra el cuerpo de la mujer, sino que, más bien lo que sería nocivo son las condiciones materiales que provocan la enfermedad y desnutrición. De hecho, en esta afirmación se percibe el sustrato teórico marxista. Lo que significa que el cuerpo de la mujer no representa problema alguno para su ser. Por eso mismo tampoco lo serían los procesos biológicos que experimenta a lo largo de la vida, como: menstruación, embarazo y lactancia. Y sí, si no existen condiciones materiales para que cualquier ser vivo pueda satisfacer sus necesidades de alimentación, poco a poco el cuerpo no sólo quedará desnutrido, sino que también puede llegar a morir, incluido el hombre. Sin embargo, su planteamiento pretende llegar más lejos y propone que,

Pero lo que rechazamos es la idea de que constituyan para ella un destino petrificado. No bastan para definir una jerarquía de los sexos; no explican por qué la mujer es lo Otro; no la condenan a conservar eternamente ese papel subordinado. (p. 43)

Esto significa que el cuerpo de la mujer no la lleva a un determinismo. Sino que existe la posibilidad de alterar esa realidad biológica. A partir del existencialismo convierte el cuerpo de la mujer en un problema, no en una realidad que forme parte de su ser. Por eso, su pensamiento ha dado lugar al feminismo cultural, movimiento que apuesta a prescindir del dato biológico y afirma en género a partir de lo cultural. Es por eso que, para esta pensadora, los cambios que experimenta la mujer a lo largo de su vida, no la embellecen, tampoco son signo

de fertilidad y apego a la vida, solo ve dolor y esclavitud.

A ello se suma, que, a partir de la raíz teórica marxista, adapta la lógica del proletario- capitalista a la relación de mujer-varón, donde la mujer representa la parte débil que ha vivido sometida por el varón o patriarcado. De hecho, ese es un hecho histórico. La mujer ha vivido en la oscuridad de la historia. Simone de Beauvoir es un sujeto moderno, ilustrado y autónomo. La autora propone la “liberación femenina”, por eso una de las máximas que se encuentran en el segundo sexo es que, la mujer no ha nacido mujer, sino que se llega a serlo. Esta afirmación de su ser se origina a partir de la cultura.

He ahí la conclusión más chocante de este examen: de todas las hembras mamíferas, ella es la más profundamente alienada y la que más violentamente rechaza esta alienación; en ninguna de ellas es más imperiosa ni más difícilmente aceptada la esclavización del organismo a la función reproductora: crisis de pubertad y de menopausia, “maldición” mensual, largo y a menudo difícil embarazo, parto doloroso y en ocasiones peligroso, enfermedades, accidentes, son características de la hembra humana: diríase que su destino se hace tanto más penoso cuanto más se rebela ella contra el mismo al afirmarse como individuo. (p. 43)

Alienación y esclavitud son conceptos marxistas aplicados a la biología del cuerpo femenino. En cambio, el hombre es un ser que, corporalmente tiene más volumen, estatura, fuerza y vitalidad. Constantemente demuestra tener la seguridad que la mujer no tiene o que muchas veces le cuesta adquirir. El planteamiento central de esta autora es que las características físicas del hombre han ocasionado que someta a la mujer de forma sistemática a lo largo de los siglos. La mujer, a causa de los procesos biológicos es débil y raquítica, es pues, el segundo sexo.

Sin embargo, el fondo del planteamiento de está marcado por un rechazo hacia el cuerpo de la fémina. De hecho, la autora se contradice a sí misma

en el mismo texto, porque afirma que las mujeres que pertenecen a clase alta, es decir, quienes tienen las condiciones materiales para alimentarse de forma adecuada, pueden sobrellevar sin perjuicio los cambios y procesos biológicos de su cuerpo. Lo que se podría plantear es que, el cuerpo de la mujer y los procesos biológicos -gestación, lactancia y menstruación- no son una anomalía de su ser, sino que las condiciones materiales -la pobreza o desigualdad económica- no permiten el pleno desarrollo del cuerpo y la vida de la mujer.

De hecho, sus conclusiones caen en un materialismo que a simple vista es justificado porque nadie podría contradecir que físicamente existe una diferencia de volumen corporal entre hombre y mujer. Pero ¿qué se podría decir si se estudia el cuerpo de la mujer fuera de la lógica de competencia en la que cae la filósofa francesa?

2) La mujer y su cuerpo desde Annie Leclerc

Se ha referido antes el punto de partida de este trabajo de investigación es refutar la idea que Beauvoir tiene sobre el cuerpo y la biología de la mujer. La filósofa y escritora feminista y francesa Annie Leclerc (1940-2006) dio a conocer su pensamiento en los años 70's, y uno de sus objetivos era refutar el pensamiento de la pensadora existencialista. Fundamenta la corporalidad de la mujer a partir del sexo y de la reconciliación con la vida. Es tajante al afirmar que existe un determinismo biológico en la mujer, y este mismo le permitiría reconciliarse con la vida y con el mundo. Se percibe que existe en su postura el deseo de empoderar a la mujer a partir de su realidad-cuerpo.

Debo decir, ante todo, de dónde saco lo que me digo. Lo saco de mí, mujer, y de mi vientre de mujer. Porque fue en mi vientre donde todo comenzó, con pequeños signos livianos, apenas audibles, cuando estuve encinta. Y me puse a escuchar esta voz tímida que brotaba en mí, feliz, maravillada. (Leclerc, 1974, p.12)

Apuesta a reafirmar los valores de la vida y del cuerpo, para ella la mujer no es el sexo débil o el segundo sexo, sino una realidad diferente, que debería aprender a verse y amarse a partir de su cuerpo. Y este amor que la mujer se profesaría a sí misma sale al encuentro del otro, el varón y los hijos. Esto da pie para plantear que el cuerpo no es una entidad débil y cerrada, sino que está abierto al placer sexual, a los placeres de la vida, como el comer, beber, tocar...etc. Para esta pensadora, la mujer colabora con la obra del mundo a partir de lo biológico y no desde una condición de esclava.

De hecho, los procesos biológicos que la mujer experimenta, como la menstruación, el embarazo y la lactancia son experiencias fenomenológicas que la que hacen que interactúe con el mundo de la vida de forma intensa y viva. Este hecho no lo percibe como una desventaja. Para Leclerc: “dar a luz es vivir del modo más suntuoso de la fiesta. Experiencia nueva, plena de vida, dar a luz es lo más hermoso.” (1974, p. 46) de hecho una de las justificaciones para escribir *Palabra de mujer*, fue este que ella se encontraba embarazada.

Alimentar a su hijo tampoco supuso una pérdida de vitalidad corporal, porque, “más aún la leche que sube hacia la boca del niño y llena con dolor el seno, es hermoso. Y el niño torpe, que ávido mama.” (P.47). La madre entrega al hijo -el cual no puede nutrirse con la variedad de alimentos como lo hace el adulto- el líquido vital que poco a poco lo lleva a desarrollar su cuerpo. Y la vida creciente del nuevo individuo, era fuente de felicidad y efusividad: “cuando el bebé se movía adentro, yo llegaba al punto culminante de una felicidad sin embargo pasajera y que me aguijoneaba como un dolor. Era el deleite de quedarse allí una eternidad, en esa débil luz inmóvil.” (p.79)

Existe una distancia temporal del texto *El segundo sexo* al de *Palabra de mujer*. El texto de la pionera del pensamiento feminista surgió en la postguerra. y veinte años después surge *Palabra de mujer*, seis años después del baby boom, periodo en el que hubo un aumento significativo de la natalidad a nivel mundial. Sin duda las crisis económicas de la

postguerra marcaron el pensamiento de la mujer de Sartre. Otra diferencia entre Leclerc y De Beauvoir es que, una escribió desde su posición de madre, es decir, experimentó la gestación y lactancia en primera persona. Vivió la experiencia fenomenológica, la cual la acercó a la experiencia del amor hacia la vida y hacia su hijo y esposo.

A partir de esta breve comparación se puede afirmar que la postura Beauveriana desemboca en un feminismo excluyente, que no afirma cabalmente el cuerpo de la mujer ni el amor que esta pueda sentir hacia los hijos o esposos.

La filósofa judía y convertida al catolicismo, Edith Stein en el texto *La formación de la mujer*, escrito antes de la Segunda Guerra Mundial, propuso que la mujer no necesita dejar de ser mujer o despojarse de su feminidad para sobresalir en el mundo que desde hace siglos le ha pertenecido al varón. Es ella quien desde su feminidad y sensibilidad humaniza los espacios en los que anteriormente no había incursionado; humaniza al varón. Tampoco necesita rechazar su cuerpo y los atributos que este tiene, puesto que no representan un obstáculo para desenvolverse en el mundo de la vida pública. Es verdad, afirma que tiene un cuerpo fino y frágil en relación al varón, pero este es parte de su feminidad.

3) El cuerpo de la mujer desde la fenomenología trascendental de Hildebrand

El pensamiento de la filósofa y fenomenóloga Alice von Hildebrand (1923-2022) también reivindicó la naturaleza del cuerpo de la mujer. Más allá de ser una realidad donde se aposenta la belleza y la fragilidad, es a partir del cuerpo de la mujer donde Dios se hace carne para dar el mensaje de amor a la humanidad (2019). Este acontecimiento sobrenatural e histórico tuvo lugar a partir del vientre de una mujer, es decir, el cuerpo de una mujer fue intervenido. Para esta fenomenóloga, este acontecimiento tiene un símbolo en la antropología del cuerpo, el cual le da dignidad y lo acerca a Dios. Antes de que el hijo de Dios fuera puesto en el

vientre de María, esta ya estaba predispuesta a aceptar la voluntad del creador.

Por tanto, Dios «toca» el cuerpo de la mujer cuando coloca esta alma nueva en el templo de su vientre. Este es otro increíble privilegio que el creador regaló a las mujeres. Durante el embarazo, tiene el extraordinario privilegio de tener dos almas en su cuerpo. (Hildebrand, 2019, p. 80)

Para esta fenomenóloga la mujer y su cuerpo es un acontecimiento biológico, pero, sobre todo, a partir de este puede relacionarse con lo divino. El embarazo sería un regalo del cielo y no una carga opresiva. El cuerpo de la mujer aparece como realidad divina que experimenta diferentes procesos biológicos. Estos procesos suelen ser disruptivos, y sí, también dolorosos. El hecho de que cada 30 días ocurra un sangrado de cuatro a cinco días, sí, es un acontecimiento que puede ser entendido desde el marco teórico de la biología, pero entendido desde la fenomenología es parte de un proceso llamado vida, mismo que tiene apuntes desde un contexto teológico.

Además, la gestación de la mujer solo podría ocurrir en un contexto donde desarrolla una relación no con cualquiera, sino con quien tiene la semilla con la que será fecundado el ovulo, “La mujer es apertura para acoger y posteriormente es también apertura para dar a luz a una realidad que tendrá vida propia. A través de la mujer y con ella el varón está también en el hijo” (Castilla, 2004, p. 90). Acoge un espermatozoide, el cuál llegará a la célula femenina para ser fecundada. El decir, en el cuerpo de la mujer existe una célula que en contacto con la célula masculina inicia un proceso embrionario para dar vida a otro ser, este acontecimiento reproductivo solo ocurre porque,

En el amor complementario entre dos personas, y en concreto en el que se da entre la persona varón y la mujer no parece que se correspondan con las categorías actividad-pasividad, sino más bien con dos modos activos y complementarios de ser activos. (P.100)

Para Castilla de Cortázar no entiende la feminidad y masculinidad desde la lógica aristotélica donde uno es pasivo y otro activo. Desde esta misma lógica parte la pensadora francesa en cuestión. Sino como se acaba de referir, varón y mujer se complementan porque ambos son activos. Con esta idea buscaba contrarrestar la ideología feminista que se ha nutrido desde la postura Beauveriana.

Hildebrand, a partir de la transcendencia buscó una respuesta a la biología del cuerpo de la mujer. A partir del vientre de María llegó el cordero que curó el pecado del ser humano. Pero también pensó en la belleza corporal de la mujer, la cual representa no solo una peculiaridad de la feminidad, sino que a partir de esta se hace visible a los ojos masculinos; es un atributo femenino que la acerca a la masculinidad.

Conclusiones

Sin duda, la postura de Leclerc y Hildebrand contradicen la postura de Simone de Beauvoir. La primera afirma el cuerpo de la mujer a partir de la experiencia fenomenológica del embarazo y lactancia. Y esta afirmación no solo reconcilia a la mujer con su cuerpo, sino que no la confronta con la crianza de los hijos ni en la relación del esposo.

Es un hecho que la mujer ha sido sometida de formas tan variadas como denigrantes por parte del hombre, y sí la fragilidad de su cuerpo a sido una diferencia que facilita el sometimiento, pero ese no es un motivo suficiente para rechazar el cuerpo de la mujer.

Una de las máximas que se dijo en *El segundo sexo* es que la mujer no nace mujer: llega a serlo. Esta aseveración en parte es consecuencia de las conclusiones que Beauvoir hace sobre la condición biológica de la mujer. Es decir, ante la existencia de un cuerpo frágil condicionado para vivir de forma ininterrumpida una serie de procesos que casi llevan a la mujer a la muerte, lo mejor es que se libere de esa carga biológica. Y es en la cultura donde pueden surgir otros predicados de mujer. Y sin duda que

existen autoras como Judith Butler, que siguen suscribiendo el pensamiento de la autora francesa: “Si el cuerpo es una situación, como afirma, no se puede aludir a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretación mediante significados culturales: por tanto, el sexo podría no cumplir los requisitos de una facticidad anatómica prediscursiva” (p. 57). Uno de los objetivos de esta autora fue demostrar que el género no corresponde a la facticidad anatómica -ni biológica- sino que este es resultado de procesos culturales e ideológicos?

Y quizá sea necesario buscar lo sobrenatural en lo corporal de la manera en que lo hace von Hildebrand. Porque sí, la postura de Simone de Beauvoir cae en un materialismo que la única solución que le presenta a la mujer, es la de tomar el lugar del varón, es decir, usurpar sus posiciones y relaciones de poder. Por el contrario, lo importante sería dar lugar a una antropología del cuerpo que no solo reconozca las cualidades de este, sino que también reconozca que más allá de ser una realidad corporal con necesidades y posibilidades de placer, también es una realidad abierta para relacionarse con el varón y con lo divino.

Es decir, el desarrollo de los senos representa un sentido no solo si se encuentra el atributo estético en ellos, sino que también son la fuente nutricia del recién nacido. La posibilidad de la ablación, que refirió la pensadora francesa raya en la locura y en el rechazo. La crítica que se propuso hacer al varón, acabó por reconocer y alabar exageradamente al varón y a sus atributos. Sin embargo, ya se ha referido, es la misma Simone quien deja ver entre líneas que el no existe tal problema con el cuerpo de la mujer. Mas bien existe la desigualdad económica, misma que condiciona la pobreza y con ella la poca nutrición del cuerpo femenino. Pero omitió decir que la desnutrición y pobreza es una condición que aqueja a hombres y mujeres.

Referencias bibliográficas

- De Beauvoir, S. (2016). *El segundo sexo*. Debolsillo
- Ferney, A. (2005). *La más bella historia de amor*. FCE.
- Auffret, S. (2020). *La gran historia del feminismo*. La esfera de los libros.
- Von Hildebrand, A. (2019). *El privilegio de ser mujer*. Eunsá.
- Leclerc A. (1974). *Palabra de mujer*. Megápolis.
- Butler, J. (2007). *Género en disputa*. Paidós.
- Castilla, B. (2004). *Persona femenina, persona masculina*. Ediciones Rialp.
- Stein, E. (2001). *La mujer. Su papel según la naturaleza y la gracia*. Ediciones Palabra.
- Abbagnano N. y Visalberghi A. (2010) *Historia de la pedagogía*. FCE.

El declive de las vocaciones de religiosas en México

Mtra. Myriam Yael Silva Reyes
Universidad Autónoma de Querétaro
myriam.silva@uaq.mx
<https://orcid.org/0009-0001-5773-9231>

Resumen

La religiosidad institucional femenina católica se modificó sustancialmente a partir de los cambios instaurados en el marco del Concilio Vaticano II con el establecimiento del “sacerdocio común” y el “sacerdocio ministerial”. Esta diferenciación jerárquica, empleada para referir la santidad de los sacerdotes consagrados, eliminó cualquier distintivo especial o “*prestigio*” ajeno al “sacerdocio ministerial” e igualó a las monjas a la realidad de cualquier practicante. Ello influyó en el abandono sostenido de la vida conventual y modificó la manera en la que se entiende actualmente a la religiosidad institucional de las mujeres.

A más de 6 décadas de concluido el Concilio Vaticano II, la situación de la religiosidad femenina se transformó profundamente y con el paso del tiempo y la apertura eclesial a la contemporaneidad, se comenzaron a evidenciar problemáticas ligadas al “*género*” que antaño fueron invisibilizadas sistemáticamente por la Iglesia. A partir de estos antecedentes y por medio de un **análisis comparativo** con el uso de los conceptos *prestigio* y *género*, se profundiza en esta investigación sobre los **efectos** multifactoriales que envuelven al decaimiento en el número de religiosas católicas activas en México. De igual forma, los datos vigentes y delimitados a esta región que se relacionan con el “*envejecimiento*” de las religiosas activas y el “*panorama económico*” al que se enfrentan, permiten comprender con mayor amplitud un fenómeno religioso actual.

Palabras clave: Prestigio, género, envejecimiento, religiosas, catolicismo.

Abstract

Catholic female institutional religiosity was substantially modified by the changes instituted within the framework of the Second Vatican Council, with the establishment of the "common priesthood" and the "ministerial priesthood." This hierarchical differentiation, used to refer to the sanctity of consecrated priests, eliminated any special distinction or “*prestige*” different from the "ministerial priesthood" and equated the religious reality of nuns with that of any other catholic. This influenced the sustained abandonment of convent life and changed how women's institutional religiosity is currently understood.

More than six decades after the conclusion of the Second Vatican Council, the situation of female religiosity has been profoundly transformed. With the passage of time and the ecclesial openness to its contemporary context, “*gender*”-related issues that were once systematically hidden by the Church began to become evident. Based on these foundations and through a comparative analysis using the concepts of *prestige* and *gender*, this research delves into the multifactorial effects surrounding the decline in the number of active Catholic nuns in Mexico. Likewise, current data limited to this region relating to the “*aging*” of active religious women and the “*economic landscape*” they face, allow for a broader understanding of a current religious phenomenon.

Key words: Prestige, gender, aging, nuns, catholicism.

Introducción

El Concilio Vaticano II iniciado en 1962 y cuya conclusión tuvo lugar en diciembre de 1965, significó la apertura de la Iglesia Católica a los tiempos modernos y un intento por responder a “las exigencias actuales” del mundo (Iglesia Católica, 1966, p. 13). Dicha renovación trajo consigo una serie de modificaciones con consecuencias aún visibles para el credo y sus devotos. Así, por ejemplo, con la nominación de la diferencia establecida entre el “sacerdocio ministerial” y el “sacerdocio común” (Cf. Romana, 1987), se otorgó al primero un carácter de distinción exclusivo para sacerdotes consagrados que desdibujó el **prestigio** atribuido a quienes estuvieran dedicados a la vida monacal sin sacerdocio ministerial. Para las y los religiosos carentes del rango, las consecuencias fueron evidentes y se constató que su labor espiritual ya no les diferenciaba de la de cualquier otro practicante.

Las nuevas dictaminaciones aprobadas tuvieron repercusiones inmediatas en términos de la cantidad de religiosas y religiosos que terminaron por abandonar su vocación espiritual durante los años posteriores al Concilio¹. La caída en el número total de integrantes que se alejaron de la institución fue llamativa (Cf. Stark & Finke, 2000) pero los motivos que llevaron a unos y otras a la separación de la experiencia monacal pueden rastrearse desde diversos frentes. Si bien el abrupto declive en la cantidad de monjas que se alejaron de la vida monacal después del Concilio Vaticano II es un tema que ha ocupado un lugar importante en la literatura especializada, sobre todo durante las décadas de 1980 y 1990 (Cf. Ebaugh, 1984; Stark & Finke, 2000; Wittberg, 1995), los análisis multifactoriales acotados al contexto actual femenino y centrados en el horizonte mexicano son escasos. Por este motivo, el presente análisis muestra la complejidad de un fenómeno sobre el cual se ofrece otra perspectiva investigativa para

intentar comprender qué hay detrás de la mengua en la suma total de monjas en un país como México.

La conceptualización de los términos clave que ayudarán a encauzar esta investigación de enfoque cualitativo, se estructura a partir de un marco teórico para el cual el **prestigio** y el **género** permitirán la profundización sobre la interrogante central. Esta parte de la siguiente hipótesis: el problema del declive en las vocaciones de religiosas católicas, de manera general, tuvo su origen en algunas de las modificaciones establecidas en el Concilio Vaticano II, en la pérdida del **prestigio** y la cuestión de **género** implícitas en su realidad cotidiana, pero, además, actualmente, se debe también al **envejecimiento** de las integrantes activas en órdenes monacales y al **panorama económico** al cual se enfrentan. Estos últimos factores (**envejecimiento** y **panorama económico**) se articulan como variables independientes propias del contexto mexicano y convalidan la delimitación trazada previamente por el marco teórico-conceptual que dibujan el **prestigio** y el **género** vistos desde esta realidad particular.

De esta forma, por medio de una metodología documental y de la comparación y del entrecruce de datos y definiciones encontrados en la bibliografía analizada, se demostrarán los alcances de la hipótesis expuesta.

Para la profundización de los conceptos empleados en este análisis se consideran, en lo que respecta al **prestigio**, los estudios desarrollados por Lenfesty & Morgan (2019) y Heinrich et al., (2015), para el abordaje teórico que concierne al concepto de **género**, se ha recurrido a Lecaros (2017), Scaraffia, (2021) y Grzyś (2020). Con esta bibliografía se mostrarán las características generales de una serie de problemáticas vigentes por las cuales atraviesan las religiosas católicas y la proyección de un posible horizonte para este sector de practicantes.

¹ De acuerdo a Stark & Finke (2000) algunos de los casos más notorios sobre el abandono de vocaciones religiosas durante la segunda mitad del siglo veinte (1965-1995), se

observaron en Estados Unidos, Canadá, Alemania, Países Bajos y Reino Unido, regiones en las que el descenso alcanzó porcentajes de hasta el 30% y 40% (Cf. Stark & Finke)

1) El *prestigio*

La Iglesia Católica es una institución cuya estructura mantiene vigente su tradición en buena medida gracias a su orden jerárquico. Entender la jerarquía de una religión como algo fundamental para su trascendencia forma parte del complejo de ideas que define a las religiones dotadas de una moralidad particular cual procesos evolutivos (Cf. Lenfesty & Morgan, 2019, p. 1). No solo la Iglesia Católica, también otras religiones han utilizado el orden jerárquico para mantenerse vigentes y continuar funcionando. Así, desde los primeros momentos de organización comunitaria del catolicismo, se estableció una jerarquía dominante que reconoció en la figura de un líder masculino (el Papa) a su máximo representante. Empero, “mientras las jerarquías dominantes existen tanto para los seres humanos como para los animales no-humanos, únicamente los seres humanos poseen un tipo especial de jerarquía social: el prestigio”² (Lenfesty & Morgan, 2019, p. 3).

El *prestigio* es importante para cualquier estructura organizada que requiera de la cooperación de sus integrantes para funcionar porque, a diferencia de las jerarquías dominantes, inclinadas a modelos de control basados en el miedo o la subordinación, el *prestigio* surge del ánimo por imitar modelos de comportamiento. Mientras las jerarquías dominantes cuentan con sistemas de cooperación limitados, el *prestigio* consigue la colaboración de sus integrantes de manera sostenida. (Lenfesty & Morgan, 2019, p. 3) Se ha comprobado que esta forma de organización es la más viable para la prevalencia de cualquier sistema que pretenda prevalecer, por ello, aunque la Iglesia Católica funcione gracias a una jerarquía dominante, también ampara otro tipo de jerarquías basadas en el *prestigio*. Así, el *prestigio* otorgado a religiosas y religiosos sin sacerdocio ministerial quienes se hacían ejemplares y dignos de imitación por un

distintivo sostenido institucionalmente que reconocía la santidad inherente a su labor y entrega, formó parte de las manifestaciones más claras del *prestigio* del sistema jerárquico del clero. Esta distinción se consolidaba por medio de la implementación de normas estrictas relacionadas con su comportamiento (obligaciones y normas de vida), apariencia (vestimenta y distintivos visibles) y el lugar o lugares en los cuales debían habitar (monasterios y edificios eclesiásticos). De esta manera, el *prestigio* reconocido por la Iglesia Católica para las y los religiosos, durante mucho tiempo permitió “retroalimentar” una “dinámica positiva” basada en la secuencia “bucle” de “seguidores y éxito” (Lenfesty & Morgan, 2019, p. 3). Es decir, que gracias a las distinciones concedidas a las figuras que detentaban este *prestigio* particular, se activaba un mecanismo que atraía e influenciaba a más seguidores (Heinrich et al, 2015). Con ello, incluso las mujeres excluidas del sacerdocio ministerial encontraban inspiración en los diversos modelos de comportamiento a los cuales podían aspirar para distinguirse del común de los creyentes.

Hasta antes del Concilio Vaticano II la imagen de una monja católica era el modelo por excelencia en el cual podía encontrarse un *prestigio* aproximado al de los varones consagrados al sacerdocio ministerial. El reconocimiento institucional más alto al que podía aspirar una mujer católica y un lugar socialmente destacado. No obstante, y siguiendo con la explicación evolucionista de las religiones moralizantes y jerárquicas (Lenfesty & Morgan, 2019), el *prestigio* no es inherente a algo o alguien, es aquello que se otorga y convalida institucional y socialmente. Por ello, “el prestigio individual puede retirarse o disminuir con el paso del tiempo”³ (Lenfesty & Morgan, 2019, p. 4), y así, el distintivo otorgado a las religiosas sufrió una modificación sustancial cuando en los documentos expedidos por el Concilio Vaticano II (*Lumen Gentium*) se determinó que:

² En inglés en el original: *While dominance hierarchies exist among both humans and non-human animals, only humans possess an additional type of social hierarchy: prestige.* Traducción propia.

³ En inglés en el original: *Prestige may wax and wane over time.* Traducción propia.

Si bien en la Iglesia no todos van por el mismo camino, sin embargo, todos están llamados a la santidad ... Aun cuando algunos, por voluntad de Cristo, han sido constituidos doctores, dispensadores de los misterios y pastores para los demás, *existe una auténtica igualdad entre todos en cuanto a la dignidad y a la acción común a todos los fieles en orden a la edificación*⁴. (Pablo VI, 1964, §32)

Con dicha sentencia y “de un solo golpe”, la Iglesia Católica “nulificó la base ideológica fundacional de dieciocho siglos de vida religiosa católica y romana”⁵ (Wittberg, 1994). Si bien se conservó la jerarquía dominante ligada al sacerdocio ministerial -limitado a varones- se retiró todo **prestigio** y distinción a las monjas quienes pasaron a ser, a partir de ese momento, iguales en dignidad a cualquier fiel. Entonces, “¿por qué ser una monja? ... ¿qué gana una mujer a cambio de sus votos de celibato, pobreza y obediencia ... [si no] adquiere santidad especial [alguna y con ello se la hace comparable] a una mujer casada que ahora es oficialmente su igual en términos de virtud, y, sin embargo, libre de obligaciones?”⁶ (Stark & Finke, 2000, p. 134)

Las consecuencias de estas determinaciones no se hicieron esperar y pese a que existen aún dificultades para comprender la fenomenología detrás de este suceso (Stark & Finke, 2000, p. 134), con la exclusión y el abandono subsecuente de parte de un número cada vez mayor de religiosas, se confirmó el impacto que supuso haber retirado la gratificación unida al **prestigio** de ser una monja.

En el momento en el que las actividades conciliares, en su afán por modernizar a la Iglesia, retiraron el **prestigio** para algunos de sus integrantes, el modelo de comportamiento y su sentido de imitación perdió importancia y se fue

minimizando institucional y socialmente. Por ello, algunos autores (Wittberg, Stark & Finke) encuentran que, consecuentemente, después del Concilio se registrara un importante descenso poblacional en el número de integrantes religiosas debido al evidente rechazo a las nuevas determinaciones. Sin embargo, también se observó que las consecuencias de este cambio fundamental podían detenerse parcial y momentáneamente si la adscripción a los estatutos del Concilio Vaticano II eran rechazados discreta o tajantemente por esferas de poder que, más que un cambio, procuraron mantener agendas conservadoras en lo concerniente a la religión católica. Los casos de países como España y Portugal son reveladores en este sentido por concentrar cada cual un número de vocaciones religiosas estable y fecundo hasta bien avanzado el siglo XX. Ello solo se explica por el tipo de gobiernos católicos conservadores que limitaron los afanes y alcances más progresistas de un Concilio que ya desde su llamamiento supuso el rechazo de buena parte del clero. (Stark & Finke, 2000)

Al contexto temporal en el que las actividades conciliares se llevaron a cabo, se sumó el cambio de paradigma para las mujeres y las oportunidades de crecimiento personal y profesional que algunos países occidentales eran capaces de ofrecer a su población femenina. Si bien el cambio de modelo en el papel de la mujer después del siglo XX hizo eco en distintas partes del mundo, realmente fue el bienestar social y las oportunidades laborales provistas por países económicamente estables lo que consolidó la tendencia a la baja en el total de monjas activas después de la década de 1960. (Stark & Finke, 2000)

Lo anterior no quiere decir que las diferencias de **género** que experimentan las religiosas y las aspirantes en su vocación no afecten al marcado declive que enfrentan las órdenes monacales. Hasta

⁴ Sin cursiva en el original.

⁵ En inglés en el original: *In one stroke, it nullified the basic ideological foundation for eighteen Catholic religious life.* Traducción propia.

⁶ En inglés en el original: *Why be a nun ...? What does a woman gain in return for her vows of celibacy, poverty, and*

obedience ... who acquires no special holiness ... while side-by-side with married women who now are officially seen as her equal in terms of virtue, but who are free from her obligations? Traducción propia.

finales del siglo XX, los “historiadores católicos, usualmente clérigos ... rechazaron prestar atención a las religiosas, pese a que éstas [representaban] entre el 70 y el 80 por ciento de la fuerza de trabajo de toda la Iglesia⁷.” (Wittberg, 1994, p. 5). La falta de interés en el estudio histórico y social de las comunidades de religiosas se ha venido modificando paulatinamente, especialmente en las últimas dos décadas, pero se mantiene constante la vigencia de la “fuerza de trabajo” de las mujeres para la Iglesia Católica. Por ejemplo, en las estadísticas de *Agenzia Fides* (2022) se muestra que incluso actualmente, a nivel mundial, el total de sacerdotes (410, 219), obispos (5, 363), diáconos (48, 635) y religiosos no sacerdotes (50.569) juntos, no alcanzan a equiparar el número total de monjas profesas (619.546). No obstante y pese a esta circunstancia, las diferencias de **género** que afrontan hombres y mujeres adscritos a la institución de la Iglesia Católica, son notables.

2) Género

La construcción social de los géneros a partir de lo binario, es decir, de las diferencias entre hombre y mujer (Cf. Butler, 2007), es un problema que la Iglesia Católica ha atendido contraponiendo los textos sagrados del Génesis y de su relato de la creación del hombre y la mujer. Un hecho que ha generado importantes debates y al cual se ha señalado por ignorar la aplicación de planes concretos a problemáticas reales, que requerirían de una atención más adecuada por parte de esta institución. (Cf. Scaraffia, 2021, p. 30) Tradicionalmente, la religiosidad de las mujeres encontraba en el catolicismo un espacio de acción mayor que en el de otras tradiciones cristianas gracias a la amplia aceptación de figuras femeninas que nutren a este credo: santas, beatas, mártires, y, principalmente, la Virgen María “pues su vida ... se une íntimamente con los misterios de Jesucristo” (Pío XII, 1947, §212).

Sin embargo, para la Iglesia Católica, el modelo de jerarquía dominante está definido por la figura de quien ostenta el sacerdocio ministerial, una dignidad que solo puede estar presidida por un hombre. De acuerdo a la Iglesia:

No es admisible ordenar mujeres para el sacerdocio, por razones verdaderamente fundamentales. Tales razones comprenden: el ejemplo, consignado en las Sagradas Escrituras, de Cristo que escogió sus Apóstoles sólo entre varones; la práctica constante de la Iglesia, que ha imitado a Cristo, escogiendo sólo varones; y su viviente Magisterio, que coherentemente ha establecido que la exclusión de las mujeres del sacerdocio está en armonía con el plan de Dios para su Iglesia. (Pablo VI, 1975, p.599 en Juan Pablo II, 1994, §2)

Ello deviene en la identificación de esta imagen masculina con el recuerdo testimonial de Cristo, “cuya sagrada persona es representada por su ministro ... en virtud de la consagración sacerdotal que ha recibido”. (Pío XII, 1947, §87) Estas sentencias otorgan jerarquía, **prestigio** y reclaman una diferenciación en términos simbólicos y materiales. Si a ello se agrega que tácita o explícitamente, para la doctrina católica los hombres “han sido los narradores de la historia”, se deberá dar cuenta de cómo, en contraposición, el mismo credo “ha colocado” a las mujeres “al margen de su institucionalidad”. (Vega-Dávila, 2024, p. 43)

Si la tradición justifica el rechazo para la ordenación sacerdotal de las mujeres y después del Concilio Vaticano II la diferenciación jerárquica más alta que podían obtener fue eliminada, actualmente ya no existe un incentivo institucional o motivo de convalidación social, de **prestigio**, que justifique la decisión de una mujer para integrarse a la vida monacal: “Hoy en día, nadie tiene necesidad de entrar en un monasterio. Antes, quizás sí, porque la vida de la mujer era muy limitada, pero, hoy en día, el límite es entrar en un monasterio”. (Ahumada, 2010, p. 167)

⁷ En inglés en el original: *Catholic historians, usually male clerics ... neglected to give adequate attention to sisters, even*

though they comprised between 70 and 80 percent of the Church's workforce. Traducción propia.

Los estudios que paralelamente refieren este fenómeno (Lecaros, 2017, Grzyś, 2020, Kubacki, 2018) añaden factores a la complejidad de un análisis que acusa, a) la desigualdad; b) la invisibilización del papel de las mujeres para la Iglesia Católica y c) los abusos a los cuales son sometidas: a) La desigualdad de las mujeres frente a la institución eclesiástica se hace evidente cuando se constata que la organización de la Iglesia privilegia a los hombres. (Cf. Lecaros, 2017, p. 14) Para esta: “Si no hay sacerdotes, no hay sacramentos y si no hay sacramentos, la Iglesia no logra cumplir ... su propósito, de allí ... el cuidado con el cual la Iglesia busca y cobija las vocaciones sacerdotales.” (Lecaros, 2017, p. 15) Esto coloca a las religiosas en un margen institucional del cual es imposible salir porque su género es una limitante para cualquier tipo de crecimiento ministerial. Además, se materializa la desigualdad por los escasos o nulos esfuerzos que realiza la Iglesia para cuidar las vocaciones de monjas tanto como se procuran las sacerdotales. A este hecho se añade, b) la invisibilización de su trabajo: En marzo de 2018, Marie-Lucile Kubacki dio a conocer en el periódico *L'Osservatore Romano*, un artículo⁸ que trataba la realidad de sumisión a la cual se enfrentan muchas religiosas en el mundo contemporáneo. El texto destaca el silencio en torno al trabajo realizado por la mayoría de las monjas al servicio de clérigos, sacerdotes y obispos. El contenido del artículo es una compilación de entrevistas anónimas en las que abundan las anécdotas sobre cómo algunas monjas llegan a Roma para realizar servicio doméstico sin contrato, con una paga ensombrecida por la virtud de la caridad y, por tanto, prácticamente denegada o ambigua en sus términos reales y sin reconocimiento alguno: “Algunas de ellas, sirviendo en residencias de obispos y cardenales, otras trabajando en la cocina en estructuras de la

Iglesia o realizando tareas de catequesis y enseñanza⁹.” (Kubacki, 2018) Los comentarios del documento dejan entrever el poco valor que hacia su persona sienten las entrevistadas y, cuando no, la indiferente valía con la que se les trata, como servicio utilitario para el cual no importan sus aptitudes o deseos personales. Así, por ejemplo, uno de los testimonios rescata la manera en la que las monjas son “intercambiables” (Kubacki, 2018) debido a la mención de casos en los que algunas religiosas con doctorados en Teología eran enviadas a cocinar o lavar platos como parte de decisiones que ignoraban su formación profesional. (Cf. Kubacki, 2018)

Por último, c) los abusos sexuales al interior de la institución eclesiástica en contra de religiosas fueron señalados por Lucetta Scaraffia en 2019 en el contexto de la exposición de casos de violación ocurridos en el continente africano por parte de clérigos en contra de religiosas. En febrero de 2019, la revista vaticana *Donne Chiesa Mondo*¹⁰, publicación de la cual era directora editorial Scaraffia, hizo eco de estos escándalos mientras enfatizaba la construcción de un imaginario eclesiástico que, sostenido institucionalmente, relega a las mujeres a “siglos de [una] cultura centrada en la [idea de una] “peligrosa y tentadora mujer.”” (Scaraffia, 2019, p. 12) De aquí que muchos delitos de abuso sexual en la Iglesia sean tratados como un acto de corresponsabilidad por ambas partes y no como lo que realmente son, casos de abuso de poder (Cf. Scaraffia, 2019, p. 12).

Sendos artículos generaron reacciones encontradas y las repercusiones fueron tales que, tiempo después del último señalamiento, el papa Francisco dijo en su conferencia con la Unión Internacional de Superiores Generales, el 10 de mayo de 2019 que: “los males que hay que combatir para dar a las mujeres un puesto digno en la Iglesia son principalmente: el servicio

⁸ *The (Almost) Free Work Of Sisters*, de Marie-Lucile Kubacki, (1 de marzo de 2018) Actualmente el texto no está disponible en la página oficial del *L'osservatore romano*. Una traducción al inglés se encuentra en *Matters India*.

⁹ En inglés en el original: *Some of them serve in bishops' or cardinals' residences, others work in the kitchen in Church*

structures or carry out tasks of catechesis and teaching. Traducción propia.

¹⁰ *Sin tacto*, de Lucetta Scaraffia, (1 de febrero de 2019). Actualmente el texto original no está disponible en la página oficial de la revista *Donne Chiesa Mondo*. Una traducción al español se encuentra en el suplemento de la revista *Vida Nueva* (febrero de 2019).

doméstico ... al que ... se ven relegadas, y los abusos sexuales” (en Scaraffia, 2021, p. 6¹¹)

La literatura que aborda esta problemática es abundante y da cuenta de una realidad que impera gracias a la “subordinación al clero”, de parte de las religiosas y a “la manera en la que las monjas son tratadas por algunos clérigos.”¹² (Grzyś, 2020, p, 98)

El contraste entre los valores preconizados por la Iglesia Católica y su involucramiento en delitos de abuso de poder y discriminación contra las mujeres, es una interrogante que ha llamado la atención de no pocas teólogas feministas, quienes encuentran en la manera en la que Dios es presentado en las Sagradas Escrituras, una posible respuesta. (Cf. Grzyś, 2020, p, 98) Sin embargo, la difícil circunstancia en la que se encuentran muchas religiosas católicas y las consecuencias materiales implícitas en la diferenciación que desde el Vaticano se convalida respecto a su persona y a su labor espiritual, acrecientan la magnitud del problema de la falta de vocaciones femeninas.

El importante abandono vocacional religioso de las mujeres que siguió a la supresión del **prestigio** vinculado a la labor de una monja después del Concilio Vaticano II, continúa ratificándose. A esta condición se suman los escándalos de abusos sexuales cometidos por clérigos y el sometimiento institucional que delimita el lugar de las religiosas por una cuestión de **género**. Por ello, el declive en el número de vocaciones no se ha modificado en la mayor parte del mundo desde hace más de 60 años y ello se está haciendo cada vez más evidente para la actual configuración de las integrantes de diversas órdenes. En el último censo elaborado por *Agenzia Fides* (2022) para las estadísticas oficiales del Vaticano, se confirma “la tendencia a la

disminución global de las religiosas”. No obstante, las condiciones particulares de cada país son determinantes para comprender la manera en la que el fenómeno del descenso en el número de monjas se está desarrollando.

El declive de las vocaciones de religiosas en México

Una vez expuestas las consecuencias y los matices derivados por la falta de **prestigio** que suscitó el “sacerdocio común” establecido por autoridades eclesiales durante el Concilio Vaticano II y la desigualdad institucional que viven las religiosas por una serie de determinantes ligadas al **género**, puede constatar que la experiencia actual para este sector de creyentes no es, ni ha sido, la más adecuada para contrarrestar la disminución en el número de vocaciones. Considerando este marco teórico y la manera en la que se han definido los conceptos que lo delimitan, se describe a continuación cómo la falta de **prestigio** y el **género** juegan un papel central en la falta de vocaciones para las religiosas mexicanas pese a existir matices en la interpretación de ambos conceptos. A este argumento se integrarán las variables independientes del **envejecimiento** y el **panorama económico** que afrontan, para subrayar cuáles son las problemáticas vigentes que vive este grupo de creyentes en la región.

Las investigaciones sobre las implicaciones que el Concilio Vaticano II tuvieron para la Iglesia Católica en México siguen siendo una tarea pendiente. (Machuca, 2022, p. 460) Se sabe que México se sumó rápidamente a las implementaciones adoptadas tras las actividades conciliares (Machuca, 2022, p. 460) pero no hay datos particulares sobre la aplicación o las consecuencias que trajo consigo la delimitación del “sacerdocio común”. En términos académicos, el contexto de las religiosas mexicanas posterior a la

¹¹ Semanas antes del discurso del Papa Francisco, Lucetta Scaraffia tuvo que dimitir de la dirección de la revista que dirigía desde 2012 por las reacciones provocadas por la publicación y las consecuencias personales que esto supuso tanto para ella como para su equipo editorial. El discurso completo del Papa Francisco del 10 de mayo (2019) puede

leerse en: <https://press.vatican.va/content/salastampa/es/bollettino/pubblico/2019/05/10/uni.html>

¹² En inglés en el original: *Subordination to the clergy ... and of the way nuns are treated by some clergymen*. Traducción propia.

segunda mitad del siglo XX, evidencia un vacío investigativo.

Estadísticamente, los datos son limitados. Por ejemplo, el centro de investigación CARA (*Center for Applied Research in the Apostolate*) dedicado al estudio de la realidad católica en el mundo, no cuenta con cifras sobre el número de monjas mexicanas profesas antes de la década de 1970. Esto complica la comparación de información relativa al número de monjas antes y después del Concilio Vaticano II y, por ende, las consecuencias que supuso el “sacerdocio común” para la realidad mexicana. (Cf. Romana, 1987)

Algunos estudios basados en las estadísticas del *Annuarium Statisticum Ecclesiae* muestran que la disminución de vocaciones religiosas en Latinoamérica inició a finales del siglo XX y principios del XXI para los países más poblados de esta región (Argentina, Brasil y Chile) y, que, en el caso de México y Perú, la tendencia de la baja vocacional se resintió con mayor énfasis a partir del nuevo siglo. (Cf. Lecaros, 2017, p.123)

Los datos emitidos por el *Annuarium Statisticum Ecclesiae* (Cf. Lecaros, 2017) sobre el número de vocaciones religiosas en México, muestran una línea estable en la cantidad de profesiones religiosas a partir de 1970, una variable que puede discutirse sobre el mismo parangón de lo ocurrido en países que, posterior al Concilio Vaticano II, y contrarios a la acción de abrir las puertas a las “exigencias actuales” del mundo, regresaron a la implementación de prácticas conservadoras ligadas a las esferas de poder que posibilitaron su acción inmediata.

Durante el papado de Juan Pablo II, en 1979, se iniciaron acciones para “expurgar” prácticas “progresistas” que pusieran en peligro las recientemente reaperturadas relaciones entre el Estado Mexicano y la Iglesia Católica, mismas que se habían interrumpido desde 1861 por las Leyes

de Reforma implementadas durante el mandato de Benito Juárez. (De la Torre, 2021, p. 81) Además, un año después de la elección de Juan Pablo II como Papa, se nombró a Girolamo Prigione “delegado apostólico y posteriormente Nuncio apostólico”, en 1991. (De la Torre, 2021, p. 81) Prigione fue “el arquitecto de la ... estructura mexicana” tras haber logrado “un pacto de concordato con las cúpulas políticas y económicas en México” (De la Torre, 2021, p. 82), una acción que representó 30 años de visibilidad pública de la Iglesia Católica y su rehabilitación como actor social en la realidad política del país, en una situación sin precedentes desde la primera mitad del siglo XX. (Cf. De la Torre, 2021, p. 82) Los casi 30 años del papado de Juan Pablo II (1978-2005) y la acción política, diplomática y de visibilidad eclesiástica llevada a cabo por parte de Girolamo Prigione para la Iglesia Católica en México, coinciden con la estabilidad de las estadísticas de vocaciones religiosas tras el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Iglesia y Estado Mexicano. No obstante esta circunstancia, los daños provocados a largo plazo por la falta de **prestigio** institucional, ya había socavado la realidad de las vocaciones de religiosas y sus consecuencias se evidenciarían tarde o temprano. De las 22,859 monjas profesas registradas por CARA en 1970 en México, los últimos datos de 2022 muestran que solamente quedan 5,771 religiosas profesas en este país.

Labores de investigación como las emprendidas por la Oficina de Desarrollo y Salud Integral de las Religiosas en México¹³, ofrecen datos amplios para ahondar y estudiar el entorno religioso femenino mexicano actual. De acuerdo a las conclusiones de su encuesta sobre “Las necesidades de las Hermanas Mayores en las congregaciones religiosas de mujeres en México”, pese a que en esta zona existe una importante tradición católica y a que las religiosas mexicanas son el grupo demográfico más grande tan solo por debajo del de Brasil: “la vida religiosa de las mujeres en el mundo está en una tendencia decreciente.” (2023)

¹³ La Oficina de Desarrollo y Salud Integral de las Religiosas en México es un proyecto que trabaja en coordinación con

CARA, en *Georgetown University*. Esta organización es apoyada por la Fundación Conrad N. Hilton.

Desde hace algunos años, la Oficina de Desarrollo y Salud Integral ha mostrado su preocupación sobre uno de los fenómenos actuales que más está afectando la vida conventual: el **envejecimiento**. De acuerdo a los mapeos realizados por su equipo de trabajo, en México el promedio de edad de las monjas es de “62 años ... cuando las preocupaciones por la salud aumentan dramáticamente.”¹⁴ (Oficina de Desarrollo y Salud Integral, 2024). De igual manera, su recabación de datos sobre la “Vida religiosa en México” (2023), muestra que, en las comunidades de religiosas, “el 50% [de las monjas] gasta entre 25% y 60% de su presupuesto en cuidado de la salud ... mientras que un 18% de congregaciones dicen que [utilizan] entre 60% y 75% en ... gastos de salud.” (Oficina de Desarrollo y Salud Integral, 2023)

El **envejecimiento** de la comunidad vigente y sus consecuencias inmediatas, es una circunstancia determinante porque mientras se reduce considerablemente su presencia social, se merma la capacidad para atraer a nuevas aspirantes, afectando directamente a su arreglo organizacional. (Oficina de Desarrollo y Salud Integral, 2024)

En las conclusiones proporcionadas por esta Oficina se destaca que las problemáticas inherentes a la edad promedio de las monjas mexicanas (costo de medicamentos y tratamientos, cuidado de la salud, asistencia y cuidados especializados, entre otros) complica el panorama para la sostenibilidad de las congregaciones, monasterios e institutos que albergan religiosas en México.

A la variable del **envejecimiento** de las integrantes activas en órdenes religiosas, se añade el **panorama económico** que enfrentan. Empero, como se verá a continuación, también este factor

está estrechamente ligado a las problemáticas que el **género** supone para la realidad cotidiana de las monjas.

Volviendo a la nomenclatura utilizada previamente para el análisis de este concepto y su aplicación a una realidad concreta, la: a) desigualdad de las monjas mexicanas y, b) la invisibilización de su papel para la Iglesia Católica, se vincula y constata por su falta de **prestigio**, por la condición de ser mujeres en un entorno que privilegia a los hombres. Por ejemplo, de acuerdo a datos emitidos por la Secretaría de Economía del Gobierno de México (2024) las monjas tienen mayor acceso a empleos informales que formales y su ingreso mensual, en promedio, oscila alrededor de los \$4.61k MX (Data México, 2024). Dicha cifra contrasta con el ingreso promedio de un sacerdote en México, figura que mensualmente recibe un salario aproximado de \$9.27k MX (Data México, 2024), el doble de lo que una religiosa obtiene. Finalmente: c) los abusos a los cuales son sometidas, continúan siendo un tema aparentemente silenciado. Se conocen pocos casos en los que las religiosas mexicanas hayan sido víctimas de violencia sexual. Hechos de este tipo han sido dados a conocer por la prensa¹⁵ y en ellos se enfatiza que lo que se publica no puede ser un hecho aislado porque se perfila la existencia de una red estructural que permite que esta clase de abusos se mantengan ocultos, tanto más, cuanto que los casos registrados ocurren en estados del país que sufren altos índices de pobreza.

Conclusiones

El declive en el número de vocaciones de religiosas en México es un tema que acusa una atención puntual, planificada y urgente para intentar aminorar sus consecuencias. De otra forma, la falta de acciones concretas proyecta un futuro delicado. Por ejemplo,

¹⁴El diagnóstico de las necesidades de salud integral de la Oficina de Desarrollo Integral de 2023 destaca que: “Las hermanas mayores de 65 años representan casi la mitad del total de las hermanas. (47%). Mientras que las menores de 45 años, apenas representan el 23% del total.”

¹⁵ *A Mexican nun's plea to end clergy sexual abuse in her Church*, nota publicada en el periódico *Los Angeles Press* el 10 de noviembre de 2024, por Rodolfo Soriano Núñez: <https://losangelespress.org/english-edition/2024/nov/11/a-mexican-nuns-plea-to-end-clergy-sexual-abuse-in-her-church-10123.html>

la Oficina de Desarrollo y Salud Integral. En su pronóstico de crecimiento para las comunidades de religiosas en México, se revela que, para aquellas comunidades con menos de 100 miembros, el crecimiento estimado a 10 años será negativo en un porcentaje del -1% y del -17% en la estimación para su crecimiento en 20 años. (Oficina de Desarrollo y Salud Integral, 2024)

La dinámica de retroalimentación entre las variables que aquí se han discutido (**envejecimiento** y **panorama económico**) deterioran la vitalidad de las comunidades de religiosas y sus consecuencias serán imparables en tanto no se solucione al menos una de estas, ya sea por medio de la intervención institucional (Iglesia Católica) o con el apoyo de agentes externos dispuestos a contrarrestar las repercusiones a las que han sido expuestas. Mientras la labor simbólica, material y espiritual de las religiosas continúe exhibiendo la falta de **prestigio** que la propia estructura eclesial reserva para este sector y, por otro lado, la desigualdad de **género** a la cual están sujetas contribuya a incrementar las problemáticas que afrontan, el **panorama económico** no mejorará y los deterioros relativos al **envejecimiento** de las integrantes de comunidades activas continuarán agravándose.

La vocación religiosa para una mujer católica no debería suponer una desventaja social, económica y vivencial, sostenida parcial o totalmente por la Iglesia Católica. Tanto más, cuanto que las vivencias de las religiosas nutren la diversidad de las experiencias de la fe, la sostienen y la revitalizan con su práctica y entrega.

Referencias bibliográficas.

Agenzia Fides. (2022). 96° Jornada Mundial de las Misiones – 23 de octubre de 2022 LAS ESTADÍSTICAS DE LA IGLESIA CATÓLICA. Agenzia Fides.

Ahumada, L. (2010). *Monjas*. Fragmenta Editorial.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Data México. (2024). Monjas y Predicadores. Gobierno de México. <https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/monjas-y-predicadores>

Data México. (2024). Sacerdotes, Pastores y otros Teólogos. Gobierno de México <https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/sacerdotes-pastores-y-otros-teologos?typeJob1=formalOption>

De la Torre, R y Semán, P. (2021). *Religiones y espacios públicos en América Latina*. CLACSO.

Desarrollo y Salud Integral de las Religiosas en México. (2024) Las necesidades de las Hermanas Mayores en las congregaciones religiosas de mujeres en México. Oficina de Desarrollo y Salud Integral. <https://desarrollosalud.org/index.php/resultados-de-la-encuesta-de-las-necesidades/>

Desarrollo y Salud Integral de las Religiosas en México. (2023). Hacia un diagnóstico de las necesidades de salud integral de las Hermanas/ Presentación Inicial. Constataciones sobre la Vida religiosa femenina en México y la visión de este proyecto. Oficina de Desarrollo y Salud Integral. <https://desarrollosalud.org/index.php/constataciones-sobre-la-vida-religiosa>

Henrich, J., Chudek, M., y Boyd, R. (2015). The Big Man Mechanism: how prestige fosters cooperation and creates prosocial leaders. *Philo. Trans. R. Soc. B Biol. Sci.* 370:20150013 <https://doi.org/10.1098/rstb.2015.0013>

Grzyś, O. (2020). Reflections on the situation of nuns in the Roman Catholic Church with illustrative examples from spanish-language literature. *Literature Folia Sociologica* 72. <http://dx.doi.org/10.18778/0208-600X.72.06>

Iglesia Católica. Papa (1876-1958 Pio XII). (1947). *Carta Encíclica. Mediator Dei. Del Sumo Pontífice Pio XII a los venerables hermanos patriarcas, primados, arzobispos, obispos y demás ordinarios en paz y comunión con la Sede Apostólica*. Iglesia Católica https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html

Iglesia Católica. Papa (1963-1978 Pablo VI). (1964). *Constitución dogmática sobre la Iglesia. Lumen Gentium*. Iglesia Católica https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_sp.html#

Iglesia Católica. (1966). *Concilio Vaticano II. Documentos Completos*. Editorial Jus, S. A.

Kubacki, M. (2018). The (Almost) Free Work Of Sisters. *Matters India. India's Complete Socioeconomic & Religious News*, 1 de marzo de 2018: <https://mattersindia.com/2018/10/the-almost-free-work-of-sisters/>

Lecaros, V. (2024). ¿Religiosas invisibles? Reflexiones sobre las religiosas Católicas Latinoamericanas a partir del Caso Peruano. *Mandrágora*, 23(1), 5–31. Recuperado de <https://revistas.metodista.br/index.php/mandragora/article/view/1229>

Lenfesty, HL and Morgan, TJH (2019) By Reverence, Not Fear: Prestige, Religion, and Autonomic Regulation in the Evolution of Cooperation. *Front. Psychol.* 10:2750. doi: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2019.02750/full>

Machuca Vega, E. (2023). La primera recepción del Concilio Vaticano II en México, 1962-1968. *Hispania Sacra*, 75(152), 459–472. <https://doi.org/10.3989/hs.2023.35>

Scaraffia, L. (2019). Sin tacto. *Donne Chiesa Mondo. L'osservatore romano*. Edición especial en español. Número 44. febrero 2019. 12-15.

Scaraffia, L. (2021). *Feminista y cristiana*. PPC, Editorial.

Stark, R., & Finke, R. (2000). Catholic Religious Vocations: Decline and Revival. *Review of Religious Research*, 42(2), 125–145. <https://doi.org/10.2307/3512525>

Vega-Dávila, E. (2024). Cuerpos masculinos en el cristianismo hegemónico. Algunas retóricas del poder cristiano desde una perspectiva de género, masculinidades y religión. *Estudios del Discurso* 10.1, 37-59.

Wittberg, P. (1994). *The rise and fall of catholic religious orders*. Albany: SUNY Press.

