



UNIVERSIDAD DE CUENCA

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES VISUALES



Metáforas del cuerpo: el cuerpo como espacio de ritual y memoria plástica.

Tesis previa a la obtención de la licenciatura en Artes Visuales.

Autora: Silvia Carolina Cruz Pinos.

Director.

Mst. Julio Efraín Álvarez Palomeque

Cuenca- Ecuador.

2 0 1 4



Resumen

Este proyecto abarca una investigación que gira en torno a la importancia de la conservación de los recuerdos, el cómo se pueden sobrellevar las transiciones personales, a través de la evocación de objetos. A partir de esta idea, el proyecto abarca un breve recorrido por la representación del cuerpo en el Arte Contemporáneo y las estéticas que los guiaron, e intenta establecer una aproximación a una teoría estética del cuerpo artístico en la actualidad. Así como la investigación de diversos rituales en los cuales el cabello y la sangre tienen un fuerte valor simbólico.

Palabras Clave: arte y cuerpo, sangre, cabello, corporalidad, memoria, ritos aztecas, arte estética, percepción, fetiche, simbologías, artistas contemporáneos, belleza, arte perturbador, corporeidad, recuerdos.



Abstract.

This project embraces an investigation which turn around to importance of memory conservation, how to manage personal transitions through evocation of objects. From this idea, this project covers a brief tour in the representation of human body in the Contemporary Art and esthetics which guide them and it tries to get an approximation to an esthetic theory of artistic human body right now. Moreover, it is based in the investigation of diverse rituals where the hair and blood have a strong symbolic value.

Key words:

Art and body, blood, hair, corporality, memory, Aztec rites, fetish, esthetic art, perception, symbolism, contemporaneous artists, beauty, disturbing art, painting, corporeal, memories.



Índice

Introducción.....	8
Capítulo 1: El cuerpo en el arte contemporáneo	
1.1 El cuerpo humano como objeto y materia del arte contemporáneo.....	10
1.2 Tres referentes estéticos.....	21
1.3 Aproximación teórica a una estética del cuerpo.....	31
Capítulo 2: El cuerpo artístico mirado desde la antropología, la psicología y la filosofía.	
2.1 El cuerpo en los rituales desde los tiempos ancestrales.....	36
2.2 Las memorias: la relación psicológica de los estímulos en la memoria.....	45
2.3 La memoria como conciencia.....	49
Capítulo 3: Detonando la memoria del cuerpo. Experimentación del cuerpo en la memoria.	
3.1 El sentido del tacto y el oído como guardianes de la memoria.....	53
3.2 Semiología del cabello y la sangre.....	61
Capítulo 4: La obra “Metáforas del Cuerpo”	
4.1 Descripción de la obra.....	79
4.2 Descripción del proceso.....	76
4.3 Registro de la obra culminada.....	81
Conclusiones.....	120
Bibliografía.....	121



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Silvia Carolina Cruz Pinos, autora de la tesis "Metáforas del cuerpo: el cuerpo como espacio de ritual y memoria plástica.", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 26 de junio de 2014

Silvia Carolina Cruz Pinos

C.I: 0104562905



Yo, *Silvia Carolina Cruz Pinos*, autora de la tesis "Metáforas del cuerpo: el cuerpo como espacio de ritual y memoria plástica" reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Visuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 26 de junio de 2014.

Silvia Carolina Cruz Pinos

C.I: 0104562905



Mi infinita gratitud.

A Fabi por su ayuda incondicional, su amistad, y su bondad que tanto admiro.

A Julito por su amistad, su confianza y su gran corazón,

Sin ustedes, no hubiese culminado con este proyecto.

A mi Jholino por su cariño y apoyo constantes.

A Janneth por sus inspiradoras obras.

A Carlos por su guía y su amistad.

A mi madre y mi abuela.

A Manuel Cruz

Natalina,

Karlita,

Jhess,

Angy

Mili,

Mari,

Dora,

por su

bondad

y su

ternura.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

*A Sam, por su tiempo y su paciencia,
y por haberme encontrado.*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

¡Ah! sí, eso es algo ineludible, inevitable,

ese hueco tan vacío,

tan hueco,

un coco sin nada,

un imposible, tan vacío y tan cerrado

y uno sin poder llenarlo de nada...

8 febrero 2008



Introducción.

Podría decir, que el interés por las sustancias orgánicas y corporales fue un sentimiento adormilado e inconsciente. Desde mi niñez tuve un primer contacto con la imagen y el olor de los fluidos de personas hospitalizadas en la clínica en la que trabajaba mi madre. La sangre, recorría sondas transparentes, entraba y salía de los cuerpos, manchas abstractas sobre sábanas blancas; algunas de las cuales preservaban un tono desmayado a pesar de ser lavadas.

Cráneos rasurados y montones de cabellos arrinconados, algunos olvidados, adheridos a las baldosas húmedas de los baños, con el paso del tiempo todas estas imágenes se fueron convirtiendo en hermosos paisajes viscerales, perturbadores, oscuros; profundamente cautivantes.

A los seis años había ingresado a este ambiente clínico sin ninguna preconcepción y lo había hecho con la misma disposición con la que fui a la edad de cuatro años, cuando mi madre; recuerdo, me dio unos tapones de algodón, para que los colocase en las cavidades nasales de mi abuelo fallecido.

El cabello y la sangre en mi obra tienen un fuerte valor simbólico, su presencia me hace rememorar estados de transición; se convierten en una ofrenda corpórea, una prueba material del tiempo y de la

memoria, cada momento trascendental de mi vida lo evoco en un objeto, precisamente éste es el ritual que he asumido para conservar la memoria de las transiciones, creo que, en tanto exista la conservación material de éstas se puede pasar de un estado a otro; se puede sobrellevar una transición. Los objetos evocados simbolizan ofrendas que salen del cuerpo, que se componen de su materia, ofrendas al privilegio de gozar de la memoria, ofrendas a Mnemosine.¹

Cada cabello en conjunto o situado de cualquier manera, al igual que la sangre, ya sea entubada y lista para ser centrifugada, o quizá saliendo de una vena, de un orificio, de una herida, o seca formando costras, se muestran ante mí como iconos, señales, que marcan etapas; procesos que devienen en cambios, y que están relacionados con nuestra vulnerabilidad, que hablan de nuestros pudores, de nuestra naturaleza íntima y orgánica, señales de cómo la vida pasa a través de nosotros.

Me ha parecido importante la exploración de los sentidos, por medio de la creación de una obra, una metáfora; necesidad de despertar la memoria del cuerpo.

¹ Musa griega de la memoria.



Los sentidos me permiten percibir el mundo, es con éstos con los que he logrado experimentar una infinidad de sensaciones que forman parte de una colección de memorias especiales. El cuerpo se convierte en un lienzo, un diario corporal sobre el cual y con el cual contamos nuestras historias personales.

En el primer capítulo se realiza un breve recorrido por la representación del cuerpo en el arte contemporáneo, así como algunas estéticas que guiaron dichas representaciones.

En el segundo capítulo se abarca el uso del cuerpo y su organicidad en distintos rituales a través de la Antropología, además se realiza un breve esbozo de la conservación de las memorias, tomando para esto a la Psicología y la Filosofía.

A continuación en el tercer capítulo se realiza un estudio de la importancia del tacto y el oído en la conservación de los recuerdos, además del estudio de la simbología del cabello y la sangre en distintas culturas.

Finalmente, en el cuarto capítulo se expone el nacimiento, proceso, y realización de la obra plástica,

Metáforas del Cuerpo, una muestra realizada con cabello y sangre.



CAPÍTULO 1. El cuerpo en el arte contemporáneo.

I.1 El cuerpo humano como objeto y materia del arte contemporáneo.

*[...] hermano cuerpo eres fugaz
coyuntural efímero instantáneo
tras un jadeo acabarás inmóvil*

*y yo que normalmente soy la vida
me quedaré abrazada a tus huesitos
incapaz de ser alma sin tus vísceras.*

Benedetti.

Consideramos que es necesario hacer un breve recorrido desde los inicios de la representación del cuerpo humano, para tener una idea clara de la importancia del cambio de paradigmas que guían la representación contemporánea del cuerpo.

Aventurándonos a realizar un breve esbozo de la representación del cuerpo a lo largo de toda la historia de la figura humana, y tomando en cuenta artistas sustanciales y de interés personal, podríamos decir que la imagen del cuerpo y el cuerpo mismo,

han sido uno de los ejes principales sobre los cuales el artista ha desplegado sus interrogantes.

Durante el Renacimiento se realizaron numerosas obras iconos que hasta el día de hoy se conservan en muy buen estado, *el David* de Miguel Ángel, *la Pietá*, *los murales de la Capilla Sixtina*; *la Mona Lisa*, de Da Vinci son un claro ejemplo del interés que se le ha dedicado al minucioso estudio del cuerpo, a establecer cánones y proporciones ideales. El arte de aquella época nos muestra un cuerpo bellamente representado en toda la magnificencia de sus proporciones; personificó a dioses, reyes, santos e inclusive demonios.

Con el paso del tiempo, los períodos marcaron distintas épocas dentro de las cuales las representaciones se realizaban conforme a las pautas establecidas. Así se suceden consecutivamente el Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó, Neoclasicismo y el Romanticismo.

El cuerpo de una mujer semidesnuda de *La Libertad guiando al pueblo*, sosteniendo una bandera francesa se convierte en el icono de la Revolución Francesa en un cuadro de Eugene Delacroix. La imagen del cuerpo no muestra solamente una realidad vista, sino también representa el icono de algún ideal.



En el último tercio del siglo XIX, con la llegada de la Modernidad, y las distintas corrientes artísticas e ismos, el cuerpo va transformándose, convirtiéndose en algo más, las pinturas ya no son representaciones de una realidad vista, la Modernidad marca un cambio muy significativo en el arte, o como Danto lo definiría:

[...] el modernismo no sigue en este sentido al romanticismo: el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación (Danto, Después del Fin del Arte 30).

Durante la Modernidad, se da una infinidad de representaciones del cuerpo, Salvador Dalí (Figueras 1904-1989), por ejemplo nos muestra un cuerpo onírico, miembros hinchados, putrefactos, cuerpos con cajoneras, figuras monstruosas y abyectas, a pesar de que Dalí poseía un dominio de la técnica, propia de un clásico, utilizó el detalle naturalista para transmitir toda la naturaleza de sus ideas, muchas de ellas sexuales, sadomasoquistas y neuróticas. Según Dalí: “la sangre, la descomposición, la putrefacción, y los excrementos, eran elementos



La libertad guiando al pueblo. Eugene Delacroix. 1930. Museo Louvre de Paris.

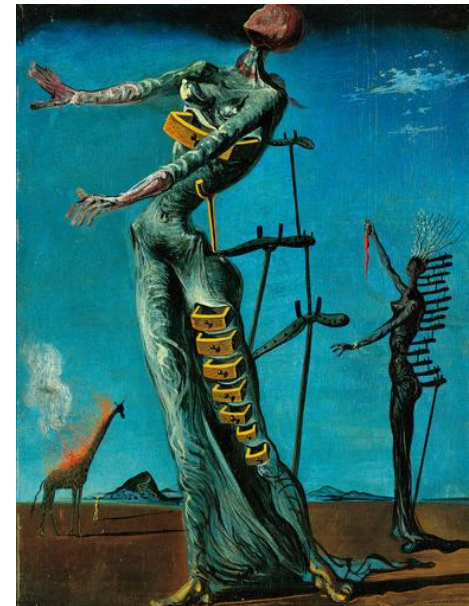


fundamentales de un enfoque pictórico que como en el surrealismo, seguía y diversificaba los principios antiestéticos del dadaísmo [...]” (Ruhrberg, 143)

Así también, Francis Bacon (Dublín 1909-1992) comenzó a pintar bajo la influencia del surrealismo y de la figuración distorsionada, es después de la Segunda Guerra Mundial que comienza una etapa de creación más personal.

El cuerpo distorsionado, abierto, borrado; que se disuelve en las texturas que da la escoba o los trapos tirados contra el cuadro. Está presente el cuerpo pero no como una representación simétrica y definida, sino como una *figura*, en la que la que no se ven los límites que marcan el exterior e interior corporales. Sus cuerpos no hacen sino reflejar la precaria realidad del ser humano; sus temores, su destrucción.

Luego del Impresionismo que marcó el comienzo del modernismo, encabezado por artistas como Manet, Van Gogh, Gauguin, etc., se suceden una serie de estilos en los cuales el *cuerpo* es objeto de múltiples interpretaciones, en las cuales la pintura deja



Jirafa en llamas. Salvador Dalí. 1937



Estudio de un autorretrato. Francis Bacon. 1976.



de ser mimética, cediéndole paso a la imaginación y a la mirada *des-figurativa* del artista.

Después de casi un siglo de pintura modernista, marcada por la sucesión de diversidad de estilos representacionales, emergen como un acto provocador dos momentos que; al parecer, marcan con el tiempo un cambio total de paradigmas en la historia del arte y por supuesto de la representación del *cuerpo*.

1. El primer momento la *Rueda de bicicleta*, de Duchamp, con la cual anunció una serie de *ready-mades* en 1913 y que pone en interrogante la pregunta ¿qué es el arte? y ¿bajo qué términos se podría definir algo como una obra de arte? en 1917 Duchamp habrá de presentar su más célebre obra *Fuente*, un urinario girado en un ángulo de 180°, con la cual deja entreabierta la posibilidad de redefinir el arte bajo otros conceptos estéticos. Con este acto se abren numerosas posibilidades interpretativas bajo las cuales los dadaístas y surrealistas, y más adelante una infinidad de movimientos surgen como una reafirmación o como una confrontación a la interrogante planteada por Duchamp.

2. El segundo momento; el que marca un cambio en la representación convencional del cuerpo sobre el lienzo y la aparición de las primeras manifestaciones de *body art* es la *Serie de antropometrías*, de



Rueda de Bicicleta. Marcel Duchamp. 1913



las cuales Yves Klein realizó una primera experiencia en 1958, en la cual hizo rodar a una modelo desnuda embadurnada de pintura azul, sobre un papel colocado en el piso.

En 1960 realizó un “Performance antropométrica” en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo, en la cual Klein, vestido de smoking negro y tras dar una señal, una orquesta de veinte músicos empezaron a interpretar su “sinfonía monocroma” mientras sucedía la música, entraron tres modelos desnudas con baldes de pintura azul, Klein embadurnó sus cuerpos para que luego apretaran sus cuerpo sobre los lienzos.

Similar a este acto y con un poco de anterioridad, en 1955 el artista Kazuo Shiraga embadurnó su cuerpo en barro y reprodujo sus huellas sobre un lienzo en el suelo.

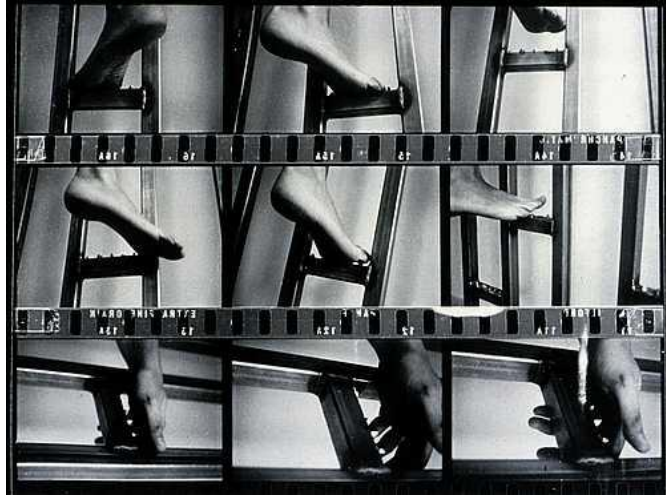
Se dice que las cajas de detergente *Brillo box* (1964) de Warhol, son las que abren el panorama del arte contemporáneo. Según Arthur Danto, el arte contemporáneo debió aparecer entre la década de los setenta, sin previo aviso. El autor nos explica que el paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, debido a que el arte contemporáneo “dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar, lo que no está a su alcance es el espíri-



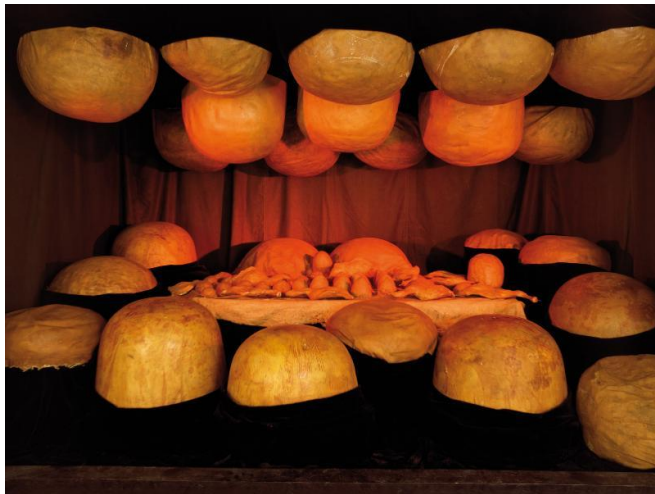
Performance Antropométrica. Yves Klein. 1960



Brillo Box. Andy Warhol. 1964



Acción Melancólica. Gina Pane. 1971



La destrucción del padre. Louise Bourgeois. 1974

tu en el cual fue creado ese arte” (Danto, 28).

En esta etapa el cuerpo ha dejado de ser un modelo a representarse, para convertirse en el lugar del acto artístico, lienzo y pigmento a la vez. Se lo muestra, se lo flagela, se lo expone, se lo embarra, el cuerpo es el soporte, es la obra. Durante la década de los sesenta los Accionistas Vieneses someten sus cuerpos al máximo, *performances* ante públicos admirados, irritados, curiosos, en palabras de Piedad Solans: “el cuerpo ha dejado de ser la bella figura humana ideal de representación y perfección, para convertirse en el espacio de debate sexual, religioso, biológico, público”. (Solans, 12)

Mientras Gunter Brüs pintaba su cuerpo de blanco con el afán de confundirlo y diluirlo con el entorno, en 1961 Piero Manzoni, firmaba una parte del cuerpo de personas y les otorgaba un certificado que autentificaba la acción, elevaba el cuerpo humano a categoría de *obra de arte*. Gina Pane, en *Acción Melancólica* (1971), en la cual escalaba una escalera cubierta con hojas de afeitar, en *Le corps present* (1975) se realizó cortes entre los dedos del pie y colocó su huella sobre una superficie de yeso. Cris Burden, en *Shoot* (1971) en la cual el artista se hace disparar perdigones hasta que uno de ellos le traspasa el hombro izquierdo o en *Deadman* (1962),



acción en la que Burden se introdujo en un saco, que fue colocado en la carretera de California, mientras corría el riesgo de ser atropellado. Marina Abramovic en su acción *Rythm 0*, en la cual para probar los límites de la relación entre el artista y el público, desarrolló una de sus performances en la cual ella adoptaba un rol pasivo, mientras el público la forzaba a realizar la actuación. Colocó sobre una mesa 72 objetos que la gente le permitiera usar en la forma que ellos eligieran. Algunos de estos objetos podían dar placer, mientras otros podían infligir dolor o incluso hierirla. Entre ellos había tijeras, un cuchillo, un látigo, una pistola y una bala. Durante seis horas la artista permitió a los miembros de la audiencia manipular su cuerpo y sus acciones.

Estos artistas experimentan su autoconocimiento a través de su cuerpo. La agresividad de sus acciones encuentra su mayor grado de extremismo y comienza a ser vivida como una catarsis social. Acciones en las cuales el artista experimenta rituales los mismos que utiliza como liberación y denuncia de situaciones que coartan su libertad de pensamiento.

El artista no solo deja ver su cuerpo desde fuera, se lo representa desde dentro, sus paisajes viscerales se convierten en moradas y escenarios que contienen al espectador, como es el caso de las ins-



Sin Título. Robert Gober. 1991



talaciones de Louise Bourgeois. *La destrucción del padre* es una obra a manera de cueva hecha con escayola, látex, madera y tela, sus formas sugieren pechos, penes y dientes que sobresalen del techo y del suelo, y cuyo significado hacia relación al poder patriarcal que ponderaba en su hogar cuando era niña.

A veces el cuerpo ya no está presente en toda su estructura, en su lugar están sus fluidos; semen, orina, cabellos, sangre, desarraigados, descontextualizados, trepando escaleras, volviéndose pigmento como podemos observar en la obra de Janneth Méndez. Un cabello, una uña, una gota de sangre, pueden designar la totalidad corporal. Independientemente de si el cuerpo hace su aparición en su totalidad o no, cada parte corporal adquiere una autonomía perfecta.

Como en el caso del artista Robert Gober, en la que la geografía corporal es también abordada de forma evidente, en sus fregaderos y urinarios de los años ochenta entendidos como objetos antropomórficos en los que a manera de *collage* se une el *ready-made* y el minimalismo, u obras como en la de los años noventa, en la que las imágenes del cuerpo fragmentado (torsos andróginos, torsos colocados boca abajo, piernas moldeadas en yeso y cera con pelos naturales incorporados) situados en el suelo o en los muros.



En el aire. Teresa Margolles. 2010



En ocasiones ni siquiera un fragmento o fluido se ha utilizado para que el cuerpo se exprese, sino la intención que se saca de él, burbujas y vapores provenientes del agua con la que se limpiaron cuerpos muertos, que colman las salas de los museos que revientan y que son respirados por el espectador como en la obra *En el aire* de Teresa Margolles, en dicha obra la artista coloca un dispositivo que fabrica burbujas utilizando para ello el agua con la cual se lavaron cadáveres de la morgue. En el extremo de los casos el cuerpo ya no se encuentra de manera tangible en la obra, no está presente, más que únicamente a través de sus sonidos, como en la instalación *Sonidos de la morgue* (2003).

La representación artística del cuerpo a finales del siglo XX, se ha convertido en una experiencia corporal perturbadora o por el contrario en la anulación del cuerpo “natural” para devenir en la representación del cuerpo-máquina del cuerpo deseado, imaginado y modificado, como nos comenta Paul Ardenne en su artículo “Figurar lo humano en el siglo XX”.

[...] en el arte del siglo XX la “imagen-cuerpo” señala una doble evolución contradictoria, de un lado la presencia radical (la performance, el arte de intervención) y del otro la evanescencia o el rechazo del yo (el poshumanismo, el ‘desaparicionismo’). (Aliaga, 43)



África Auto-Hibridación: mujer jirafa de Zimbague con la mujer Euro-París, Orlan, 2002



Orlan es una destacada representante del llamado arte *poshumano*, “que busca un concepto de personalidad cercano a un organismo cibernético mezcla de tecnología y humanidad”.

En 1968 realizó su obra *Réperage*, en la cual marcó con un bordado permanente las manchas de es-
perma dejadas por sus amantes. Posteriormente Orlan se somete a una serie de operaciones para reconfigurar su físico pero también su personalidad y/o subjetividad. En París (1990) se realiza una lipo-
succión en el rostro y los muslos mientras lee un texto (*La Robe* de Eugénie Lemorne), la grasa ex-
traída fue guardada en unos relicarios de resina transparente moldeados.

Sterlac, un artista que explora la búsqueda del cuerpo ciborg, utiliza material médico y robótico así como distintos mecanismos de realidad virtual, en sus *performances*, su obra más representativa, denominada *Fractal Flesh-Split Body: Voltage-In/Voltage Out* (carne fractal-Cuerpo dividido: Alto/Bajo voltaje, 1995), el artista, considerado como el primer hombre teledirigido de la historia, se conectó a su sistema de simulación muscular controlado por ordenador que permitía el acceso directo en tiempo real a su sistema muscular por parte de internautas instalados en las ciudades de París, Helsinki y Ámsterdam.



Tercer brazo. Sterlac (Stelios Arkadiou). 1980



El cuerpo es el lugar donde se desarrollan numerosas actividades artísticas, algunas relacionadas con la identidad, el género, la tecnología, el deseo. O como lo definiría Ana María Guasch: "Un cuerpo como tema y significante, como envoltura de la conciencia, como desarrollo de la identidad, como testigo, en suma de los límites entre el 'yo' y el 'mundo'." (Aliaga, 60)

Paul Ardenne nos indica que hay varias opciones para figurar el cuerpo; la primera opción sería adecuarse a las prácticas clásicas, en la cual se declina la forma, tal como lo hicieron Matisse o Picasso, etc

La segunda opción en la que el trabajo del artista consiste en humillar o degradar la imagen del cuerpo; tachaduras, deformaciones, énfasis de la fealdad (Bellmer, Bacon, Arnulf Rainer, Jaques Lizéne).

La tercera opción es en la cual se crea una variedad de identidades a través de su cuerpo, a través de la tecnología, la cirugía, los trasplantes; el artista olvida su cuerpo en función de un cuerpo *poshumano* (Orlan, Mathew, Burney).

La cuarta opción se encuentra en la intervención directa del cuerpo, el artista expone su propio cuerpo (accionismo y *performances*), "lo arranca del territorio de las imágenes para proyectarlo directamente en el perímetro de la realidad. Se trata

de habitar el mundo más que imaginarlo" (Aliaga, 37-38)

El cuerpo es un sitio recurrente, donde constantemente nos preguntamos acerca de la experiencia individual de él, pero también del cuerpo social y el de los otros. Un campo de experimentación constante.



1.2 Tres referentes Estéticos.

Janneth Méndez.



Nació en Cuenca en 1976. Estudió la carrera de Artes Visuales en la Universidad de Cuenca. En el 2001 expone su obra debut “Serie Escritura” producto de su tesis denominada: “Escritura Orgánica”.

Su obra denominada “Tubo” formó parte del Salón Mariano Aguilera 2006. Participó en la X Bie-nal Internacional de Cuenca. En el 2004 gana el segundo lugar del Salón de Julio con su obra que constaba de 238 impresiones del pubis de mujeres sobre tela y en el 2009 su obra “Pasado mañana es miércoles” le hace acreedora al tercer lugar. Actualmente es maestra en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, su obra se ha expuesto en Italia, Chile, Argentina y Estados Unidos.

Desde su “Escritura Orgánica” hasta “Arcano XII” el cabello, la sangre, el esperma o la leche materna son los protagonistas de gran parte de su producción artística, sus trabajos constituyen todo un proceso, desde la recolección de su materia prima hasta la minuciosa elaboración de sus cuadros e instalaciones.



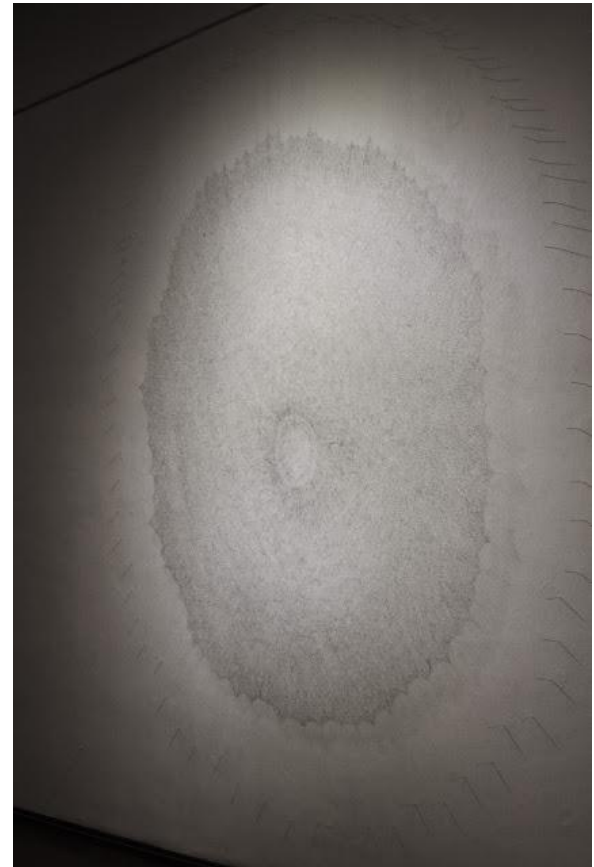
Manera de mover la sopa. Janneth Méndez, 2001.



Toda su obra nos remite al cuerpo, a las relaciones que éste entabla con su entorno, a las corporalidades que le aquejan, las historias que nos cuenta en obras como en “Manera de mover la sopa” o “Libreta telefónica”, son cotidianas, pero cargadas de una fuerte poética que les hace sobresalir de la categoría de lo superficial.

Hay un pequeño texto de Cortázar titulado “Instrucciones para llorar” o “Instrucciones para subir una escalera”, la obra de Janneth en ciertos términos, se asemeja, ¿cómo es posible que algo, aparentemente tan banal y cotidiano, se pueda convertir en algo totalmente desafiante y recubierto de una estética tan interesante? La mirada de la artista es la que dota de significados profundos a sus obras.

El cuerpo está siempre presente en las obras de Janneth, pero; el cuerpo como metáfora, en ocasiones los cabellos, en otras la sangre; son los signos de la presencia corporal, su obra está desprovista de todo exceso, el blanco, el negro en ocasiones el rojo formando composiciones geométricas son suficientes para elaborar y citando al cuencano Cristóbal Zapata: “ toda una geometría de las sensaciones y las emociones” (Méndez, 3).



Red. Janneth Méndez. 2012



Lo sumamente interesante de las obras de Janneth, es la bellísima forma en la que nos presenta los cabellos y la sangre, de alguna manera considerados como esencia de nuestro ser; mientras éstos se encuentran en nuestra esfera corporal, pero fuera de nosotros; su imagen nos resulta un tanto perturbadora y en ocasiones repulsiva. Ese es precisamente el logro de Janneth; transformar estos deshechos corporales, recubrirlos de una nueva identidad y colocarlos ante nosotros para que entre asustados y asombrados, demos por hecho que son muy cautivantes.



Círculo de cabello. Escaleras de cabello. Janneth Méndez, 1995. Dimensiones: 150cm de diámetro- 470 x 50 x 7cm c/u. Alianza Francesa de Cuenca, Museo de Arte Moderno de Cuenca.



Carolee Schneemann.



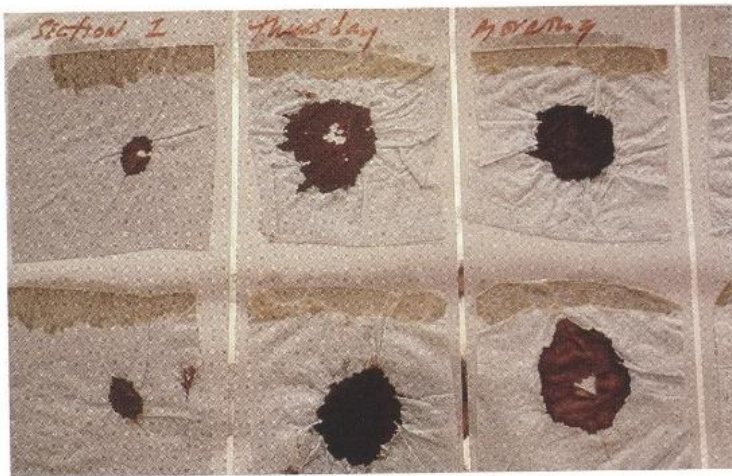
Nace en Pensilvania en 1939. En la década de 1950 comenzó su carrera artística como pintora de estilo neo dadaísta construyendo estructuras en formas de cajas con pinceladas expresionistas, teniendo desde su obra temprana una fuerte in-

fluencia del artista Robert Rauschenberg. En 1962 se muda a Nueva York donde desarrolla un lenguaje plástico de marcada tendencia feminista y caracterizada por la utilización de los “nuevos medios”. Su obra se caracteriza principalmente por la investigación de las tradiciones visuales, los tabúes, y el cuerpo del individuo en relación a las entidades sociales.

Schneemann cita a su primera conexión entre el arte y la sexualidad de sus dibujos a las edades de cuatro y cinco, Schneemann se ha atribuido el apoyo de su padre sobre el hecho de que él era un médico rural que tuvo que hacer frente a menudo con el cuerpo en varios estados de salud. Fue la primera mujer de su familia en asistir a la universidad. Recibe una beca completa para asistir al Bard College y luego otra beca para la Universidad de Columbia,

para concluir con sus estudios de postgrado en la Universidad de Illinois.

Schneemann ha enseñado en varias universidades, incluyendo el California Institute of the Arts, la School of the Art Institute of Chicago, la Hunter College y la Universidad Rutgers, donde fue la primera profesora de arte contratada. Sus obras se han exhibido en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y el London National Film Theatre.



Blood Work Diary. Carolee Schneemann. 1971



Interior Scroll. Carolee Schneemann, 1975

Schneemann se involucró con el movimiento artístico de los happenings cuando organizó *Journey through a Disrupted Landscape* (Viaje a través de un paisaje Interrumpido), invitando a la gente a "arrastrarse, trepar, negociar las rocas, escalar, caminar, ir por el barro". El arte de Carolee Schneemann desde sus primeras realizaciones ha implicado el uso de su cuerpo, desde el uso de la sangre menstrual *Blood Work* (*Trabajo de Sangre*, 1971) o *Interior Scroll* (*Pergamino Interior*, 1975), en la cual la artista totalmente desnuda, saca de su vagina un cilindro de papel en el que lee un texto que reclama el poder femenino, hasta llegar a *Vulva's Morphia* (*Formas de Vulva*, 1995.).

Schneemann desarrolló la idea de una *écriture corporelle*, en la que el principio de Pollock de la *action painting* fue prolongado al movimiento del cuerpo entero en el espacio. En esta obra, la artista estaba desnuda, suspendida de una cuerda, y marcaba las oscilaciones de su cuerpo gracias a tizas de colores. El resultado de la acción formaba un entrelazado rítmico de líneas sobre la superficie, el registro de sus esfuerzos físicos.

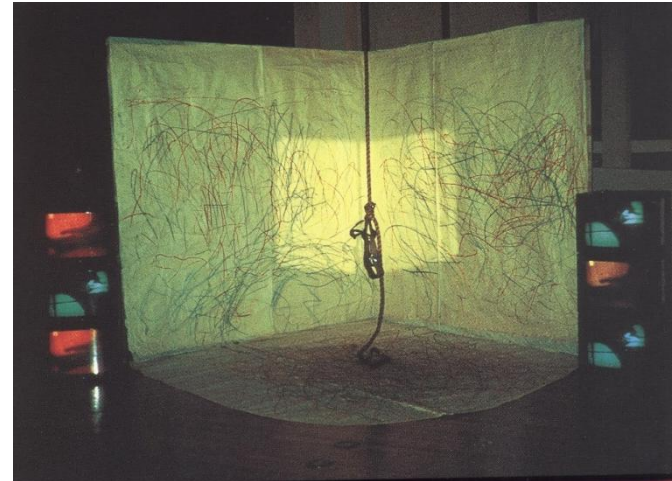
A mediados de los años sesenta, en su obra *Meat Joy* (*Gozo Carnal*, 1964) obra en la que fusiona la



música, la danza y la coreografía y en la que la experiencia táctil era la parte central de una interacción orgiástica, cuyo objetivo era liberar las energías del cuerpo. La obra giró en torno a ocho figuras parcialmente desnudas bailando y jugando con varios objetos y sustancias, entre ellas pintura fresca, embutidos, pescado crudo, trozos de papel, y pollos crudos. Carolee denominó su obra como un rito en el cual el erotismo es relevante.

La artista en sus trabajos trató la percepción que la sociedad tenía del cuerpo femenino, centrándose en los tabúes que existen alrededor de la libido de las mujeres.

El trabajo de Schneemann gira en torno a la expresión sexual y la liberación, en vez de centrarse en la represión de la mujer. En su libro de 1976, *Cézanne, She Was A Great Painter*, Schneemann escribió que ella utiliza la desnudez en su obra de arte para romper los tabúes asociados con la cinética del cuerpo humano.



Cézanne, She Was A Great Painter, Carolee Schneemann. 1976



Meat Joy. Carolee Schneemann. 1964



Lygia Clark (1920-1988)



Pintora y escultora brasileña nacida en Belo Horizonte. En 1947 comenzó sus estudios artísticos.

Al inicio de su carrera artística se dedicó

a la abstracción geométrica. Fue co-fundadora junto a Hélio Oiticica del Movimiento Neoconcreto, que difundía un arte subjetivo y orgánico, en el cual el público tenía un papel fundamental, en el cual manipulaba objetos móviles tridimensionales Clark se propuso acabar con el rol contemplativo del espectador. A partir de 1960 imparte clases de arte en el Instituto Nacional de Educación de Sordos y comienza a realizar obras que enfatizan las experiencias multisensoriales.

En 1964 comenzó a crear prendas para ser utilizados por los espectadores. Expuso en la Galería Signals de Londres. En 1968 la Bienal de Venecia dedicó una sala especial a sus trabajos.

En 1972 fue invitada a impartir un curso sobre comunicación gestual en La Sorbona. Sus clases eran

experiencias colectivas que experimentaban con los sentidos. En 1977 empieza a trabajar con pequeños grupos a través de la creación de sus *Objetos relacionales* estudiando sus posibilidades terapéuticas. La propuesta consistía en rememorar experiencias grabadas a nivel sensorial de las primeras etapas de vida, utilizando para ello estos objetos, de esta manera, se despertaba la energía sensorial reprimida. La textura, temperatura, peso y sonido, de los objetos en el uso guiado por la artista, provocaba en cada participante diferentes reacciones.

Una pequeña experiencia realizada por la artista es lo que la ubica en esta esfera tan particular en la que sus obras se experimentan a través de los sentidos:

[...] había llenado de aire una pequeña bolsa de plástico, cerrándola con una goma. Puse una piedra pequeña y empecé a palparla sin preocuparme por descubrir nada, con la presión la piedra subía y bajaba por encima de la bolsa. Entonces me di cuenta de que aquello era algo vivo. Parecía el cuerpo. Era el cuerpo. (Ramirez, 163)

Este hecho ocurrido en 1966, sin duda fue el detonante temático para gran parte de la producción artística de Clark. Su obra en aspectos generales invita al actor-espectador a participar del efecto que causan sus trajes y máscaras, a explorarse y explo-



rar a los demás, magnificar y poner en énfasis las sensaciones que provienen de la experiencia de los sentidos. La obra de Clark nos invita a buscar el cuerpo ajeno.

En “As máscaras sensoriais” (1967) al nivel donde se sitúa la nariz adosó bolsitas que contenían semillas o hierbas con el objetivo de crear sensaciones olfativas, de igual manera intentó estimular el oído y la vista.

En “Canibalismo” (1973) una persona recostada boca arriba, vestida con un mono, en el cual en la parte del abdomen había una cremallera, en cuyo interior tenía un depósito fruta natural, los demás participantes con los ojos vendados tenían que buscar la cremallera, abrirla, y comerse la fruta. Aquí Clark hace alusión simbólica al acto de “devorar al otro, tan importante en los procesos amorosos” (Ramirez, 167)

En “Baba Antropofágica” (1973) cada participante tenía dentro de su boca un carrete de hilo, mismo con el cual se envolvía a otro participante que se encontraba recostado en el suelo sobre el cual se mezclaban los hilos de diversos colores y sabores.

Su obra “Ropa-Cuerpo-Ropa” (1967) que consiste en un traje para ser utilizado por una pareja.



Canibalismo. Lygia Clark. 1973



Ropa-Cuerpo-Ropa. Lygia Clark. 1967



Las aberturas y materiales permiten a los participantes experimentar sensaciones provocadas por el tacto y el calor, de esta forma Clark trata de conectar sensación femenina en el hombre y una sensación masculina en la mujer.



Baba Antropofágica. Lygia Clark, 1973



Máscaras Sensoriais. Lygia Clark, 1967.



1.3 Aproximación teórica a una estética del cuerpo.

*Una tarde senté la Belleza en mis rodillas,
la encontré amarga
y la herí.*
Rimbaud.

Desde finales del siglo XIX y a partir del siglo XX, el concepto de belleza como una cualidad estética de las obras de arte perdió su apogeo. Danto en su libro “ El abuso de la belleza” nos comenta que Roger Fry organizó una exposición de arte postimpresionista en Londres en 1910 y 1912, en la cual el público se escandalizó por la inverosimilitud y por la ausencia de belleza en sus cuadros. Fry defendió el nuevo arte como una nueva forma de interpretar la belleza a través de una previa educación estética, lo feo se transformaría en bello luego de un tiempo de constante análisis y educación visual, pero, ¿qué es lo que realmente había de interesante en este nuevo arte que empezó con un escandaloso rechazo de los asistentes, que lo catalogaron de feo?

Como nos comenta Danto, Fry estaba equivocado creyendo que reeducando la vista de los espectadores, de un momento a otro la belleza se emplazaría en los cuadros. El interés primordial del arte de vanguardia y de las generaciones venideras no se centraría en la belleza como objetivo final de sus obras.

Según la interpretación de Danto relacionada con la apreciación de Hegel respecto de la estética, nos comenta que:

“ [...] la estética es la ciencia de la sensación o el sentimiento, e implica al arte cuando las obras de arte son tratadas en relación con los sentimientos que se supone deben producir, como por ejemplo el sentimiento de placer, admiración, temor, piedad, entre otros” (Danto, El abuso de la belleza 143)

Al parecer una nueva estética que no estaba asociada a la belleza se emplazaba en el arte del siglo XX. Los dadaístas se negaban a realizar un arte bello, porque se suponía que después de la primera guerra mundial, nada podía, ni debía, ser igual, no se podía seguir interpretando figuras bellas dentro de paisajes hermosos en donde la vida se desarrollaba de manera natural, regida por los principios de la armonía y el deleite visual. A partir de ahí el arte se desplazaría de manera distinta y quizá violenta



contra el espectador que de ninguna manera más buscaría refugio en las obras de arte.

Duchamp en su serie de *ready mades* entre 1913 y 1917, colocó la interrogante en suspenso, acerca de ¿qué es lo que debería ser considerado como *arte*? su *Rueda de bicicleta* y su *Fuente* se convirtieron en obras por demás criticadas, ¿qué es lo que Duchamp nos habrá querido decir con la inserción de un objeto cotidiano descontextualizado y colocado en la esfera del arte? Quizá el arte se estaba transformando en una cuestión de definición y contenidos, muy por encima de la estética que manejara.

Como Danto nos comenta:

[...] para el concepto griego de arte, sin embargo era fundamental que el arte representase cosas. En cambio, los grados de verosimilitud en la representación mimética eran a medias una cuestión de gusto y a medias una cuestión de función, y Platón tenía clarísimo que había otros modos de representación además de la mimesis, por mucha verosimilitud que esta pudiera arrojar. (Danto, El abuso de la belleza 140)

Quizás gran parte del arte del siglo XX ha dejado de representarnos miméticamente las cosas y en particular utilizando a la belleza como su fin. Quizá

los conceptos son los que se emplazan en las representaciones actuales. Como cuando Warhol impactó en una exposición en 1964, incluyendo un gran número de cajas de madera pintadas asemejándolas a los envases de esponjas *Brillo*, ¿qué era lo que les convertía en objetos artísticos? Y ¿por qué las cajas de *Brillo* de los supermercados no eran catalogadas como objetos artísticos?

¿Por qué, al artista James Harvey, creador del diseño de las cajas de Brillo: no se le atribuye el logro de las *Brillo Box*? Y ¿Por qué se le atribuye a Warhol el honor de ser el artista creador de las cajas de Brillo como obras de arte?, la única respuesta que se le puede dar a todas estas interrogantes es, que, el arte se ha convertido en una cuestión de definición e intenciones.

¿Qué de bello, qué de arte, podemos encontrar en obras como las de Unglee que con su obra *Desapariciones*, el artista veía publicar su necrología en varios periódicos, variando las circunstancias de la muerte, mismas que habían sido inventadas por él? Como nos diría alguna vez el crítico de arte cuencano Carlos Rojas Reyes en una de sus conferencias de la IX Bienal Internacional de Cuenca en el 2007, “el gesto es lo bello, la intención es lo bello”. Pero entonces nos encontramos ante un panorama en el cual todo lo *bello*, o, todo lo que contiene un gesto interesante o de alguna manera *bello* se con-



vierta automáticamente en una obra de arte, ante esto Rojas nos dice que una obra de arte está avallada por un museo, es obra de arte no por ser bella, sino por estar dentro de un museo y concluye diciéndonos que *bello* debería ser o es todo lo que nos *conmueve*.

Como David Le Breton nos comenta: “El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural.” (Breton, Antropología del cuerpo y modernidad 14).

La cultura es la que define las manifestaciones del cuerpo a partir del siglo XX. Guasch, la cataloga como la “cultura del desasosiego”, al parecer esta cultura resalta todo lo que de vil y obscuro encontramos en el ser humano.

Ante estas manifestaciones, en su artículo nos comenta Guasch:

[...] una revuelta contra las falsas apariencias del universo de los simulacros para evocar ‘destructivamente’ lo real en sí mismo, más allá de toda sublimación del objeto-mirada. Vuelta a lo real, entendiendo por real aquello que, siguiendo a Hal Foster en su *The Return of the Real*, se acerca a lo ‘obscuro’, a una representación sin escenario, sin ilusionismo,

sin velos protectores, y a una subjetividad recuperada y atravesada por residuos simbólicos y presimbólicos que nos lleva directamente a un arte en el que el cuerpo es violado, quebrantado y en el que siguiendo las teorías de Julia Kristeva se impone aquello que “perturba la identidad, el orden, el sistema”, así como lo que no respeta las fronteras, las posiciones y los roles convencionales. (Aliaga, 70)

Dentro de los referentes plásticos de esta cultura tenemos a Andrés Serrano, cuyas fotografías emergen en el escenario de la “guerra mundial”. En una primera serie de obras denominada *Fluidos* se vale de fluidos corporales: sangre, semen, orina, leche, de la misma manera que el pintor se vale de pigmentos. A esta serie pertenecen *Blood Cross*, *Milk Croos* y *Piss Christ* (1985).

Hasta la llegada de la modernidad, los demás eran los que ejercían el control sobre el cuerpo (los padres, los maestros, la iglesia, etc.), la modernidad en este punto cumple un papel importante, en el cual el cuerpo se desliga, se emancipa del dominio que ejerce el resto sobre el cuerpo. Así, un nuevo imaginario del cuerpo surgió en los 60’s, el hombre descubre que tiene un cuerpo y con ello se dan una serie de manifestaciones sociales, artísticas y políticas.



Bossy Burger. Paul Mc-Carthy.1991



Office Killer. Cindy Sherman.1997.

El dualismo occidental hace que yo y mi cuerpo, nos convirtamos en dos entidades diferenciadas. El cuerpo se convierte en una especie de *alter ego*, el lugar de diferenciación de distinción del resto.

El cuerpo se convierte en un espacio de consumo y uno de los objetos más comercializados como lo define Ángel Martínez Hernández: “el cuerpo como agente activo del consumo (el cuerpo-consumidor) y el cuerpo como mercancía sujeta a la lógica de la globalización (el cuerpo-consumido)”. (Aliaga, 49)

De una u otra manera intentamos reinventar nuestro cuerpo, proveerle de belleza y salud, le reconstruimos una nueva imagen, probablemente la imagen que nos venden los anuncios publicitarios prestos a ofrecernos nuevos cánones estéticos, nuevas corporalidades y quizá nuevas identidades.

En términos históricos, a partir de la década de los 60's, el cuerpo dentro del arte da un giro completo, los lienzos ya no son suficientes para representar el cuerpo, hasta entonces mirado desde distintas perspectivas plásticas.

La imagen del cuerpo se desplaza desde la representación hacia el cuerpo del artista, el cuerpo es el lienzo sobre el cual, las acciones toman relevancia.

El artista toma su cuerpo y lo pone en escena como objeto sobre el cual la estética de lo *repulsivo* toma



protagonismo, en performances como las de Paul Mc-Carthy (*Bossy Burger*) o las fotografías de Nebreda en las cuales, el excremento y la sangre forman parte de sus acciones o en la mayoría de las performances realizadas por los *accionistas vieneses*, observamos un cuerpo disminuido o exaltado en algunas ocasiones, por los mismos deshechos corporales.

O las imágenes de Cindy Sherman desde sus *Untitled Film Still* de 1977-1980 a las *Horror Pictures* de 1995-1996, las fotografías de Sherman cuyo contenido se desplaza entre la degeneración, descomposición, despedazamiento y desaparición del cuerpo. Sherman utilizó un gran número de prótesis y suplementos que al contrario de realzar la belleza del cuerpo, lo que hace es desfigurarlos.

A principios de los noventa algunas prácticas corporales apuntaron hacia un modelo de individuo “poshumano”. Un modelo “fruto de la biotecnología” que ya no estaba vinculado a su entorno familiar, ni a su pasado ni a su código genético. Orlan o Sterlac están entre los artistas más representativos de esta época. A finales del siglo XX, el individuo se reinventa completamente. Jeffrey Deitch, comisario organizador, de la exposición “Post human” (1992 Lausana), nos hace un interesante comentario

acerca del individuo posmoderno, si antes era loable que nos aceptáramos tal cual somos, ahora es posible que sea natural reinventarnos, el individuo está dejando su historia, su huella genética, al contrario, se construye una personalidad a su gusto a través de la creación de un nuevo cuerpo:

[...] si el periodo moderno está caracterizado por el descubrimiento del yo, y el posmoderno por la desintegración del mismo, quizás el periodo “poshumano” lo estará por su reconstrucción en la que nada ni nadie podrán ser demasiado artificiales. ” (Aliaga, 64).

En lo que refiere a definir una estética del cuerpo en el arte contemporáneo; no podríamos hablar de una estética en particular, ya que como nos dice Danto “el paradigma de lo contemporáneo es el collage” (Danto, Después del fin del arte 28). Pero sí podríamos definirlo en parte y tomando el término de Danto, como *arte perturbador*, en el cual el límite que separa el arte de la vida se traspasa. Así, no es lo mismo representar cosas perturbadoras que vivir lo perturbador.

Es ésta la razón por la que la realidad debe ser, de algún modo, un componente verdadero del arte perturbador y ha de funcionar, en líneas generales, como una realidad en sí misma perturbadora: obscenidad, desnudos, san



gre, heces, mutilación, peligro real, auténtico dolor y posibilidad de morir. (Aliaga, 83)

Ejemplos de este llamado *arte perturbador* podemos encontrar en las obras de Chris Burden, Marina Abramovic, Vito Acconci, Rudolf Schwarzkogler, etc.

El público-espectador ya no irá, en su mayoría, a los museos o sitios destinados al arte para encontrar sosiego sino todo lo contrario. El arte ha dejado de representarnos ideales para comunicarnos realidades. ¿Para qué estamos los artistas entonces, si, para eso existen los periodistas y medios de comunicación? Los artistas estamos para sensibilizar al espectador a través del arte, y si bien el arte del siglo XX y XXI, está marcado por un obvio desplazamiento de la belleza, es ineludible que ésta se traslade hacia otros territorios sin que pase por nuestras vidas. Muy independientemente de las estéticas que maneje el arte actual, es oportuno que de vez en cuando hagamos un retorno a la belleza, ya que ésta siempre estará presente para reconfortarnos y ayudarnos a sobrellevar nuestros mundos y realidades; caóticos, y brutales en ocasiones.



CAPITULO 2 El cuerpo artístico mirado desde la Antropología y la Psicología.

2.1 El cuerpo en los rituales desde los tiempos ancestrales.

*La jarra de ungir ha sido destapada,
Oh cascada de cabello, perfume del momento,
El pasado está escrito, enrollado y sellado
en un pergamino
que ya no volveré a ver.
El ojo del halcón surca el cielo sin parpadear
Abierto, Cerrado, Perfecto.
Papiro de Arni
(copia del libro de los muertos egipcio)*

La mayoría de los rituales se centran en una etapa de transición, la cual se conoce como “liminar” (del latino limen) que significa frontera, umbral. Muchos rituales sobre la muerte por ejemplo, pretenden que la persona acepte que deberá pasar al mundo de los muertos. En las religiones aborígenes, los ritos de iniciación al estado adulto y la muerte parecen ser así los más importantes, porque sin ellos, no es posible realizar la transición.

En su libro “La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista” Jacques Soustelle, sostiene que los aztecas, tuvieron ritos vinculados a la muerte y al sacrificio; se guiaban por *el Tonalpohualli*; calendario que indica los períodos del tiempo que dan ritmo a la vida mágico-religiosa, que rige los sacrificios y los ritos, este año religioso duraba 260 días y estaba dividido en 13 periodos de 20 días, los ritos y ceremonias que se realizaban en el transcurso de estos periodos, eran indispensables, para que el sol prosiga su marcha; y no se asienten las catástrofes (cataclismos naturales y escasez) sobre la humanidad y sobre un mundo constantemente amenazado, la función primordial del hombre era dar alimento (sangre) a su madre y a su padre; la tierra y el sol.

Es por eso que “el sacrificio humano es una transmutación por la cual de la muerte sale la vida” (Soustelle, 102). En la forma más habitual del rito, la víctima era extendida sobre la piedra de los sacrificios en tanto que cuatro sacerdotes contenían sus brazos y piernas, entonces había un quinto sacerdote, el mismo que, con un golpe de pedernal, le abría el pecho, para luego extraerle el corazón, las calaveras de los sacrificados se conservaban en el *Tzompantli*, o gradería de cal y piedra. El de *Tenochtitlan* tenía no menos de 136.000 de ellas al tiem-



po de la conquista. Según Soustelle existían otras formas de sacrificio en las cuales se decapitaban a las mujeres consagrada a morir en honor de las diosas terrestres, mientras bailaban fingiendo ignorar la suerte que les aguardaba; los niños que morían ahogados; que se ofrecían a *Tláloc*, el dios de la lluvia; las víctimas del dios fuego, que eran anestesiadas, para luego ser arrojadas a un gran brasero.

Soustelle señala que los sacrificados no eran enemigos, sino mensajeros, enviados a los dioses, muchos de ellos inclusive revestidos de una dignidad casi divina, como en el caso del joven que se había aleccionado previamente durante un año para su papel de víctima, en el *Festival Toxcatl*, el más importante festival con relación a *Tezcatlipoca*, celebrado el mes quinto, el día del festival se mataba al joven, que había sido seleccionado entre los mejores prisioneros de guerra de ese año, éste adoptaba el nombre, el traje, los atributos de *Tezcatlipoca* y la población entera lo trataba con reverencia, imaginando que era un representante de la divinidad en la Tierra.

Descansaba durante el día y sólo actuaba por la noche, armado con su dardo y su escudo de dios, esta práctica simbolizaba el avance del dios del viento por los caminos de la noche. También llevaba un silbato, símbolo de deidad y hacía con él como un ruido como de un viento nocturno sobrenatural.

De los brazos y las piernas le colgaban piedras. En el año se desposaba con cuatro hermosas doncellas. Al final, el día fatal en que debía ser sacrificado, llegaba. Era conducido al *teocalli de sacrificio*, sobre cuyas laderas rompía los instrumentos musicales con los que le habían seducido durante su cautiverio. Cuando llegaba a la cima, lo recibía el sacerdote, quien rápidamente lo unía al dios al que representaba, arrancándole el corazón en el altar del sacrificio.

Soustelle nos cuenta, que los sacrificios también solían ser numerosos, los cautivos destinados a ser sacrificados eran sometidos a un baño ritual; el baño no sólo era una medida higiénica, sino también una ablución ritual. La festividad de *Paquetzaliztli*, se realizaba en honor a *Huitzilopochtli*, dios de las batallas y la guerra, además del sol. La celebración que pretendía rendir tributo a la estación de los relámpagos, consistía en llevar a cabo un sacrificio ritual. Los sacerdotes escogían a una serie de personas que habían sido condenadas por actos funestos contra la sociedad, o bien a guerreros hechos prisioneros en batalla. Se les hacía ingerir diferentes sustancias, entre ellas el pulque. Luego se procedía al sacrificio ritual procurando que su sangre cayera en unas vasijas preparadas para tal fin, en ellas se mezclaba tierra, así como una serie de plantas des-



conocidas. Los sacerdotes preparaban una masa compacta hecha con estos ingredientes la cual era atravesada por una flecha que podía lanzar, el más valeroso de los guerreros o el mismo sacerdote, con esta acción el dios de la guerra se encontraba contento, agradecido y entraba en disposición de proteger a los guerreros.

Soustelle nos relata una ceremonia realizada en honor a *Xipe Topec*, “nuestro señor el desollado”, dios de los orfebres, divinidad de la lluvia primaveral, de la renovación de la naturaleza y de las plantas, a esta divinidad se le ofrendaba un rito en el cual las víctimas eran atravesadas a flechazos, de modo que la sangre pudiese correr sobre la tierra, como si fuese una lluvia de sangre, las víctimas eran desolladas tan pronto como morían, luego los sacerdotes se vestían con su piel, pintada de amarillo; este acto mágico simbolizaba a la tierra que “viste nueva piel al inicio de la estación lluviosa” (Soustelle, 111) y era realizado para asegurar el renacimiento de la vegetación.

Noemí Quezada en su libro “Amor y Magia entre los aztecas” nos relata una serie de ceremonias realizadas en honor a las divinidades del amor, las cuales son importantes en la mitología azteca: El ritual de *Xochiquétzal*; nombre de la diosa que rige el vigésimo día del *Tonalpohualli* (calendario ritual que

rige los sacrificios y los ritos) significa flor preciosa, esta diosa era festejada en tanto que diosa de las montañas en el décimo tercer mes llamado *Tope-tluhuatl* (*Fiesta de los cerros* realizada del 6 al 26 de octubre), época en que los hielos se acercaban y las flores se secaban y morían. Las sacerdotisas de *Huitzipochtli* (dios guerrero) iniciaban las ceremonias preparando una batea de masa que colocaban en el templo con el deseo de que apareciera la huella del pie de un niño y uno o dos cabellos de la madre como signo del nacimiento del dios *Cintéotl* (joven dios del maíz).

Este acontecimiento desencadena el sacrificio de los sacerdotes que se agujereaban lengua y orejas o se laceraban el pecho, veinte días más tarde, dos bellas doncellas de la familia real de *Tezcatlátl*; imágenes vivientes de la diosa, ricamente ataviadas y precedidas de un cortejo de sacerdotes que dancaban, eran conducidas al *Cuauxicalli* o piedra de los sacrificios. Allí se desarrollaba una importante ceremonia de fertilidad agraria. Cuatro sacerdotes llevaban cuatro jícaras llenas de cuatro diferentes variedades del maíz. Las doncellas simulaban sembrar, arrojando maíz negro, blanco, amarillo y violeta. Los asistentes se disputaban estos granos considerados como amuletos de buena suerte y fertilidad y eran más tarde mezclados con las semillas que se sembrarían ese año.



Terminada la ceremonia las doncellas eran sacrificadas, les abrían el pecho con un cuchillo y los corazones eran retirados y ofrecidos a la diosa, en tanto que los cuerpos se arrojaban por la gradería del templo. Más tarde llevaban otra mujer, cubierta con los atributos de la diosa *Xochiquétzal*, que era decapitada y desollada como en la ceremonia a *Tlazoltéotl* (diosa de los excrementos y la basura, del placer sensual y de la voluptuosidad, diosa del amor carnal, del pecado y de la confesión) la iconografía ritual que utilizaban para adorar a la diosa *Tlazoltéotl* proporciona detalles característicos; su cabeza está ceñida por una banda de algodón bruto y deshilachado, su sombrero es cónico y en torno a la boca tienen pintura negra de hule, este rasgo recuerda su escatofagia.

En cuanto a la ceremonia que se rendía a la divinidad; un sacerdote revestido con la piel de la víctima reencarnaba asimismo a la diosa. Se arrodillaba cerca de las gradas del templo y colocándose en la cintura un telar simulaba tejer, representando así la actividad característica de la diosa. Ese mismo día, al amanecer, se efectuaban los baños rituales de purificación en todos los ríos y arroyuelos. Aquellos que no cumplieren estos ritos incurrían en la venganza de la diosa que les enviaba enfermedades contagiosas como las bubas, la lepra o las enfermedades venéreas.

Quezada sostiene que las diosas del amor conocieron un rito muy importante que les es exclusivo; la confesión no solo de las faltas sexuales, sino también de los robos, homicidios y violencias, etc.

Frente a la diosa *Xochiquétzal*, se presenta el individuo, cuyo pecado era venial, para luego ser admitido en el baño ritual. Llegaba al templo con tantas pajas como faltas había cometido y frente a la imagen de la diosa se traspasaba la lengua con cada una de las pajas, lanzándolas atrás. Los sacerdotes recogían las pajuelas ensangrentadas y luego las quemaban en el fuego purificador. (Quezada,41)

Después de esto el pecador se reunía al resto de la comunidad y participaba del baño que les antecedió a la comunión.

La confesión tenía un carácter privado y a la vez público, privado porque sólo los penitentes sabían el pecado que expiaban y público porque todos conocían a partir de la cantidad de pajas, el número de pecados cometidos.

La confesión ante *Tlazoltéotl*, tiene un sentido más profundo, porque a esta diosa se la identificaba con la diosa madre, se realizaba una vez en la vida, era de carácter personal que recuerda la confesión de la extremaunción. Implicaba las relaciones que el



individuo formaba con la divinidad, un poco antes de morir. La fecha para esta confesión estaba determinada por el sacerdote que consultaba el *Tonalámatl* o libro sagrado, en el día escogido el penitente llegaba al templo con un petate que colocaba delante de la diosa, el sacerdote que representaba a la imagen viva de la divinidad, se sentaba frente a él sobre el mismo petate. Después de invocar a la diosa Tezcatlipoca, el sacerdote invitaba al penitente a enumerar sus pecados en orden cronológico. La penitencia era fijada para que se cumpla en el periodo que duraban las festividades a *Tlazoltéotl*. Esta confesión privada era secreta y evitaba las penas que las autoridades civiles quisieran imponer.

La comunión se realizaba únicamente después de que el individuo era purificado por la confesión y el baño, entonces el individuo estaba listo para recibir el alimento ritual que representaba el cuerpo del dios del sacrificio. “Y en ocasiones en que se practicaba el canibalismo ritual, era la carne misma del dios lo que el creyente consumía en una comunión sangrienta” (Soustelle,104), esto explica ciertas prácticas de antropofagia ritual común entre los aztecas.

En la fiesta de *Xochiquétzal* se comulgaba con una especie de masa de granos pequeños, de maíz y de miel negra de maguey. La confesión se hacía únicamente frente a estas dos divinidades.

Soustelle afirma que el sacrificio es una parte importante de los ritos y ceremonias que se realizan a las divinidades, las víctimas simbolizan ofrendas que se hacen a los dioses, para que estos mantengan el equilibrio del entorno; se les prepara para morir para ingresar a un ambiente netamente espiritual, en el cual, algunas veces se transforman en representaciones vivas de las divinidades.

El sacrificio es un acto religioso que, por la consagración de una víctima se modifica el estado de la persona moral que lo cumple o de ciertos objetos a los cuales está asociada, la víctima tiene la función de asegurar el paso del mundo profano al sagrado. (Quezada, 32)

Gustavo Vega, en su libro “El mundo ritual y simbólico de la medicina y la salud” nos indica que en las culturas africanas, las danzas tienen un papel muy significativo; se realizan por motivos ritualísticos de tránsito o pasaje de edad a edad y otros trascendentales momentos de la vida y de la muerte; la danza se hace por el nacimiento, por la curación, por el hechizo, por la muerte.

Cuando se danza bajo la luz de la luna se implora fertilidad a la tierra. En el nacimiento de un nuevo niño se desarrolla una práctica como si se tratara de un largo hipnotismo, mediante una intensa observación a sus ojos; también se lanza a los niños uno a



otro entre los adultos, con el fin de protegerles de los malos espíritus; en la pubertad el baile simula una muerte y una resurrección.

Vega nos comenta que en muchas sociedades rurales de perfil tradicional, las danzas colectivas señalan rituales de iniciación como la llegada de la edad en la que los jóvenes compiten entre ellos dentro de la danza como parte de su paso a la madurez; escarificaciones en la piel y largos ceremoniales de engorde², acompañan los actos premonitorios de las danzas. El sacarse la máscara simboliza precisamente en la danza, el paso hacia una nueva vida, el iniciado se despoja de su antigua identidad, para comenzar otra etapa de su vida, una muerte social que indica que posee nuevos atributos y deberes para con su comunidad. En determinadas danzas de máscaras, el bailarín sume por un tiempo la identidad de un dios o de un poderoso espíritu ancestral. Las danzas de defunción, se celebran durante tres días con sus noches. Las enfermedades mentales han sido tratadas con tambores batientes, cascabeles y danzas.

Las máscaras se utilizan por ser un elemento que ayuda a trastocar o conferir otra identidad y apariencia, las máscaras han desempeñado un papel

² Ceremonias en las cuales, los iniciados son alimentados de manera especial, cuyo objetivo es el de brindar al individuo todos los alimentos que cada tribu considere sagrados y propicios para cada ceremonia.

importante en las ceremonias rituales de muchas culturas del mundo. Las usan los bailarines en ceremonias de mayoría de edad y rituales de caza, los curanderos o los participantes en ritos funerarios; se colocan sobre los rostros de los muertos, normalmente, muchas veces se supone que el bailarín que porta una máscara en una ceremonia se transforma o es poseído por el espíritu que habita o representa la máscara.

En las Islas Marquesinas situadas a unas 800 millas del nordeste de Tahití, se les prepara a las niñas para su vida sexual, aún antes de que empiecen a caminar, un mes después de su nacimiento se aplican jugos de hierbas y ungüentos a la vagina de las niñas. La mayor parte de ellos tiene propiedades higiénicas o astringentes. Las muchachas marquesinas son conscientes del atractivo de los genitales, poseer un monte de Venus que no sea prominente es un rasgo destacable de belleza física femenina.

Cuando una adolescente es capaz de mantener el tono de los músculos de su región pélvica, es un buen indicativo, de que posee habilidad muscular durante el acto sexual, un mes después de su nacimiento se aplican jugos de hierbas y ungüentos (se extraen de plantas que crecen abundantemente en las islas) a la vagina de las niñas, estas prepara



ciones de hierbas contraen las membranas mucosas de la vagina y provocan también una gran tonificación muscular del canal vaginal. Las jóvenes utilizan la pulpa prensada de coco como una especie de emoliente para su vello púbico, de modo que quede suave y dócil, también para modificar el color de los labios mayores.

Mucho tiempo antes de ser capaces de realizar el acto sexual, saben lo que es la vida erótica. Se entregan a juegos y diversiones que les permiten satisfacer su curiosidad respecto al aspecto y función de los órganos genitales [...] (Malinowski, 89)

En la pubertad, las marquesianas reciben una orientación sexual de las mujeres mayores, generalmente de la madre o abuela. Las instrucciones consisten en posiciones durante el coito, uso de los músculos vaginales, técnicas del juego sexual e higiene femenina. La estrechez del canal vaginal, el desarrollo de los músculos son importantes para el acto sexual y una escrupulosa atención a la higiene femenina son tradicionales para las capacidades de una joven que ha pasado la pubertad y son cualidades muy estimadas por los hombres de las islas Marquesas, al hacer referencia a las tendencias sexuales.

El *Chudukarma*, es el rito de la primera tonsura y afeitada, es un rito preliminar de iniciación que tiene lugar un año o mes antes de la inducción religiosa formal Upanayana, en la que el hilo sagrado de los nacidos dos veces es asumido por primera vez. La cabeza está completamente rasurada, excepto por un pequeño mechón. El cabello que queda es cepillado y atendido con el mayor cuidado y anudado de manera muy elaborada, al final esta tonsura se conserva durante toda la vida. El mechón de cabello aislado, como el hilo sagrado en sí mismo, es una parte esencial del vestido de los hombres brahmanes.

Este peculiar estilo de peinado es reforzado ritualmente como parte de una ética puritana que se extiende a la conducta sexual de los brahmanes. Cada aspecto del sexo es tratado como una obligación contaminante. A pesar de que cada hombre tiene un deber moral para criar descendientes legítimos, la virtud de la contingencia sexual es constantemente enfatizada. Por último, la más elevada acción moral es renunciar a todas las asociaciones contaminantes con el mundo, volviéndose asceta, célibe, *sannyasin*. (Leach, 11)

Gustavo Vega, señala que nivel local como en el Azuay y otras partes del Ecuador, se encuentra una



serie de ritos relacionados con las diferentes etapas por las que pasa un individuo. En la etapa del nacimiento y el parto se realizan dos ritos de transición simultáneamente; en los cuales la mujer pasa a ser madre y la incorporación del niño a la vida. El bautismo simboliza la asignación de un nombre al niño, el cual le otorga una identidad.

En el *baño del cinco*, o el *baño del quinto día* se baña al niño y la ropa a los cinco días del parto, es un ritual dominante, no solo en el sector rural, sino en muchos barrios suburbanos. “El baño es un símbolo de purificación, de desinfección, de tamiz y purga de males, de exorcismo de enfermedades, toxinas y otros humores malignos” (Delgado, 198)

Los afro ecuatorianos del valle del Chota en Imbabura, acostumbraban enterrar la placenta en el umbral de la casa con el fin de que no desate mala suerte a la familia, o se lanzaba la placenta al agua porque solo ésta era la que limpia y lleva consigo la buena o mala suerte.

Varias comadronas ancianas, en parroquias rurales aún acostumbran dejarse crecer la uña de su dedo pulgar de la mano derecha, con el fin de poder cortar el cordón umbilical del niño al nacer; si es varón, lo dejan más largo, lo cual se interpreta como una analogía del cordón con el pene, un símbolo de anticipación hacia una potencialidad sexual y fertilidad

adecuadas en el futuro. Si es mujer, la sección del cordón es más corto, en representación simbólica del tamaño del clítoris.

El primer corte de cabello, en el sector rural, se considera importante, los papás no deben cortar el cabello a sus hijos varones, las mamás son las que deben cortar el cabello a sus hijos. “En varias culturas el corte del cabello y las uñas es realizado por el anciano de la comunidad, cabellos y uñas que son conservados celosamente como un amuleto de buena suerte [...]” (Delgado, 235)

Fritz Trupp en su libro “Los últimos indígenas. Culturas Nativas en América del Sur” nos comenta que los shuaras que se encuentran en la región fronteriza ecuatoriano-peruana, celebran *la fiesta de los niños*, cuando él o la niña cumplen entre dos o tres años de edad, esta fiesta es llamada *Uchiáuratai* que significa “daré gotas de tsinsimba” la tsinsimba es una planta que se da a las criaturas inmediatamente después de nacer y juega un papel muy importante en la *fiesta de los niños*. Las hojas de la planta se mascan y se mezclan con la saliva de él o la anciana que hace de sacerdote o sacerdotisa, la bebida se denomina *ambára*, y es vertida en la boca de los niños, dos veces al día durante los dos días que dura la fiesta, se cree que al realizar este ritual, se imparten poderes para resistir los espíritus malignos.



Cuando la criatura pierde su primer diente, es guardado muy celosamente en el techo de la casa, de manera que ningún animal se lo coma, esto se debe a la creencia de la fuerte conexión entre la criatura y el diente caído.

Cuando las niñas shuaras están entre los 5 y 7 años, su madre perfora su labio inferior con una espina, insertando en el agujero una hoja de hierba y luego una barra pequeña de madera. El agujero es gradualmente agrandado, de manera que cuando la niña alcanza una edad adulta lleva un tubo llamado *tukúnu*.

La primera menstruación denominada *numbuén*, aparece entre los 8 y 10 años de edad, la madre es la que lleva a su hija al río y la lava con una hoja grande. Durante tres noches duerme fuera de su casa, sino duerme en un pequeño refugio, en el cual no puede comer ni beber nada, excepto agua de tabaco, que le da una anciana y una pequeña porción de yuca, además la muchacha no puede tocar ningún objeto de la casa con sus manos.

En la nacionalidad de los T'sachilas, el rito de la perforación de la nariz denominado *kimfúdse-wáma*, se lo realiza cuando los niños cumplen entre los 10 y 12 años. El niño se cubre desde la cabeza a los pies con achiote, se pinta líneas negras en la cara e

ingiere *málakachisa* y en algunos casos el narcótico *nepe*.

Trupp nos cuenta que los Yanomami son un grupo aborigen que habita en el alto Orinoco en territorio venezolano. Cuando un yanomami muere es incinerado y sus restos son guardados en calabazas, las cenizas son mezcladas con una mazamorra de plátano, que luego son ingeridas por los miembros de la familia. Esta ceremonia se celebra una vez al año y el objetivo de la misma es que a través de esta se libera el alma del muerto y los conocimientos del mismo pasan a formar parte de toda la tribu.



2.2 Las memorias: la relación psicológica de los estímulos en la memoria.

No quiero que tengas una forma, que seas precisamente lo que viene detrás de tu mano.

Julio Cortázar.

La memoria es un proceso de almacenamiento y recuperación de información. Para que cierta información pase a formar parte de la memoria, es necesario que en principio exista un estímulo sensorial, a lo que se le denomina impresión, que al percibirlo se convierte en percepción, la misma que es un proceso mediante el cual dotamos de significado a las sensaciones.

La percepción nos produce una sensación la cual en la mayoría de los casos nos produce un sentimiento, el cual es registrado y convertido en experiencia, el cual a su vez guía en situaciones posteriores o en condiciones similares la conducta de cada individuo.

Neisser (1967) nos comenta que la memoria funciona a través de cuatro pasos básicos: percepción, codificación, almacenamiento y recuperación. Hay

tres tipos diferentes de memoria: sensorial, a corto plazo y a largo plazo.

El autor denominó memoria sensorial o corporal al mecanismo de memoria instantánea que registra la información del estímulo durante un corto periodo de tiempo que oscila entre 1 y 4 segundos.

Neisser planteó dos tipos de memoria sensorial: *memoria icónica*, responsable del registro de la información visual, y *memoria ecoica*, responsable de la información auditiva.

Si la información de la memoria sensorial es procesada pasará a formar parte de la memoria a corto plazo, la cual es encargada de comparar la información que recibimos con la información que tenemos guardada en la memoria a largo plazo, además permite que cierta capacidad de información pueda ser mantenida hasta por un periodo de 20 segundos aproximadamente.

Cuando cierta información de la memoria a corto plazo ha sido procesada pasa a formar parte de la memoria a largo plazo. La memoria a largo plazo puede ser conservada por un tiempo indefinido, en la cual se almacenan los conceptos y las asociaciones, los eventos y experiencias de la vida relacionadas con tiempo y espacio.



Hay muchas clases de memoria, tenemos a la semántica, que es más bien abstracta, la del conocimiento. La memoria episódica, la de los detalles, de la vida, de los rostros, de los nombres. La memoria sensorial, que es inmediata y está asociada a los sentidos, registra todas nuestras sensaciones, comúnmente se inhibe para dejar espacio a las memorias más importantes.

La experiencia humana, más allá del rostro insólito que adopte, está basada, por completo, en lo que el cuerpo realiza. El hombre habita corporalmente el espacio y el tiempo de la vida. (Breton, Antropología del cuerpo y Modernidad 100).

En la vida cotidiana la mayoría de los estímulos percibidos por los sentidos son filtrados, ya que sería imposible registrar a conciencia cada uno de los impulsos percibidos, cada individuo toma de las sensaciones lo que sea de su interés, dicha clasificación es dada por el conocimiento previo de cada ser humano convirtiendo al individuo en único e irrepetible.

La falta de estímulos sensoriales produce en el cuerpo *hambre sensorial* como nos comenta Le Breton, el hombre no puede vivir sin la continuidad de las percepciones, la interrupción del flujo de estímulos se convertiría en una especie de tortura corpo-

ral, la cual desembocaría en el origen de alucinaciones, como respuesta defensiva del cuerpo.

Es aquí en donde la actividad y el movimiento toman un papel importante y podemos captar las características de la materia que nos rodea. Como Heráclito expresaba; *nuestros cuerpos fluyen como el agua de los ríos*. Las sensaciones que vivimos, son activas, cognoscitivas y reveladoras de la realidad oculta de los objetos.

Las cosas se nos presentan, nos impresionan, nos afectan y en la medida en que hay un entorno próximo a nuestra corporeidad es que nuestra memoria entra en acción. Depositamos nuestros temores, nuestras vivencias y nuestra humanidad sobre las cosas, les vamos dejando a cada una de ellas un poco de nuestra esencia; así, un par de zapatos viejos o una silla hablan de nosotros, tienen historia porque nosotros les imprimimos una suerte de memoria a largo plazo.

Los objetos son estaciones donde el tiempo permanece inalterable y a través de los cuales accedemos a nuestras memorias.

El hombre vive y recoge a través de su cuerpo las sensaciones que le despiertan las cosas de la tierra. Por la sensación entabla un diálogo permanente que le incita a buscar un camino que acorte el distanciamiento que vive con relación a las cosas



que le rodean. “Solo podemos aproximarnos a su esencia verdadera por el estremecimiento sensitivo de la emoción que experimentamos al fundirnos con ellas en su belleza inocente y pura” (Gumendez, 65)

“Con mundos es con lo que siempre hacemos el amor” (Larrauri,11); cuando algo nos llama la atención, nos gusta y nos conmueve, no está formado por una sola cosa, es del conjunto de cosas que conforman eso que me agrada.

Por ejemplo cuando miro un acuario enorme y hay un pez en particular que me agrada, pero no es el pez por sí solo, el que me causa ese efectos es el agua que le rodea y hace que se vea etéreo, es la luz que le ilumina de cierta forma, es el conjunto de peces que hacen que el color de mi pez sobresalga. Es el conjunto lo que me conmueve, es esta la forma como puedo percibir las cosas, todo se complementa y de alguna manera se convierte en una unidad.

Siempre se nos ha indicado que hay distintas áreas de la corteza cerebral que corresponden únicamente a la actividad y el procesamiento de la información recibida por los cinco sentidos, lóbulos específicamente encargados de manejar las diferentes facultades corporales. Pero el neurocientífico español Joaquim Fuster considerado uno de los grandes

neurólogos de la actualidad, señala, que la memoria surge de la interconexión de toda la red cerebral.

En una entrevista realizada para *Redes* por Eduard Punset, Joaquim Fuster nos indica que a pesar de que nuestras neuronas mueren constantemente y que evidentemente es por la conexión entre ellas que se preserva un recuerdo; es posible que el recuerdo del rostro de una persona, por ejemplo, se nos queda en la memoria para toda la vida. Esto se debe a que y como dice el profesor Fuster; “la solidez y durabilidad de un recuerdo están relacionadas con las circunstancias emocionales en las que se lo ha adquirido.” (Fuster,1)

Es por esto que la memoria es tan sólida y duradera, los recuerdos se forman con las emociones, con el clima emocional en que se adquieren estas memorias, además de que durante nuestra vida vamos rememorando constantemente estas memorias.

Según el profesor Fuster:

La red neuronal es la clave, sobre todo las redes de la corteza cerebral, son la base de todo el conocimiento y de toda la memoria. Se forman a lo largo de la vida con la experiencia por el establecimiento de conexiones entre neuronas. Entre neuronas que pueden estar agrupadas en grupos pequeños, sobre todo en las zonas primarias sensoriales y mo



toras que pueden llamarse módulos. Es decir, los módulos están en la base. Es el ver, es el tocar, es el oír, es el moverse, pero la conciencia del conocimiento, y la conciencia de la memoria, está en la red. Que es la agrupación. (Fuster,1)

Fuster nos comenta en su entrevista, que el código de la memoria, es relacional, es decir, tiene un código de relaciones y que “lo más cercano a esto, desde el punto de vista psicológico es la *Psicología de la Gestalt*; una cosa se ve y adquiere sentido y significado por las relaciones entre sus partes.” (Fuster, 1)

La *Psicología de la Gestalt*, fue fundada hacia 1912 por Wertheimer, Koffka y Kohler, inspirada en la *Fenomenología*. Nos indican que todo campo perceptivo posee un *fondo* y una *forma*, y que su clasificación está ligada a nuestros intereses y necesidades. Como por ejemplo cuando observamos un paisaje, cada uno de nosotros se enfocaría en el objeto de su interés y lo clasificaría en una *forma* y un *fondo*, no menos importante ya que éste daría sentido a la *forma*.

“El todo es muy diferente a la suma de sus partes” (Sergio Sinay, 5).

El interés que tengo por los cabellos, va más allá de su mera objetividad, me recuerdan estados, emociones, personas que quiero, solos o en abundancia, me recuerdan historias, de algún modo detonan recuerdos de mi memoria. El cabello por sí solo no tiene significado para mí, necesita encontrarse en algún contexto o situación para que adquiera un significado verdadero.

Las emociones son desencadenadas por el conjunto de sensaciones que crea una situación de relaciones concretas y por la emoción que causan éstas. Y es gracias a la receptividad de los sentidos que se crean las distintas memorias corporales y son el impacto de éstas las que crean nuestros recuerdos.



2.4 La memoria como conciencia.

*Nosotros los de entonces
ya no somos los mismos.*

Pablo Neruda.

Percibimos el mundo que nos rodea a través de nuestros sentidos. Las personas, las palabras, las cosas, y las sensaciones pasan por nuestros sentidos, y, dependiendo de su grado de impacto, quedan fijos en nuestra memoria.

“ El sentido solo se actualiza después en los sonidos fisiológicamente percibidos, así como en las imágenes psicológicamente asociadas a los mismos” (Deleuze, 58)

Cuando abro el cajón de mi cómoda y encuentro una atadura de cabellos, la sensación de percibirlos todavía no ha terminado, cuando; de pronto me encuentro recordando y viviendo una infinitud de momentos que transcurren como una melodía.

El cabello de mi abuela siempre será una brizna que me transportará a todos los momentos que he vivido con ella. Pienso que la memoria debe ser eso; un continuo fluir de momentos y momentos, que se complementan, que superviven los unos por

los otros. Pasado, presente y futuro no tienen límites divisibles entre sí, existen en la medida en que forman un todo. La memoria es el todo en el que transcurren nuestras vidas.

El pasado es memoria, pero el pasado no puede ser interpretado como un segmento aislado del presente y del futuro, el tiempo debe considerarse como una diversidad de los tres tiempos.

El pasado y el presente coexisten “ [...] el presente que no cesa de pasar; el otro, que es el pasado y que no cesa de ser. ” (Deleuze, 59). Simultáneamente pasado y presente nos abren una brecha por medio de la cual, nuestra conciencia se intensifica.

Si la materia no se recuerda del pasado, es porque lo repite sin cesar, porque, sometida a la necesidad, desarrolla una serie de momentos cada uno de los cuales equivale al precedente y puede deducirse de él; su pasado resulta dado en su presente. (Benrubi, 176).

El cuerpo está insertado entre los objetos que actúan sobre él y aquellos sobre los que él influye; es un conductor encargado de recoger los movimientos y transmitirlos a ciertos mecanismos motores.



Todo sucede, pues, como si una memoria independiente arrastrara las imágenes a lo largo del tiempo a medida que se producen, y como si nuestro cuerpo, con todo lo que le rodea, no fuera sino una de esas imágenes, la última, la que obtenemos en cada momento al practicar un corte instantáneo en el devenir general. (Benrubi, 168)

Deleuze define la *duración* como memoria, conciencia, y libertad, sostiene que es conciencia y libertad porque en primer lugar es memoria, nos comenta que esta identidad de la memoria con la *duración* Bergson la presenta:

[...] como acumulación y conservación del pasado en el presente, o que el presente cierra distintamente la imagen siempre creciente del pasado [...] o la memoria en cuanto recubre con una capa de recuerdos un fondo de percepción inmediata y en cuanto contrae un conjunto de momentos. (Deleuze, 51)

El pasado se conserva en sí, es el pasado en su totalidad, todo nuestro pasado el que coexiste con cada presente. Deleuze divide a la memoria en dos aspectos que están unidos: la *memoria recuerdo* y la *memoria contracción*. La razón de esta división se

debe a que el presente que dura; se divide a cada momento en dos recorridos uno encaminado hacia el pasado y otro contrayéndose al futuro.

Para Bergson, la *duración*, es una temporalidad particular. La *duración* es la forma que toman la sucesión de nuestros estados de conciencia, cuando nos abstenemos de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores, sin la supervivencia del pasado en el presente, no habría *duración*, sino solamente *instantaneidad*. Un claro ejemplo de esto, podríamos encontrarlo en la película *Memento Mori*, dirigida por Christopher Nolan del año 2000, en la cual el protagonista tiene una memoria a corto plazo, es decir su memoria dura tres minutos nada más, para luego volver a un estado en el cual no recuerda nada de los momentos anteriores.

Según Bergson; la *duración* fluye, carece de espacializado, de carácter lineal cuantitativo y homogéneo. La *duración* no tiene extensión y la sucesión no tiene forma de línea continua.

Cuando intenté recordar la primera vez que rescaté los cabellos de los peines de mi abuela para envolverlos y guardarlos. Una vez instalada en el momento preciso del recuerdo que busco, y solo entonces lo empiezo a percibir, lo rememoro, éste re



cuerto se convierte en una nueva vivencia. Este pasado me trae un presente.

De alguna manera especial nos reincorporamos en un espacio y tiempo, en un ambiente, que lo estamos percibiendo; no como aquella primera vez, pero estamos; y el momento evocado también está, y éste se actualiza.

Cuando intentamos traer un recuerdo, la invocación al recuerdo y la evocación de la imagen son dos aspectos completamente distintos. La invocación al recuerdo es ese salto repentino por el que nos instalamos en tal o cual nivel de contracción. Al evocar la imagen, ya me he instalado en el nivel en el que están los recuerdos, solo ahí mis recuerdos se convierte en imágenes-recuerdos capaces de ser evocados. No vamos del presente al pasado, de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción.

Necesitaríamos mucho esfuerzo y concentración, necesitaríamos liberarnos de nuestras concepciones de las personas y las cosas que nos rodean para poder miraras, como si lo hiciésemos por primera vez.

La memoria es inevitable, la dificultad reside en que cada elemento del mundo que me rodea contiene su historia, hay algo que invisiblemente fluye, como si cada elemento tuviese su propia composición, en

la que cada parte forma un todo, una melodía que se reproduce constantemente. Una música interior en cada cosa que nos rodea; memoria, recuerdos. En el momento en que nos adentramos a esta atmósfera en la que todo deviene, es en el que estoy recordando y pausadamente percibiendo.

La *duración* es una corriente fluida irreversible; nuestro pasado se manifiesta, íntegramente a nosotros por su impulso, de esta supervivencia del pasado, resulta la imposibilidad, para una conciencia, de atravesar dos veces el mismo estado.

Aunque las circunstancias sean las mismas, estas no actúan sobre la misma persona, porque la toman en un nuevo momento de su historia. Nuestra personalidad se construye a cada momento con la experiencia acumulada, cambia sin cesar, al cambiar, impide que un estado, aún idéntico a sí mismo en superficie se repita en profundidad. Y por ello nuestra *duración* resulta irreversible. No podríamos borrar ni revivir una parcela suya, porque tendríamos que empezar por borrar el recuerdo de todo lo que ha seguido.

El tiempo concebido como *duración* es indivisible. El tiempo real implica una sucesión, un continuo fluir que es la *duración* de la conciencia. Un momento se compone con el otro y crece sobre el subsiguiente. Captamos el tiempo, en cuanto *duración*.



El ahora, se forma a través de la experiencia del momento anterior y de todo el pasado. La *duración* no puede detenerse, es un proceso en el cual se diluyen los límites del pasado, el presente y el futuro. “No percibimos prácticamente, más que el pasado, siendo el presente puro como el inaprensible progreso del pasado que descama el porvenir” (Bergson, 172)



CAPITULO 3. Detonando la memoria del cuerpo. Experimentación del cuerpo en la memoria.

3.1 El sentido del tacto y el oído como guardianes de la memoria.

El Tacto.

—Nunca nos quisimos —le dijo besándola en el pelo.

—No hablés por mí —dijo la Maga cerrando los ojos—. Vos no podés saber si yo te quiero o no. Ni siquiera eso podés saber.

— ¿Tan ciego me creés?

—Al contrario, te haría tanto bien quedarte un poco ciego.

—Ah, sí, el tacto que reemplaza las definiciones, el instinto que va más allá de la inteligencia. La vía mágica, la noche oscura del alma.

Julio Cortázar. *Rayuela*. Capítulo 71

La comunicación táctil es probablemente la forma de comunicación más básica y primitiva. En realidad, la sensibilidad táctil es el

primer proceso sensorial que entra en funcionamiento. En la vida fetal, el niño comienza a responder a las vibraciones de los latidos del corazón materno. (Knaap, 210).

Flora Davis, en su libro “La comunicación no verbal” nos comenta que las primeras experiencias que se dan en el ser humano incluso antes de haber nacido, son las táctiles. La autora afirma que antes de que un embrión tenga ocho semanas, cuando aún no tiene ojos ni orejas y mide menos de tres centímetros, ya responde a los estímulos táctiles (Davis, 176).

Se dice que el mayor sentido y el más extenso de nuestro cuerpo es el tacto, nos proporciona la sensación de realidad. Mediante éste podemos tener conocimiento de la profundidad, el grosor y la forma de lo que nos rodea.

La piel, surge de la más externa de tres capas celulares del embrión, constituye la envoltura de la superficie del cuerpo embrionario, da origen al cabello, los dientes y los órganos de los sentidos. (Davis, 176)

La piel es similar a una envoltura que contiene a nuestro organismo, y su sensibilidad está dada por nuestro estado emocional. Condicionarse es una forma de alterar la sensibilidad que tenemos de al



gunas cosas o afectos. No es lo mismo recibir un beso de alguien a quien amamos, que recibirlo de alguien que nos ha lastimado. En algunas ocasiones el contacto de nuestros cabellos sobre nuestra piel pasa inadvertida, pero en otras el roce de los cabellos de alguien ajeno a nosotros nos resulta incómodo y en casos extremos nos puede producir ronchas. Sin embargo es necesaria la presencia del cuerpo del otro para poder desarrollar nuestra corporalidad.

Tengo con mi cuerpo una relación imposible. Solo en el cuerpo del otro puedo depositar mis labios o mis manos. No puedo desdoblarme para besarme a mí mismo en mis propios labios. Y cuando me toco, algo es completamente diferente de cuando otro me toca. (Rojas, 81)

Los bebés recién nacidos exploran su mundo mediante el tacto, de esta forma aprenden a reconocer las diferentes texturas de todas las superficies que sienten, y comienzan a asociar la experiencia visual a la táctil. Como por ejemplo cuando miran sus peluches saben que son muy suaves y quieren tocarlos. Conforme crezcan asociaran la palabra *suave* a la sensación y al objeto. Flora Davis menciona que “si se priva a un bebé de esa primera experiencia de aprender a través del tacto, podrá no captar el producto final, el símbolo de manera tan clara [...] el

aprendizaje emocional también comienza a través del tacto” (Davis,177)

Conforme crecemos y dependiendo del contacto y el *status* al que pertenece, el tocar se somete a una serie de normas y a la cultura que se pertenezca. Los niños aprenden que hay zonas de su cuerpo y la de otros, que se pueden y las que no se pueden tocar, las circunstancias en las que las que deben y no deben ser tocados. En nuestra cultura, por ejemplo, es común el contacto físico con las personas que se encuentran en nuestra esfera personal, cuando saludamos, el nivel de contacto dependerá que tan relacionados y que grado de intimidad existe. El beso en la mejilla, el abrazo, el dar la mano, la palmadita en la espalda, están delimitados por nuestras relaciones personales, a diferencia de la cultura norteamericana en la que no es muy común el contacto físico, ya que se considera un indicio de homosexualidad. “Parece que los jóvenes norteamericanos, a no ser que se entreguen regularmente a hacer el amor, pueden no conocer la experiencia de sentir su cuerpo cuando lo toca otra persona, lo abraza, lo empuja o lo masajea” (Davis, 180).

Según R. D. Laing, citado por Davis, el hombre moderno está descorporeizado, y nuestros cuerpos tienden a desaparecer del campo de nuestra experiencia. (Davis, 180). A este tipo de carencia se le



denomina *hambre de la piel* y la autora comenta que, los grupos de encuentro, la cultura de la droga y los conciertos masivos como Woodstock, corroboran la necesidad que tiene la juventud del contacto físico y el sentirse reconfortados por el contacto con los otros.

Ashley Montagu en su libro “El Tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas”, nos cuenta algunos experimentos con monos Rhesus, realizados por el matrimonio Harlow, el cual era defensor de la tendencia “pedagógica” de separar a los niños de las madres.

El objetivo inicial de los experimentos consistió en separar a las madres de sus crías al momento de nacer, las crías, no volvieron a ver a la madre y recibieron cuidados especiales (antibióticos, suplementos vitamínicos, minerales...). Aparentemente se desarrollaron más saludables que los monos que permanecieron con sus madres, pero luego surgieron problemas en la conducta de estos monos:

[...] se quedaban mirando al vacío, andaban dentro de la jaula en círculos con la cabeza entre las manos y oscilando de un lado para otro se pellizcaban a diario cientos de veces en el mismo lugar, en el pecho hasta llegar a sangrar. Si entraba alguien a su jaula reaccionaban con auto agresiones.

Los síntomas observados en los Rhesus sin madre se han observado también en los niños abandonados.

Al alcanzar la madurez sexual se reunió a los 56 monos; ninguno fue capaz de aparearse y se dedicaron a luchar entre ellos.

Años después continuaron con otros experimentos sustituyendo a la madre por una madre de alambre de dimensiones similares a una hembra de Rhesus, y una cabeza de madera, y a la altura del pecho un biberón con leche y una madre de trapo con una pequeña bombilla detrás que irradiaba calor. Los monos al nacer eran separados de la madre y al entrar en la jaula de las madres muñecas, elegían estar abrazados a la madre de trapo y no se separaban durante horas salvo para comer en el biberón de la madre de alambre (www.otrabiología.com).

La falta o la inadecuada estimulación táctil en los primeros años de vida, puede influir de manera negativa en la vida adulta. Es gracias a que nos comunicamos a través de un lenguaje táctil cuando somos bebés, que trascendemos nuestra piel. Tocamos y somos tocados, muchos de los que han carecido de los estímulos táctiles sienten que su piel



es una envoltura que los aísla y los limita del mundo, y posteriormente tratan de evitar el menor contacto posible, considerándolo como un ataque a su integridad o por el contrario tienden a las relaciones promiscuas cuyo objetivo no es el de saciar un apetito sexual sino un apetito afectivo.

Un adecuado acercamiento táctil en la infancia, promueve una desarrollada capacidad para sobrellevar el estrés y un buen desarrollo emocional.

Las madres esquimales de Netsilik llevan a sus bebés semidesnudos en la espalda, de manera que los mismos se encuentren en contacto con la piel de la madre. De esta manera la madre puede percibir sensorialmente los deseos de su hijo y se crea una estrecha relación materno-filial, a pesar de que los Netsilik se hallan constantemente amenazados por los estragos ecológicos, pocas veces son presas del estrés, ni pierden el control de sí mismos. Son capaces de enfrentarse a un oso furioso con total tranquilidad. En sus relaciones interpersonales son generosos y francos. No ejercen el dominio de unos sobre otros. La vista, el movimiento, la orientación y el tacto se encuentran en ellos tan bien coordinados que sus aptitudes espaciales son extraordinarias. El contacto constante de su nariz, labios, manos, pies y otras partes de su

cuerpo con su madre proporciona al niño una sensibilidad que se traduce en especiales dotes para el arte y la mecánica. (www.otrabiología.com).

¿Es importante el tacto en la conservación de los recuerdos? Un ejercicio de retorno a las primeras impresiones, como cuando pequeños percibíamos de manera indispensable, esa corporeidad de la que estaban conformadas las personas que nos rodeaban, el cabello de los abuelos en los peines, la textura de sus pieles plegadas, la calidez de su proximidad, el seno de la madre, sus voces, sus acentos, la forma peculiar de nombrar las cosas, ese contacto físico, táctil y auditivo que mantenemos o mantuvimos con las personas, y el resto de sensaciones que se escapan a la memoria, pero que luego siempre son detonadas por pequeñas impresiones que las vuelven a activar minuciosamente. Definitivamente el tacto es uno de los sentidos más importantes, nos permite desarrollarnos emocionalmente y nos ayuda en circunstancias especiales a conservar nuestros recuerdos.



El Oído.

Nos veíamos desde hacía varios años. A veces, cuando ya estábamos juntos, alguien dejaba caer afuera una cucharita y despertábamos. Poco a poco habíamos ido comprendiendo que nuestra amistad estaba subordinada a las cosas, a los acontecimientos más simples.

Nuestros encuentros terminaban siempre así, con el caer de una cucharita en la madrugada.

Gabriel García Márquez. *Ojos de perro azul.*

De un área cultural a otra, y con mayor frecuencia, de una clase social a otra o de una generación a otra los actores descifran sensorialmente el mundo de un modo diferenciado. (Breton, La Sociología del Cuerpo 58). Es común que la gente que vive en el campo, descifre por los sonidos de ciertos pájaros o insectos en determinadas horas, aseveran que cuando va a llover las ranas y sapos emiten un sonido muy característico. Como es común en la ciudad que identifiquemos las situaciones por su sonido, como sucede cuando pasa una ambulancia o un carro patrullero.

Cuando nos encontramos en el vientre materno escuchamos una variedad de sonidos que van desde la voz de su madre y la mayoría de los sonidos que su cuerpo produce, hasta los sonidos de la calle, los cuales viajan a través del líquido amniótico, Flora Davis señala que:

[...] desde el primer despertar de la conciencia, el feto vive al compás del corazón de su madre, en síncope con el suyo propio, que late a un ritmo cardíaco casi doble. El bebé mismo se mueve rítmicamente dentro del útero; flota, se mece y algunas veces hasta casi podría decirse que baila en los primeros meses, cuando todavía tiene suficiente espacio para moverse libremente. (Davis, 184)

El ambiente y las conversaciones que se realizan fuera del útero de la madre, influyen de manera significativa en el bebé en sus últimos meses de gestación, es por eso que se considera al oído como un precursor del lenguaje. La investigadora nos comenta que es probable que algunos de nosotros hemos adquirido gustos determinados para ciertos ritmos musicales, ya desde el vientre de nuestra madre.

Y lo que algunos consideramos sonidos agradables, otros consideran lo contrario, como el sonido de las



guitarras eléctricas, de los aviones cuando aterrizan o de los motores de los autos.

Una de las leyendas que solía escuchar cuando era niña, era, la que hablaba de un hombre que al pronunciar iracundo algunas veces el nombre del “diablo”, éste se le apareció y se lo llevó. Un ejemplo metafórico de cómo la palabra puede tener grandes efectos: se nos dice, *no hables malas palabras* porque es descortés a los oídos de los otros, *no te maldigas ni maldigas al resto* porque la palabra se hace acto, *mide el tono de tus palabras, no hables con extraños, escucha tu voz interior, no emitas sonidos extraños con la boca, no eructes, no emitas gases en público*. Estamos condicionados por las normas que nos impone cada sociedad, Davis señala que para los árabes por el contrario, eructar o hablar en voz alta o soltar un gas, es una expresión de bienestar y comodidad, un acto de agradecimiento.

Cada sociedad forma a sus individuos según las pautas que se consideran correctas. Pero independientemente de lo que nos semeja como individuos, también nuestra conducta personal está ligada a nuestras experiencias sensoriales, como es en el caso de muchas personas que necesitan escuchar la voz de su madre o su esposo o sus hijos para poder calmarse o necesitan escuchar ciertas palabras que son como códigos personales que los

transportan de un estado a otro, quizá necesitan escuchar algún sonido específico, como el que proviene de alguna caja musical o tarjeta o canción.

Muchas personas gustan del sonido que hacen los pájaros cuando amanece o al atardecer, o el sonido cuando se endulza una taza de café, o las voces de la gente que quieren en los teléfonos convencionales, ocasionalmente se alimentan de ellas, sus modulaciones, sus timbres, sus ritmos, les ubican en momentos muy felices de sus vidas.

Como nos comenta Le Breton en su libro “La Sociología del Cuerpo”:

[...] cada individuo descodifica su mundo sensorialmente [...] cada actor se apropia de su uso de acuerdo con su sensibilidad y los acontecimientos que fueron puntuando su historia personal. (Breton, La Sociología del Cuerpo 58).

En una variedad de culturas se narran leyendas relacionadas a la creación del hombre a partir de la emisión de sonidos o palabras. Cuenta una leyenda que en la antigua Persia, Dios creó una estatua de barro a su imagen y semejanza, a la cual insufló de música, para que el alma pudiese entrar en ella. O en Egipto que existe una creencia que habla que



fue Thot, el dios de la palabra y la escritura, quién creó el mundo por medio de su palabra repetida siete veces.

Se dice que el dios Brahma, meditó cien mil años, y como resultado de esto se creó el sonido y la música, por lo tanto el primer acto fue la creación del sonido, todo lo demás ocurrió gracias a él. (www.temakel.net).

O en el Antiguo Testamento cuando Dios dijo: hágase *la luz* y las cosas se fueron creando a la orden de su voz.

En las conocidas “limpias” que representan un referente local, podemos escuchar ciertas evocaciones indispensables para la purificación y la curación, que realizan las curanderas en el momento que se encuentran realizándolas. O los cánticos que se realizan durante la *comunión* o los sepelios en la religión católica. El sonido, la música, las voces y el silencio, son recursos que alivian y ayudan a sobrellevar ciertos acontecimientos dolorosos.

Le Breton en su libro “Antropología del cuerpo y modernidad” señala que las personas que viven en ciudades congestionadas por los sonidos y el ruido, tienden a perder conciencia de los mismos, una persona puede tomar una siesta tranquilamente aún si se encuentra cerca de una fábrica o un aeropuerto y aún si un cúmulo de sonidos exteriores lo inva-

dan. A pesar de que el cuerpo crea una respuesta evasiva al ruido, ésta es contraproducente, porque frena una correcta integración social porque le impide distinguir los sonidos familiares, ya que estos le den al hombre un sentimiento de seguridad personal.

Pero la experiencia muestra, sin embargo, que cuando más se expone a los niños al ruido, menos facilidad tienen para aprender a leer. Un alto nivel sonoro constante en el entorno les impide decodificar los signos y asociarlos con un sentido preciso. (Breton, Antropología del cuerpo y modernidad 110).

El sonido es tan importante como el silencio. Jhon Cage es uno de los grandes innovadores musicales de este siglo y precursor del happening, para él la obra de arte se tiene que abrir a la vida, en consecuencia crea obras en las cuales deja que los acontecimientos que existen en ellas se den simultáneamente. Para lograr esto, compone su música usando técnicas de azar que determinan cada nota, cada ritmo y silencio de sus obras, de manera que las obras se vuelvan menos “expresivas” con el fin de que las emociones surjan de los que las escuchan. Ejemplo de esto es “Cuatro minutos, treinta y tres segundos”(“4 : 33”) para piano solo o cualquier tipo de conjunto instrumental, en la cual un músico o grupo de músicos salen a escena y con reloj en



mano, cronometran cuatro minutos treinta y tres segundos sin tocar una sola nota de sus instrumentos. Esta es una muestra más del intento que hace Cage para que el oyente comience a reparar en los sonidos y ruidos que lo circundan.

El oído nos brinda muchas posibilidades de interacción con el mundo exterior y más aún con el interior. De los sentidos con los que se percibe a distancia, es el que le da esencia a las imágenes y a las sensaciones táctiles. Es posible en ocasiones, que uno no recuerde rostros pero es casi imposible que uno pueda olvidar una voz, una canción de la infancia, una música conmemorativa, un poema. El oído es un órgano indispensable en la creación y conservación de los recuerdos.



3.2 Semiología del cabello y la sangre.

Cabello.

*En los odres de las sábanas hinchadas
En los que respira la noche entera
El poeta siente que sus cabellos
crecen y se multiplican.*

Antonin Artaud. *Noche*

El cabello es una señal de entrega y sumisión, o de penitencia. Algunas tradiciones usan el cabello como un archivo de sabiduría y poder en objetos ceremoniales. En muchas culturas se lo consideró real o simbólico de la fuerza (los cabellos de Sansón en el Antiguo Testamento).

Cuando una mujer azteca moría durante el parto, ocupaba la misma categoría de un guerrero muerto en combate o sacrificio; su cuerpo era estimado como una cosa santa o divina, es por esto que los soldados bisoños intentaban hurtar el cuerpo, para cortarle el dedo de en medio de la mano izquierda y

los cabellos de la difunta, los cuales guardaban como reliquias, las mismas que eran amuletos que proporcionaban valentía y fuerza a los soldados, además se creía que cegaban los ojos de los enemigos.

En este mismo orden de cosas cobra significado simbólico el peinado. Los sacerdotes aztecas se rasuraban la parte de la frente y de los lados, pero dejaban que sus cabellos crecieran en la parte superior del cráneo, en tanto que los guerreros jóvenes llevaban sobre la nuca un largo mechón que sólo cortaban cuando habían llevado a cabo su primer hecho de armas. En la mayoría de las sociedades el arreglo del cabello es un asunto de elaboración ritual.

Entre los isleños trobriand la característica esencial del luto, es el rasurado completo de la cabeza. La pérdida de la persona amada es sentida por el inconsciente como una castración y esto se dramatiza rasurándose la cabeza. “Liberamos nuestra agresión dirigiéndola contra nuestro cabello” (Leach, 97)

En el sur de la India, se les impone el celibato a las viudas, las mismas deben rasurarse la cabeza como símbolo de su condición. Así la pérdida del ser amado es interpretada por nuestro inconsciente como una castración que simbólicamente deviene



en el rasurado de la cabeza. “Liberamos nuestra agresión dirigiéndola contra nuestro cabello” (Leach,97)

El arreglo del cabello es una característica importante dentro de las ceremonias que se realizan dentro de algunos de los ritos de paso. Nos da información simbólica del estatus y condiciones de los individuos de una sociedad. En varias culturas el corte del cabello y las uñas es realizado por el anciano de la comunidad; cabellos y uñas son conservadas, los cuales son guardados como amuletos de poder y protección.

El antropólogo Arnold Van Gennep, en su libro “Los ritos de Paso”, considera que el corte del cabello está subscrito a los *ritos de separación*; el autor nos indica que a este rito de paso se le conoce como *el sacrificio de los cabellos*, el mismo que comprende dos operaciones distintas: cortar el cabello, o dedicarlo, consagrarlo o sacrificarlo.

Pues bien, cortarse el pelo, es separarse del mundo anterior; dedicarlo es vincularse al mundo sagrado y más especialmente a una divinidad o un demonio, con quien de ese modo emparenta” (Van Gennep, 231).

El autor nos comenta que hay una razón por la cual el cabello resulte afectado en los *ritos de separación*, y “es que éstos son, por su forma, su color, su

longitud, el modo de disponerlos, un carácter distintivo fácilmente reconocible tanto individual como colectivo” (Gennep, 232)

Van Gennep nos comenta el ejemplo de las niñas de rehamna (Marruecos), las cuales llevan la cabeza afeitada con excepción de los cabellos de delante, cuando llegan a la pubertad dejan crecer sus cabellos para luego enrollarlos y conservar los de la frente, cuando se casan dividen los cabellos en dos trenzas que caen en sus espaldas, cuando tienen hijos se colocan las trenzas por delante. De esta forma el peinado en las mujeres rehamna sirve para marcar los distintos periodos de su vida.

El cabello, despierta sentimientos de aprecio o repugnancia, el cabello del otro parece importante en juicios de atractivo. La revista *Playboy*, por muchos años, no mostró o limpió, el pelo del pubis de sus modelos.

Los indios del Chacobo de la selva del Amazonas se adornan y limpian el cabello cuidadosamente, pero siente que ningún otro pelo del cuerpo es atractivo y eliminan metódicamente las cejas depilándolas por completo. Algunas mujeres europeas se dejan crecer el pelo de las axilas, las piernas y el labio superior. La mayoría de mujeres norteamericanas y europeas han aprendido a afeitarse regu



UNIVERSIDAD DE CUENCA

laramente el vello de las piernas y las axilas y a quitarse el vello de la cara.



Sangre.

*Ulises asestó un tercer golpe, sin piedad,
y un chorro de sangre expulsada a alta presión le
salpicó la cara: era una sangre oleosa, brillante y
verde, igual que la miel de menta.*

Gabriel García Márquez.

*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y
su abuela desalmada*

Adonis era un bello adolescente, cuando aprendió con Venus las delicias del amor, celoso Marte, amante de Venus, inspiró en el joven, una ardiente pasión por la caza. Un día mientras Venus descansaba a la sombra de un árbol, encontró un jabalí, y lo alcanzó con una de sus flechas, aunque herido, el animal tuvo fuerzas para atacar al cazador y herirlo mortalmente. Al oír los gritos del amado, la diosa corrió a su auxilio pero lo halló sin vida. “

El recuerdo de mi aflicción perdurará, y el espectáculo de tu muerte, Adonis mío, y de mi lamentación, se renovará anualmente. Tu sangre se transformará en flores: ese consuelo nadie me lo quitará.

(<http://www.angelfire.com/ak/esteves/adonis.html>)

Consternada, Venus recogió algunas gotas de la sangre de Adonis y con ellas regó el suelo. Nació entonces una flor, la anémona, que surge en la primavera y cada año renace recordando para siempre un amor infeliz.

La sangre tiene un fuerte valor simbólico, representa la vida y la esencia de su poseedor.

La sangre es un símbolo ritual de la fuerza vital, y en muchas culturas se cree que contiene una porción de la energía divina o, más aún, el espíritu de una criatura individual. (Tresidder, 20).

En algunas culturas la sangre es el elemento sagrado con el cual se sella una ceremonia o ritual de agregación.

Entre los wazaromo, wazegura, wasagara, etc. Se da el intercambio de sangre: los dos individuos se mantienen sentados uno frente a otro con sus piernas entrecruzadas, mientras un tercero blande un sable sobre ellos, pronunciando una imprecación contra aquel que rompa el vínculo de fraternidad, aquí es



el contacto lo que une al mismo tiempo que el intercambio de sangre, viniendo luego un intercambio de regalos. (Gennep, 53)

En los Pames (grupo indígena de México), la sangre es un símbolo universal de la fuerza y de la fecundidad, la extracción de sangre del pene forma parte de rituales de fertilidad. “[...] y por ello ese líquido puede simbolizar el semen divino cuyo fin no es otro que fecundar la tierra.” (Dorado, 64).

En Australia entre los *Dieiri*, los hombres de la tribu se abrían las venas para obtener sangre fresca, y la rociaban a los novicios para transferirles simbólicamente sus virtudes y valentía, además creían que los iniciados necesitaban fortalecerse con sangre masculina, ya que su cuerpo estaba formado solamente por la sangre de su madre, otorgada durante el tiempo que el feto se alimentó de la sangre de su madre en el útero.

Eliade en su libro “Muerte e iniciaciones místicas” nos comenta que en el noroeste de Nueva Guinea, se les realiza una incisión en el pene a los novicios, para que mediante este procedimiento puedan eliminar la sangre de la madre y así adquirir fuerza y belleza.

En algunos grupos humanos se piensa que las mujeres se purifican automáticamente por el proceso de la menstruación, pero los hombres se ven obli-

gados a hacer periódicamente una incisión en el pene, dejando correr cierta cantidad de sangre, mediante *la subincisión*.

Según Ashley Montagu, los hombres habrían observado que las mujeres eliminan la ‘sangre mala’ por medio de los menstruos, y habrían tratado de imitarlas provocando una herida genital, que asimila el órgano genital masculino al femenino. En este caso se trataría no tanto de expulsar la sangre de la madre cuanto de regenerar la sangre mediante una eliminación periódica. La subincisión permite a los hombres obtener una determinada cantidad de sangre abriendo periódicamente sus heridas. (Eliade, 48)

Según Soustelle, para los aztecas, ellos eran el pueblo responsable de mantener con vida al sol. Es por esto que los actos sanguinarios estaban justificados. Tanto el corazón y la sangre de guerreros, prisioneros y madres muertas en el parto constituían el alimento de sus dioses y la única manera de conservar el mundo.

Soustelle sostiene que el sacrificio más común consistía en arrancar el corazón a la víctima, ofreciéndolo enseguida al dios, el sacrificio consistía en tener al prisionero atado en un sitio para después lanzarle flechas hasta que este muriese, y la sangre



que caía a la tierra se suponía la hacía fértil.

Desde mucho antes de los tiempos de Vesalio, se consideró a la sangre como:

[...] la casa del alma. En un enfoque más esotérico, e se dijo que contenía la información del pasado cognoscitivo de las personas. Los maestros del conocimiento antiguo ya sabían, que a nivel vibracional quedaba grabado en ella todo cuanto el hombre era capaz de pensar, aprender y sentir, generación tras generación, motivo por el cual, las tribus y clanes primitivos, practicaron la endogamia, según los mismos, *la pureza de la sangre* mantenía a estos clanes en contacto con las experiencias de sus antepasados. (<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/simbolismo-de-la-sangre-y-religiosidad-popular/19219.html>)



CAPITULO 4 La obra: “Metáforas del Cuerpo”

4.1 Descripción de la obra.

No habría más que sumergirte en un vaso de agua como una flor japonesa y poco a poco empezarían a brotar los pétalos coloreados, se hincharían las formas combadas, crecería la hermosura...

Julio Cortázar. Rayuela. Capítulo 93

Cuando nos pidieron buscar un tema para la realización de la tesina, me sentía muy confusa y desvinculada. Había una variedad de cosas que quería abarcar, aún inclusive durante la realización de la tesina, me sentía desconectada del tema.

Lo que me estaba sucediendo me descontrolaba, hasta que un día luego de divagar por tanto tiempo, soñé que le trenzaba el cabello a mi abuela, un cabello largo blanco y abundante que sobrepasaba las dimensiones de mi cuerpo, apenas podía contenerlo con mis manos, cuando al fin había terminado de trenzarlo me di cuenta que no tenía un lazo con el cual sujetarlo, desesperada por que el cabello parecía tener vida propia y crecer, intenté sostenerlo con mi mano y mi boca mientras hurgué a mis alrededores un lazo con el cual sujetarlo. De pronto sentí en mi lengua un sabor agridulce con la textura de los

algodones de azúcar, pero ondulada y suave al tacto intenté sobreponerme para comprender lo que sucedía, y comprendí que el cabello blanco había crecido tanto que mis manos y mi boca apenas abarcaban un delgado mechón. Luego percibí que la trenza, descomunal, se desataba y se enrollaba a mi alrededor convirtiéndose en una especie de nido. Empecé a dormirme en el sueño mientras escuché como si endulzaran una taza de café y me llamaron por mi nombre.

Esa fue la pauta que marcó el inicio consciente de la obra que culminaría y justificaría mi tesis de licenciatura. Al abarcar el trabajo con cabello y sangre, no tenía como objetivo hacer obra abyecta, con la cual el público se sintiera asqueado o atacado. Lo que quería era crear metáforas que a través del cabello y la sangre, nos hablaran de un cuerpo poético, de un cuerpo que deja de ser cuerpo para convertirse en árbol, casa, río, recuerdo, memoria.

Se preguntarán por qué quise trabajar con cabello y sangre específicamente, no hay otro elemento mejor para hablar de mi cuerpo y del cuerpo de mis donantes, que con la materia orgánica proveniente del mismo cuerpo, las obras no son representaciones artificiales del cuerpo, sino son el cuerpo mismo.



Todos los días, a cada momento, consciente o inconscientemente; consumimos nuestro cuerpo y el de los otros. Nos alimentamos a través de nuestros sentidos, nos alimentamos de las corporeidades de los otros, de las nuestras propias, y creamos corporalidades, relaciones, emociones, sentimientos. Nuestro cuerpo nos preexiste y está presente conteniéndonos como individuos, existimos por él y para él. La mayor parte del tiempo nos la pasamos tratando de satisfacer las necesidades que nos genera nuestro cuerpo, ya sean éstas, fisiológicas o emocionales. Si hay algo de lo que podemos hablar y quizá hacerlo con sumo conocimiento, es de nuestro cuerpo.

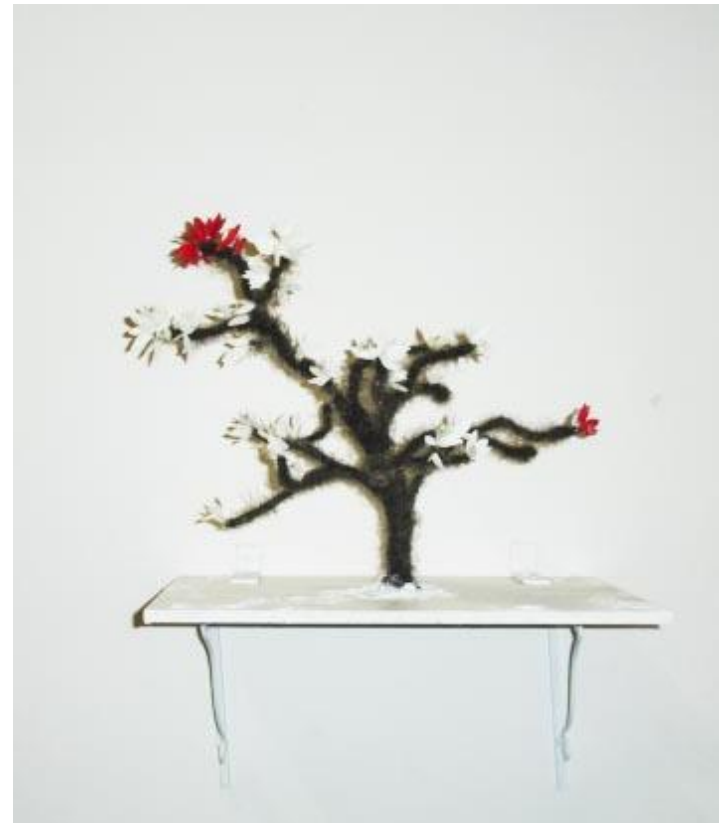
Partiendo del cuerpo como tema central, hago un especial recorrido por la memoria del mismo. El cómo conservamos los recuerdos, y cuál es el papel principal que juega el cuerpo dentro de los mismos, el por qué y para qué son necesarios la memoria y los recuerdos. A lo largo de la investigación y la experiencia propia he deducido que es necesaria la conservación de los recuerdos, al menos en el campo artístico. Un recuerdo se convierte en un referente de una obra plástica. Y de ello la importancia de los ritos de paso, y de los rituales que éstos conllevan.

Durante un largo periodo permanecí conservando cosas; cartas, poemas, detallitos, cargados de valor emocional, contenían fechas y marcaban periodos de mi vida. Cuando comencé a realizar la tesis, recolecté cabellos de gente querida, sangre de personas cercanas y valientes que se dejaban piquetear, los cuales le temían a la aguja, y sin embargo querían aportar y ser parte del producto final de mi tesis. Todo el proceso; de recolección, creación y reinterpretación contiene de fondo un gesto ritual, con el cual simbólicamente descomprimía a mis donantes y los ubicaba en espacios y continentes más pequeños, más personales y privados. No eran sus retratos, ni sus cuerpos físicos, eran analogías de lo que simbolizan, sensaciones, sentimientos, emociones.

A partir del sueño que tuve, parte la idea de relacionar al cuerpo con ideas y objetos y darles apariencias acarameladas, comestibles, dulces y coloridas,

Cabeza para tocar

Los árboles siempre presentes durante toda mi vida, tienen un significado muy especial dentro de mi simbología personal. Representan etapas de cambio, son símbolos de felicidad y perdurabilidad. En este caso he tomado al árbol de acacia como objeto de representación.



Cabeza para tocar. 2013. Dimensiones: 40x27x28



La acacia posee flores blancas y rojas, fue el árbol sagrado de los egipcios, para quienes simbolizaba el nacimiento y la muerte. También la madera sagrada del templo hebreo era la del *shittah* o acacia.

En Europa simbolizaba la inmortalidad. (Bruce-Mitford, 45)

El árbol representa una etapa importante de las mujeres; la maternidad, ya que el árbol tiene una función protectora y nutriente. El mismo acto de haberlo hilado por algún tiempo, narra la espera y el trabajo que requiere un alumbramiento.

“Representa a la Diosa madre. Profundamente arraigado en la tierra, extrae el agua del suelo y trata de alcanzar el cielo y la eternidad, de modo que actúa como eje del mundo.” (Bruce-Mitford, 44).

Desde el vientre de nuestra madre venimos, y es gracias al acto de dar vida que trascendemos en el mundo, nos volvemos una especie de inmortales. El árbol que yo represento es un árbol que deviene vientre, que deviene en cabeza de hijo para ser tocada.

Mi ritual comienza hace dos años atrás, cuando después de una larga amistad, pido la colaboración de mi amiga, la cual siendo madre, me dona el cabello de su hijo; me entrega parte de su bien más

preciado, el cual tras ser peinado clasificado y limpiado fue hilado meticulosamente para luego ser enrollado en una estructura de metal, previamente diseñada en base a unos bocetos que diseñamos conjuntamente con la donante de los cabellos de su hijo. Ella quería perpetuar la memoria de su hijo en un objeto.

El cual lo comparo con el proceso de gestación. Cabe recalcar que un ritual no solamente es aquel que se realiza por un grupo de personas para marcar cambios en el estatus social de los individuos de una comunidad, sino también son aquellos que se realizan de manera personal y sin ningún precedente en los cuales el individuo se crea sus propios rituales utilizando para ello simbologías personales que conectan su memoria, recuerdos y añoranzas, convirtiendo al objeto plástico en una extensión del individuo.



Cuerpos en fuga

Cómo no quisieran los cuerpos fugarse de sí mismos, dejar de ser cuerpos, abandonar su forma cotidiana e inmutable y convertirse en conjuntos de sensaciones, no tener límites y volverse etéreos, volverse líquidos, ser lo que no pueden ser por su triste condición de estables.

Bajo este concepto se recreó una serie de escenas en las que el cuerpo deja de ser la mano que derrama el helado sobre la ropa para convertirse en la mancha, los ojos dejan de llorar para convertirse en lágrimas, y los agujeros y las heridas del cuerpo dejan de sangrar para convertirse en costras secas brillantes y aguadas de vistosos colores. Y así dejamos de ser cuerpos para convertirnos en momentos, en actos.

“Un cuerpo no se define por su pertenencia a una especie, sino por los afectos de los que es capaz, por el grado de su potencia, por los límites móviles de su territorio.” (Larrauri, 7)

Los cuerpos recreados en esta serie de pinturas, son cuerpos que parecen querer salirse de sí mismos.

Sé que para cada uno de los seres humanos, entender la complejidad del cuerpo en sí, requiere de manos, pies, cabeza, órganos o una serie de pala-

bras que lo describan como tal, sin embargo tras tomar pequeñas tubos de sangre de amigos, familiares e incluso míos, dio como resultado un ritual desconocido incluso para mí.

Tuve que aprender el procedimiento correcto para extraer la sangre de mis donantes, el cual incluía no perforar las venas, soltar la liga en momento justo para permitir el paso de la sangre al tubo de ensayo, evitar que la sangre se derramara, etc. como un preludio al trabajo en sí, el cual fue un poco más académico ya que al obtenerlo de forma líquida no tuve mayor problema para utilizarlo como pigmento.

Cada extracción representó un ritual, ligado a cada donante, con lo cual aunque el procedimiento sea el mismo, su resultado lleva una carga emocional que se libera al ver la obra.

Cuando conversaba con mis donantes, les preguntaba si recordaban en qué circunstancias habían sangrado, y si al ver la sangre sus recuerdos regresaban, y qué era lo que sentían. Entonces yo me pregunto si la sangre en sí misma lleva también una memoria implícita de nuestros recuerdos.

Por esa razón no la mezclé e intenté reflejar en cada una de las obras a su donante.



Trabajé de forma muy ascética, con guantes, pero no por el miedo a contagiarme de algo, si no por el miedo de contaminar su esencia, el tocarla con mis manos sin ninguna protección hubiese significado que la obra se vaciara. Razón por la cual también al secarse tuve que cubrirla con capas de resina líquida, para que pudiese ser mirada pero no tocada de manera directa.



Cuerpos en Fuga.2013. Dimensiones: 16x24 cm.



Fetiches para recordar

Cada fetiche fue creado de manera muy especial, en un espacio muy ascético siguiendo un orden específico en el proceso de elaboración.

Un fetiche es un objeto que posee cierto poder mágico y sobrenatural, que protege al portador.

En este caso los fetiches están hechos con cabellos de distintas personas, cada fetiche tiene un simbolismo personal. Se podría decir que cada fetiche representa determinadas formas corporales, en los cuales se condensan determinados momentos. *Los fetiches para recordar* sirven para protegernos del olvido y para salvaguardar la memoria. Fueron creados en distintos periodos de transición personales y conmemoran los acontecimientos que se produjeron durante los mismos.

Cuando pedí a mis donantes sus cabellos, les pregunté qué se les venía a la cabeza cuando observaban sus cabellos en sus peines, o cuando les cortaban el cabello o simplemente cuando sentían el cabello de sus seres queridos. Algunos de ellos me contaron algunos recuerdos de su infancia otros me contaban que sus cortes de cabello marcaban ciertas etapas de su vida, en algunos casos el corte antecedió a la intención y necesidad de un cambio de vida.

La única condición que les pedía al donarme los cabellos era que estos fuesen extraídos desde su raíz y que lo hicieran en el momento que ellos consideraran necesario, es por esta razón que la obra tomó dos años en culminarse.

Cuando me hacían la entrega de sus cabellos, les comenté el peso simbólico de los cabellos en algunas culturas, para luego comentarles que iba a realizar pequeños fetiches con los mismos. Mi intención era que estos fetiches les sirvan de protección y rememoración y la pregunta que les hacía era: ¿cuál es el recuerdo que quisieran conservar en el fetiche que yo les iba a realizar?

Entonces a partir de esto elaboré una interpretación de sus emociones y sensaciones a través de formas simples y composiciones elaboradas con la costura del cabello en la tela de las maxis.

De la misma manera como se procedió con la sangre lo hice con el cabello, guantes para manipular los cabellos, finalmente y para proteger la esencia de los mismos los cubrí con varias capas de resina líquida.



ÍFetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables

Cuerpo Comestible I y II

Si tu cuerpo o el cuerpo de los otros fueran un dulce, un caramelo, una torta o un helado, ¿cómo serían sus formas, sus texturas, sus colores, y que tipo de emociones serían capaces de inducir? Un cuerpo comestible, es un cuerpo que ha dejado de ser cuerpo en su forma convencional para convertirse en cuerpos comestibles. Los cuerpos comestibles son representaciones oníricas del cuerpo.

El referente artístico más próximo para la creación de los *cuerpos comestibles* los encontramos en los panes antropomorfos y los relojes blandos de Salvador Dalí: “La belleza será comestible o no será”. (Descharnes, 61).

Otro referente lo encontramos en las distintas *calaveritas dulces* que se colocan en los altares, en el *día de muertos*, celebrada en México los días 1 y 2 de noviembre, en honor a la memoria de los difuntos.

En este caso el *Cuerpo comestible I* representa al cuerpo como una casa hecha de suspiros en cuyo interior podemos encontrar texturas como las del algodón de azúcar y el canguil acaramelado. En *Cuerpo comestible II*, el cuerpo es un plato con texturas vidriosas como la de los caramelos, y las gelatinas.



¿Pueden los cuerpos ser comestibles? Pueden, quizá no en el sentido literal, pero metafóricamente sí. Tenemos un cuerpo que lo consumimos a través de las relaciones que entablamos con los demás y con uno mismo. Porque inclusive aunque vaya al encuentro del otro o del cuerpo del otro, no dejo de lado mi cuerpo, al contrario; lo produzco, lo arreglo, lo cuido, lo someto al gusto de las normas estéticas que me impongo y que los demás me imponen. A través de mi cuerpo consumo el cuerpo del otro, de mi pareja, de mis hijos, de mis padres y amistades.

Solo en la medida en la que conozco el cuerpo del otro, es que llego a conocer mi cuerpo. Así mi cuerpo y el de los otros pueden ser comestibles, mis sentidos son los que digieren a cada momento las corporeidades y las corporalidades de los otros.

La idea de representar metafóricamente un cuerpo nació a partir de un sueño que tuve, como ya lo comenté en algunas páginas anteriores, soñaba que el cabello de mi abuela se convertía en una especie de algodón de azúcar. Entonces recordé que no era la primera vez que soñaba que los cuerpos se convertían en objetos comestibles.

Entonces me propuse crear dos obras que presentaran a estos cuerpos plásticamente. Al inicio fue complicado porque trataba de recordar cuales fue-

ron los acontecimientos que motivaran a mi inconsciente a soñar estos *cuerpos comestibles*, y recordé que había pasado por algunas etapas importantes de mi vida, muy personales, razón por la cual no voy a describirlas.

Como mis sueños no son imágenes claras, sino en su totalidad son texturas y sabores, entendí que para realizar estos cuerpos soñados, debía guiarme por mi intuición, armé azarosamente la estructura y el detalle de cada cuerpo lo fui realizando según mis sentidos, miraba una textura que le aportaba a mi obra y la incorporaba a mi obra, lo mismo sucedía con los colores, lo único que si estaba controlado era la incorporación de los cabellos en las estructuras, ya que los sueños que tuve contenían cabello, sentía su estructura, su sensación es aún muy vívida en mi memoria.

Cuando terminé los cuerpos comestibles I y II comprendí que era necesario realizarlos para conmemorar dos acontecimientos muy importantes de mi vida, es más, estas obras me permitieron liberar una energía que me inquietaba, quería hacer algo plástico pero aún no sabía que iba a resultar de todo ese proceso.



Cuerpo Comestible 1. 2013. Dimensiones: 60x60cm.



Cuerpo Comestible 2. 2013. Dimensiones: 60x60cm



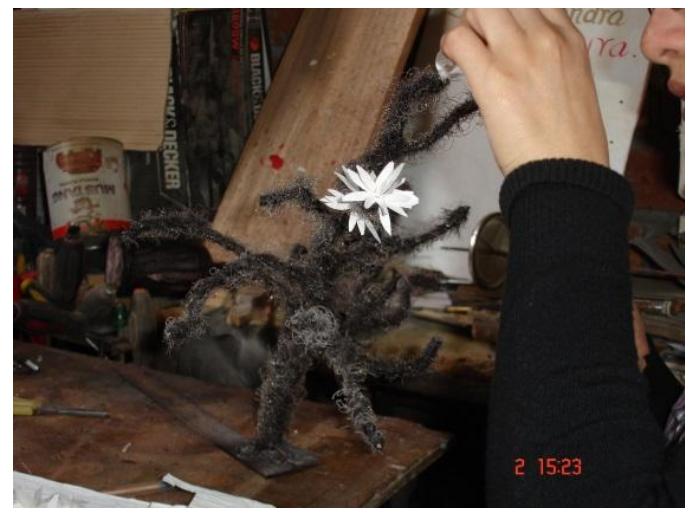
4.2 Registro del proceso.

En cabeza para tocar, la obra fue construida a raíz de un boceto, se realizó una estructura de varillas de metal soldado para poder consecutivamente forrarlo con el cabello hilado. El proceso de hilar el cabello fue un tanto complicado, porque, no tenía la experiencia de convertir las pequeñas y largas fibras de cabello en un hilo estable con el cual cubrir toda la estructura. Pero finalmente la hebra larga de cabello se consiguió.

Terminada la estructura con el cabello, se procedió a cubrirlo con varias capas de laca, de manera que el árbol quedó completamente recubierto con una capa transparente de laca, que a una primera impresión parecía el rocío que recubre las plantas y la hierba al amanecer. Finalmente se colocaron pequeñas hojas y flores hechas de papel fieltro.



Imagen y detalle de *Cabeza para Tocar*, en proceso.





Cuerpos en fuga, son pequeñas aguadas de sangre y en combinación con acuarela, acrílicos y tintas, la sangre era el diluyente de las mismas. Previamente se conservó la sangre en tubos de ensayo que contenían anticoagulantes. Durante el proceso de recolección se tomó conciencia que cada sangre tiene distintos tiempos de coagulación, algunas casi al instante y otras tardaban horas. Es por eso que mientras en algunas observamos unas aguadas en las que el pigmento de la sangre fluye, en otras se formaron coágulos que luego se craquelaron.

Cuando las aguadas se secaban, se procedió a colocar capas de pintura de vidrio sobre algunas partes en donde destacaba la sangre. En ocasiones cuando se había secado la pintura de vidrio se superpuso esmalte de uñas. Finalmente se sellaba y decoraba con resina las partes en las que la sangre formaba coágulos y manchas.



Detalle de *Cuerpos en Fuga*

Fetiches para recordar es una obra que tardó tiempo en concluirse. La obra tiene como soporte, la superficie de las maxis³, las mismas que se recortaban tomando como moldes formas variadas, que me dibujaban los donantes, y luego eran cosidas, formando sacos que fueron rellenos con plumón o algodón.

Utilice las maxis porque las mismas tienen una simbología muy importante para mí, su utilidad reside en el acto de absorber, pues bien lo que absorbían no era sangre sino la energía y la esencia de los cabellos cosidos a sus superficies, aquí radica la importancia de haber pedido a mis donantes que me entregaran los cabellos desde su raíz.

Cada figura fue decorada con cabello, el cual se cocía o se pegaba con silicón. En algunos detalles del cabello se coloca encima una piedra de cristal, para maximizar el efecto de cada decorado y para enfatizar el efecto del cabello. Finalmente se colocaron aproximadamente unas 10 capas de resina líquida, con lo cual las figuras quedan completamente cristalizadas.



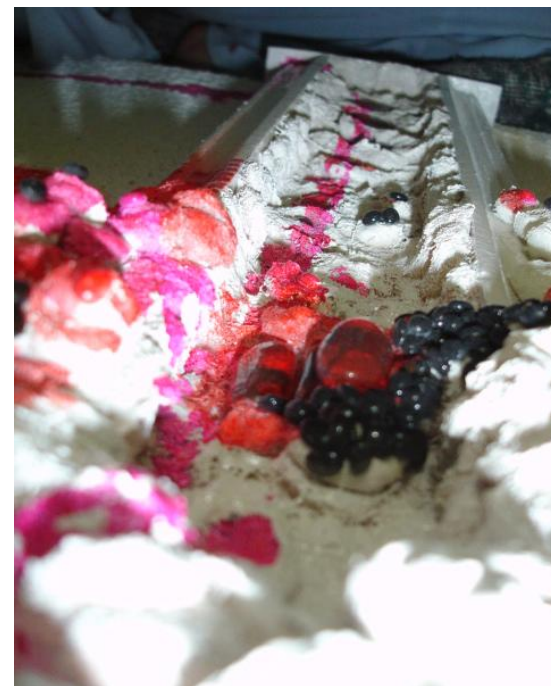
Detalles de *Fetiches para Recordar*.

³ Toalla higiénica extra grande para mujeres de postparto.



Cuerpo comestible I y II, el soporte de estas obras son superficies de cielo raso, a los cuales se adosaron a manera de collage varios elementos como semillas, algodón, papel fieltro, piedras de vidrio transparentes, liencillo, empaste, madera y un plato de cerámica.

En ***Cuerpo comestible I*** conforma una estructura de madera en forma de casa, dentro y fuera de la cual se pegaron muchas pelotitas de algodón y semillas. El cabello se atrapaba con los círculos de cristal, los mismos que se fijaban con silicón a la superficie.



Detalles de *Cuerpo Comestible 1*.



En ***Cuerpo comestible II*** conforma un plato de cerámica, dentro y fuera del cual se colocaron varias texturas con papel fieltro, liencillo, algodón y el cabello atrapado con las formas de cristal.

Cuando se culminó de realizar las texturas, se procedió a salvaguardar espacios con cinta masking, para luego proceder a pintar con esmalte blanco, mediante compresor. Cuando el esmalte secó, se realizaron aguadas con pintura de vidrio sobre las estructuras formadas. Finalmente se sellaron los dos conjuntos con laca catalizada.



Detalle de *Cuerpo Comestible 2*



4.3 Registro de la obra culminada.

Producto de la tesis elaborada, se realizó una exposición, la misma que se llevó a cabo en la sala José Domingo La Mar, en la Gobernación del Azuay. La inauguración de la muestra se realizó el día 6 de diciembre de 2013 a las 19h30, la exposición estuvo durante todo el mes de diciembre y culminó el día 1 de enero de 2014.





Cabeza para tocar. 2013. Dimensiones: 40x27x28 cm



Detalle de *Cabeza para tocar*. 2013. Dimensiones: 40x27x28 cm



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Serie Cuerpos en Fuga. 2013. 14 x 24 cm c/u.



Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.





Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.





Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.





Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.





Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.





Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.



Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.



Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.



Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.



Detalle de la Serie: Fetiches para recordar. 2013. Dimensiones variables.



Cuerpo Comestible I. 2013. Dimensiones: 60x60.



Detalle de *Cuerpo Comestible I*. 2013. Dimensiones: 60x60.



Detalle de Cuerpo Comestible I. 2013. Dimensiones: 60x60.



Detalle de *Cuerpo Comestible I*. 2013. Dimensiones: 60x60.



Cuerpo Comestible II. 2013. Dimensiones: 60x60



Detalle de *Cuerpo Comestible II*. 2013. Dimensiones: 60x60



Detalle de Cuerpo Comestible II. 2013. Dimensiones: 60x60



Detalle de Cuerpo Comestible II. 2013. Dimensiones: 60x60



Conclusiones.

*[...] es obvio y comprensible
que las manzanas y los jazmines
y los cuidadores de autos y los ciclistas
y las hijas de los villeros
y los cachorros extraviados
y los bichitos de san Antonio
y las cajas de fósforo
te consideren una de los suyos.*

Mario Benedetti. Como Siempre.

Metáforas del Cuerpo, nació de la interrogante de cómo podemos sobrellevar las transiciones personales; físicas y emocionales, y cómo sería posible conservar o salvaguardar la memoria de ciertos acontecimientos importantes, a lo largo de nuestras vidas, a través de la evocación de ciertos objetos realizados a manera de ritual.

Existimos a través de nuestro cuerpo. Es por eso que nos embarcamos en una investigación que abarca al *cuerpo* dentro del *arte contemporáneo*, el cuerpo como material y soporte de muchas creaciones y estéticas artísticas.

El cuerpo como recipiente donde se condensa la memoria y la cotidianeidad. El cuerpo y sus relaciones consigo mismo y con los que se encuentran fuera de sí.

En algún momento de nuestras vidas, o quizá en muchos, tendremos la vaga idea de confundir un recuerdo con otro, o de recordar una memoria inexistente, con la misma frecuencia con la que soñamos, o imaginamos *cuerpos-oníricos*; *cuerpo-cosa*, *cuerpo-palabra*, *cuerpo-olor*, *cuerpo-recuerdo*, *cuerpo-dolor*, *cuerpo-alegría*, *cuerpo-comestible*. A estos cuerpos; en la obra producto final de esta tesis, yo los llamo *cuerpos comestibles*. Los llamo *cuerpos* no en tanto que *cuerpos físicos*, sino en tanto que conjuntos; de memorias, recuerdos, percepciones. *Comestibles*, porque día a día mientras conservemos la capacidad de relacionar unos recuerdos con otros, seguimos recordando, reviviendo, reinterpretando nuestros recuerdos, por tanto es como si los sacáramos de una alacena y los consumiéramos.

A un *cuerpo comestible* se lo consume de diversas formas, pero sobre todo con los sentidos y con la memoria.



Bibliografía.

Aliaga, Juan Vicente, et. al. Cartografías del Cuerpo. Murcia: CendeaC, 2004.

Benedetti, Mario. Inventario. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.

Benrubi, J. Bergson. Buenos Aires: Sudamericana, 1942.

Bergson, Henri. Matiere et Memoire. Essai sur la relation du corps a l'spirit. París: Presses Universitaires de France, 1919.

Breton, David Le. Antropologia del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

—. La Sociologia del Cuerpo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Bruce-Mitford, Miranda. El libro ilustrado de Signos y Símbolos. Londres: BLUME, 1996.

Cortázar, Julio. Bestiario. Madrid : Santillana, 2006.

—. Rayuela. Buenos Aires: Sudamericana, 1978.

Danto, Arthur. Después del fin del arte. . Barcelona: Paidos, 1999.

—. El abuso de la belleza. Barcelona: Paidós, 2005.

Davis, Flora. La comunicaión no verbal. Madrid: Alianza, 1976.

Deleuze, Gilles. El Bergsonismo. Madrid: Cátedra, 1987.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Delgado, Gustavo Vega. El mundo ritual y simbólico de la medicina y la salud. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1995.

Eliade, Mircea. Muerte e Iniciaciones Místicas. La Plata: Terramar Ediciones, 2008.

Gennep, Arnold Van. Los ritos de paso. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Gumendez, Carlos. Crítica de la Pasión Pura (II). Nuevo México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Knaap, Marck. La comunicacion no verbal. México: Paidos, 1997.

Larrauri, Maite. El deseo según Deleuze. Valencia: Tandem, 2001.

López, Franklin Baniza. I Colorados. Quito: Sta. Rita., 1986.

Malinowski, Bronislaw. La vida sexual de los salvajes: del noroeste de la Melanesia. Madrid: Ediciones Morata, 1975.

Márquez, Gabriel García. Todos los Cuentos. Bogotá: Círculo de Lectores, 1983.

Méndez Janneth. Escritura Orgánica. Cuenca: Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, marzo de 2007.

Montagu, Ashley. TACTO. La importancia de la piel en las relaciones humanas. Barcelona: Paidos, 2004.

Quezada, Noemí. Amor y magia amorosa entre los aztecas. México: UNAM, 1975.

Ramirez, Juan Antonio. Cuerpo Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporaneo. Madrid: Siruela, 2003.

Robert Descharnes, Gilles Néret. Dalí. Madrid: Taschen, 2006.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Rojas, Carlos. «Proposiciones para una estética nómada.» Azuay, Casa de la Cultura Ncleo del. La Crítica del arte en el Ecuador. Cuenca: C.C.E Núcleo del Azuay, 2002.

Ruhrberg, Karl. Arte del siglo XX. Primera parte. Barcelona: Taschen, 2001.

Sergio Sinay, Pablo Blasberg. Gestalt para principiantes. Buenos Aires: Era Naciente, 2006.

Solans, Piedad. Accionismo Vienes. adrid: Nerea, 200o.

Soustelle, Jacques. La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Tresidder, Jack. Los símbolos y sus significados. Barcelona: Blume, 2008.

Trupp, Fritz. Los últimos indígenas. Culturas Nativas en América del Sur. Austria: Der Linger, 1982.

Accesos en la Red.

Artishock. EL ARTE LIBERADOR DE LYGIA CLARK EN RETROSPECTIVA EN ITAÚ CULTURAL. 2013. Acceso: 1 de Febrero de 2014
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.artishock.cl/2012/11/el-arte-liberador-de-lygia-clark-en-retrospectiva-en-itaucultural/>

Berendt, Joachim Ernst. El poder oculto del sonido. Acceso: 8 enero 2014.

<http://www.temakel.net/artvsonoropodersonido.htm>

Cimaomo, Gabriel José María. Más allá de la acción artística. 2007. Acceso: 12 de marzo de 2013



http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf

Dorado, Miguel Rivera. "El rito de la sangre en una terracota maya." Revista Española de Antropología Mexicana (1981): 59-68.

Espinola, Gerardo E. Chávez. Periódico Cubarte. 21 07 2011.
Acceso: 28 01 2014

<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/imaginario-popular-mitologia-cubana/simbolismo-de-la-sangre-y-religiosidad-popular/11/19219.html>.

Fuster, Joaquim. La creación de los recuerdos y los distintos tipos de memoria. Eduard Punset. Acceso: 23 Enero 2013.

<http://www.rtve.es/television/20111111/alma-esta-red-del-cerebro/474693.shtml>

Leach, Edmund R. Muth and Cosmos: o readings in mythology and symbolism. Nueva York: Natural History Press, 1967. 25
Acceso: Marzo 2013

<http://www.redalyc.org/pdf/747/74711130012.pdf>

Lituma, Mariuxi. Janneth Méndez reinterpreta la materia orgánica corporal. 19, 12, 2012. Acceso: 17 de febrero de 2013
http://www.elcomercio.com.ec/cultura/Janneth-Mendez-reinterpreta-organica-corporal_0_831516901.html

Manzanero, Antonio L. Psicología de la Memoria. 2008.
Acceso: 13 de junio de 2013



UNIVERSIDAD DE CUENCA

<http://psicologiadelamemoria.blogspot.com/p/memoria-sensorial-y-percepcion.html>

Zapata, Critobal. Río Revuelto. 6 de febrero de 2013. Acceso:

17 de febrero de 2013

<http://www.riorevuelto.net/2013/02/janneth-mendez-red-proceso-cuenca.html>